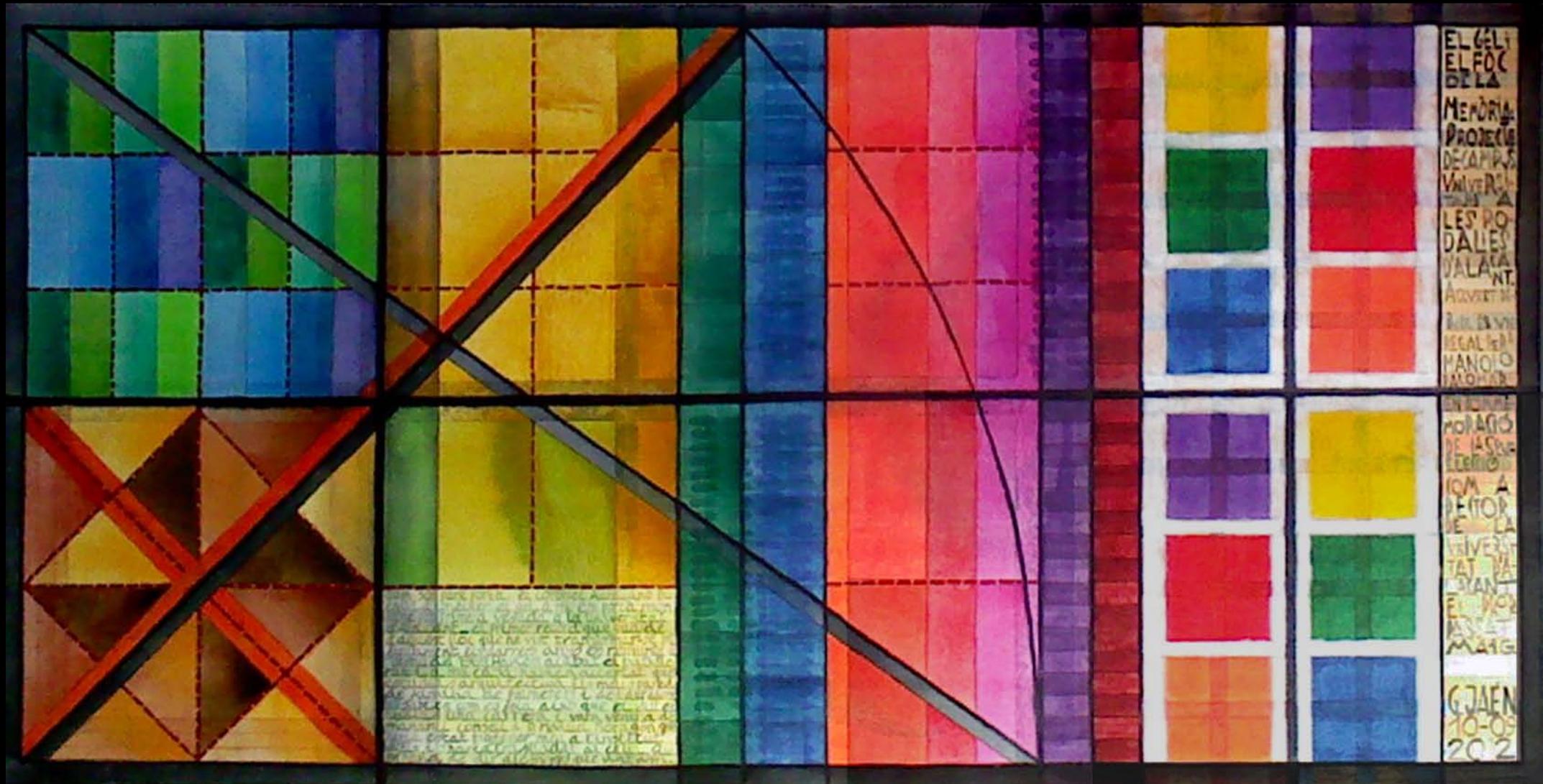


Jardins, Teixits, Paisatges

Dibuixos de Gaspar Jaén i Urban



JARDINS, TEIXITS, PAISATGES
DIBUIXOS DE GASPAR JAÉN I URBAN

Febrer 2012

SERVEI DE CULTURA

www.veu.ua.es

Juliol 2013

MANUEL PALOMAR SANZ

Rector de la Universitat d'Alacant

CARLES CORTÉS ORTS

Vicerector de Cultura, Esports i Política Lingüística

EXPOSICIÓ

ORGANITZA I PRODUÏX

Servei de Cultura

COORDINACIÓ TÈCNICA

Gaspar Jaén i Urban

DISSENY I MUNTATGE

Javier Paricio Rodriguez. VCEPL

PUBLICACIÓ

TEXTOS DE

Javier García Solera
Teresa Lanceta
Virginia Smith
Tomàs Llorens Serra
Joan Navarro
Andrés Martínez Medina

DISSENY I MAQUETACIÓ

Javier Paricio Rodriguez. VCEPL

ÍNDEX

Presentacions

De Gaspar Jaén com a Privilegi en la Universitat	4
Jardins, Teixits, Paisatges	6
Dibujos y palabras en la habitación tranquila	8
Donde habita lo efímero	10
Old Friends	11
Acrílics en tela	12
Quadern de Montevideo	54
Rius de Londres	146
Publicacions	169
El ojo textil	189
Exposició	234

EDITA: Servei de Cultura de la Universitat d'Alacant

ISBN: 978-84-695-8576-4

Dipòsit legal: A 643-2013

Cuadro portada

"El gel i foc de la memoria" 2012
200x100 cm. Colección M. Palomar

© De l'edició, Servei de Cultura de la Universitat d'Alacant

© Dels textos, els autors

© De les imatges, els autors

Jardins, Teixits, Paisatges

Dibuixos de Gaspar Jaén i Urban

DE GASPAR JAÉN COM A PRIVILEGI EN LA UNIVERSITAT

Tenim avui l'oportunitat de parlar de la figura de Gaspar Jaén, professor de la nostra Universitat d'Alacant que es desborda en múltiples i brillants facetes en un exemple d'excel·lència i humanisme. Arquitecte, urbanista, poeta, pintor, viatger... la vida de Gaspar és un continu transitar d'experiències enriquidores, una permanent recerca de coneixement i una lúcida curiositat que aconsegueix transmetre'ns amb qualsevol de les seues obres, ja siga com a docent o com a artista.

Gaudir de la seua obra és sempre una oportunitat guanyada al temps i a l'oblit. Des dels seus estudis de l'arquitectura i l'urbanisme sobre Elx o Alacant, els seus poemaris, els seus assajos o la seua obra pictòrica, Gaspar Jaén ens demostra els infinits matisos del món que tan bé arreplega amb el seu llapis, des de la passió d'un artista compromès amb la vida.

Gaudim doncs d'aquesta mostra, Jardins, Teixits, Paisatges, recorreguem els seus límits, acariciem les seues línies i colors i quedem-nos amb la sensibilitat d'algú que ja fa quaranta anys, escrivint sobre les llimeres del seu jardí, ens va deixar una anotació com aquesta, bona guia del que seria la seua obra durant tota la seua trajectòria.

Queden al vell jardí els ulls meus d'ara
esperant que la pluja que referma
no els cobresca de rovell,
la pluja que mulla els geranis i em porta
moments d'una tarda gelada de març,
quan et vaig conèixer
i tot el cos obriren, per endinsar el sol,
els arbres que començaven a escalar l'espai.

DE GASPAR JAÉN COMO PRIVILEGIO EN LA UNIVERSIDAD

Tenemos hoy la oportunidad de hablar de la figura de Gaspar Jaén, profesor de nuestra Universidad de Alicante que se desborda en múltiples y brillantes facetas en un ejemplo de excelencia y humanismo. Arquitecto, urbanista, poeta, pintor, viajero... la vida de Gaspar es un continuo transitar de experiencias enriquecedoras, una permanente búsqueda de conocimiento y una lúcida curiosidad que logra transmitirnos con cualquiera de sus obras, ya sea como docente o como artista.

Disfrutar de su obra es siempre una oportunidad ganada al tiempo y al olvido. Desde sus estudios de la arquitectura y el urbanismo sobre Elche o Alicante, sus poemarios, sus ensayos o su obra pictórica, Gaspar Jaén nos demuestra los infinitos matices del mundo que tan bien recoge con su lápiz, desde la pasión de un artista comprometido con la vida.

Disfrutemos pues de esta muestra, Jardins, Teixits, Paisatges, recorramos sus límites, acariciemos sus líneas y colores y quedémonos con la sensibilidad de alguien que ya hace cuarenta años, escribiendo sobre los límoneros de su jardín, nos dejó un apunte como este, buena guía de lo que sería su obra durante toda su trayectoria.

Queden al vell jardí els ulls meus d'ara
esperant que la pluja que referma
no els cobresca de rovell,
la pluja que mulla els geranis i em porta
moments d'una tarda gelada de març,
quan et vaig conèixer
i tot el cos obriren, per endinsar el sol,
els arbres que començaven a escalar l'espai.

Jardins, Teixits, Paisatges

Gaspar Jaén ens convida en *Jardins, Teixits, Paisatges* a contemplar la bellesa des de la seua finestra exclusiva amb vista al cor d'un expert catador de formes. Ens ofereix en aquests dibuixos la millor mostra de la seua passió pel paisatge, pel gust a unes línies i colors que porta tota una vida estudiant i que coneix a la perfecció. Així, amb aqueix mestratge tranquil que sempre ho acompanya, ens acull en la seua casa i ens emplaça a mirar amb els seus ulls viatgers el món que ens envolta.

L'artista plàstic té els seus orígens, sens dubte, en el poeta que ens ha oferit més de deu títols. Des de *Cadells de la fosca trencada* (1976), el seu primer recull publicat, a tants altre títols com *Del temps present* (1998), guardonat amb el premi de la Crítica dels Escriptors Valencians o *Pòntiques* (2000), premi Ausiàs March de Gandia, Jaén ha sabut bastir un imaginari poètic personal que, com ell mateix ha afirmat en diverses ocasions, és plenament autobiogràfica. Hi ha, doncs, una visió intimista i existencial, un retrat del món que ha viscut, que coincideix tant en la poesia com en la seua obra artística. Gaspar Jaén expressa amb paraules i imatges els seus sentiments, les seues vivències, tot plegat en una poesia que intenta narrar, exposar fets, contar històries d'una forma simbòlica i bella. Una literatura que emociona i que atrapa el lector, un bon miratge d'on beuen les seues composicions plàstiques.

En la mostra que ens ocupa, Gaspar Jaén entén el paisatge com a art, i així ho ha plasmat en multitud d'obres, assajos, pintures i escrits. Entre tots ells tenim avui ací la poesia en el dibuix, en una mostra repleta de matisos, anotacions i suggeriments que fan de la contemplació un plaer i un aprenentatge.

Viatger impenitent, Jaén pren anotacions en cada racó del camí, amb cada canvi de llum en les textures, amb cada nova essència que només sap distingir qui ha emprès llargs viatges des de ben jove. Així ens ho transmet ací, en un ampli mosaic de colors en harmonia, de línies que porten a altres línies, de jardins pensats per a la contemplació, descans i reflexió del caminant.

Aquests jardins d'aire mediterrani ens impressionen com a metralla en primera fila, com a un bes en l'alba, com a regal que són d'un artista enamorat dels jardins, teixits i paisatges que avui tenim ací, privilegi de la mà d'un creador polifacètic com Gaspar Jaén.

Jardins, Teixits, Paisatges

Gaspar Jaén nos invita en *Jardins, Teixits, Paisatges* a contemplar la belleza desde su ventana exclusiva con vistas al corazón de un experto catador de formas. Nos ofrece en estos dibujos la mejor muestra de su pasión por el paisaje, por el gusto a unas líneas y colores que lleva toda una vida estudiando y que conoce a la perfección. Así, con esa maestría tranquila que siempre lo acompaña, nos acoge en su casa y nos emplaza a mirar con sus ojos viajeros el mundo que nos rodea.

El artista plástico tiene sus orígenes, sin duda, en el poeta que nos ha ofrecido más de diez títulos. Desde *Cadells de la fosca trencada* (1976), su primera antología publicada, a tantos otros títulos como *Del temps present* (1998), galardonado con el premio de la Crítica dels Escriptors Valencians o *Pòntiques* (2000), premio Ausiàs March de Gandia, Jaén ha sabido construir un imaginario poético personal que, como él mismo ha afirmado en varias ocasiones, es plenamente autobiográfica. Hay, pues, una visión intimista y existencial, un retrato del mundo que ha vivido, que coincide tanto en la poesía como en su obra artística. Gaspar Jaén expresa con palabras e imágenes sus sentimientos, sus vivencias, todo ello en una poesía que intenta narrar, exponer hechos, contar historias de una forma simbólica y bella. Una literatura que emociona y que atrapa al lector, un buen espejismo de donde beben sus composiciones plásticas.

En la muestra que nos ocupa, Gaspar Jaén entiende el paisaje como arte, y así lo ha plasmado en multitud de obras, ensayos, pinturas y escritos. Entre todos ellos tenemos hoy aquí la poesía en el dibujo, en una muestra repleta de matices, anotaciones y sugerencias que hacen de la contemplación un placer y un aprendizaje.

Viajero impenitente, Jaén toma anotaciones en cada rincón del camino, con cada cambio de luz en las texturas, con cada nueva esencia que sólo sabe distinguir quién ha emprendido largos viajes desde muy joven. Así nos lo transmite aquí, en un amplio mosaico de colores en armonía, de líneas que llevan a otras líneas, de jardines pensados para la contemplación, descanso y reflexión del caminante.

Estos jardines de aire mediterráneo nos impresionan como metralla en primera fila, como un beso al amanecer, como regalo que son de un artista enamorado de los jardines, tejidos y paisajes que hoy tenemos aquí, privilegio de la mano de un creador polifacético como Gaspar Jaén.

Carles Cortés

Vicerrector de Cultura, Deportes y Política Lingüística

DIBUJOS Y PALABRAS EN LA HABITACIÓN TRANQUILA

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

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

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

Si en algo nos alcanzan, si por algo lo hacen estas láminas es por su falta de explicitud. Tienen línea, color, figura a veces, trama tantas otras; historia en un título, sentido en función de la siguiente y las muchas que la han precedido; pero no podemos saber apenas nada, todo queda intuído. Sólo eso; esa emoción. ¿Por qué hace falta dibujar para evocar el amor perdido o los días de

Budapest, Amsterdam o Marraquech; los poetas conocidos o la amiga muerta; los misterios del mar, del río –rius de Londres– de la noche, el jardín o la niebla? ¿Por qué no es suficiente pensar, recordar, sentir? ¿Por qué se nos hace necesario dibujar? El conjunto de estos papeles nos invita a hacernos esas preguntas que no sabremos responder.

Hay allí, en esos muchos dibujos desplegados, historias secretas apenas esbozadas; vividas o por vivir, desconocidas al fin para nosotros y también para él; para Gaspar. Relatos inconclusos a la espera de ser terminados, o reconstruidos, o dados por perdidos, pero nunca olvidados; tal vez por ello dibujados. Con línea y color, con mancha y palabra, con evidencia explícita y con elocuente silencio también. Cuesta entender el porqué de todo ese hermoso trabajo.

¿Para qué? ¿Para quién? E intuimos que sólo ahí, en el laberinto eterno de libros y cuadernos, de poemas y manchas haya quizá una posible iniciación a su desentrañamiento. ¿Lo sabe Gaspar? Tal vez.

Horas después, 'a la tardor', el sol, reflejado ahora sobre el lienzo de la fachada opuesta en la calle estrecha –maravillas de la ciudad densa– devolverá a la estancia esa luz suave y horizontal que la inundaba en la mañana. Y bañará otra vez los muchos dibujos esparcidos aún por la mesa de trabajo igualándolos de nuevo, y evocará en el silencio de la habitación sola lo que hay en ellos de lo que ha sido y es una vida vivida y una vida por vivir. Y hará que resuenen tenuemente por ella aquellas palabras que Gaspar Jaén escribió para cerrar el poema que cerraba a su vez la que podría ser su mejor obra escrita:

No tindràs mai aqueix temps sense present,
ja només de records, sense esperança:
fins el darrer moment davant teu s'ha d'agitar
la grandiosa maquinària de la vida,
cels i llunes giraran sobre una pell
que, encara que gastada, esperarà amb deler
la tremolor del sol i la carícia.

Donde habita lo efímero

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

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

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

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

Old Friends

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

Virginia Smith, 2013-04-21

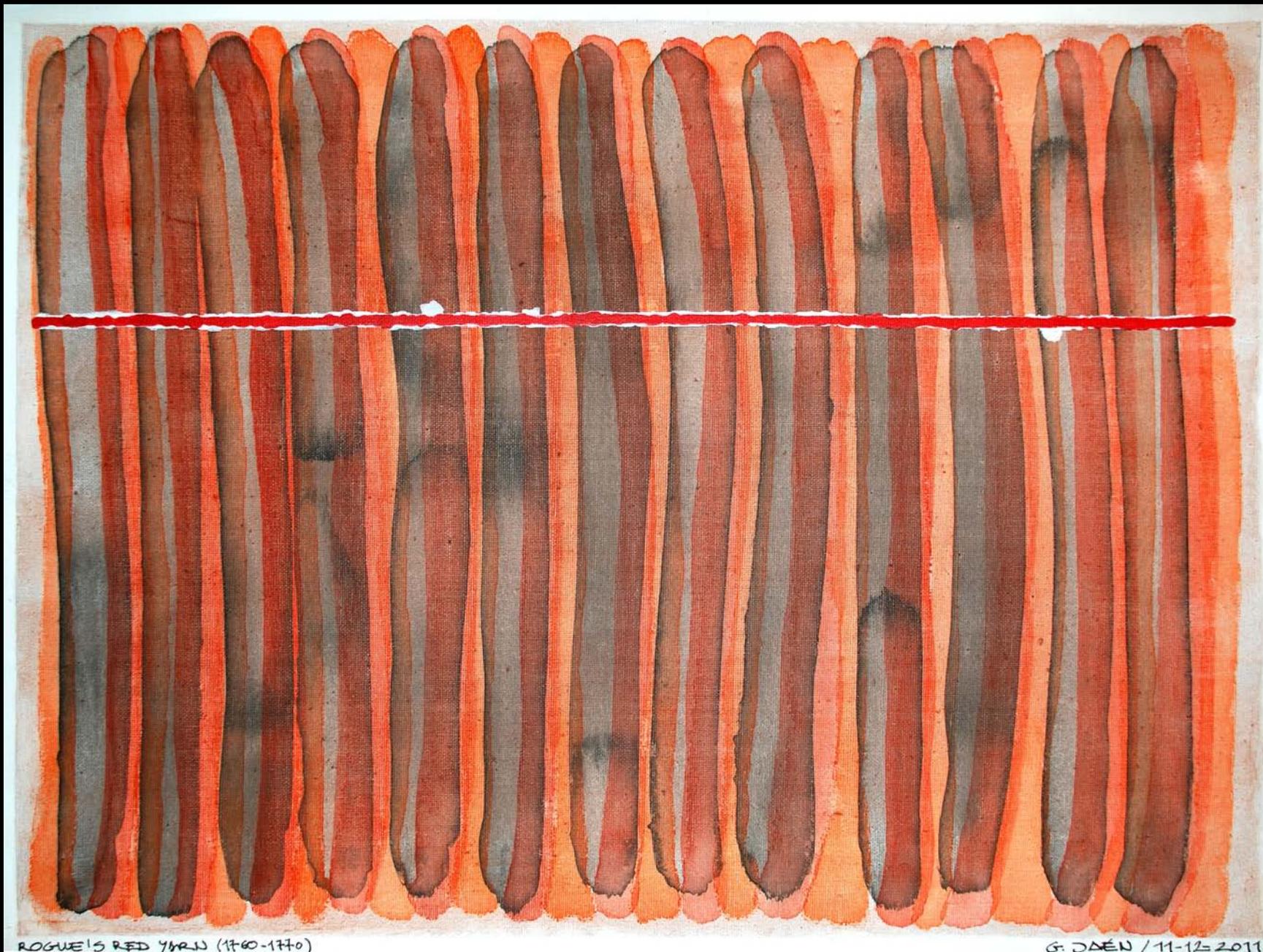
Acrílics en tela

Jardins Teixits Paisatges

Gaspar Jaén i Urban

Acrílics en tela

72x52 cm



ROGUE'S RED YARN (1760-1770)

G. JAÉN / 11-12-2011

Jardins Teixits Paisatges

Gaspar Jaén i Urban

Acrílics en tela

72x52 cm



VIRALL - LONDRES 1945

G. JAÉN / 19-12-2011

Jardins Teixits Paisatges
Gaspar Jaén i Urban

Acrílics en tela
72x52 cm



MANCHESTER, DESEMPRE

G. JAÉN / 22-12-2011

Jardins Teixits Paisatges

Gaspar Jaén i Urban

Acrílics en tela

72x52 cm



JARDINS TEIXITS. CATEDRAL DE CORDOBA. 1945

G. JAÉN / 25-12-2011

Jardins Teixits Paisatges

Gaspar Jaén i Urban

Acrílics en tela

72x52 cm

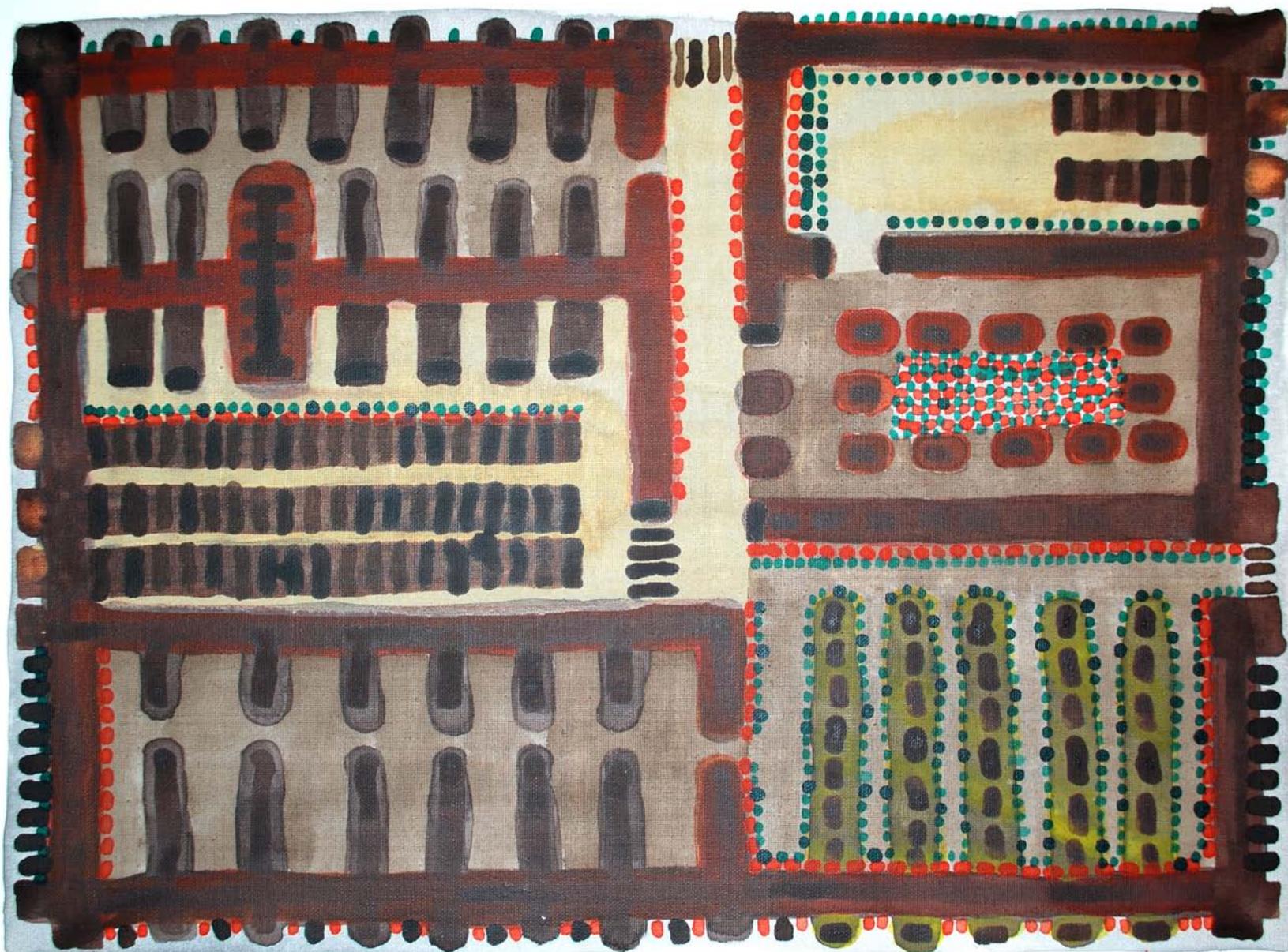


COMPOSICIÓ RUSSA A LEMINGRAD

G. JAÉN / 01-01-2012

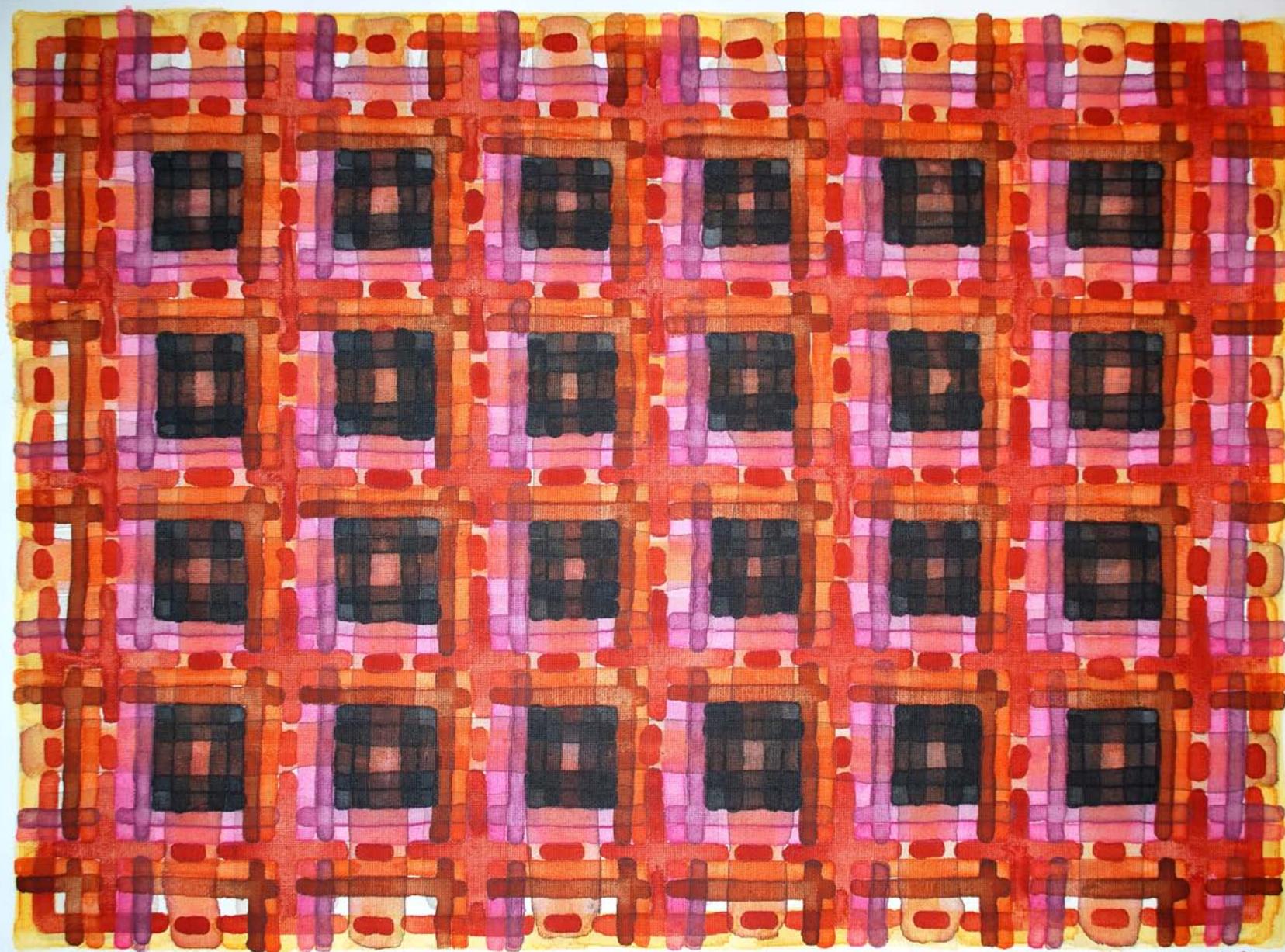
Acrílics en tela

72x52 cm



CULTAT M. DESERT DEL MARROC

G. JAÉN / 04-01-2012



FUMERALS i RAJONES

G. JAÉN /08-01-2012

Jardins Teixits Paisatges
Gaspar Jaén i Urban

Acrílics en tela
72x52 cm



RECULL DE PILGORSÀ

G. JAÉN / 12-01-2012

Jardins Teixits Paisatges

Gaspar Jaén i Urban

Acrílics en tela

72x52 cm



TEIXIT MANÇUNIZ

G. JAÉN / 22-01-2012

Jardins Teixits Paisatges

Gaspar Jaén i Urban

Acrílics en tela

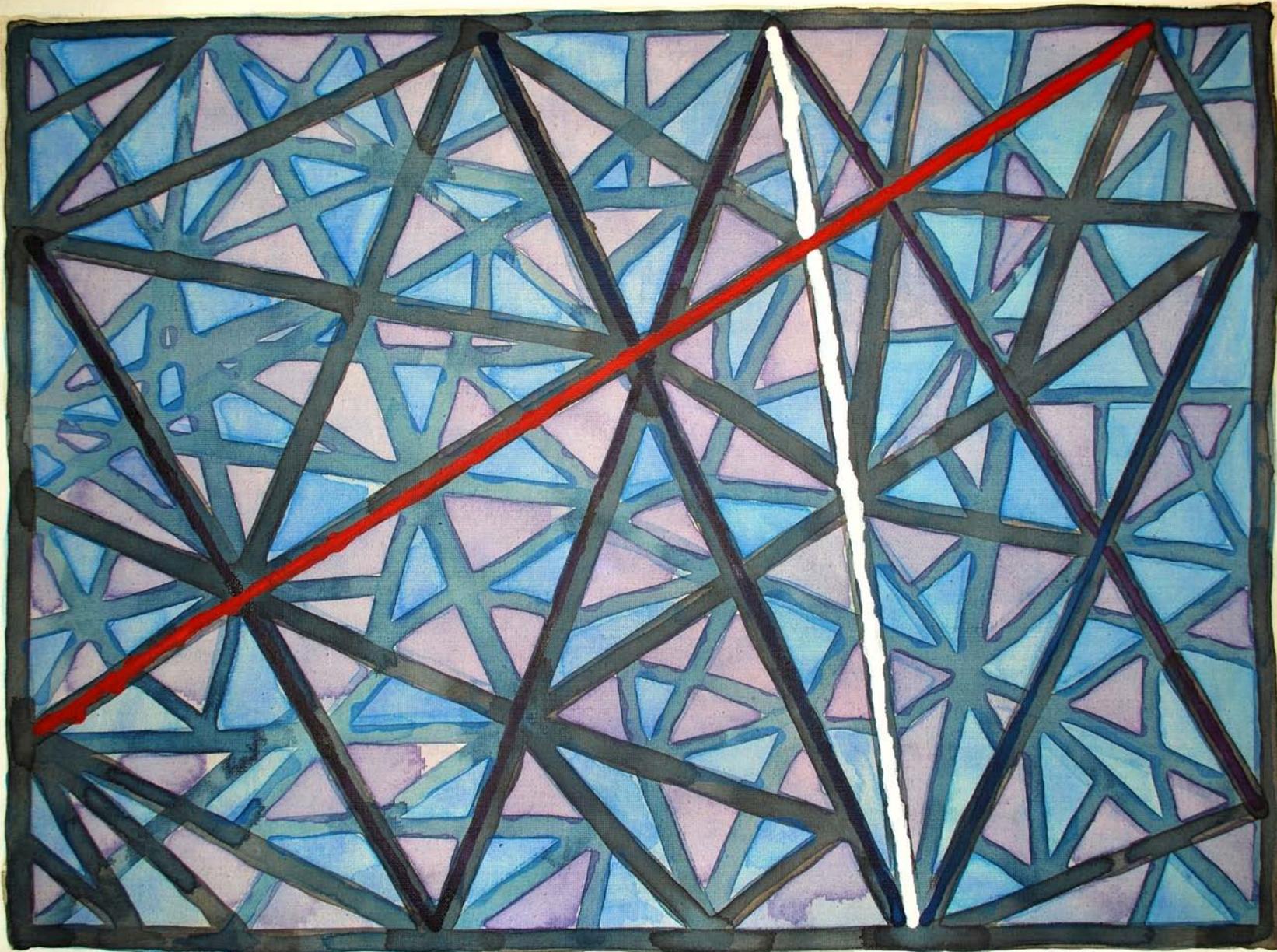
72x52 cm



DE PAPER XINÈS

G. JAÉN / 26-01-2012

Acrílics en tela
72x52 cm



VITRAL PER A LA CATEDRAL DE BERLÍN. 1946

G. JAÉN / 06-02-2012

Acrílics en tela
72x52 cm



IRIS DE MANCHESTER

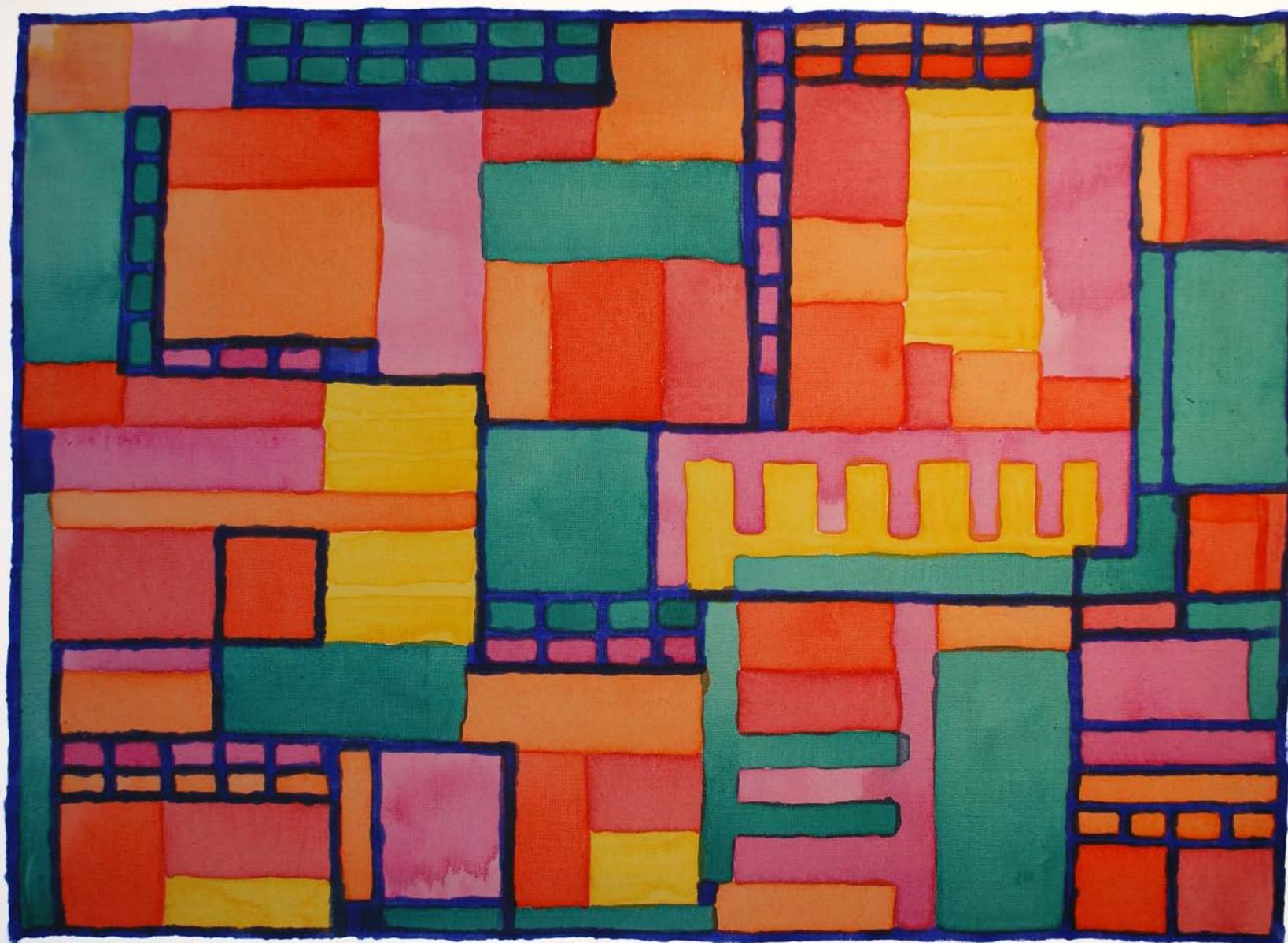
G. JAÉN / 08-02-2012

Jardins Teixits Paisatges

Gaspar Jaén i Urban

Acrílics en tela

72x52 cm



CRAZY PATCHWORK PER D GIDDY SMITH

G. JAÉN / 13-02-2012

Jardins Teixits Paisatges

Gaspar Jaén i Urban

Acrílics en tela

72x52 cm



DUES FULLES SEGONS HOWARD HODGKINS

G. JAÉN / 14-02-2012

Jardins Teixits Paisatges

Gaspar Jaén i Urban

Acrílics en tela

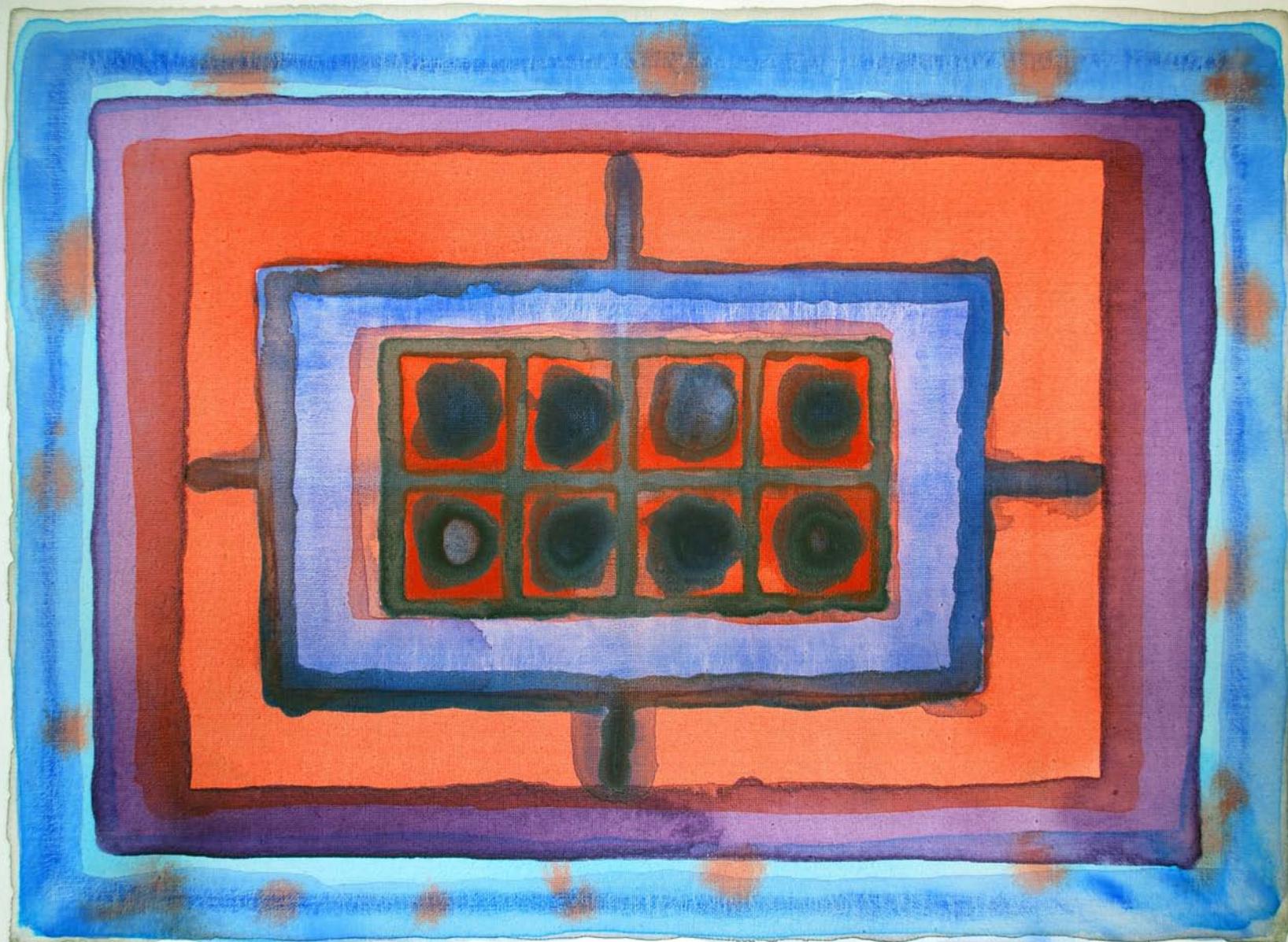
72x52 cm



VALENCIA, JARDI BOTÀNIC, TARDOR

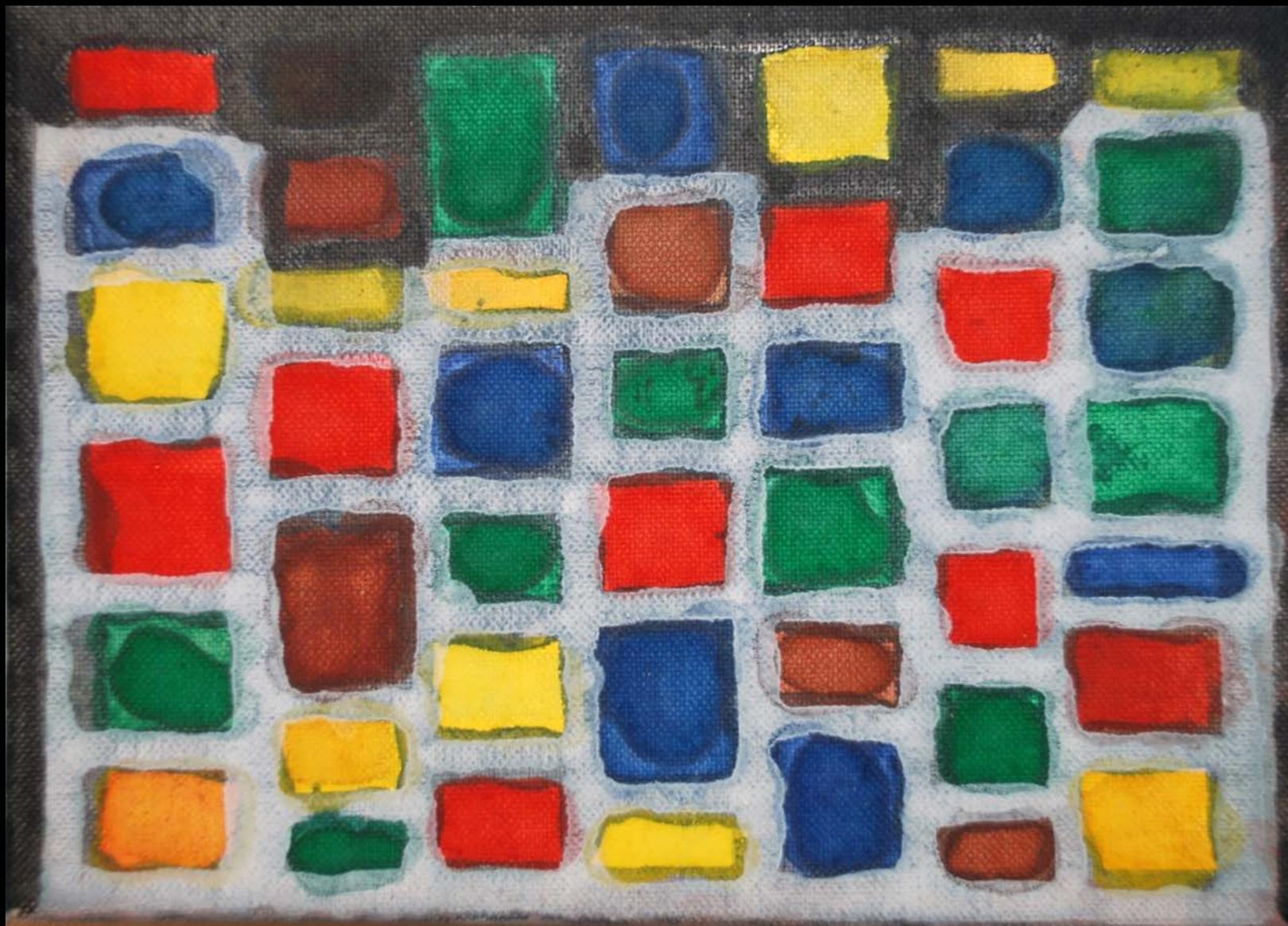
G. JAÉN / 24-02-2012

Acrílics en tela
72x52 cm



RECTANGLES SEGONS HODGKIN

G. JAÉN / 26-02-2012



CIUTAT DE NIT

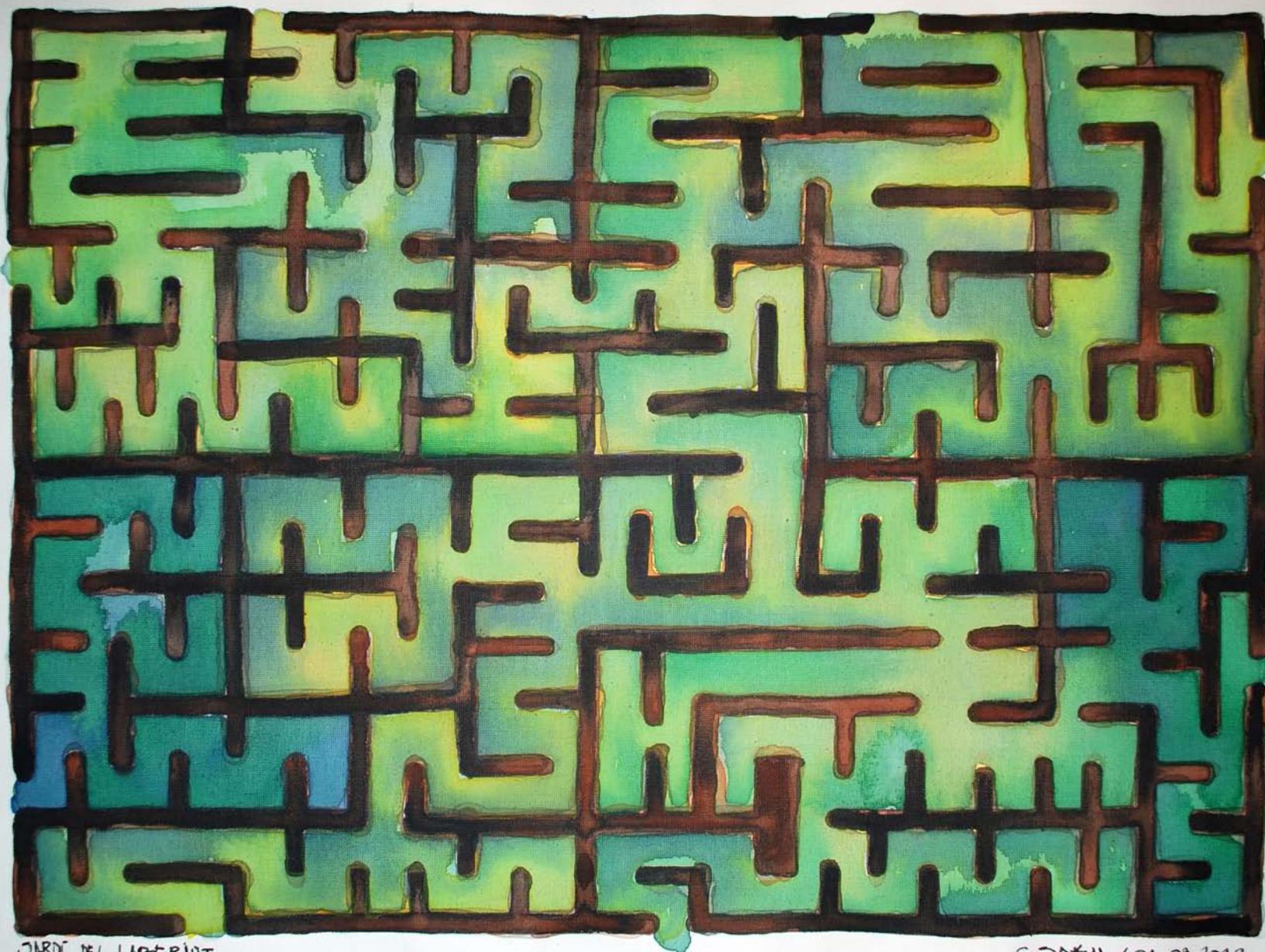
G. JAÉN / 27-02-2012

Jardins Teixits Paisatges

Gaspar Jaén i Urban

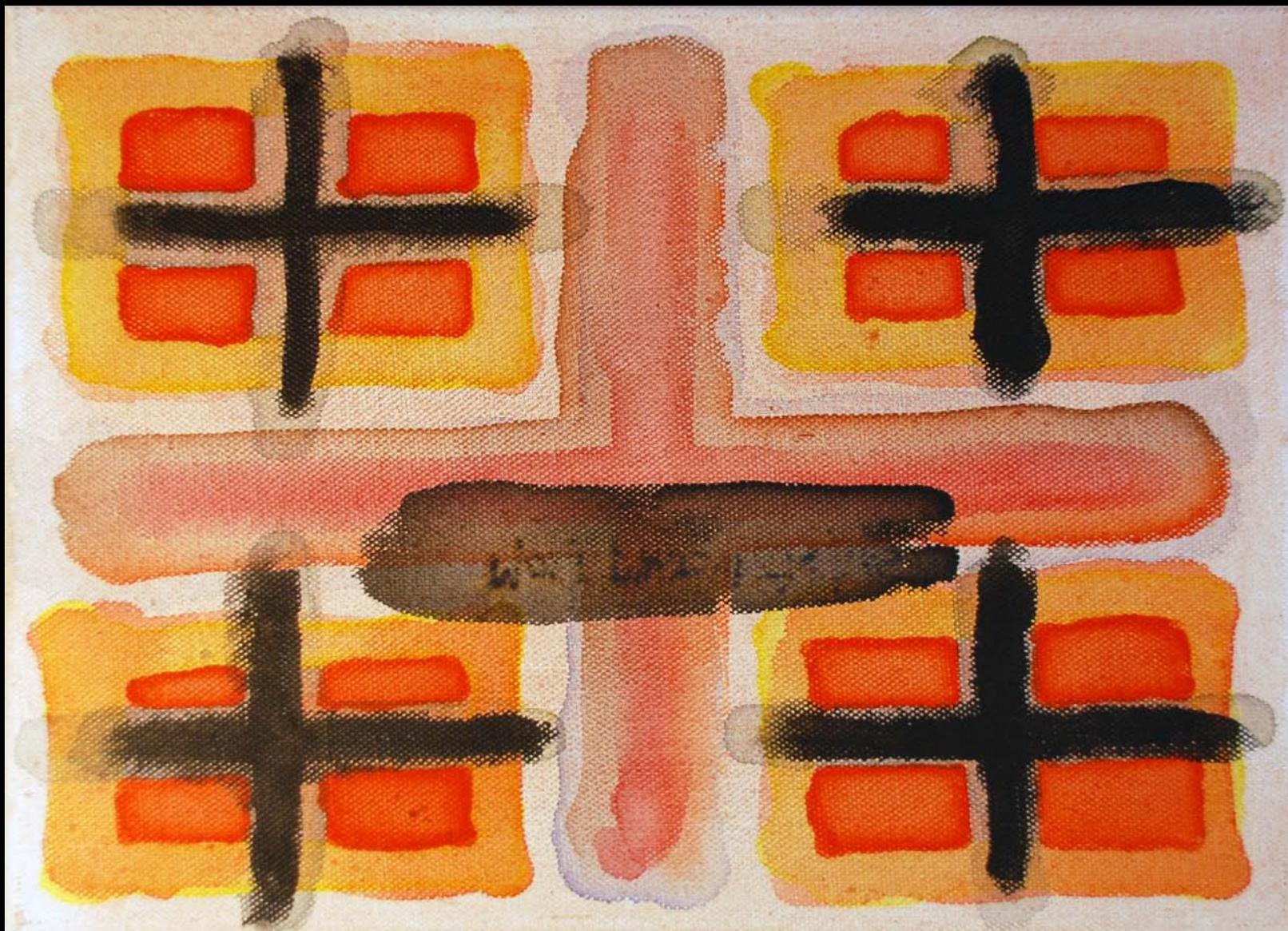
Acrílics en tela

72x52 cm



JARDI DEL LABERINT

G. JAÉN / 01-03-2012



MORT D'ANTONI TÀPIES

G. JAÉN / 03-03-2012



JARDÍ VORA MAR

G. JAÉN / 04-03-2012

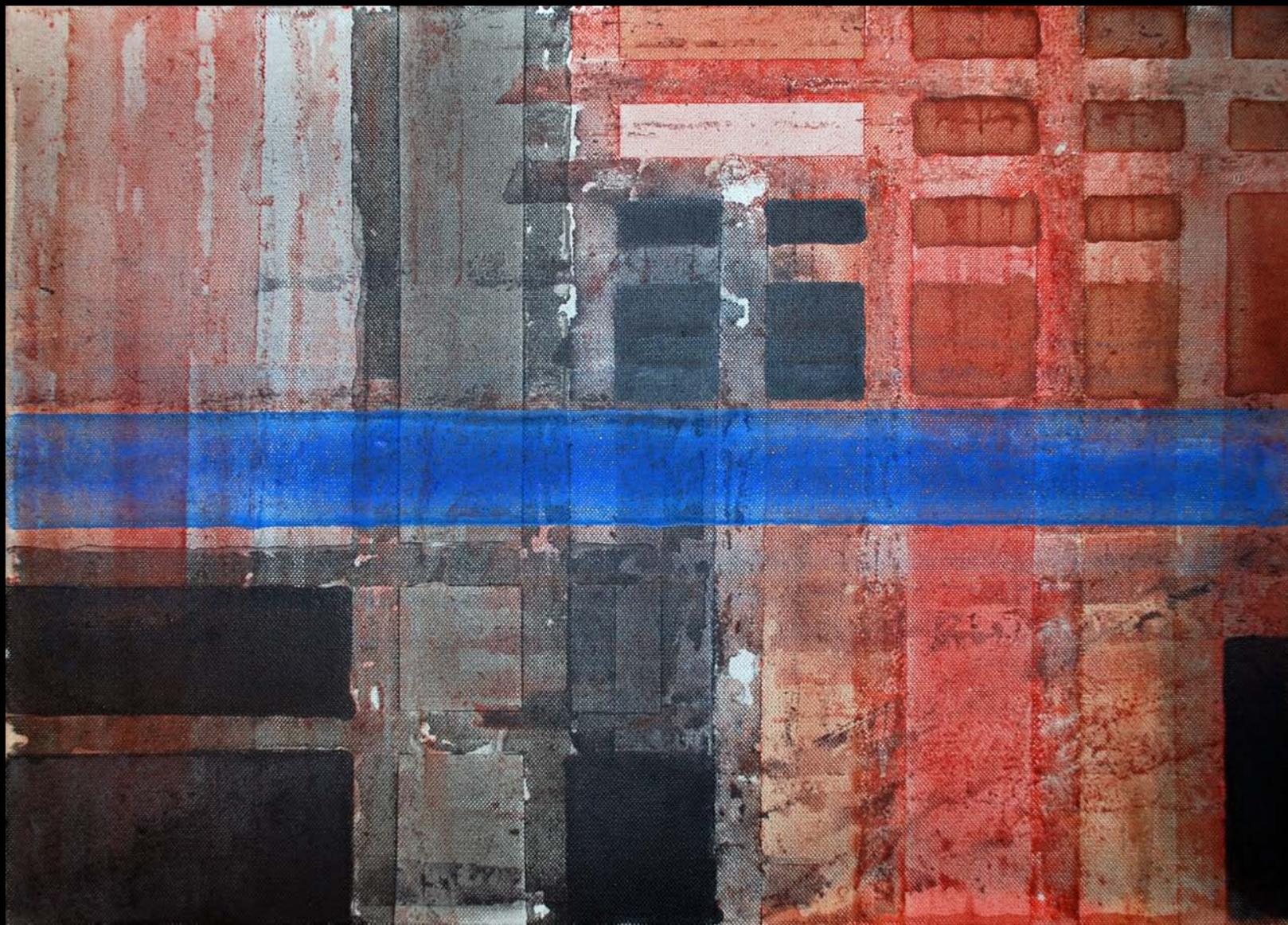


50 FULLES AMB FORMA DE MUSCLO. HERBARI

G. JAÉN / 05-03-2012

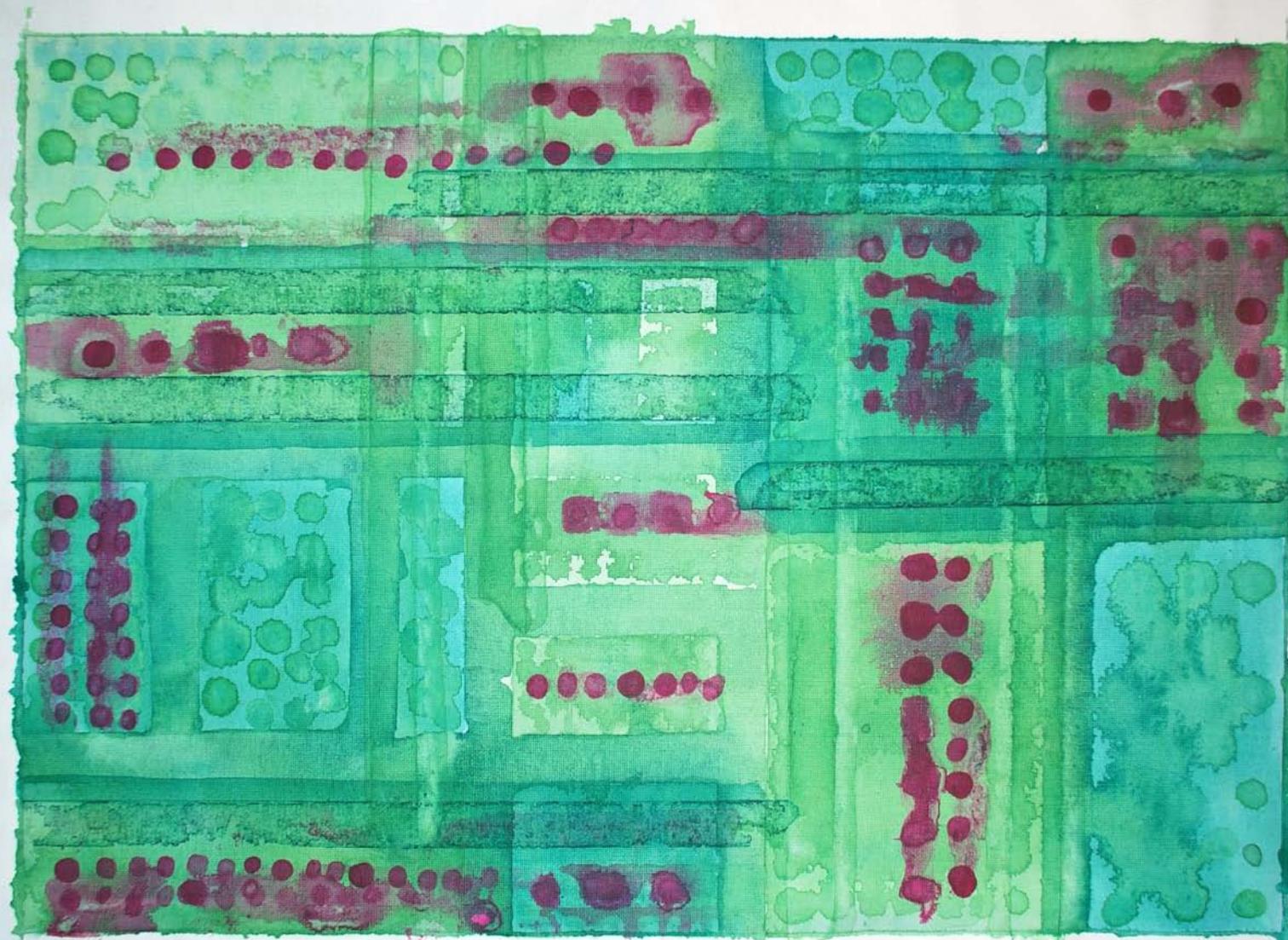
Jardins Teixits Paisatges
Gaspar Jaén i Urban

Acrílics en tela
52x41 cm



VIDA I MORT D'ANA PETERS

G. JAÉN / 06-03-2012



JARDI PER A HOSSAN A KENNINGTON

G. JAÉN/09.03.2012

Jardins Teixits Paisatges

Gaspar Jaén i Urban

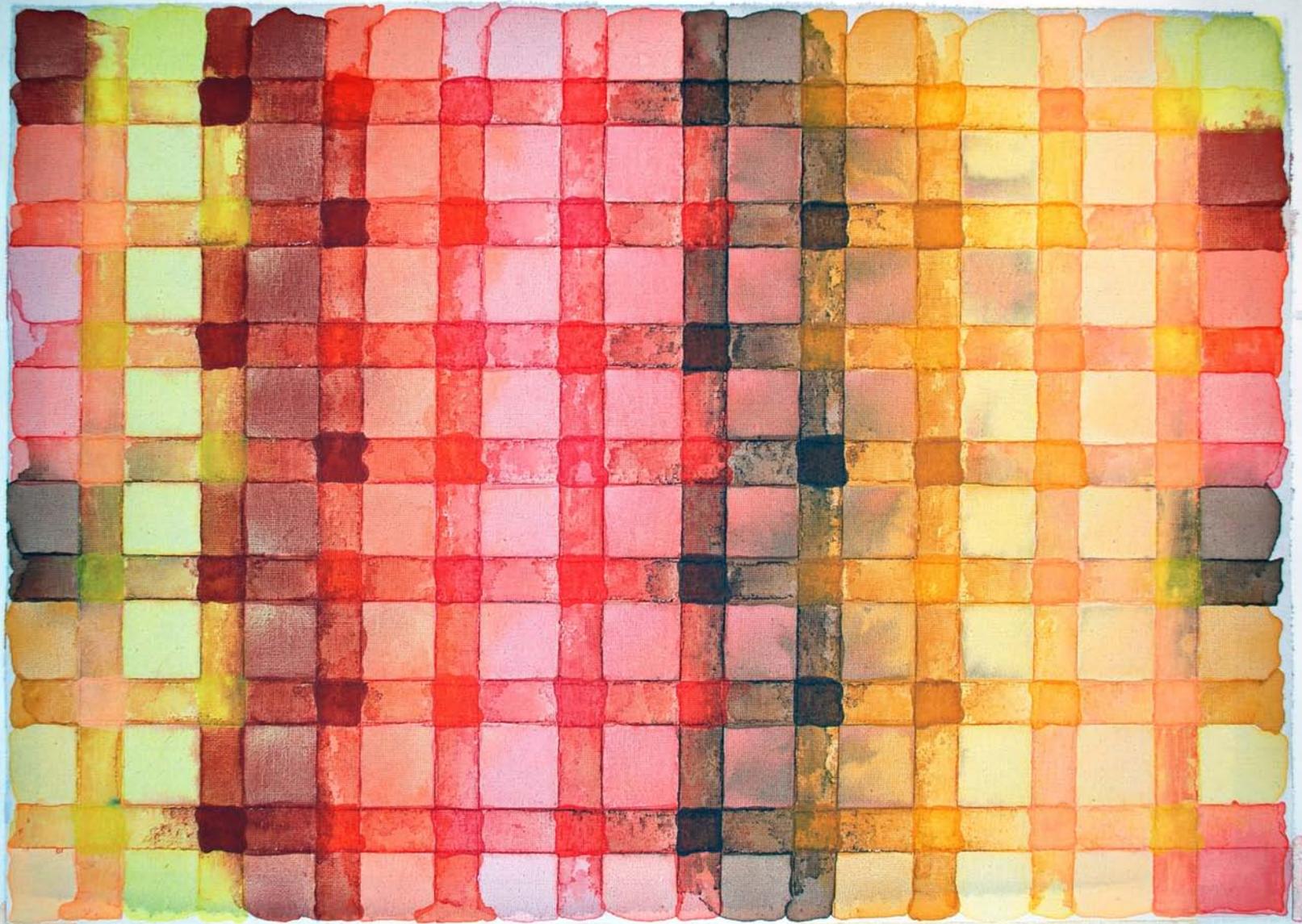
Acrílics en tela

72x52 cm



CAP A PAJERM

G. JAÉN / 11-03-2012



BOLONYA-PALERM - BOLONYA

G. JAÉN / 20-03-2012

Acrílics en tela
72x52 cm



BALONJA. PRIMAVERA

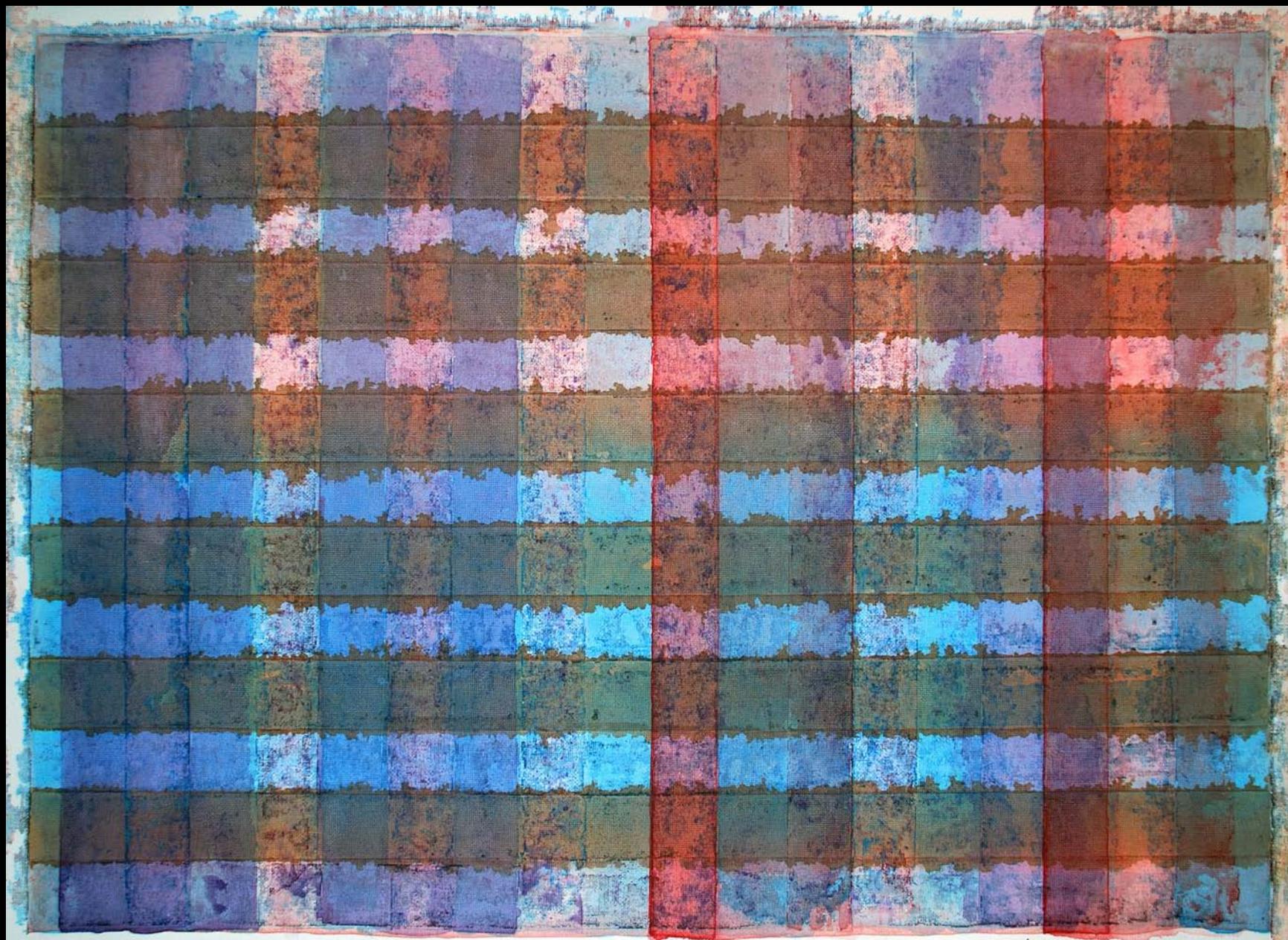
24-03-2012

Jardins Teixits Paisatges

Gaspar Jaén i Urban

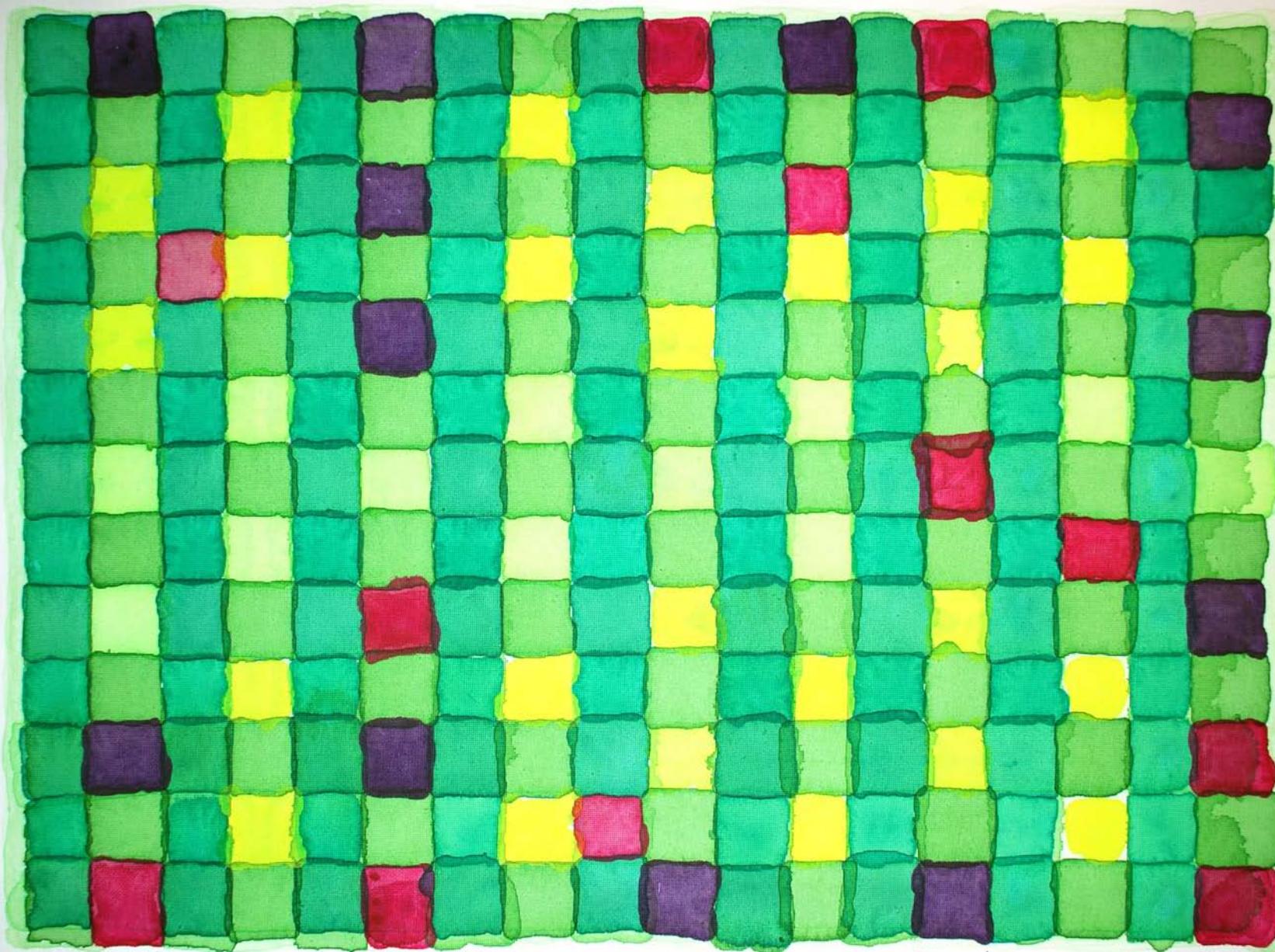
Acrílics en tela

72x52 cm



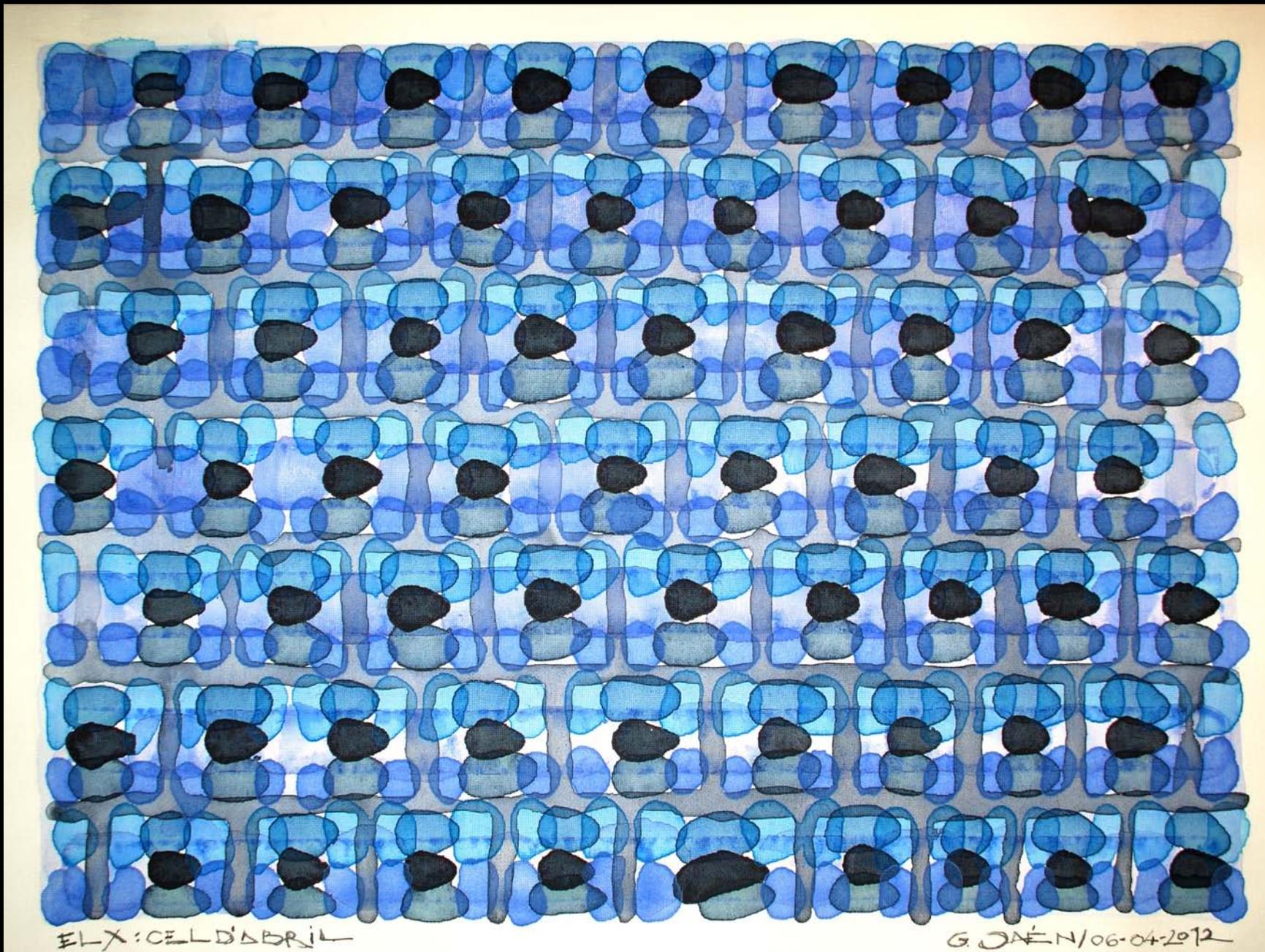
CAMP DE VIOLERES

G. JAÉN / 26-03-2012



CAMP DELX EN PRIMAVERA

G. JAÉN / 30-03-2012



ELX: CEL·L D'ABRIL

G. JAÉN / 06-04-2012

Jardins Teixits Paisatges

Gaspar Jaén i Urban

Acrílics en tela

72x52 cm



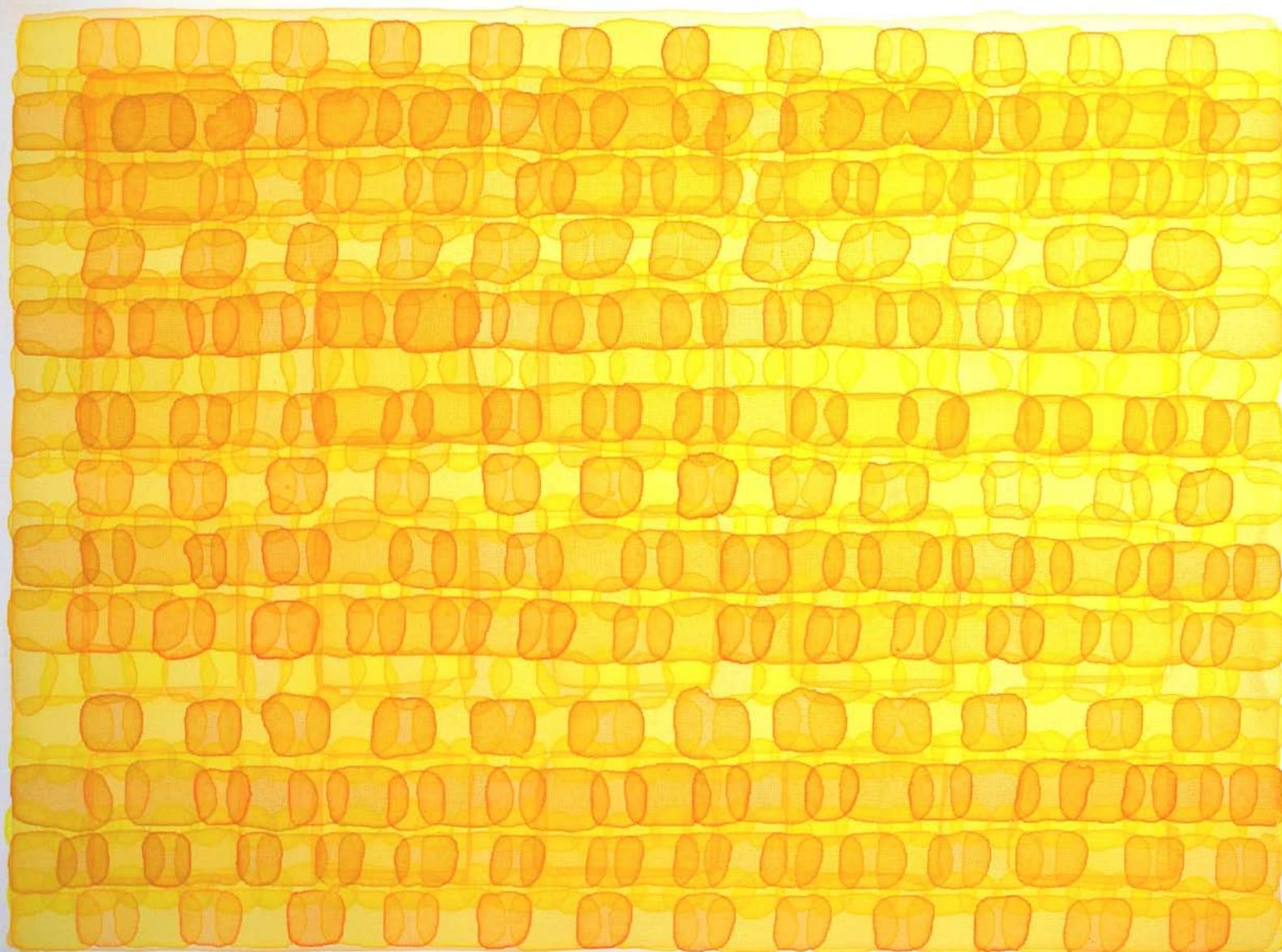
INCERTES LLUNYANIES

G. JAÉN / 10-04-2012



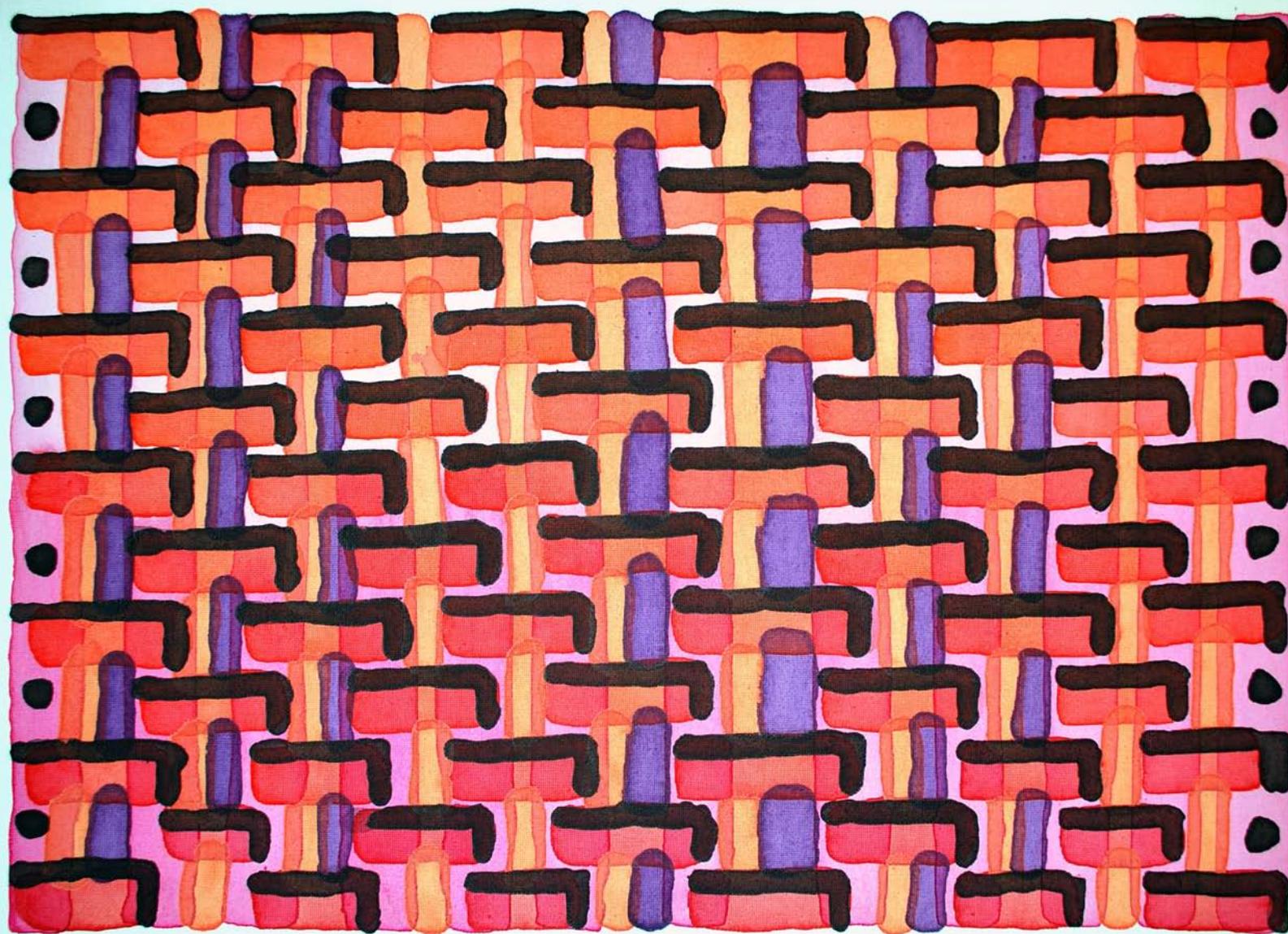
AUSTRÀLIA: PATRÓ ABORÍGEN

G. JAÉN / 13-04-2012



PEDRERA DE LA LLUM

G. JAÉN / 16-04-2012



CASTIGÓ PER A L'ESCOLA D'ART DE GLASSON

G. JAÉN / 26 04 2012



UN JARDI A GLASSOW

G. JAÉN / 30-04-2012



ROSES DE MACKINTOSH

G. JAÉN / 05-05-2012



FULLES DE TARDOR

G. JAÉN / 07-05-2012



PALMES DE DATILERA

G. JAÉN / 19-05-2012

Acrílics en tela
72x52 cm



BORRONS A LES BRANQUES

G. JAÉN / 01-06-2012



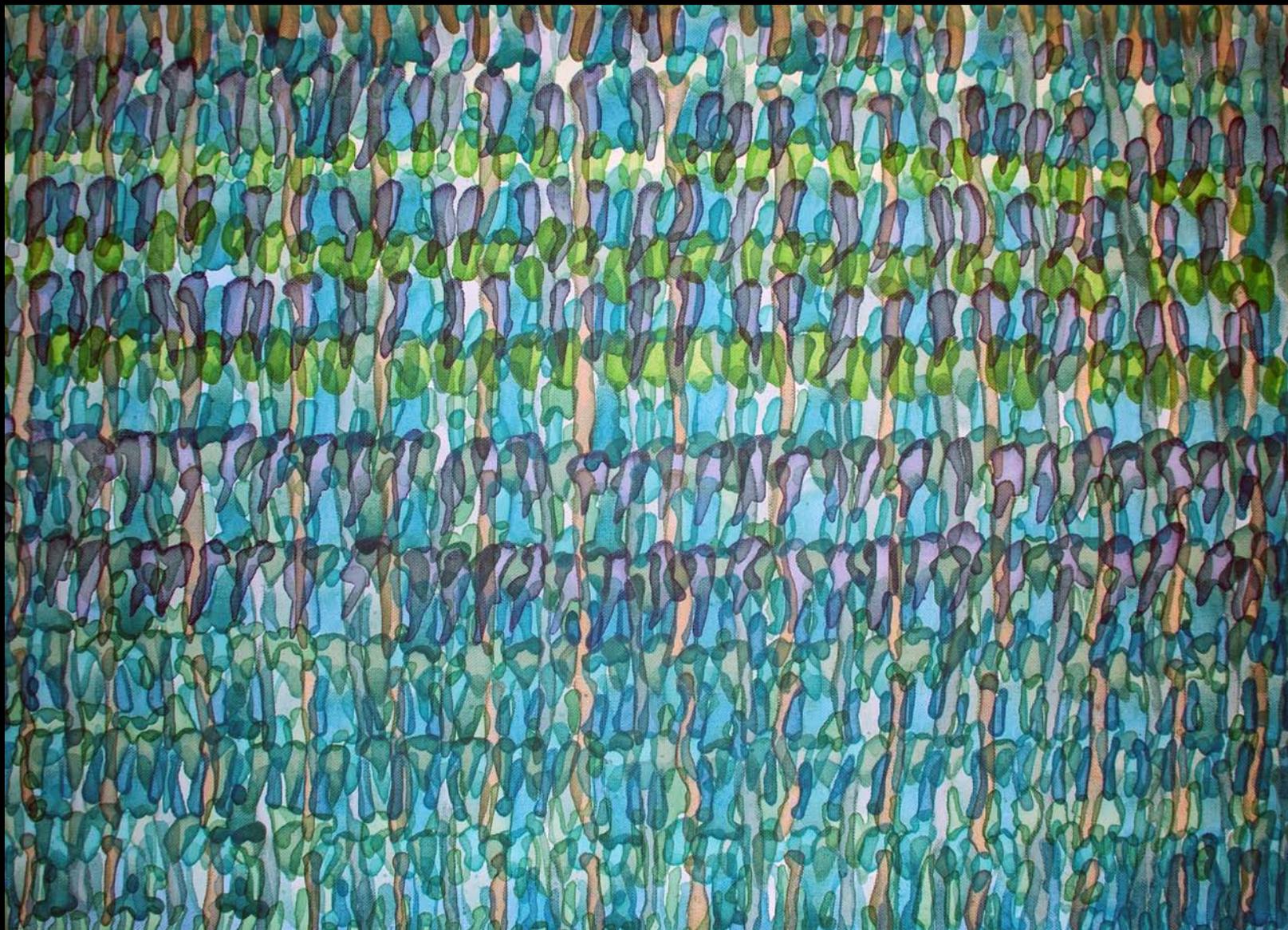
COL·LECCIÓ DE PÈTALS

G. JAÉN / 05-06-2012



35 ESTUDIS FLORALS PER A UNA BOTÀNICA OCULTA

G. JAÉN / 20-06-2012



FULLES D'HERBA

G. JAÉN / 02-07-2012

Quadern de Montevideo

25x15 cm

Jardins Teixits Paisatges

Gaspar Jaén i Urban

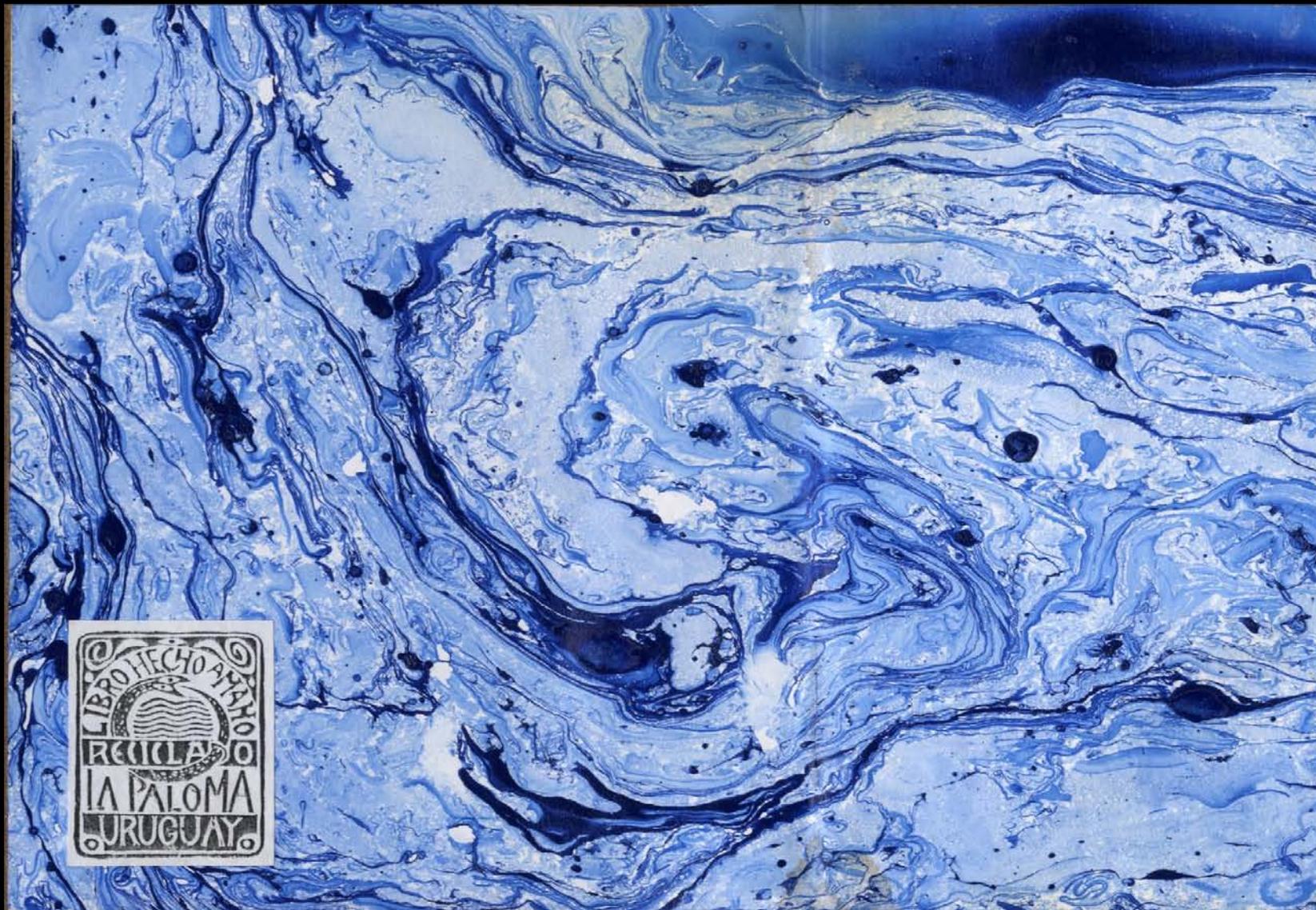
Quadern de Montevideo



Jardins Teixits Paisatges

Gaspar Jaén i Urban

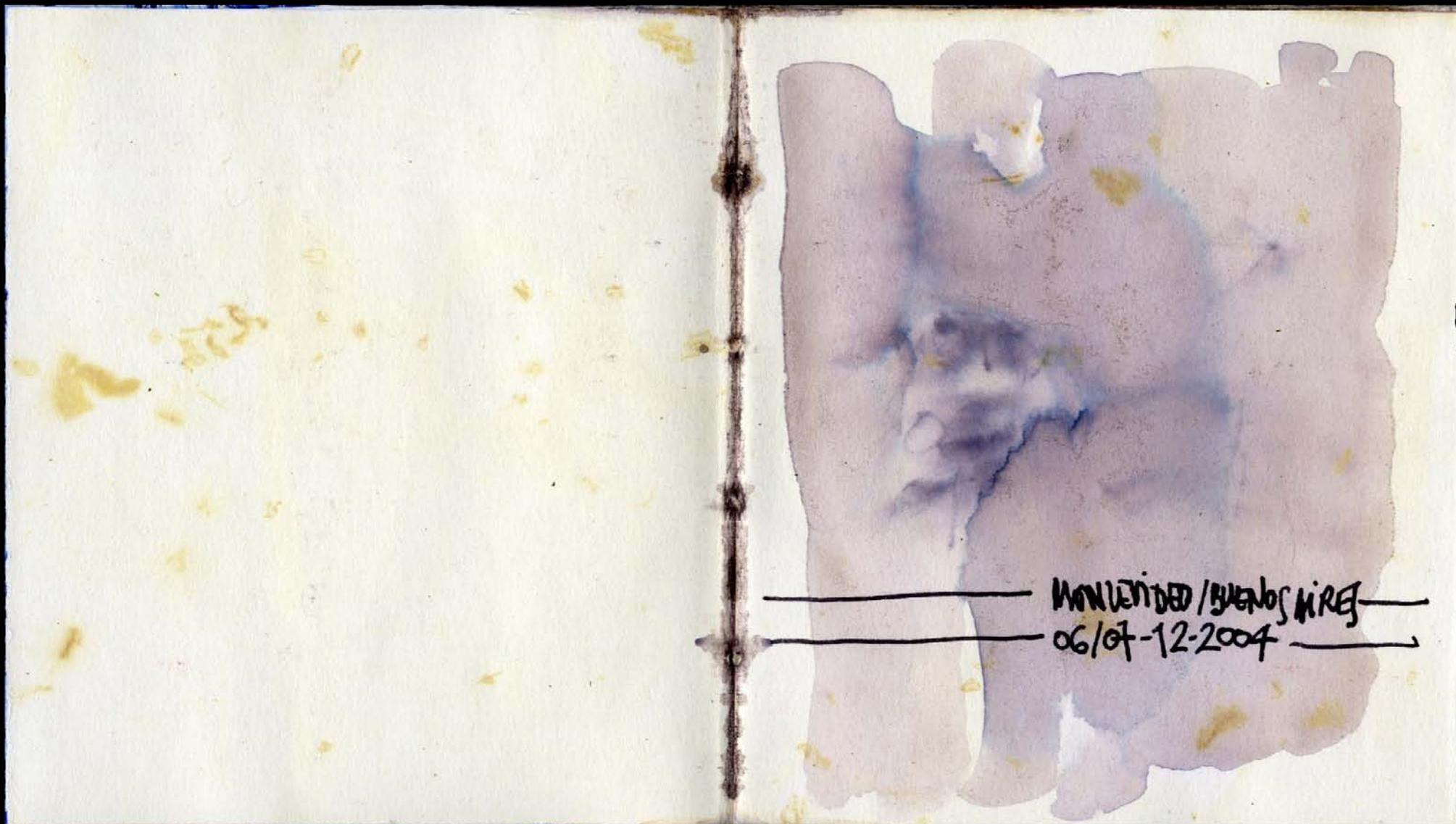
Quadern de Montevideo



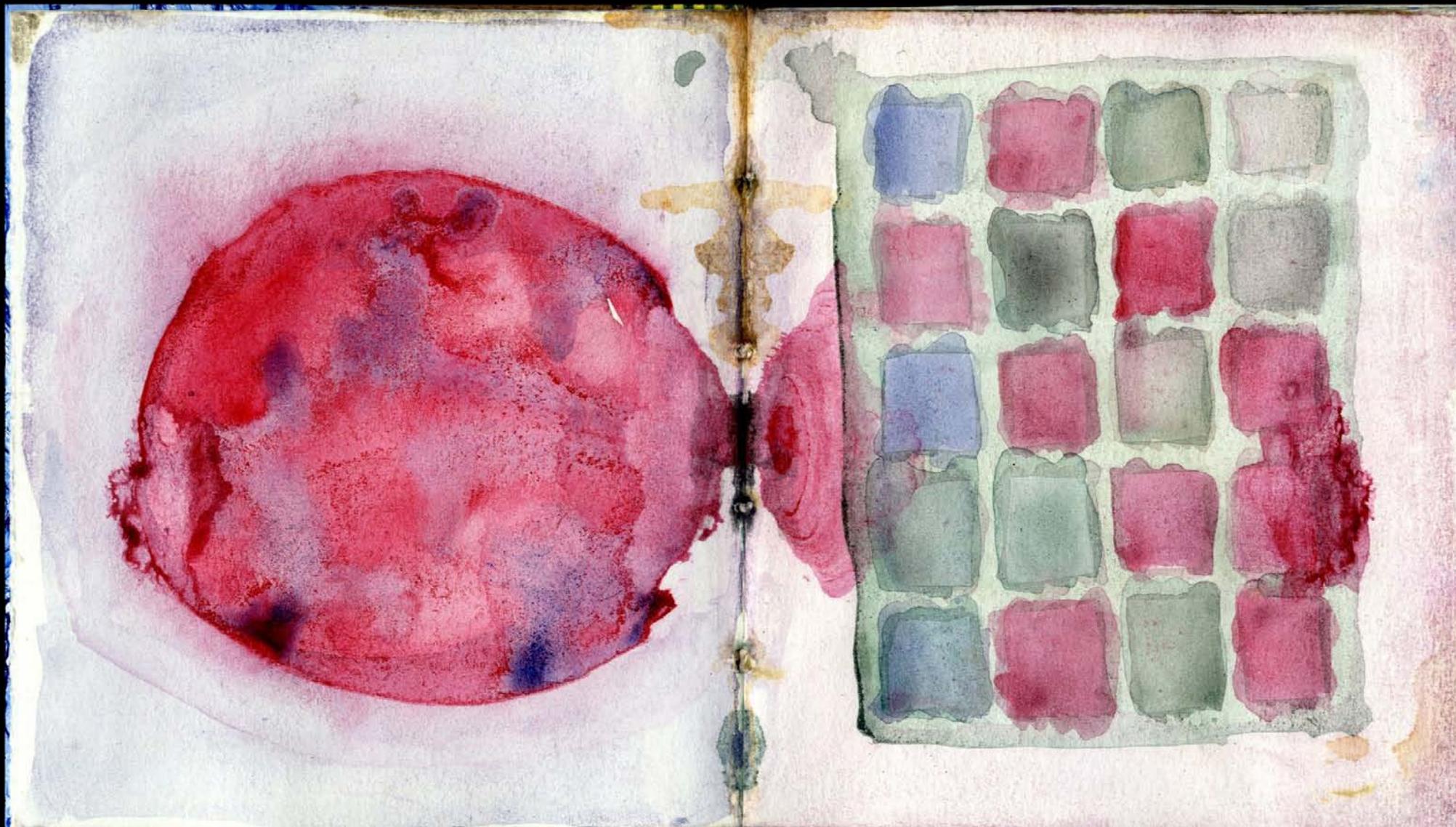
QUADERN
DE
MONTEVIDEO

G. JAÉN

2004
2012



MONTVIDEO / BUENOS AIRES
06/07-12-2004

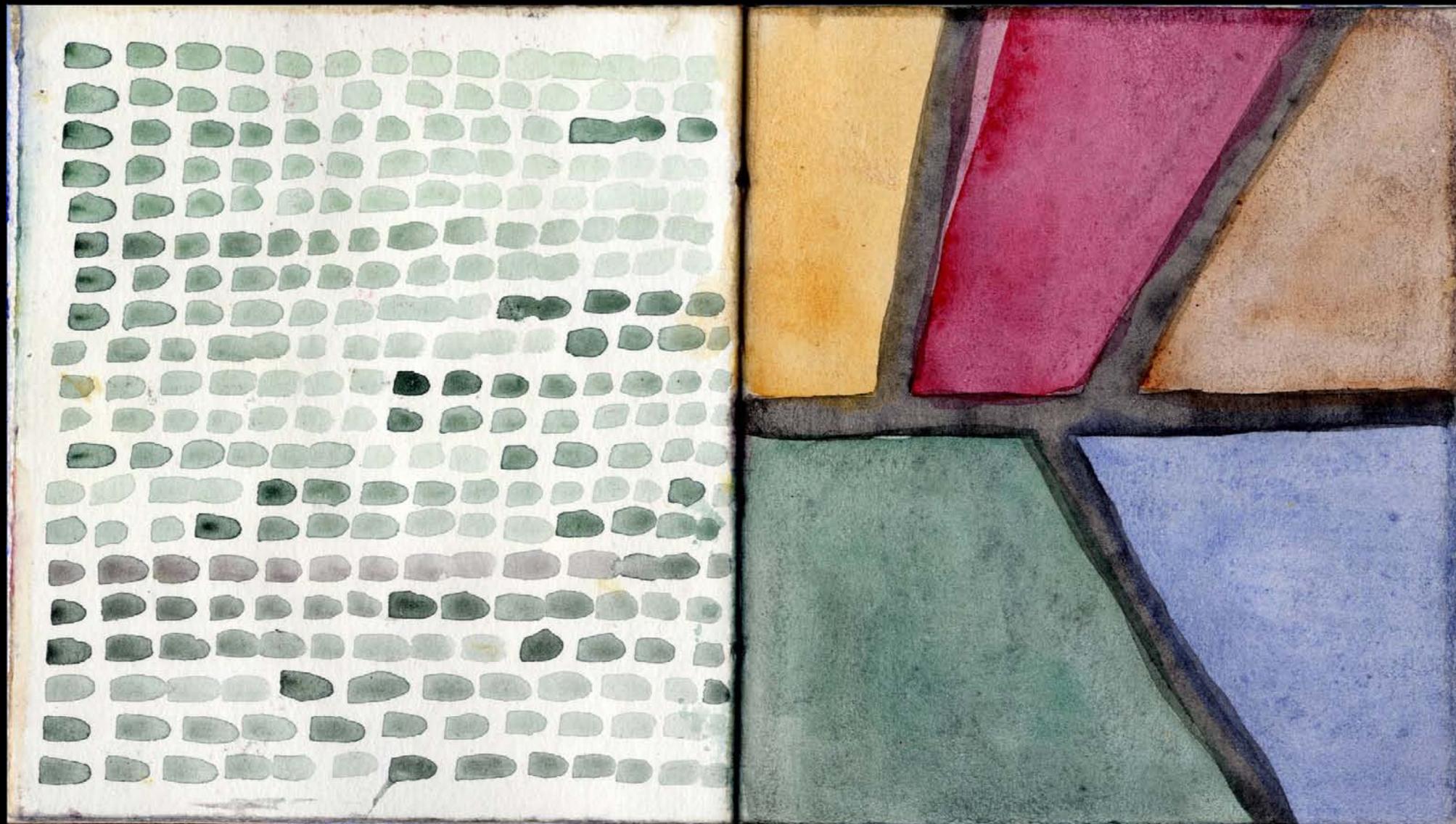


Jardins Teixits Paisatges

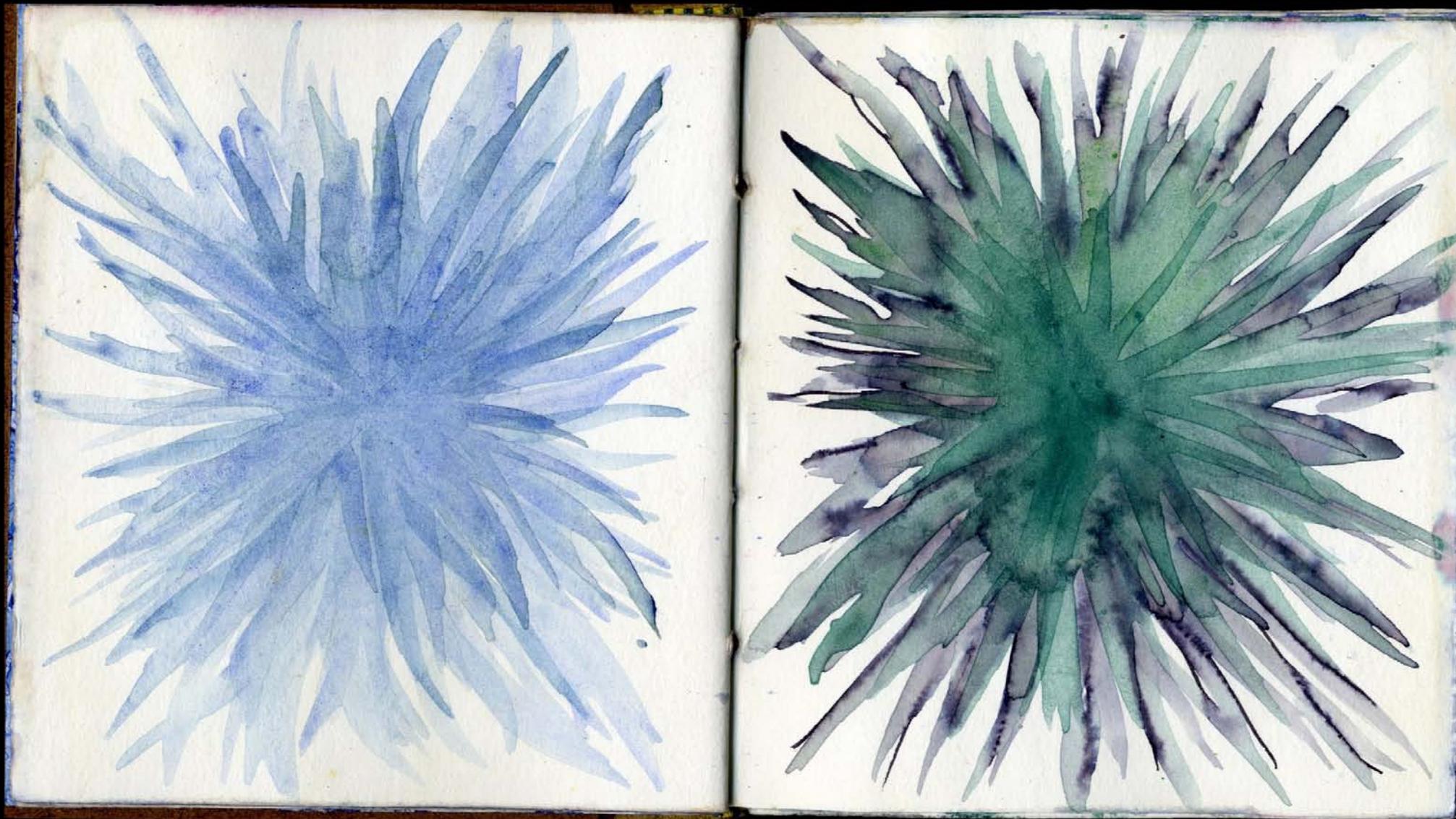
Gaspar Jaén i Urban

Quadern de Montevideo





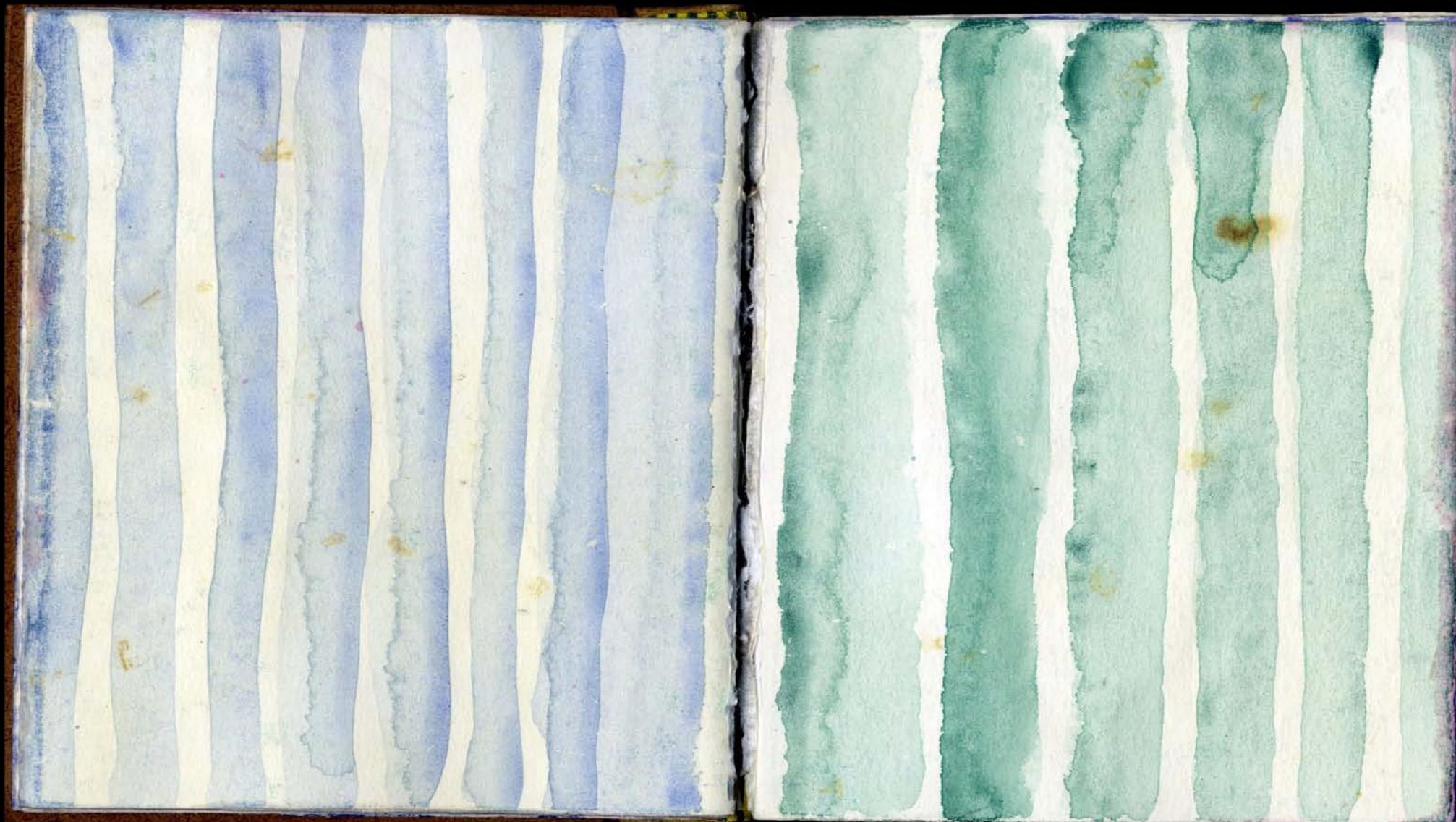


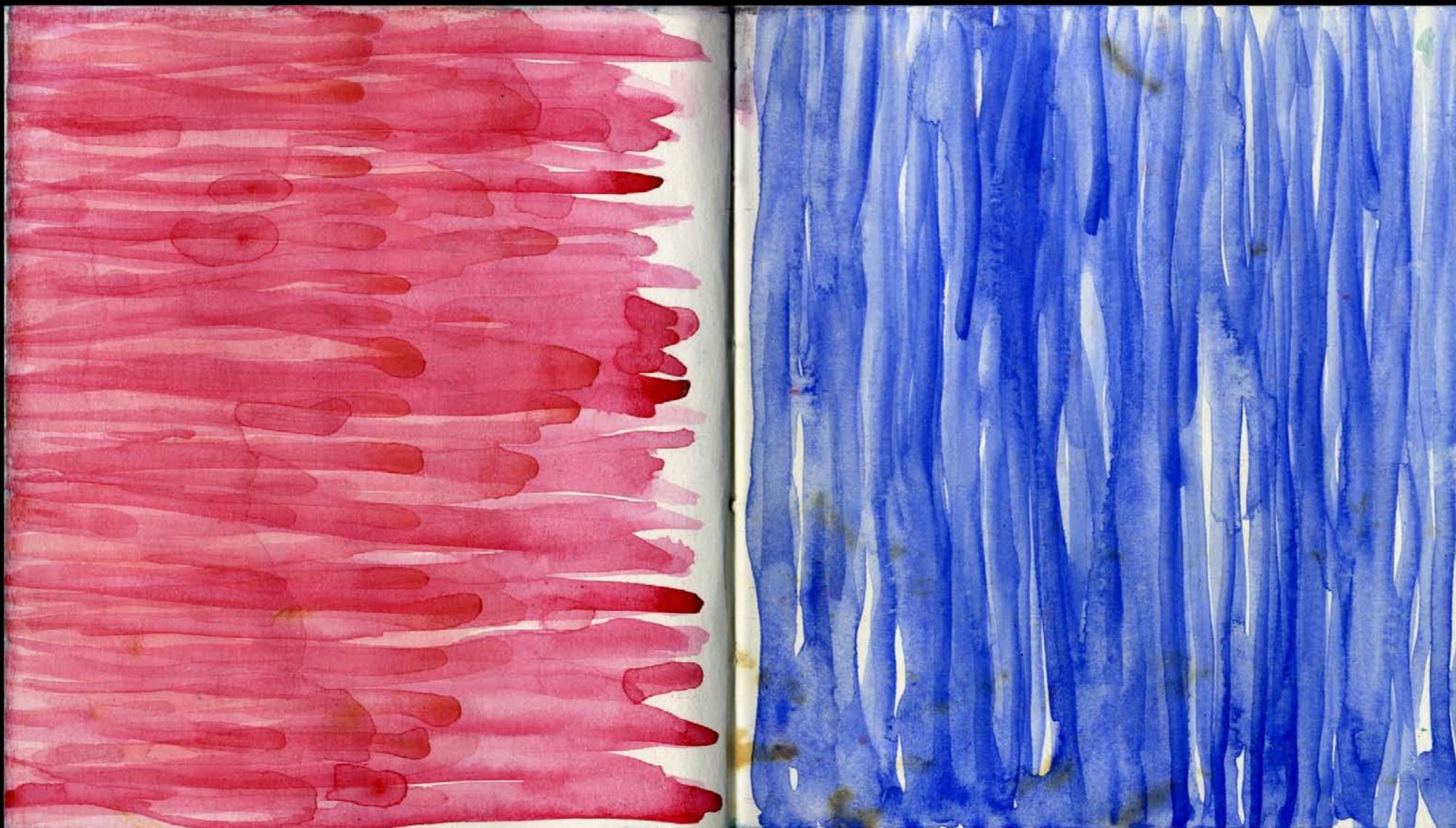


Jardins Teixits Paisatges

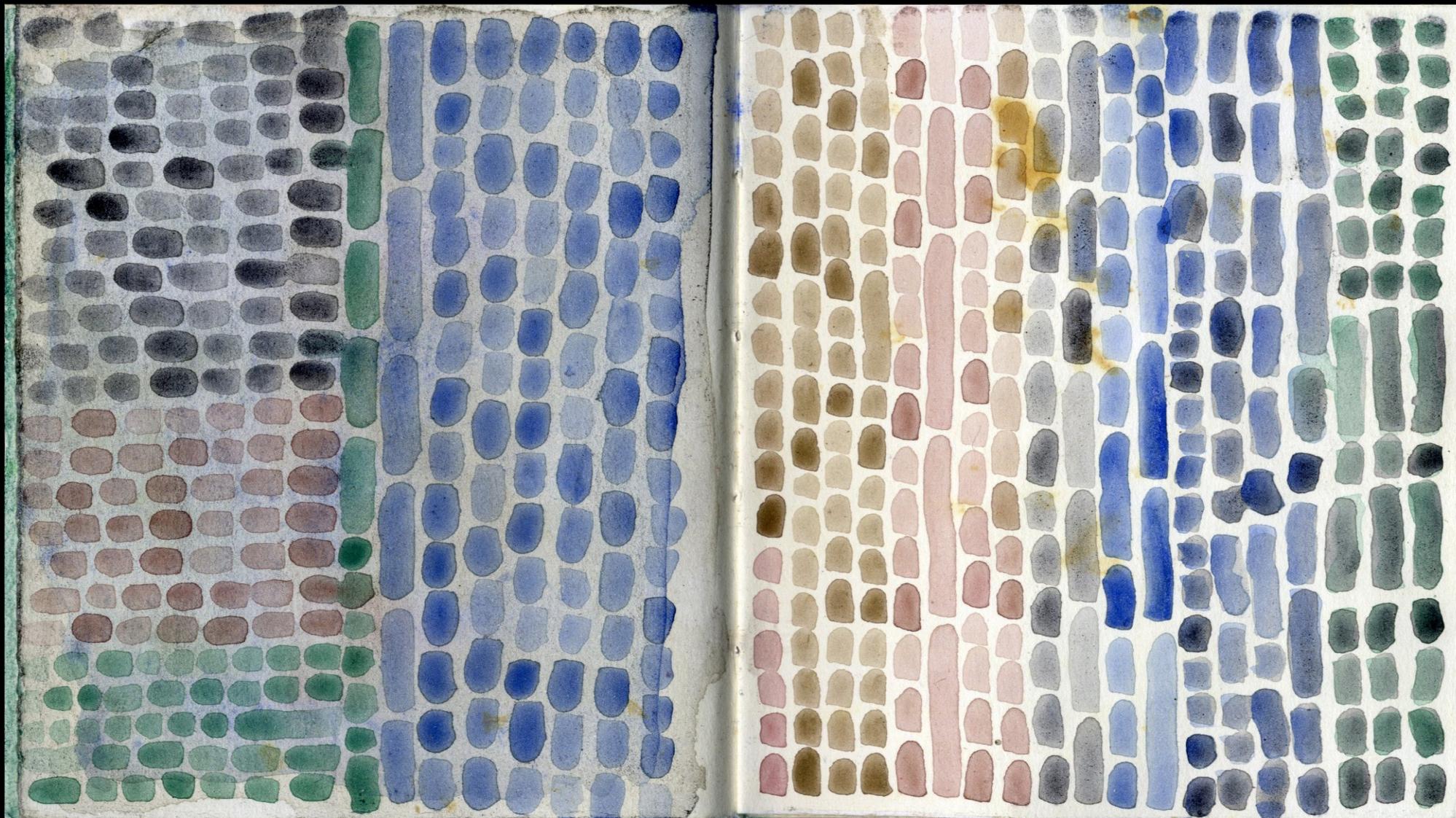
Gaspar Jaén i Urban

Quadern de Montevideo









06.12.04, dilluns 21:00h.

Arribo a Buenos Aires amb una estranya emoció. Hi arribo com cal: llegint versos de Borges q. parlen de Buenos Aires. Em trobe una ciutat esplèndida, terra promesa semblant a Nova York. Luxosa, satel·lita, gegantina, estesa arreu el pla i els punts cardinals. A l'altre costat del Plata, com una ombra, queda Uruguai. Colònia del Sacramento, on heu embarcat, un poblat per a turistes, beneït per la UNESCO; Montevideo, on heu passat el dia on us heu llevat d'hora per passejar fins l'estació de tren, un bellíssim edifici abandonat q. es cania a trossos, com la ciutat antiga, i com les places arbrades, tan acollidores, com els magatzems del port. Veiem alguns edificis: l'escola d'enginyers, tan útil a l'estat del XIX per a colonitzar el continent, el monument als desapareguts en la dictadura, el centre educatiu i grandios de la ciutat. Però aquell noc més, coscò i assequible queda adivinat i s'apaga amb la elucutor de Borges. He llegit tant d'aquesta ciutat. S'ha escrit tant sobre ella. He impantat i trobat tants escriptors, cantors i referències, q. m'emociona anibar entre l'altre riu a del riu, en un vaixell cobert, despat com un bingo, llegint versos de

Borges. Ferrer de Buenos Aires. Fundació mítica, barris i carrers, q. sembla impossible q. s'obliguen a la mirada veient d'ara, emocional i sorpresa, tament nova.
24:00 h.

Eixim a sopar, un grup, els Múncia i Elena, amb qui intento reconciliar-me després de la indiscreta ficada de pota en públic. Quina vergonya em fa curar pensar-ho. Veiem la ciutat per primera vegada fins S. Martín. Buenos Aires us n'ovos. Nous q. lleix des de la trenta anys. Nous q. lligc ara en els versos de Borges q. elogia alhora. Nous q. trobe en la basca de l'estiu austral i q. s'adormen amb xicraudes, timanes, pensant, agafants i unes flors per ju mede i blanques q. veuen pel carrer venedors ambulants i q. no tenen nom veronil (ells els diuen "jazmín"). El tradit infernal dels cotxes i l'infernal brogit i els jus verinosos travexen aquests nous q. trobe en els poemes de Borges i me'ls embuten i me'ls fan diferents, difuminats, més de veritat però més lletjos. Després de tres dies reuse parlar amb casa, vide arri per telèfon i la veu familiar de H. Mercè em retorna a la quotidianitat aquella, allunyada, grisa, ensoplidoria.



AMSTERDAM

03.02.2005





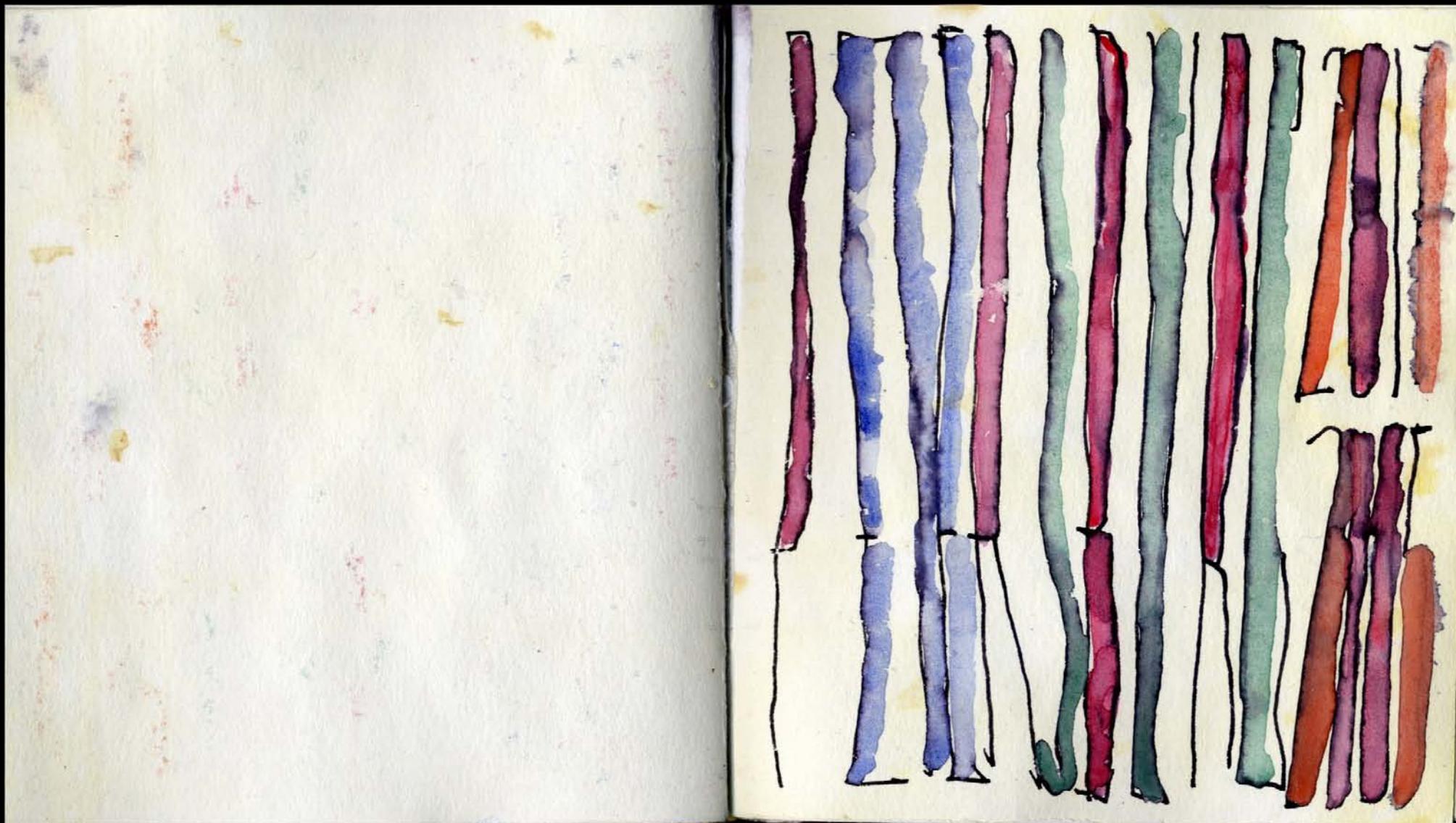


09.02.05, dimecres, 18:30

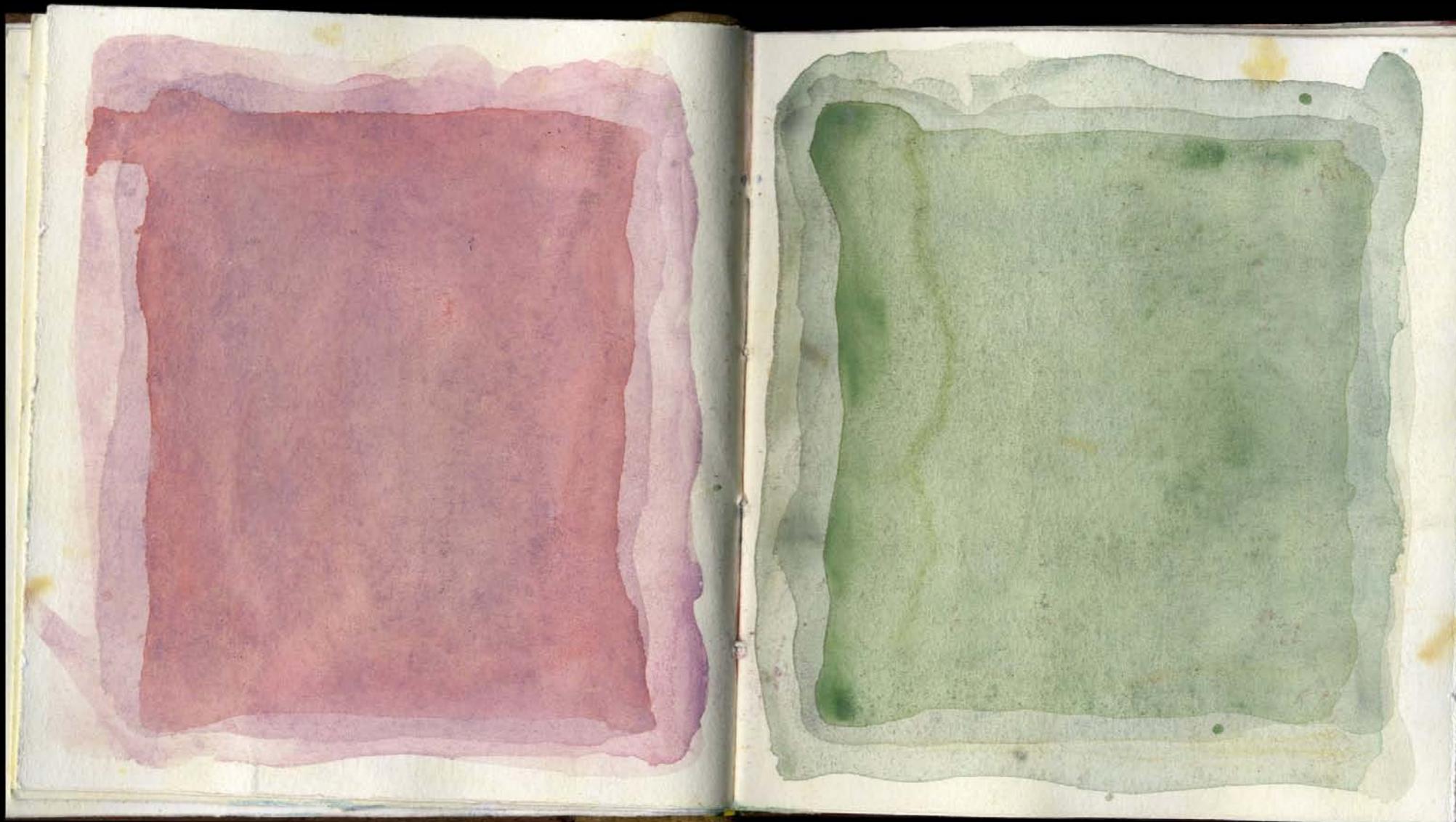
Dirui un trobe millor del costipat i de la mala consciència. No tinc més ni congestió i la proximitat de la fi del viatge ja més llargua l'absència de l'Ely familiar, anginosament familiar i casola. En un dia nival vaig a Utrecht. Els viatges en tren són magnífics, encara q. ja no hi camp ni ciutats q. mirar per la finestra. Faig llargues caminades vora els canals, pel centre, mire i remire la meravellosa torre. Prenc un te aquí i allà. No veig cap museu: tots en renovació, maleïts riguer, balafados pestigors. Però, sobe tot, veig la Schwolderhuis, de Rietveld, una fita en la nostra formació d'arquitectes, decebedora, com ja m'esperava: petita, com de joguina - de menuda - atracada entre cases de rajola d'altura normal, i una carterera elevada protegida amb murs de plàstic. L'estaven pintant i no es podia visitar. M'estat adorant-la, una mica burleta, forga estona, he fet les darreres fotos del viatge i me n'he vingut a Amsterdam complagut per la visita. Sempre em passa que vaig a un d'aquests moments admirats de brusa matniva. També per mi.

10.02.05, dijous, 12:30h.

En un dia de pluja, però sense fred, faig els rituals del darrer dia de viatge. Aquest viatge q. semblava interminable amb tanta malaltia, dificultat i vellesa més q. decepita. Busque un quadern per al diari i no el trobe. Compré un precís termòmetre de panet. Sota la pluja s'obren els canals fangosos, els arbres nus i els paviments q. relisquen. Fer la mala, pagar el telèfon, buidar la caixa forta, així al carrer amb les pagues pertinences del viatge, mirar de no haver oblidat res, ni paper ni andròmines. Agafar el tren fins l'estació central per evitar un tros de carrer amb tolls, fanquet i vehicles. I, amb tren, fins Schiphol, un tros de terra morta immens, com tot aeroport, sense herba ni insectes, cement, asfalt, metall i vidre. M'orienté vaig apressa. Tot està pensat perquè el turista ~~se~~ no s'hi ^{visiti} ~~visiti~~ ^{visiti} del pànic i vaji i torne i gaste i faci obediència de l'orde de balafament. Jo ara, però, torne causat, sense massa gana, de tornar al viatge.









26.07.05, dimarts, 24:00h.

En un altre dia intensiu d'autobús acabem de visitar els edificis constructivistes triats per Galduch, més de vint obres q. visitem apresats però pala deixant-les amb vera intensitat. Melnikov, Vesni i molts nous q. no recordo, però q. oblidaré gairebé tot, excepte l'emoió del descobriment i la satisfacció de veure com van formar part del nostre aprenentatge de l'arquitectura. Recordem incansable, tot l'orient de Moscou raxa parements quimerencs, de vidre i volums de forns, cilindres i prismes, raxament combinats, l'intent de bastir una nova societat més justa i dolçosa - com si això fos possible! Tot al voltant, les arbrades moscovites q. avui es banyaren sota una pluja lleugera, la gran extensió de la ciutat, el transit infernal i desagorjat. Ja ve sap q. quan portes uns dies en una ciutat, els angles es fan més nous i t'hi veus més comode ja orientat, un poc situat, més destre. Pl capvespre auem un grup a sopar, de moment sense cap països visitats. I ens ho passem bé al restaurant armeni, ja cansats del viatge.

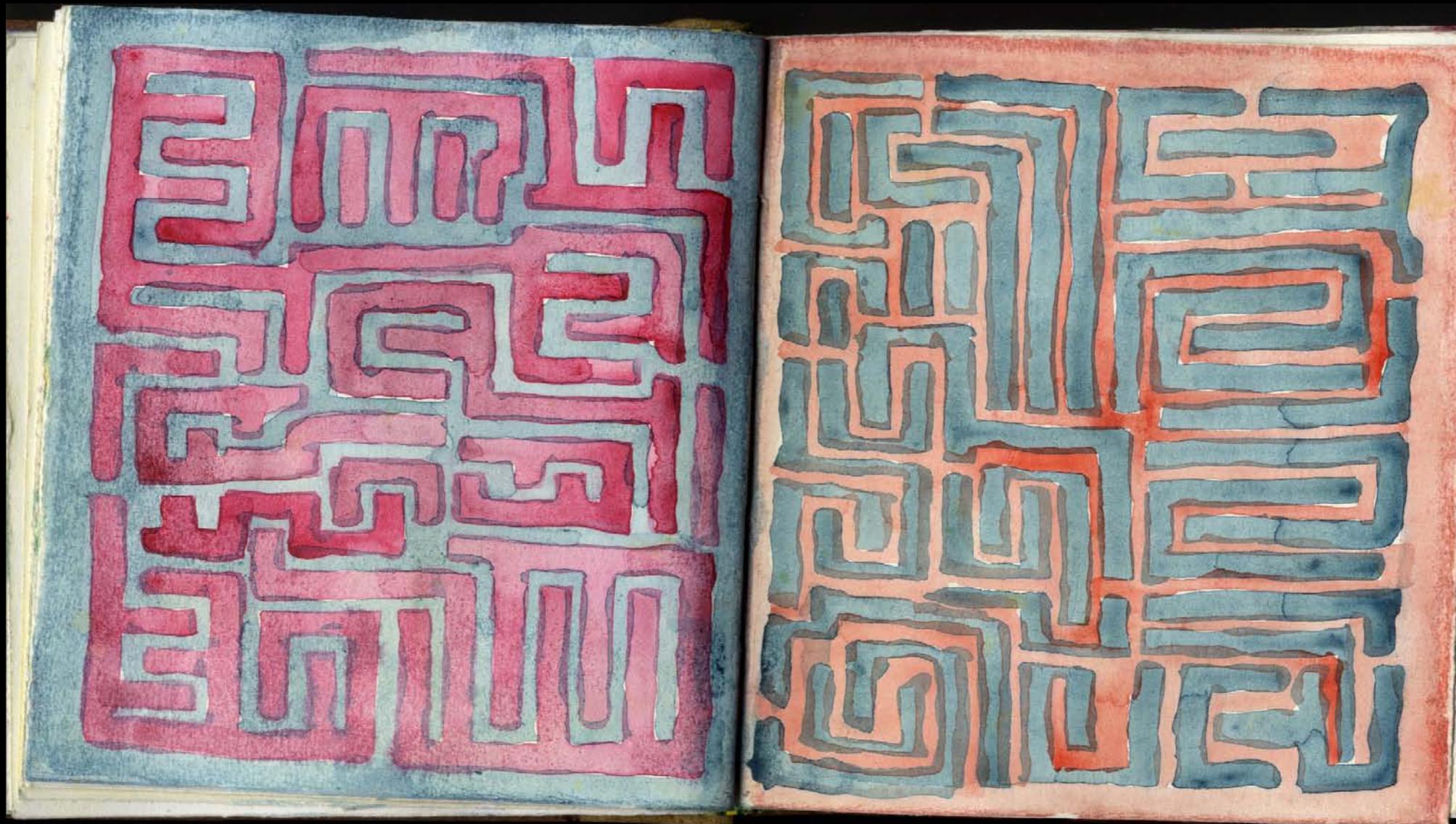
28.07.05, dijous, 20:30h.

Després del cansament del viatge ve en augment després de la nit al tren, magnífica, però agotadora, i del darrer dia a Moscou, tot el temps als museus, després de llevar-me tard, per la malata i caminar fins la galeria Tretyakov, l'antiga primer, la moderna, després. Tot el dia ve, mirant noves arts, unes pintures, dibuixos i pintures d'avantguarda i pel costumisme vintentista, ja amb la ciutat una mica sabuda - recordada - i amb la part més deusa del viatge tancada. L'auada a l'estació i la pujada al tren foren agraes, ja de nit, com una presència antiga i adequada. Vaig parlar molt amb Serguei, q. comparteix estança amb Elena, i amb mi i veu per una certa amistat amb els nostres mal angles. Ja veu, en arribar a Petersburg de bon de matí, torne a trobar l'antiga capital d'un imperi. Recorrem el palau d'hivern i la riba del Neva. Mirem i torquem amb el metro, ja pesca i un cel de grandiosos nivells, plou una peça i la gran caminata, l'Hermitage pel matí i la psana urbana a la tarda en deixem caure i romolent, reuse para d'eixir amb els altres ni de repar. Fais agraes.









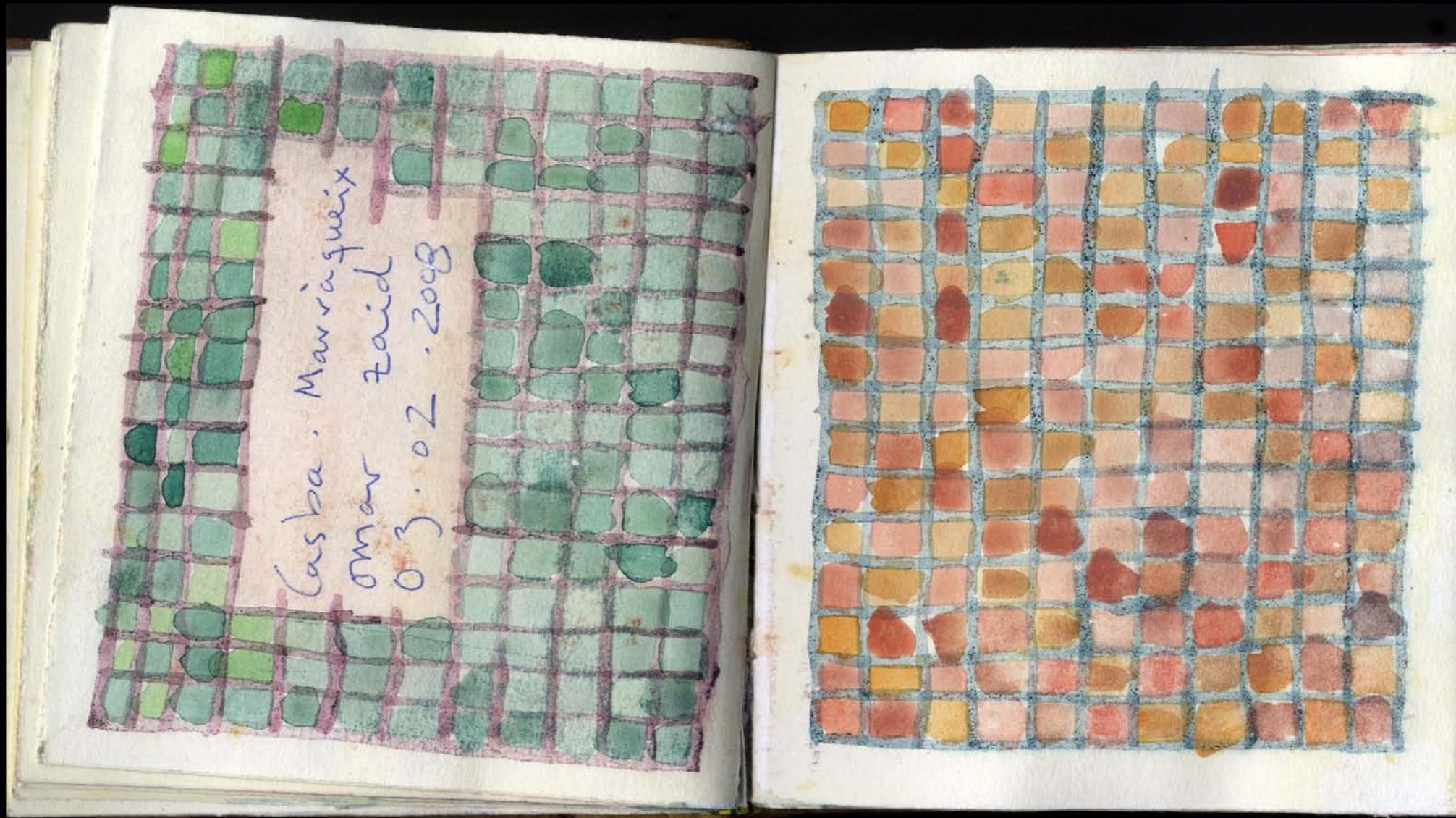
کتابت

کتابت



کتابت





02.02.08, dimabte, 10:00h.

Quan arriba el dia, havent ~~de~~ causat i dormit per la nit, havent ropat i desdijunyat, en l'hotel agradable, encara q.^a llunyat de la Medina, en el bari europeu, entre l'estació de tren i l'òpera, el món es ven més clar, quan arriba el dia. I amb millor ànim, més segur, ara q. ja porte tres dies a Marràqueix, em dispose a iniciar una altra travessia per la ciutat que, quan ja t'hi has orientat i la coneixes una mica i et trobes situat en els seus punts cardinals, et resulta més còmode. Pot ser no més bonica ni més atractiva, però sí més agradable merç a la confiança i la comoditat q. t'inspira. No hi ha lloc dolent ni s'habiten els homes, deia l'Alfons de Luqueiro. I sempre ho he pogut comprovar als llocs on he viatjat. Sabre una fulla del llibe d'aquarel·les amb un laberint verd i taronja, directament amb color, sense dibuix previ a llapis. Em rente les mans i les dents després de defecar. I em dispose a tornar a la ciutat antiga.

21:00h.

I, clar, quan perds la por al lloc - als habitants, del lloc - se t'obrim nous de gaudi insospitat. Encara q. em pasa la dificultat de ^{re}xe en aquests països tan estrictes, parlar amb la gent d'aquí m'animava moltíssim. El viatge amb taxi pel vagil, on les palmeres, altíssimes, requissimes, abandonades, formen bolics molt antics disposats a l'atjar i on només els edificis urbans - xalets de rics (i ser-ho aquí és ser-ho molt) hotels, camps de golf, etc. - les mantenen vives. La conversa simpàtica amb el taxista. L'entrepà q. em compre a la casba. La conversa amb l'home de la botiga i amb un veí cabi-graf-Omar. Els palaus del Badi - una ruïna magnífica i poderosa - i de la Bahía - un revival deliciós. La cita pare demà amb Bert Flint, la llarga conversa amb el moret q. l'ajuda. Les parades venudes amb nous, venedors, passejants, turistes. La tornada amb bus. Mòns de gaudi de tots de cop i volta. ^{Inesperats,} deliciosos.



Jardins Teixits Paisatges

Gaspar Jaén i Urban

Quadern de Montevideo





Jardins Teixits Paisatges

Gaspar Jaén i Urban

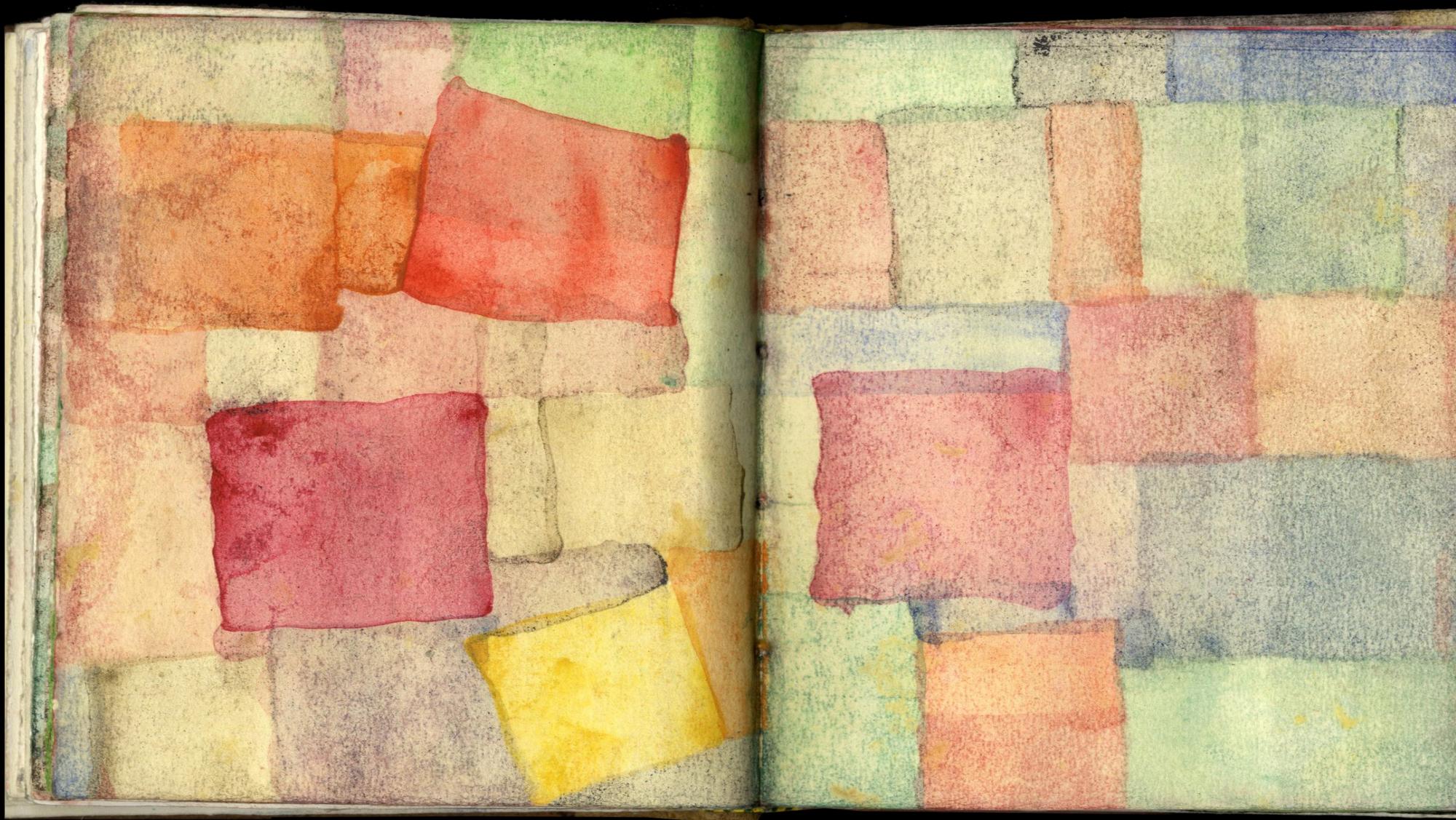
Quadern de Montevideo



Jardins Teixits Paisatges

Gaspar Jaén i Urban

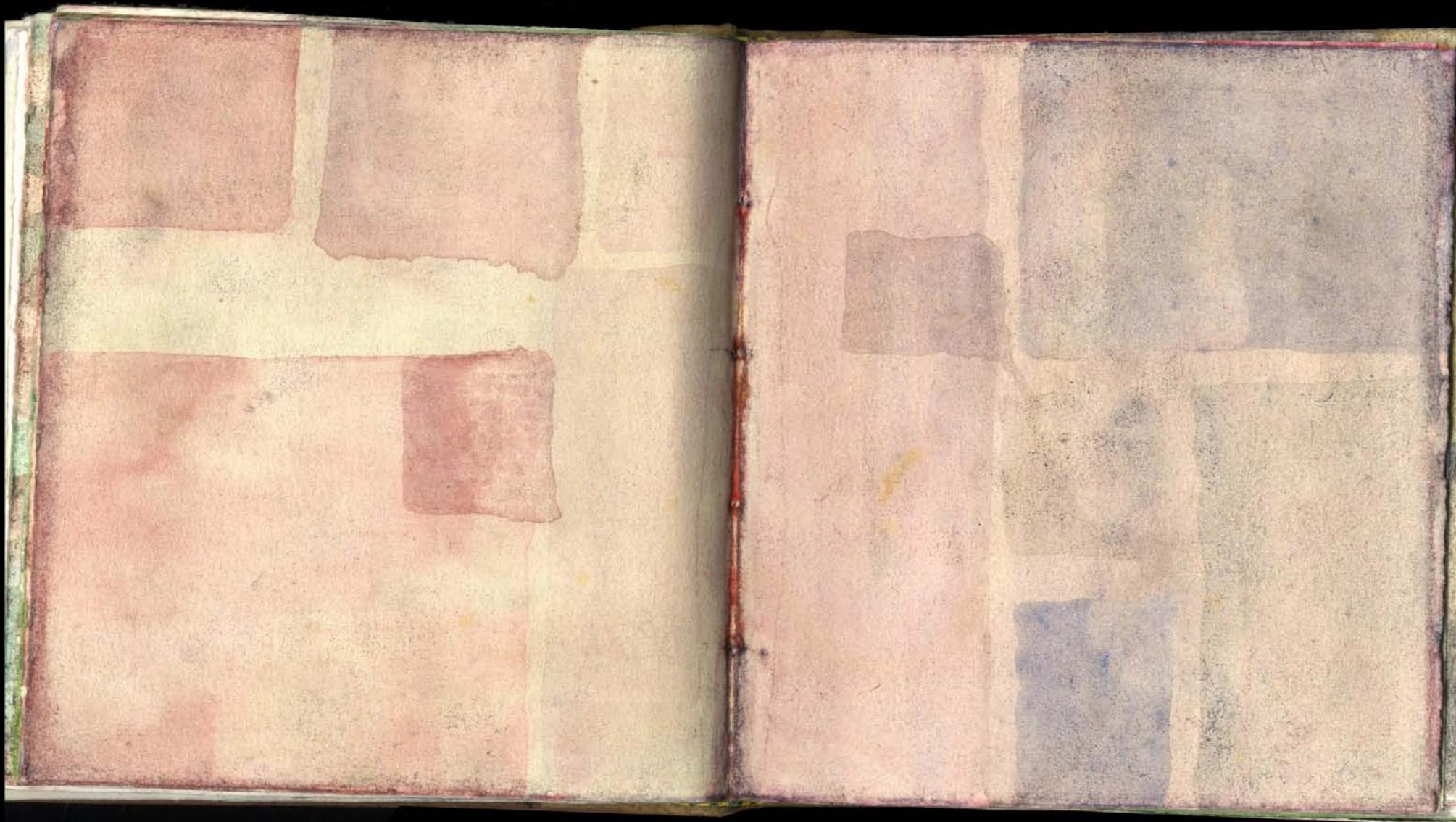
Quadern de Montevideo



Jardins Teixits Paisatges

Gaspar Jaén i Urban

Quadern de Montevideo



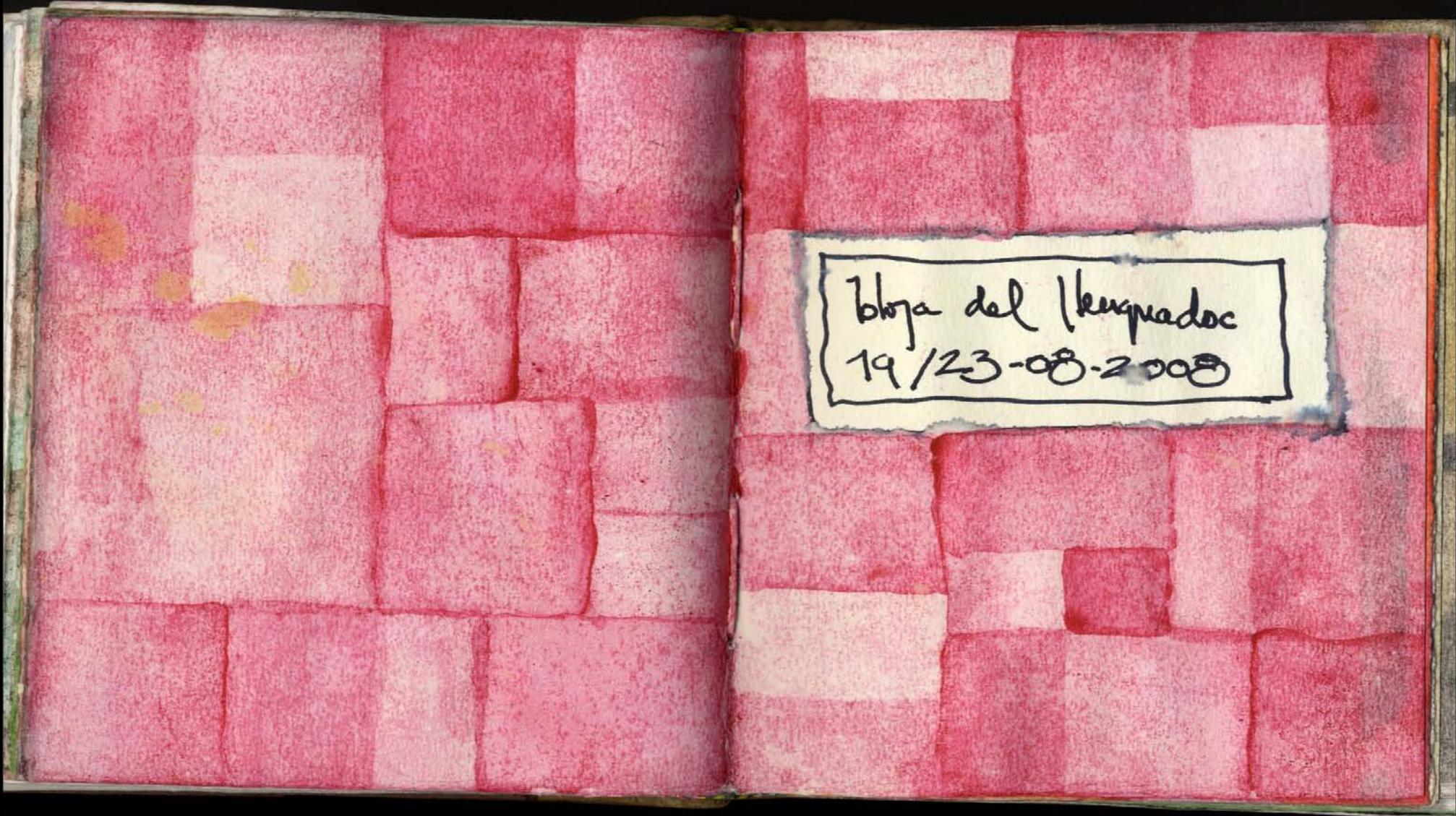
11.07.08, divendres, 24:00h.

És agradable retrobar Elmar a Colònia i ser amb uns quins d'ell - amb tot el posat de gais alemanys, pivots i anglòfils - i sopar un kebab en un turc i q. en porta a l'hotel amb cotxe i quedar para demà a casa seva. És agradable el vol amb Air Berlin i agafar el tren de Cberoport a la ciutat, i arribar a la magnífica estació i meravellar-se amb la graniosa catedral. És bonic l'ambient ciutadà, encara q. ped, distant, germànic, de Colònia. Però hi ha la memòria viva de la guerra i de la trencada destrucció, una ciutat sense ànima, sense cor, com Rotterdam, com Hamburg, on les cases dels 50 i els 60, aquell tímid moviment modern, són com màxeres davant el buit de la ciutat antiga. L'absència es fa evident en les autopistes, urbanes, i les magres zones peatonals. En cause molt als viatges, que altera el ritme vital, els coneixuts em complauen però també

em causen. Tot plegat em fa sentir vell.

12.07.08, diumenge, 18:00h.

Després de la pluja Kurgere q. ha caigut al pomerigi i q. m'he recordat altres pluges sobre unes altres ciutats en uns altres llunyans viatges, ~~he~~ ha cixit el sol, s'ha girat una boníssima vesprada i una gentada immensa ha omplert els carrers de Colònia. I jo he deixat el meu seuer en un banc de l'ajuntament, rota el pòrtic renaixentista, i he regut la llarga passejada del dia pel centre de la ciutat, buscant esglésies romàniques, reconstruïdes després de la guerra, museus on encara no s'ell entrar per a no causar-ne mala, preciosos edificis dels anys 50 i 60, quan l'eufòrie postbel·lica animava la pràctica arquitectònica. Em venç un rotllo de pa amb pipes de carabassa, m'aboque al Rhin, la mama em crida al níbil de H. Merò, i m'en vinc a l'hotel, tan cèntric, tan agradable, tan humil, abans d'anar cap a ca Elmar a passar la vetllada de pes amb ells i els seus amics.

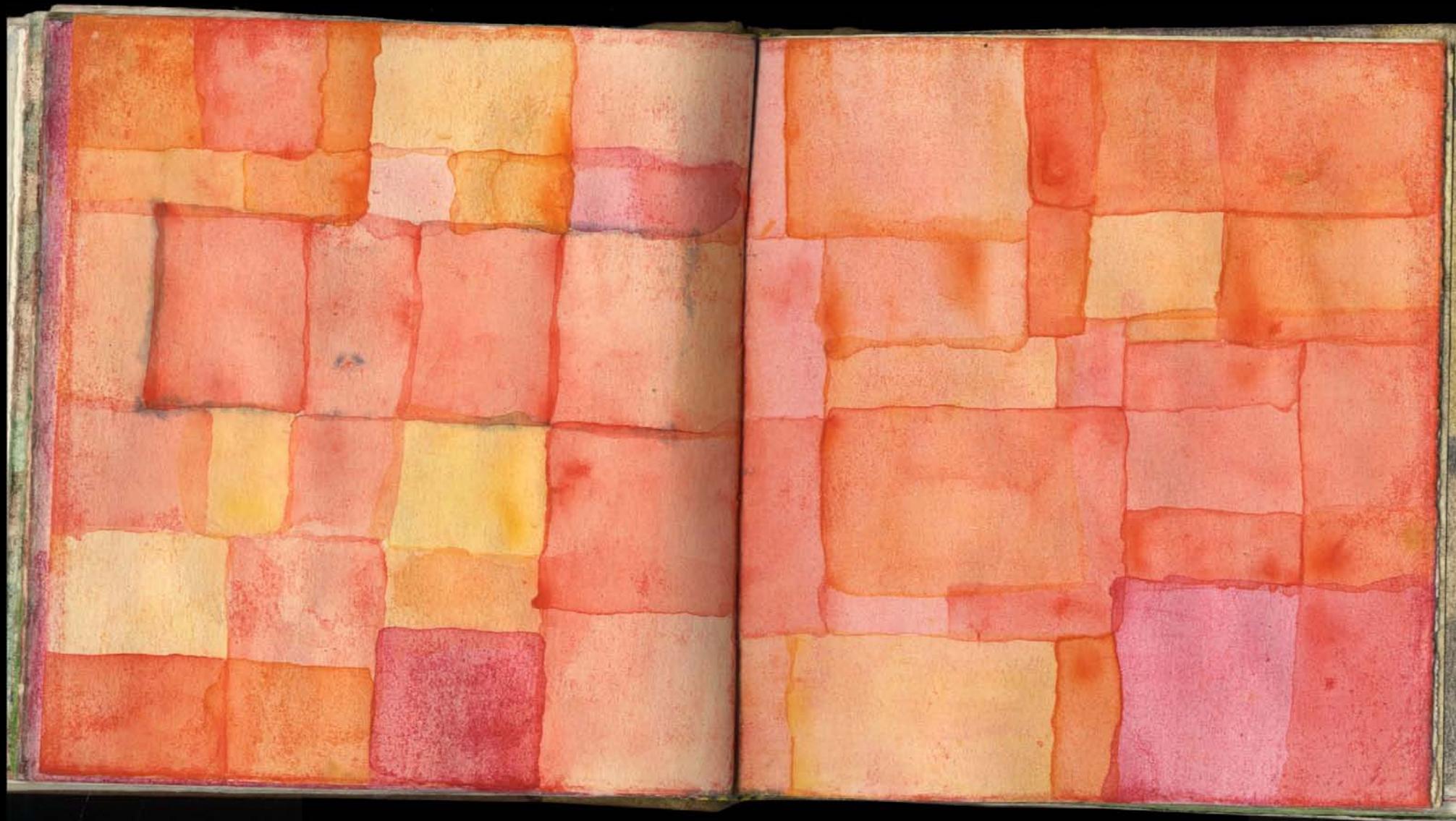


bloja del Uexquados
19/23-08-2008

Jardins Teixits Paisatges

Gaspar Jaén i Urban

Quadern de Montevideo



19.08.2008, dimarts, 16:00h.

Causat per la matineda d'avui i l'exercici ^{vi}
 begut ~~causit~~, per les dues escales de viatge
 q. ja porta - ~~el~~ Vlc, Prada - per l'energia
 q. he de consumir abans, durant i després,
 d'una conferència; acompanyat pels verxo
 rians de Nina; causat, arribo a l'boxa,
 l'etapa final i central del viatge, en un
 hotel magnífic, una cambra gran on puc
 llegir, escriure, dibuixar, dormir, oir la
 tele, observar el gran pati amb plan-
 tes, com una corrala, a q. torni la
 cambra. Abans de pujar, deixo les bot-
 res i vaig a St. Sernin, la preciosa
 església de rajola q. tant desitjava
 veure. Dine allí a la vora, en voltat
 de turistes locals. I ja de tornada, faig
 els rituals de l'arribada en una
 nova ciutat, m'installo a l'hotel, enceto
 un dibuix, desplego la roba escassa
 els llibres i les colònies. Ja soc a l'boxa. Per fi

22:00h.

Una migdiada inquieta, un passeig
 fatigat per l'boxa, un sopar de pasta
 quan ja s'havia fet de nit, una
 tornada causada a l'hotel, sense
 haver trobat cap dels llocs q. ja
 venen a la guia; disgustat perquè
 no trobo fixe: no hi he manera de
 parlar amb aquest noi; havent parlat
 amb la meua, havent recorregut
 tot el centre antic, ben interessant,
 de la ciutat. Pensava q. no acaba
 de ser una bona inversió per l'espai
 de situar-me en una ciutat, saber-
 hi del mapa i dels transports, gau-
 dir-la per uns dies i després, aban-
 donar-la per a sempre. Tots els llocs
 s'acaben assemblant massa, el deber
 de veure llocs nous s'agota, el cau-
 sament s'endinsa pels ossos. I ara
 mateix el q. necessita és un repòsit i reparador.



BRATISLAVA

21/30-08-2009



Jardins Teixits Paisatges

Gaspar Jaén i Urban

Quadern de Montevideo



Jardins Teixits Paisatges

Gaspar Jaén i Urban

Quadern de Montevideo



Jardins Teixits Paisatges

Gaspar Jaén i Urban

Quadern de Montevideo



25.08.2009, dimarts, 23:00h.

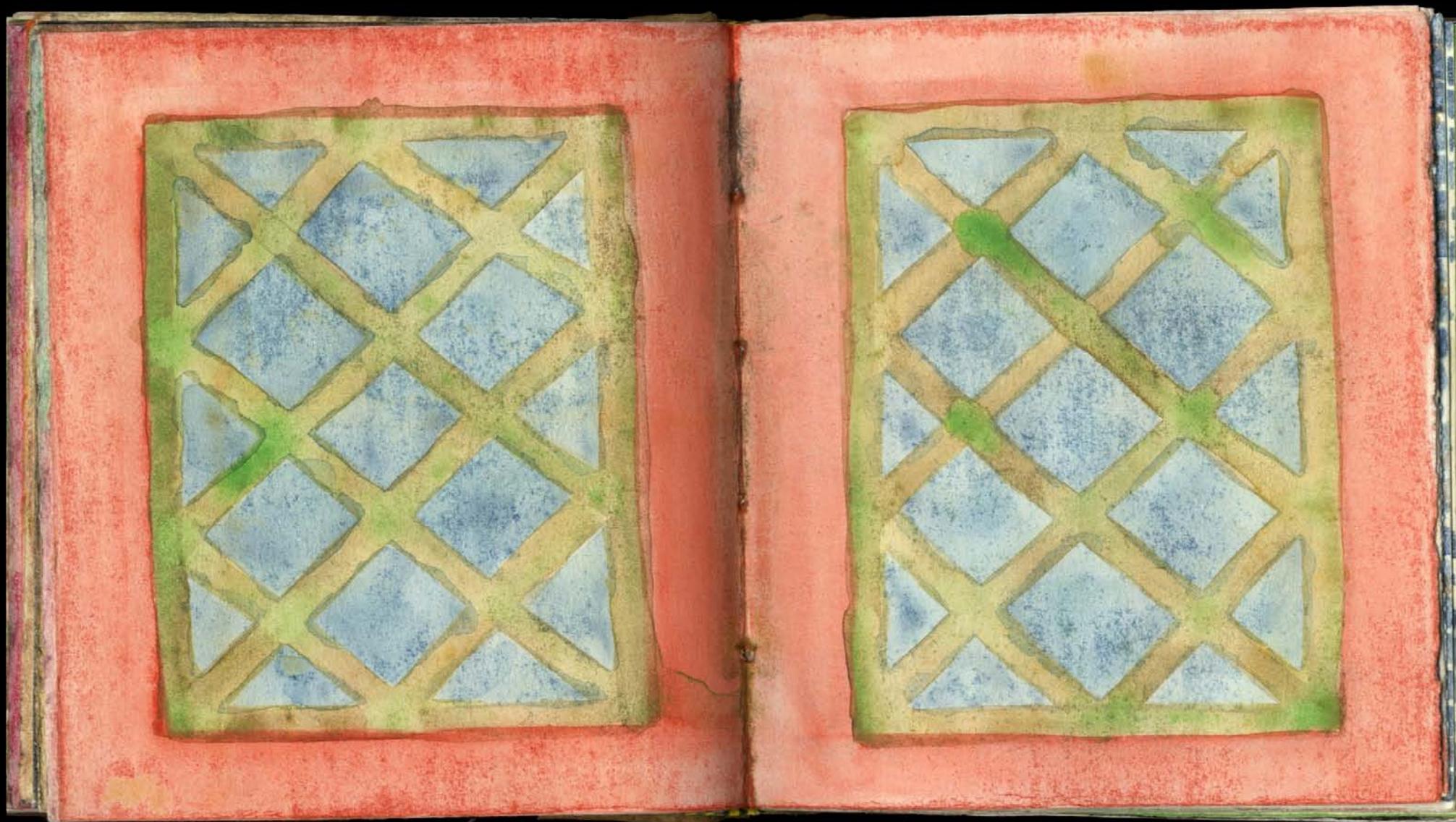
Veig com pu malbé Bratislava d'ahir a hui.
 Suls sobresalt i emig, quan tornava a
 migdia a l'hotel, he vist com des plaçeren
 una gran lona infantiloide i grollera que
 ocultava tot el precios reumat dels anys
 69/70 de l'edifici. Un empobriement més
 en el perfil de la ciutat on l'hotel Kyjers-
 stava contundent i net. I així, tot el
 dia se'n va put el viatge en una ciutat
 q. ja conc. El museu d'art al dematí, el
 dinar a la vora, les estores mig perdudes
 al water de la fibronica, el des cans
 de migdia a l'hotel, visita a llibreries,
 lectura de la guia d'arquitectura moderna
 i de Magis. Dinegut en un cafè, enfront
 de l'església dels Trinitaris, mentre el sol
 se n'anava, després de cremar intensa-
 ment tot el dia, i jo observava els pais-
 ments de pedra, nous de trunca, de les
 zones peatonals, els bars nombrosos i
 plens de gent, les properes línies de tram
 q. queden, la tauteria general rija i des
 centre de l'ambient capitalista. I un
 bar gai, l'únic q. queda. I el ropar. I
 el pensis fins a l'hotel, la ciutat + poblara.

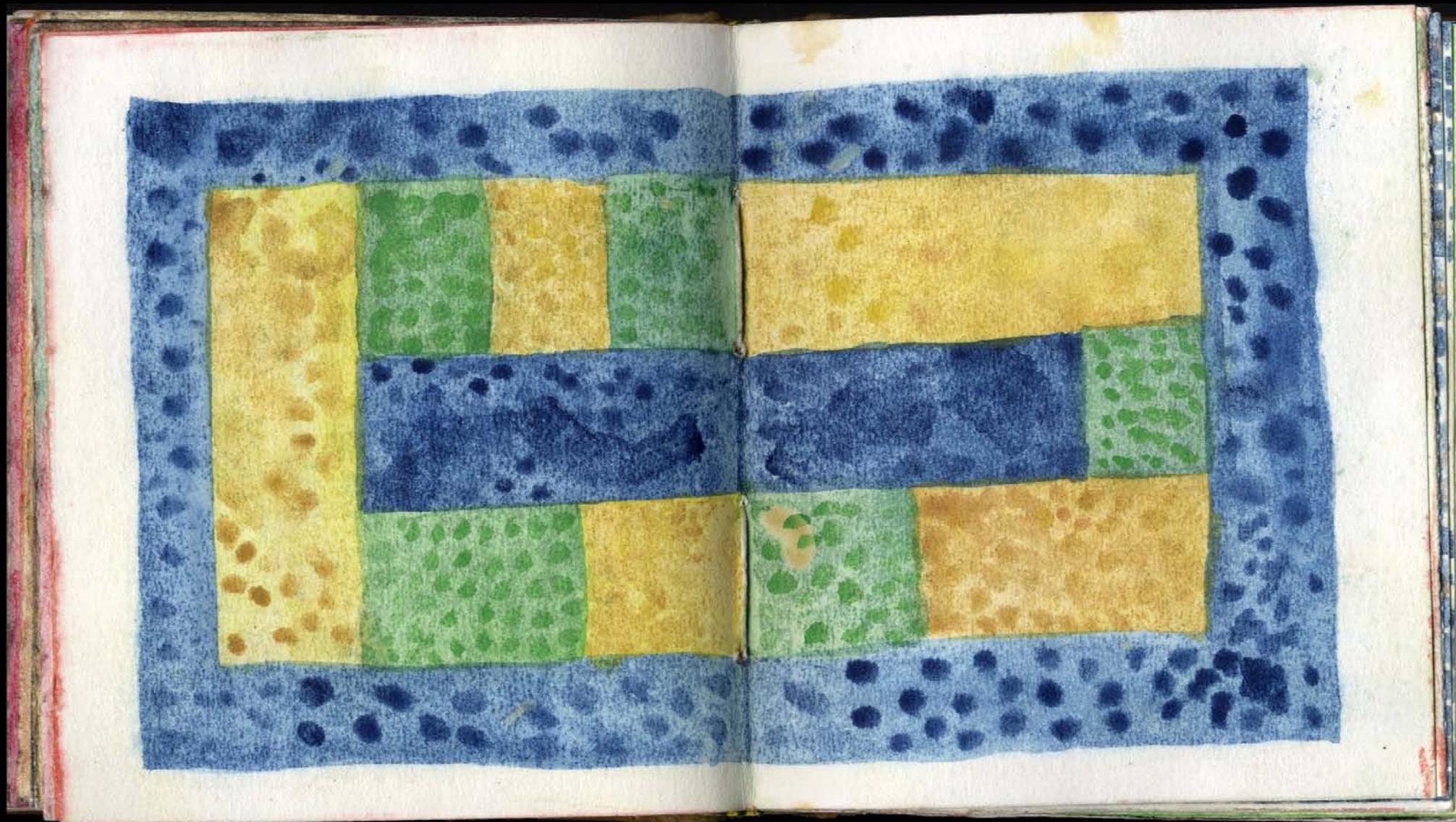
26.08.2009, dimecres, 20:00h.

Torne causat de trave. Més per la sola
 vera insuportable q. per la caminata
 per la petita ciutat antiga, o pel trajecte
 amb tram, d'a penes mitja hora. I
 tampoc la activitat intel. lectural ha estat
 gaire intensa. He visitat les interessants
 esglésies, restes dels regles q. el bisbe d'Hum-
 gia ocupà trave fugint dels turcs - com
 els reis ocuparen Bratislava -; he dinat
 al carrer principal i he fet amistat amb
 el cambret, un novent agitat, trec i
 jadrí; i he vist un museu de tot-un-poc
 encara amb el regest impagable del
 comunisme: vitrines tancades, d'alumini-
 ni, prestats per a les pees, corredors
 interminables, i laberintics: una joia
 del passat. De l'estació vaig i torne amb
 el tram (coincidesc amb tres xicotets
 portuguesos molt bonics q. agafaven el
 tren de Praga a Belgrad fins a Buda-
 pest) i a l'hora de dinar em criden
 de casa. Llegisc Magis i em deixa
 molt bon gust de boca, m'engansa la
 lectura. I així faig la fina del dia.
 Encara he pogut aprendre alguns mots ~~eslovacs~~

eslovacs.



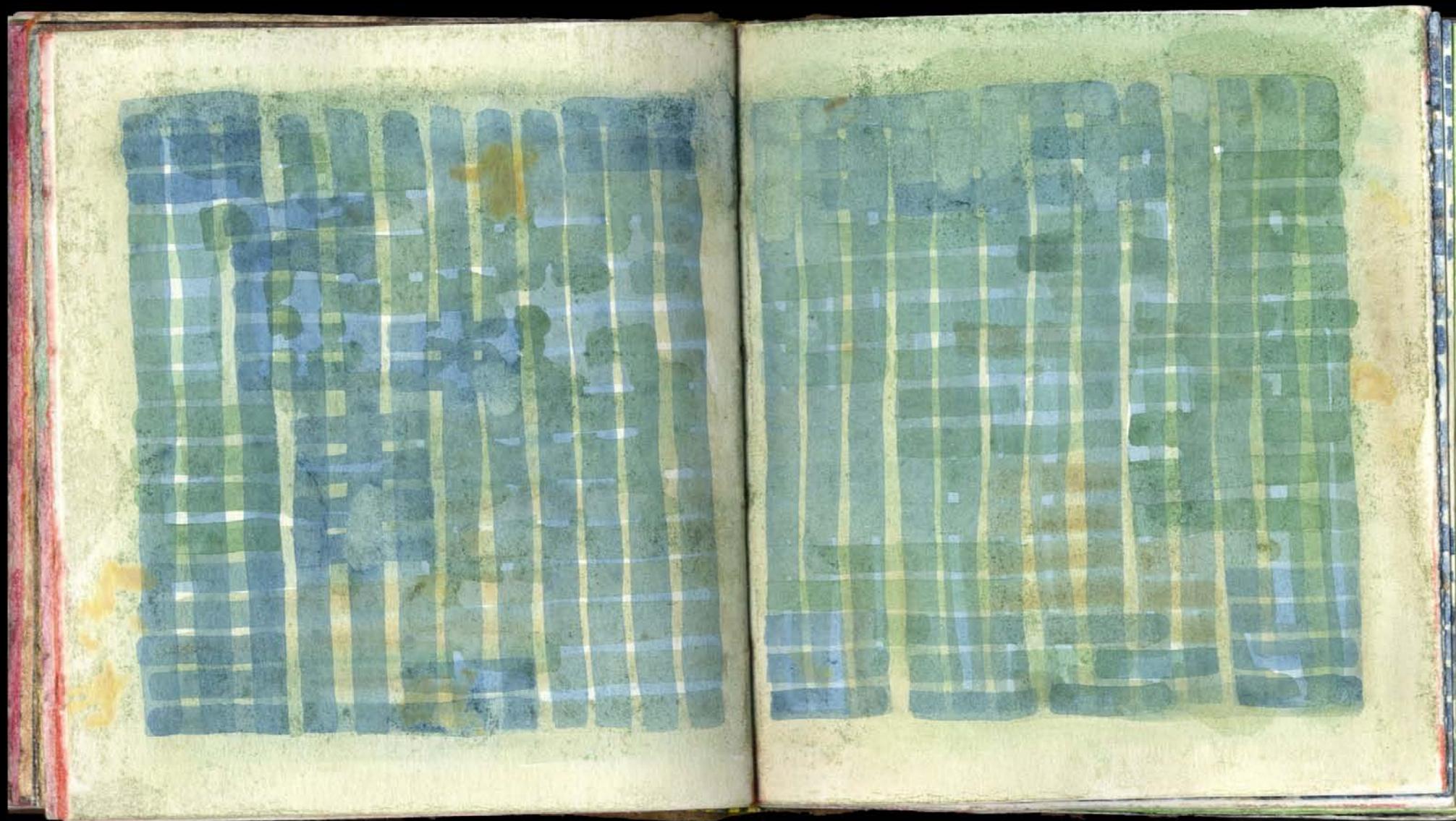




Jardins Teixits Paisatges

Gaspar Jaén i Urban

Quadern de Montevideo



25.01.2010, dilluns, 23:00h.

Comforme s'acosta el final, el viatge esdevé rutinari; una llarga passejada m'ocupa el dia, de l'hotel a la juderia i la sinagoga, al barri nou de l'Old Market, a les portes dels brocs sul tans del XVIII, al barri de Mulai Abdal-lah, el millor del dia, reuse turistes, un bloc reclus entre muralles, on faig un dinar elemental de 0,30€, una miranda, un entrepà q. em menja allà mateix, mentre reuse can el cuiner ja truites variades amblo entrepà per a la gent del barri. I ja a la tarda, de l'Old Market fins Bab Guissa, al nord, una ruta difícil q. em fa errar dues vegades pel laberint de carrers i ~~torner de nou~~ al lloc de partida. Però ja a la porta, en un bell crepuscle, m'en vint a l'hotel amb taxi, car Miguel Gallardo ja hi era. I segueix la rutina amb ell, el sopar a la ciutat nova. I amb Kamal, un te nocturn q. deriva ja als petits diners reuse reuse i al ridícul clogi de l'iskun. Fàstic de religions i d'apostolat. Rutina del darrer dia a l'hotel, lectura poc atrahent: De la nit. Dia reuse aventura ni trobades, ni emocio, res de nou, avorrit.

26.01.2010, dimarts, 22:00h.

El viatge avui passa en companyia, tot el dia amb Miguel Gallardo i bajar q. es queda a la meua cambra de l'hotel Ibis i q. demà, en deixar-me a l'aeroport, seguirà cap a Melilla. És un dia apadable, de pluja i de sol, d'arcs de Sant Martí sobre el poblat de Mulai Idris, on dinem just tard, vora el mausoleu del sant, després d'anar de Fe a Meknes i d'aquí a Volubilis, després de passar moltes hores a la ciutat romana, no pde pluja, amb els murs q. es defan i l'aigua i la terra q. alimenten narcisos i aspidals d'allo més bladans. Mirem els preciosos mosaics q. s'apaguen i s'apaguen, l'arc triomfal, l'arcada de la basílica, els impluviums de les cases, ben definits, clars en la distribució de la llar. I el dia és bonic, encara q. causat, encara q. la tornada nocturna és incòmoda i ja de nit ja arribar a l'hotel, q. deixaré demà. Sopar iogurt i creps al cafè la Concorde. Sala de Kamal q. treballa de 10 a 22 i vol ser discret. Miguel baixa a Internet. Jo replegue.

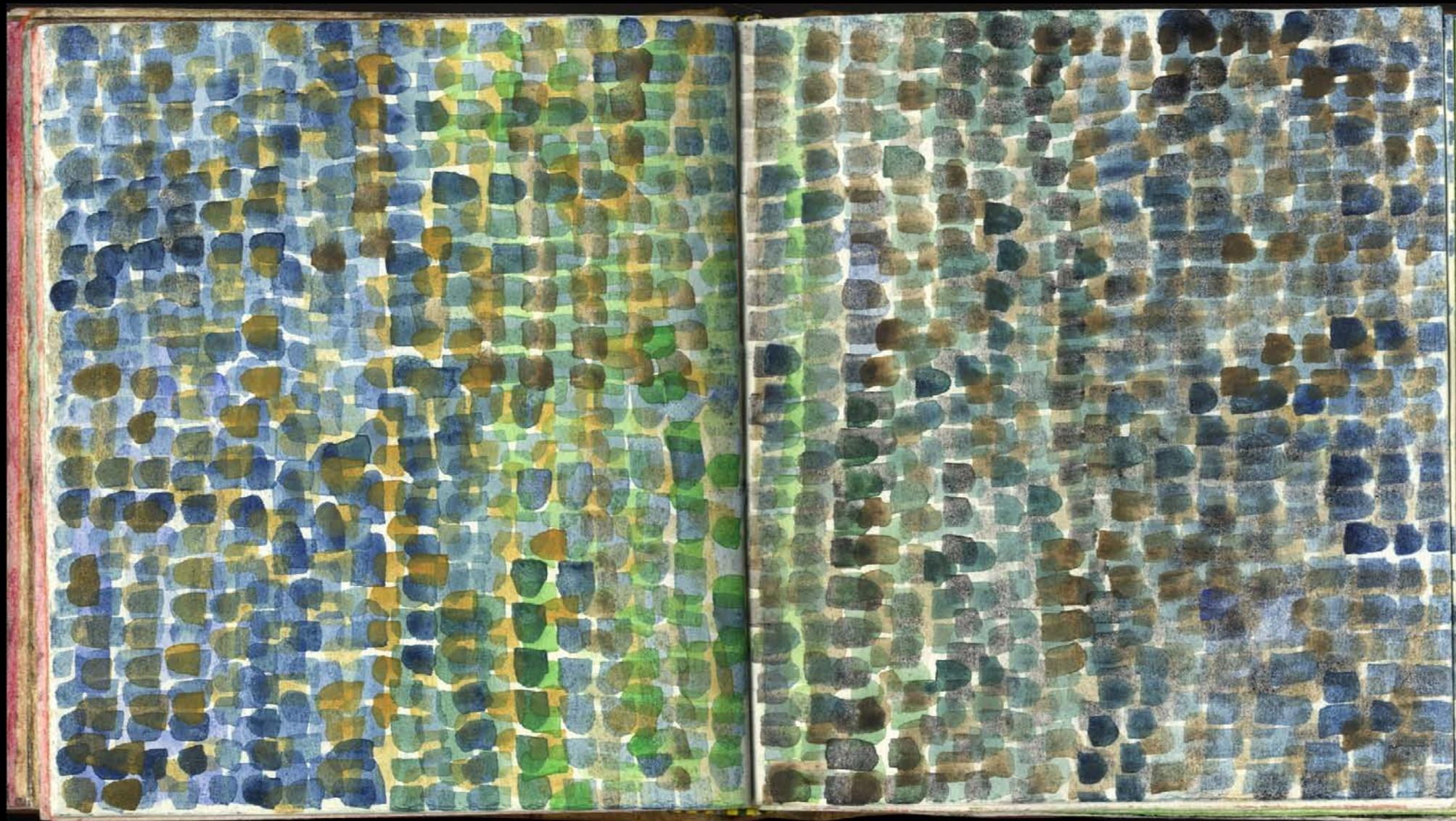


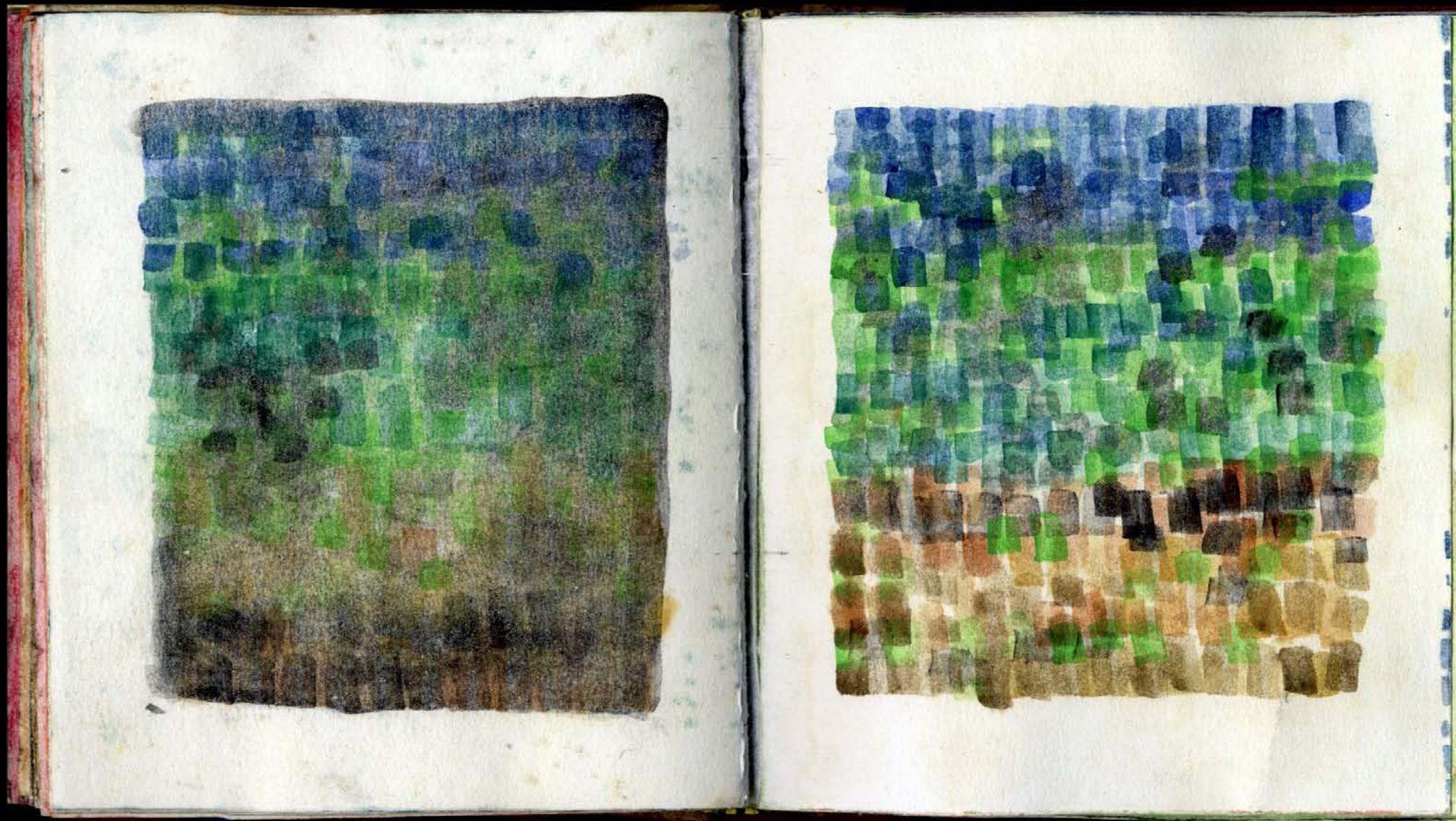
Bristol
03/11-
04-2010

Jardins Teixits Paisatges

Gaspar Jaén i Urban

Quadern de Montevideo





05.04.2010, dilluns, 18:00h. el dia
 Grec q. serà millor q. avui em quede a
 sopar a l'hotel, fer-ho d'hora i descansar
 a la cambra; dibuixar i oir la ràdio
 si em ve de gust, ja q. no he pogut com
 par encara cap llibre. El telèfon torna
 a estar bé, després de l'ensurt d'anit, quan
 va perdre la comunicació, però amb
 festiu no he pogut comprar llibres. I el
 cos se'm queixa, aquest matí no em
 podia ni moure'm, després de les 203
 hores anit a la xarxa, les passejades,
 avui pels comerços de Broadmead i
 la llarga estona de dinar i de te
 de la tarda amb Panadés, la dona i un
 amic seu jove q. venia amb la filla
 catalano-anglo-russa, una preciosa noia
 d'11 anys. Dixi q. ja rituat a Bristol i
 amb la setmana per davant i les visites
 q. null per per la rodalia*, nec q. serà
 millor sopar a l'hotel, com anit, i
 dibuixar una mica. Encara és de
 dia i els bars gais són a la vora d'a-
 quí, però el rez del dia festiu i la triste-
 ra del vespicde aconsellen el descans.

* ja pluriplades

06.04.2010, dimarts, 22:00h.
 D'uni, amb les botigues obertes i la gent
 pel carrer, Bristol és tota una altra cosa, eu-
 cara q. els cotxes aquí requereixent sent un
 mal son de postguerra i l'hotel queda tan
 apartat com el primer. Amb tot, des de jume
 bé, compre dos llibres q. volia fa temps tenir
 canvie diners i ageje el bus cap a Wells. I
 Wells és preciós, un dels llocs més bonics d'In-
 glatera i no sols per la catedral - impres-
 sionant, magnífica, d'allò més cuidada - q.
 no m'ha defraudat gens, i no també per
 l'ivernat jardí del palau lisbal, real-
 ment bellíssim, i pels ullals d'aigua q.
 donen nom al poble i q. formen un corrent
 agitat i cristal·lí q. és una euseja per als
 q. tenim aigua estana i dolenta. I al
 jardí i als camps, narcisos, jaciuts, prim
~~ros~~ ubs i tota mena de bulbos, matolls
 i arbusts preparen la florida o l'hau en
 cetada ja en un esplendor gloriós, per ju-
 mat i celestial, q. s'escampava pels suburbis
 de la ciutat i pels camps de la contrada,
 realment preciosos, verds, blaus, grisos,
 humits, banyats, esponerosos, com de
 postal de primavera, un esclat de mil colors.



GZIRA (MOLLA)
12 — 16
J V N Y
20 70

Jardins Teixits Paisatges

Gaspar Jaén i Urban

Quadern de Montevideo

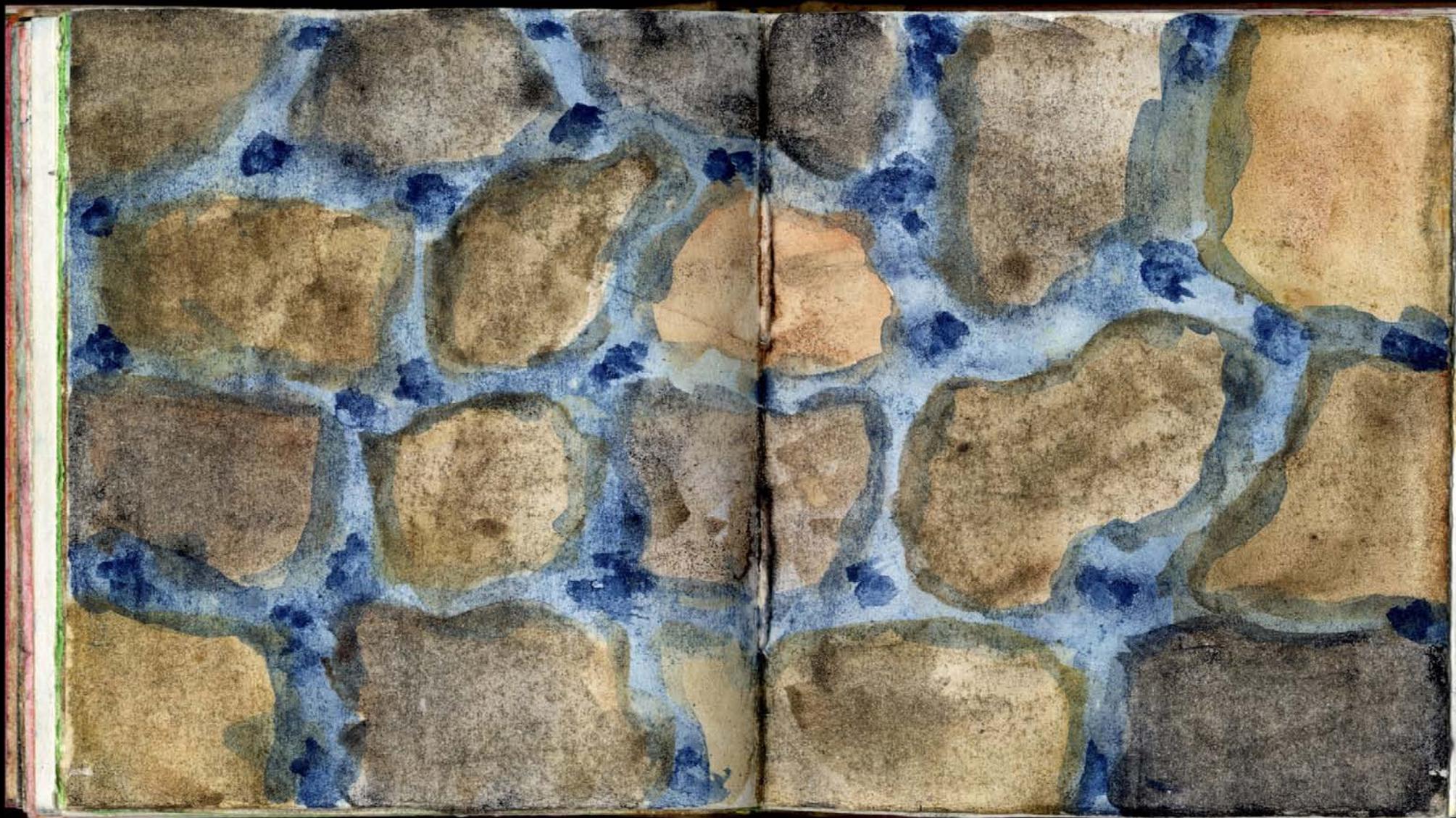


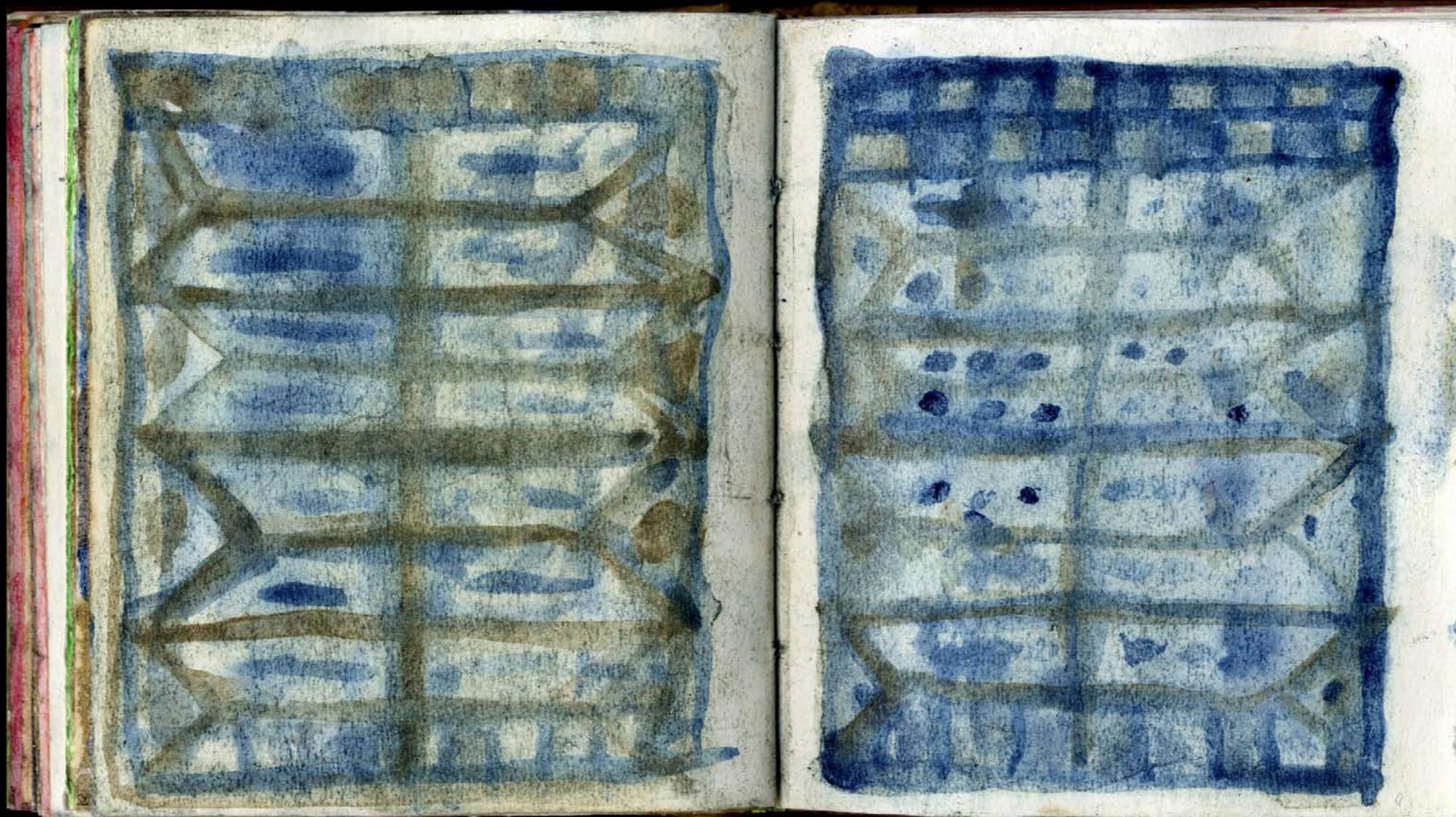


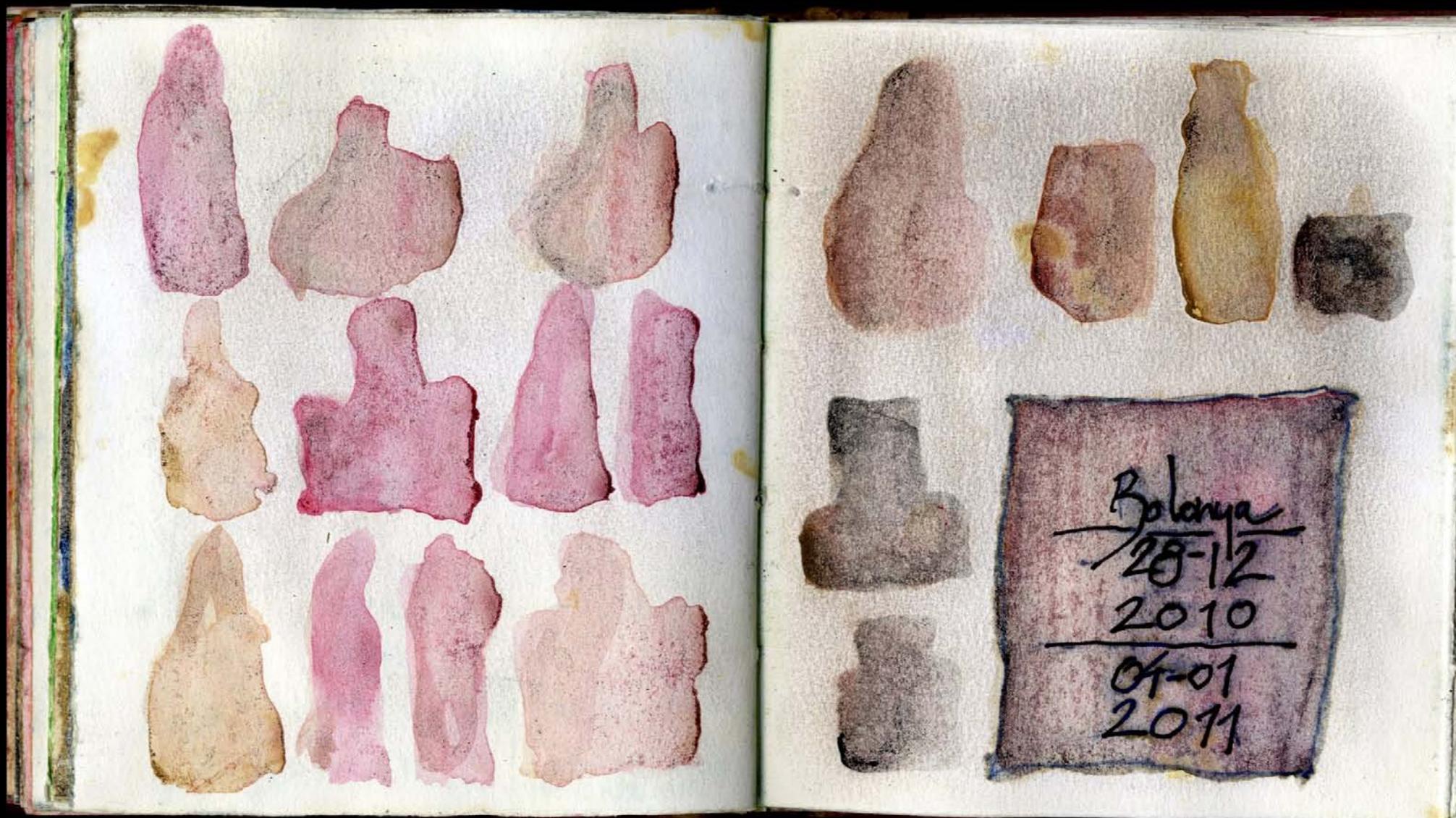
Jardins Teixits Paisatges

Gaspar Jaén i Urban

Quadern de Montevideo







Bologna
28-12
2010
01-01
2011

15.06.2010, dimarts 24:00h. ^{bonic i tan}
 No m'esperava q. Mdina fos tan inter-
 sant, un petit bastió de pedra nobi-
 liari on no res ^{no} trenca el conjunt
 antic de no ser la restauració acua-
 dissima, la immensa total-turística
 *ció del lloc i la falta de vida urbana.
 I també la catedral de St. Pau i l'es-
 glèria amb la gruta del sant, i l'ambient
 rec i assecat de l'illa, tota construïda
 pobrament excepte les grans esglésies
 barroques*. I destacar l'entelat vermell
 de roba i davant de les dues esglésies,
 l'interessant museu, les pintures admi-
 rables del Pretti, i alguna imatge ^{i pobria}
 q., com els beladors, ben trams l'ai-
 qua dels intersticis còstics del sub-
 sol. I ja de tornada, lectura de R.
 Dahl al passeig de l'ique, sopar a l'ho-
 tel (el dinar, als carnuelitas de Mdina)
 i decausar de la xafegor absoluta de Malta.

* amb
 cipubs po
 desos i ni-
 mes alçada
 cap al cel
 blau, ras.

14.06.2010, dilluns, 20:30h.
 Boni, el petit viatge a Malta ha estat
 menys atrapejat, igual de trist, i igual de
 finalista, igual de ple de mals pensaments,
 però més calmat. De nati, alta cultura;
 de veurada, baixos instints. Travesse el
 port amb el port i allargue, què rituals,
 l'itinerari, el gran moment del viatge,
 l'objectiu últim de la vinguda a l'illa.
 I, així, visite el casal d'Orzo i la catedral
 anglesa; assiste a un funeral intere-
 santíssim (barreja de Roma i de Palerm)
 a l'esglèria del Carme; em passege pel
 mercat de peix abandonat i bellíssim,
 i entre al pati del palau del Gran
 Mestre. I ja preparat, m'enfronte al
 gran Catacumba, mol més impressionant
 del q. em pensava, amb el veig de
 la sang del coll degollat de St. Joan
 i el veig intere de la túnica q. mig
~~el~~ ^{el} ~~colreix~~ ^{el} ~~sang~~ i tela per enterra,
 entre els testimonis impossibles del
 viats i dels presoners. Meravellosa la
 capella d'oficis on està i precios a
 Sant Jermi que l'acompanya; meravellosa
 tota l'esglèria i els teixits del museu,











02.01.2011, diumenge, 18:00
 Se'm fa llarg aquest iatze, les llargues pas-
 rejades solitàries d'ahir i d'avui, el dinar
 tard, en llots magnífics, plens de gent, la plaça
 q. em ve per les nits i q. procure combatre
 amb roba i pastilles, però q. em deixa mala-
 ment tot el dia, poc apte per a la gelor
 de l'hivern, grisosa i humida, q. no més
 re'u va ^{diu} les cases i els vespis calentis-
 simes de calefacció. Avui pig via Marconi
 fins St. Francesc, després al Col.legi d'Es-
 paña i el Museu Arqueològic. Dineu vora
 la Beltrivelli i, de canvi cap a l'hotel, com-
 pre aigua i mire el canal dels Andins.
 S'acaba són 50 hores de llum de dia
 i, quan ja es fa de nit, no es poden veure
 ni els bells racons de la ciutat,
 com una estampa medieval, ni les pre-
 cioses pintures de les esglésies, abun-
 dants i maravilloses. Avui no aniré a
 la sauna; em trobe molt costipad i ahir
 re'm va agreujar. De caure i pré un
 torulo pels carrers principals, il·lumi-
 nats i plens de gent q. compra i q. passeja.
 *em un bal i impatiqúim

03.1.2011, dilluns, 20:00h.
 Em retire d'hora a l'hotel. Com he dinat
 molt i he beurat, no soparé. Tanque la caixa
 d'aigua i els quaderns. Comença a orde-
 nar l'equipatge. I veure els dits, per a no
 tenir problemes demà amb la tornada. I aca-
 be així aquest darrer dia a Bolonya, en
 aquest iatze malalt i mentidar, fred i dis-
 tant q. em deixa rebrot a poc, insensible
 a les precioses coses q. veig, no per rebrot,
 menys maravilloses. Avui, però, pia sol i
 el pareig ca veig bonic i agradós. Comen-
 ça per la Muntanya i Via Pietramellara
 fins un lloc de lligue vora el tren q. no
 he trobat, i agüia pel centre, fins el
 Pòrtic dels Serros i St. Esteve. Però ~~però~~
 sovint per a descansar i llegir i dinar
 als caps calidíssims de Bolonya, amb els
 quaderns solistos i els pòrtics i els paus
 civils, el millor de la ciutat: un cafè vora
 la porta lame, una trattoria vora St.
 Joan del Mont, un cafè vora St. Domenico.
 I la ciutat com de postal tota el
 d'hivern, el nas grisós, el fred a sobre,
 causament als peus, rodat el cor. Dies
 llargs, dies curts, reuse novetats, reuse sorpreses.
 * m'envoltava, orgia tota



LONDRES
12-16-
OCTUBRE
2011

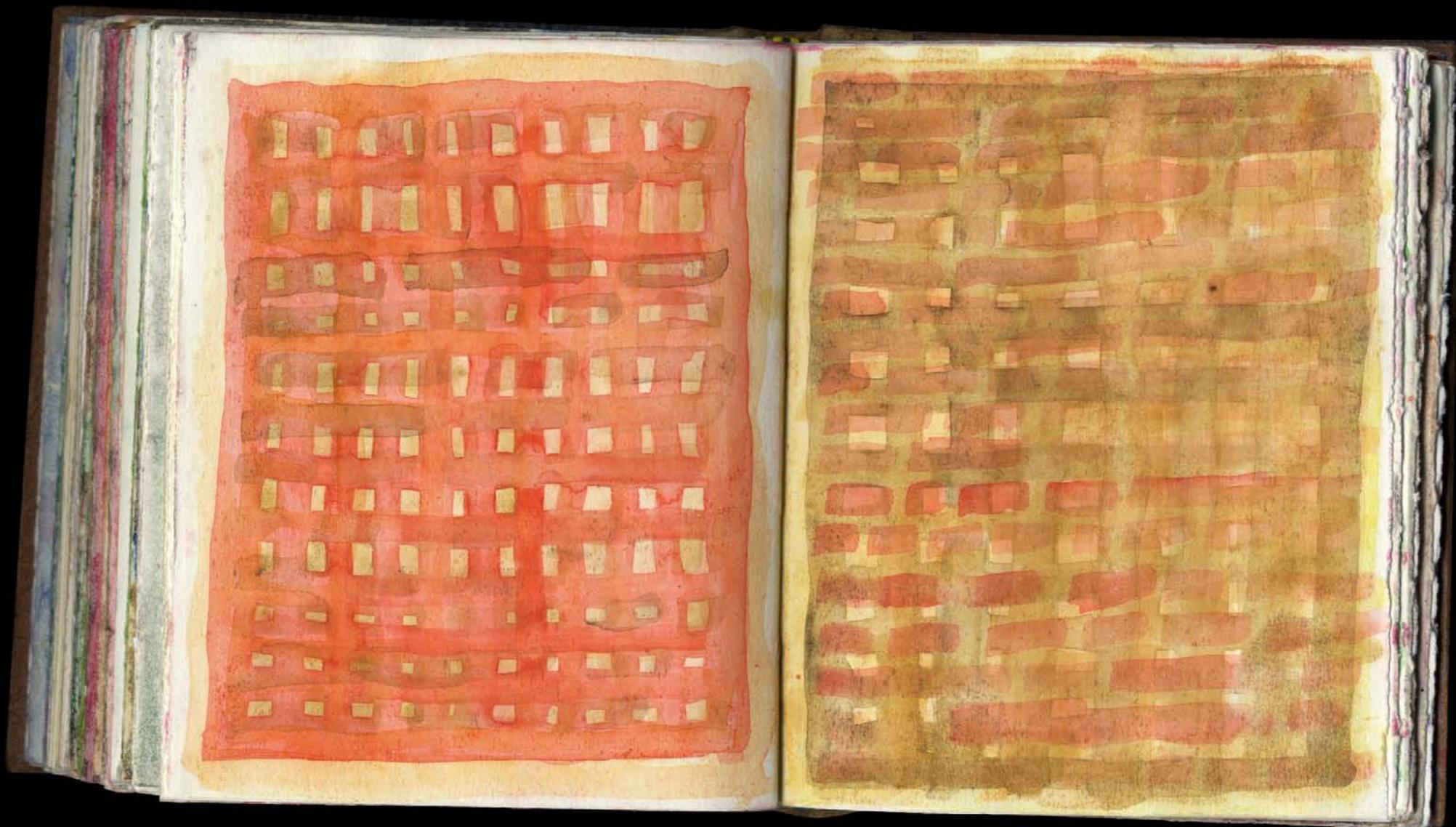
4/5

62-64

Jardins Teixits Paisatges

Gaspar Jaén i Urban

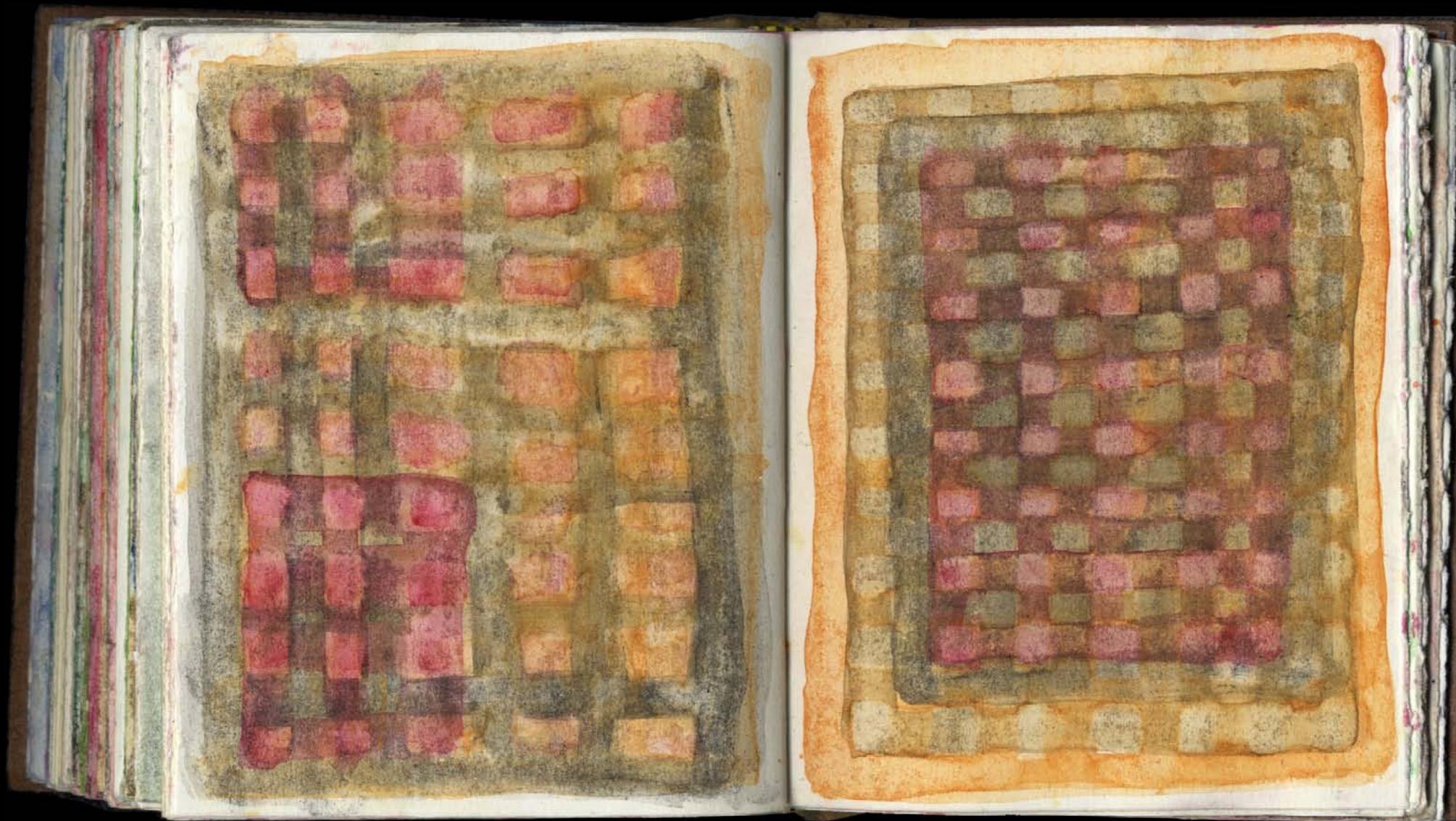
Quadern de Montevideo



Jardins Teixits Paisatges

Gaspar Jaén i Urban

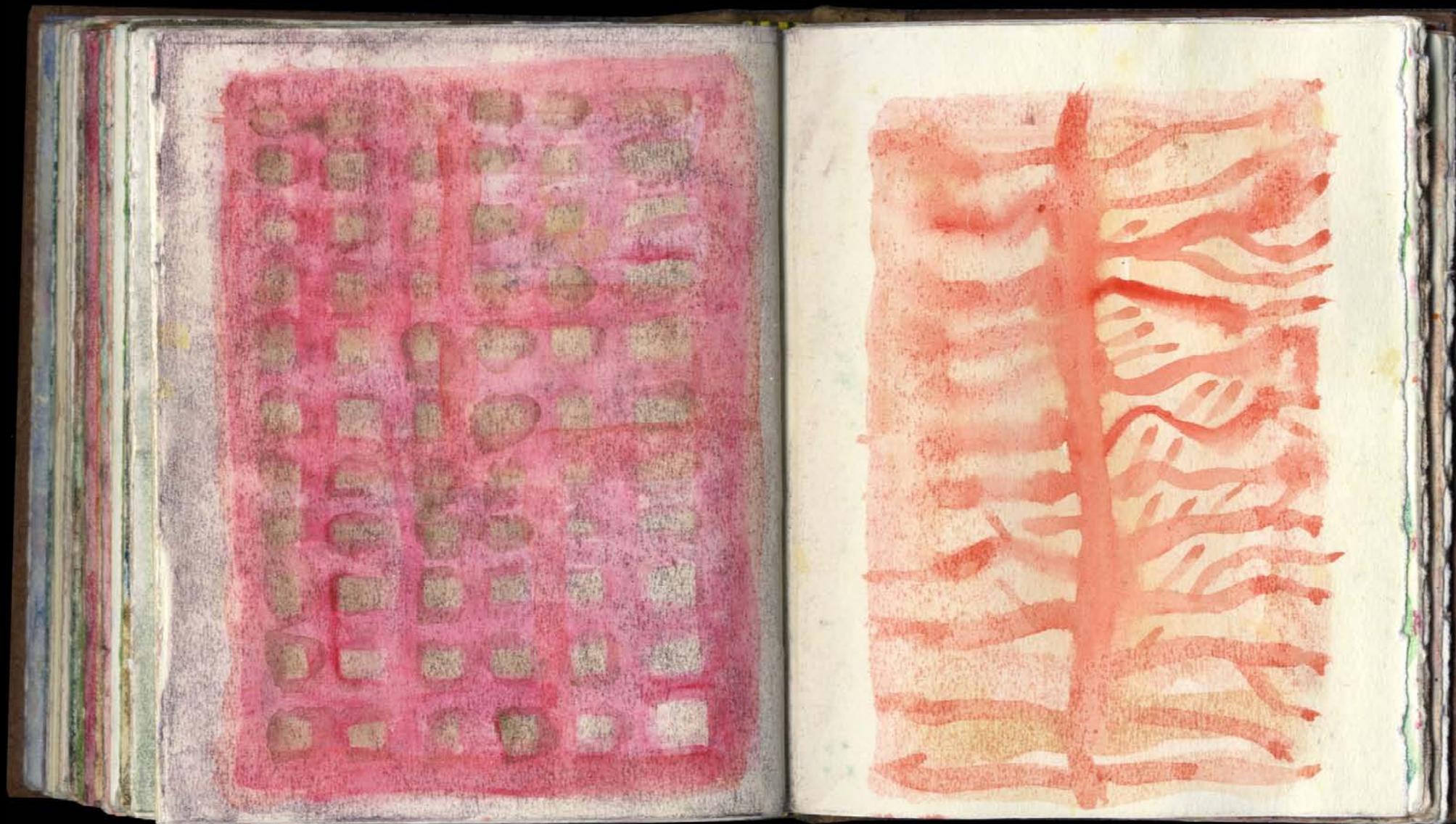
Quadern de Montevideo



Jardins Teixits Paisatges

Gaspar Jaén i Urban

Quadern de Montevideo



12.10.2011, dimecres, 22:30 h.

Londres, Londres, Londres de nou. Sa-
bit, repetit, agitat. *Causat del viatge,
de l'excitació i de l'inquietud del
viatge. Robert Acher m'esperava al
Covent Garden i a l'hotel se'n ha
u'ha ~~haver~~ preparat una cambra petita
i agradable, amb tauleta i lavabo i
aspirador i dutxa: un luxe per als
miserables hotels de Londres. *Causat
dels controls als aeroports, de la porals
contratemps, causat dels meus ducs,
causat de la ~~pladot~~ pladot del viatge i dels
problemes possibles. Turistes arreu Lon-
dres, el metro a tirs, els restaurants
del centre a tirs, caríssim tot el q. es
ven i es compra. Empra, com sempre,
uns altres Londres q. evoque cada
nou viatge. Em visitue al metro,
als carrers, als projectes d'ara, als
records. No ve ni paga la pena
l'esforç, el causament, el projecte
difícil de veer novintaque, tornar a Londres.

* Hi arribe

14.10.2011, divendres, 20:00 h.

Vida quotidiana a Londres: agafar
del metro o del bus els periòdics
gratis de la tarda; visitar un barri:
Finsbury i Islington; repasar als
carrers la guia d'arquitectura i
collagar amb l'anterior estada; re-
quir amb els dibuixos quan torne
a l'hotel, tan agradable, ped, net,
amb la tele engegada i tot ben
ordenat; tornar a Argyle St. desde
Hyde Park amb una Piccadilly line
boja, plena de gent q. va de festa el
Soho i al Covent Garden*, passar
una estona de passeig pel Hyde
Park q. vaig visitar amb Frank Plashke
el 1991. I el cinema Scala, ara per
a miúria. Parlar a mitja amb la
meua. Agafar autobussos i metros
amb la Oyster Card. Anar a sopar al
bar gai d'aquí a la vora. Sol tot el dia.

* divendres vespre,

totes productives



M. N.
CHES
TER.
01/06
12/2011

Jardins Teixits Paisatges

Gaspar Jaén i Urban

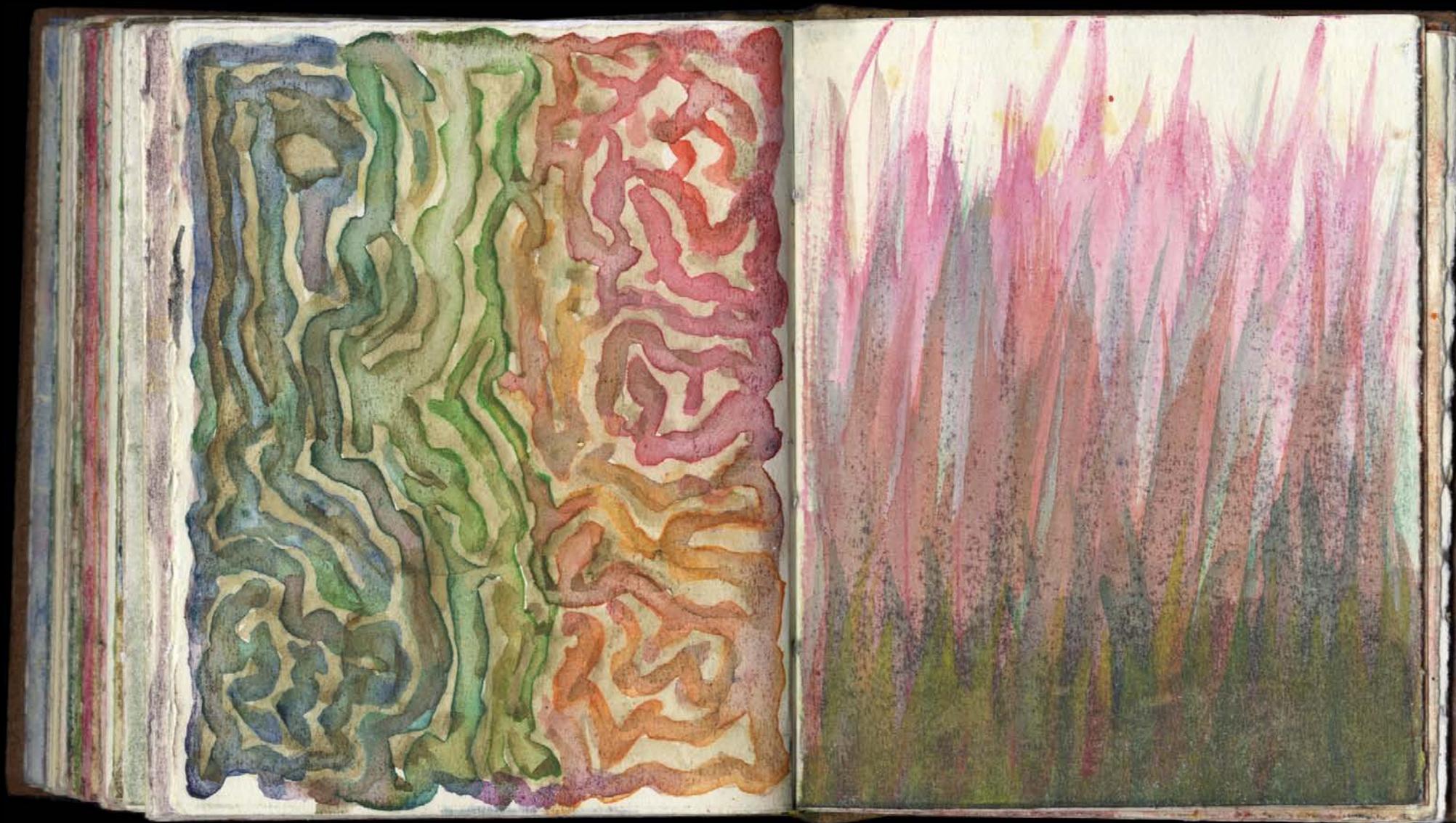
Quadern de Montevideo



Jardins Teixits Paisatges

Gaspar Jaén i Urban

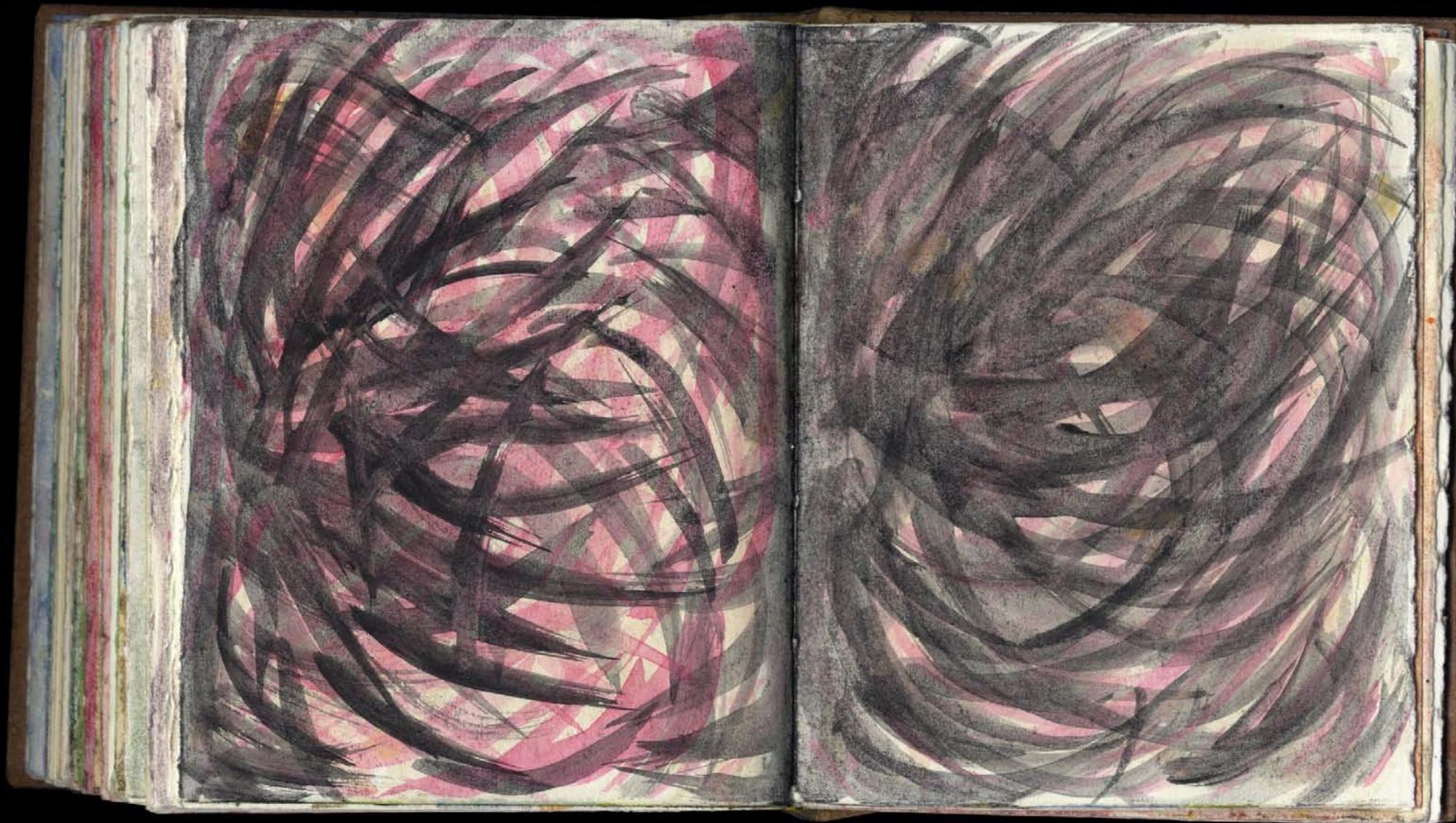
Quadern de Montevideo



Jardins Teixits Paisatges

Gaspar Jaén i Urban

Quadern de Montevideo



*gratuit del centre

*d'art

03.12.2011, dissabte, 22:00h
 És ja de nit aquí tan d'hora q. no s'ha
 just ser pel carrer, barriant amb la gen-
 tada boja q. potja el dissabte a la nit.
 Plougueria tot el dia, però com al passe-
 al museu i a l'autobús*, arribat, no
 ho nota gaire. Dineu al museu*, bereneu
 a l'estació de Picadilly i sopre en un bar
 de Canal St. Marys a l'estació de Victoria
 i torne a peu pel l'atajeit centre de Man-
 chester, un gran comerç de Nadal. El
 museu es magnific, didactic, acurat,
 interessantissim i gaudesc de les sales i
 de les pintures i del passat q. expliquen de
 Manchester mentre jora cau la pluja de
 tardor*; m'assec a llegir les pantalles i el
 dinar es relaxat. Però la llum del dia
 es escassa i des de l'autobús gratuit ja
 no es veu res. Sub tot encara m'animeu
 a veure el Gay Village, massa alegre i
 massa publicitat, massa ple de llums,
 de parelles, i jo, reuse caixa jora, massa ple
 de carters i de documents, com per a no tornar
 *jrede, continua, modesta;

I hi torne.

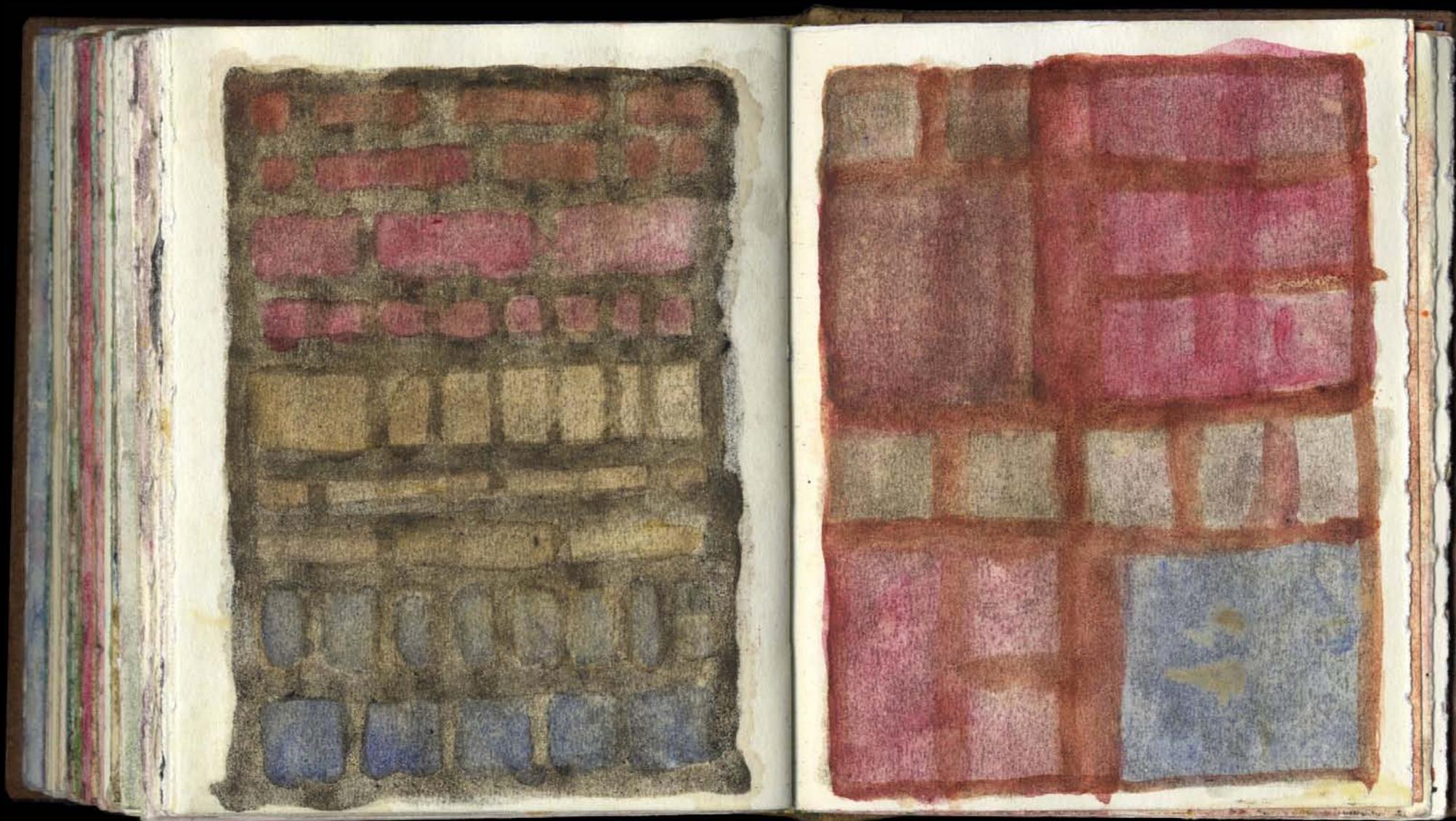
desejuda a l'hotel a llegir i dibuixar.
 04.12.2011, diumenge, 17:30h.
 Aina plujota q. feia aquest mati quan
 anava cap al museu de la Industria, i quan
 tornava a l'hotel, i quan va vingut l'o-
 drià i hem agafat l'autobús per anar
 al museu Whitworth, nos enllà del Cam-
 pus Universitari. I quan dinàvem al
 baret del museu. I, encara q. molt vany,
 quan tornàvem al centre i preniem
 unte al carrer d'Oxford. Tot el dia de
 pluja i de barrots, de jous barriats,
 de conversa, de causament i de compa-
 nyia. Companyia nova, jove, tendra,
 bonica i casolana. Adria, q. viu lluny
 de casa q. ja aquí sa casa, i q. es queda
 aquí. Entre aquesta pluja insistint i
 melancòlica, en aquesta ciutat potent
 i joderosa q. conserva melancòlia
 murs de rajole, edificis de pedra, tor-
 tes i cúpules fabuloses, un passat de
 teixits, canals i protocols q. canviava
 el món. I en la nit privarenca, i amb
 Nadal prop, torne a l'hotel, satisfet i causat.
 ■ de canvi de mitjans i de salates,

Jardins Teixits Paisatges

Gaspar Jaén i Urban

Quadern de Montevideo





Jardins Teixits Paisatges

Gaspar Jaén i Urban

Quadern de Montevideo





30-01-2012, dilluns, 15:00h.

Arri, en canvi, ara, ja instal·lat a l'hotel Alhambra, cambra 12, King's Cross, tot que ho deixí en octubre net i endregat, sembla ser una altra persona, tranquil, satisfet, en pau amb el món. I torne a pensar en quedar-me a Londres, + i + temps, com si m'hequés elevat int anys d'edat i de vellesa dels meus anys, lluny de la mandra i de la por i de la covardia q. Elx, la manca i la cosa familiar em posen al demunt. S'poc a poc avança el dia i em trobe millor. La terminal d'afecant buida pels problemes amb Iberia i amb Spanair, el taxi a punt, el vol ^{ràpid i aschellats,} comode, l'avis ple d'anglesos, Stansted tranquil, el metro en marxa, liver pool St Station, preciosa. I aquí, com a casa, Londres, estimat Londres.

04.02.2012, dissabte, 14:00 h.

S'acaba, → acaba. Diana Williams m'acompanya a Liverpool St Station i el tren em porta a Stansted, carregat amb la bossa al muscle i amb la mateixa roba damunt des de Lilluns, amb digestions pesades, pels dinars fora de casa i els desdormis anglesos, i amb ganes ja d'arribar a Eltét, encara q. a l'aerovort, i de dia, la por no sapaleta del meu cap. Per un temps, ad, fora de Londres. Una estada a Bologna i a Palerm i un mes de vida normal a Elx, familiar, avortida i frustradora. Seguir dibuixant, seguir amb Stale of two cities, mirar els dvd q. he comprat amb estúpids de avància, i tenir cura dels 4 bilers, més sol ara q. Jaunt se'n va uns mesos a Senegal. Tot igual, cansat, tranquil!



Jardins Teixits Paisatges

Gaspar Jaén i Urban

Quadern de Montevideo



Jardins Teixits Paisatges

Gaspar Jaén i Urban

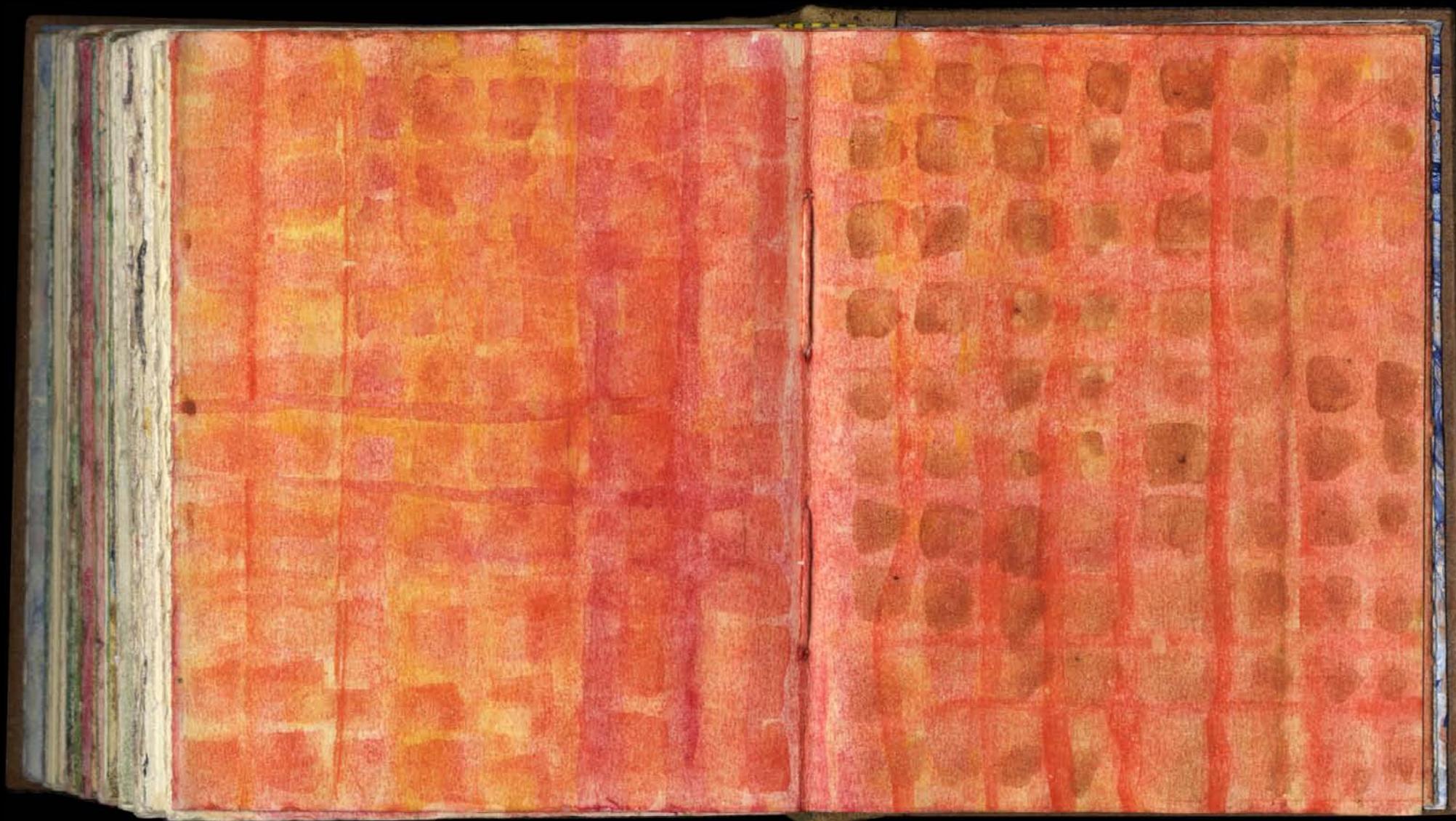
Quadern de Montevideo



Jardins Teixits Paisatges

Gaspar Jaén i Urban

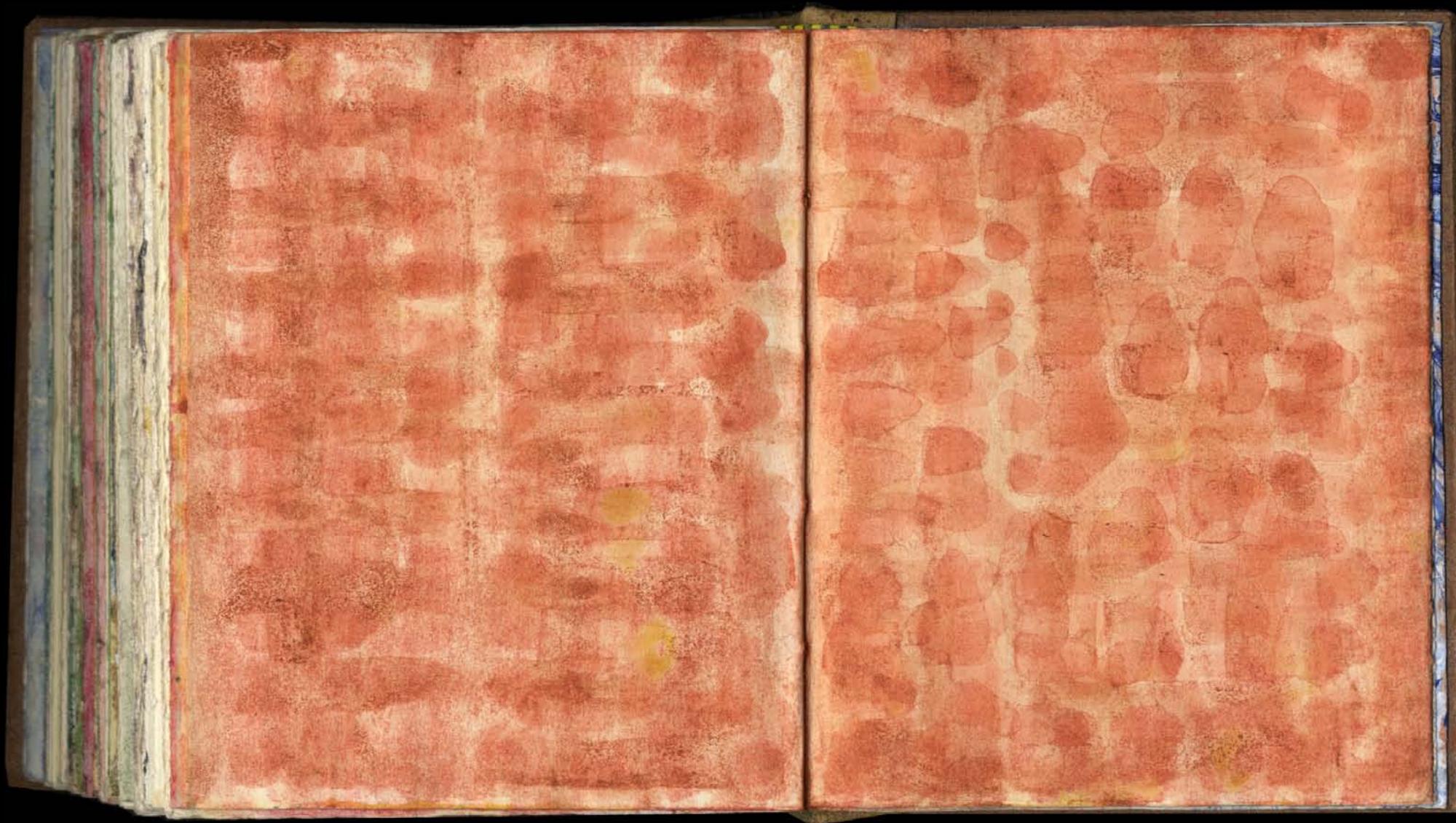
Quadern de Montevideo



Jardins Teixits Paisatges

Gaspar Jaén i Urban

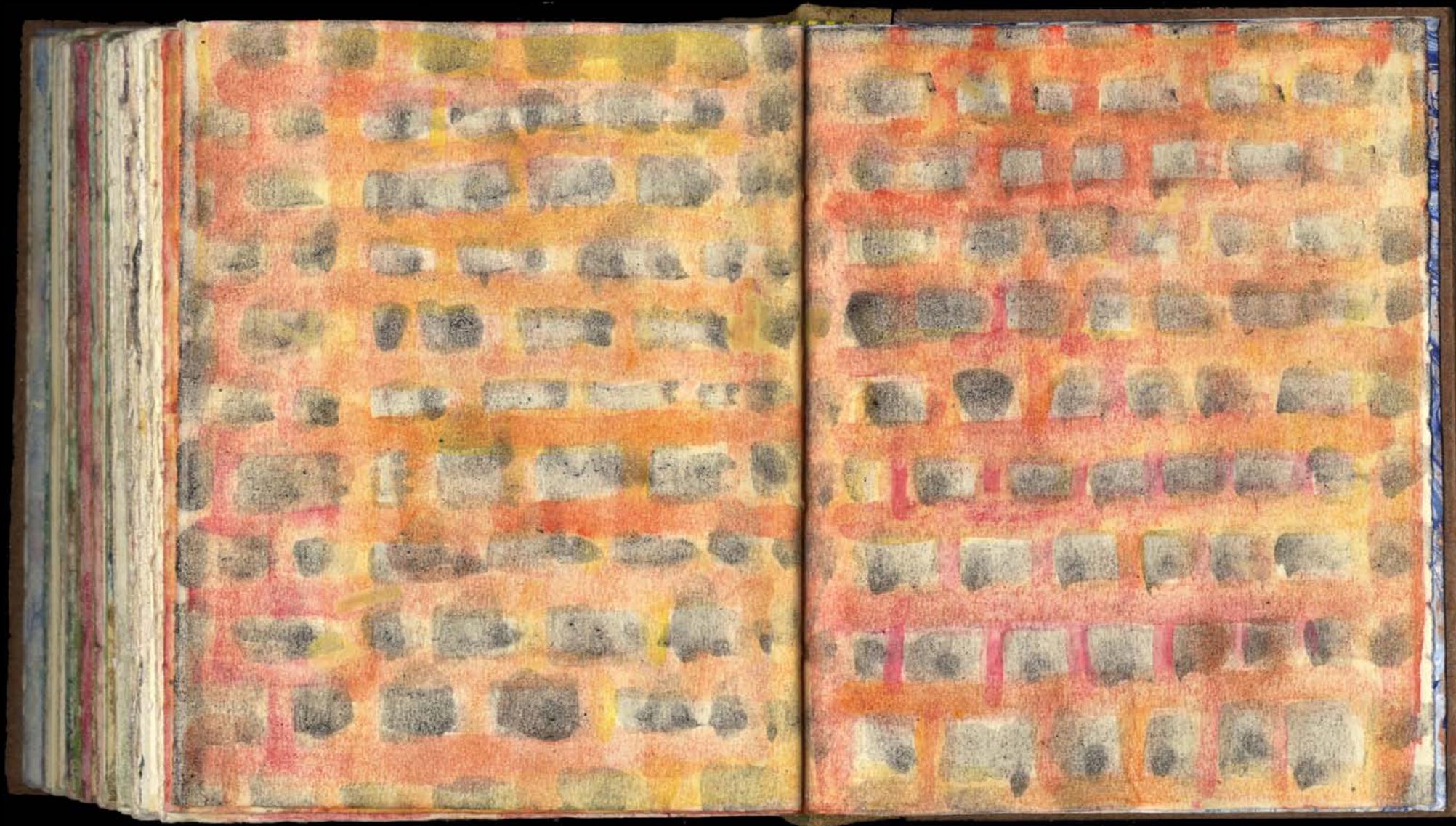
Quadern de Montevideo



Jardins Teixits Paisatges

Gaspar Jaén i Urban

Quadern de Montevideo



14.03.2012, dimecres, 22:00h.

boni, en canvi, reuse elisó, ni Klippo, ni jovent, he pogut fer a gust el turista nota un sol radiant. El museu de Carlo Scarpa recordava Calduch enfrontat al triomf de la mort el 1997 - crec q. era, m'admirava Antovello de Medina i gaudia de la delicadesa subtil del mestre, tan rara en arquitectura. Dissen carrers, palaus i quadres, el casal de Barcelona i la corona d'Àragó, el delicat renaixement en marbre de Carrara i bellíssim dibuix, i l'esquivalda arquitectural gòtica catalana. Hi dineu, a prop, enfront d'una de les mil esglésies barroques, la Pietà. I visite l'art botànic, ruïnes com sol ver costum, i gaudex dels arbres en primavera. Visite San Cataldo, el palau St. Elia i Sta. Eulàlia dels catalans, però no aguanté el Cervantes espanyol i torne a pensar, ja de nit per Carour i per Magueda. Després de menjar un entrecu al mercat de la

compre la història urbana de Palerm i a l'hotel em repose, mire l'e-mail, lligc a la

* de visuel
rotides i
estigues

* Scarpa
* hi trobava

de la
Vuccoria,
q. obri
jura a la
mitj

cambrà, dibuix taronja, em menja una poma.

15.03.2012, dijous, 20:00h.

Massa solitari, massa causat, massa brutícia a Palerm. Els meravellosos marbres renaixentistes de la catedral, del museu babil i de St. Francesc, em cansen al final. El palau Minto, com un Gattopardo reviscut. Els ret vels de xocolata de Cappello, una prova delicada. L'insistent color taronja al quadern de dibuix, q. ja s'acaba. Matinar de bell nou. Caminar i caminar per mercats com del Marroc, esglésies exquisites fetes una ruïna, entre gent mal calada, com són els sicilians, i muntans de porqueria pel carrer, paviments milromputs i cotxes enfollits, motocicletes baixes i gent pobre i deixada. Em decep novament els joves de l'escola, ni cap professor. Em causa per el turista, haver de ridar a casa i q. no hi haja ningú a l'hora de dinar. Em causa tornar a Elx. la manca de sexe aquí em pesa i em disgusta.

BOLONYA
17-03
2012



Jardins Teixits Paisatges

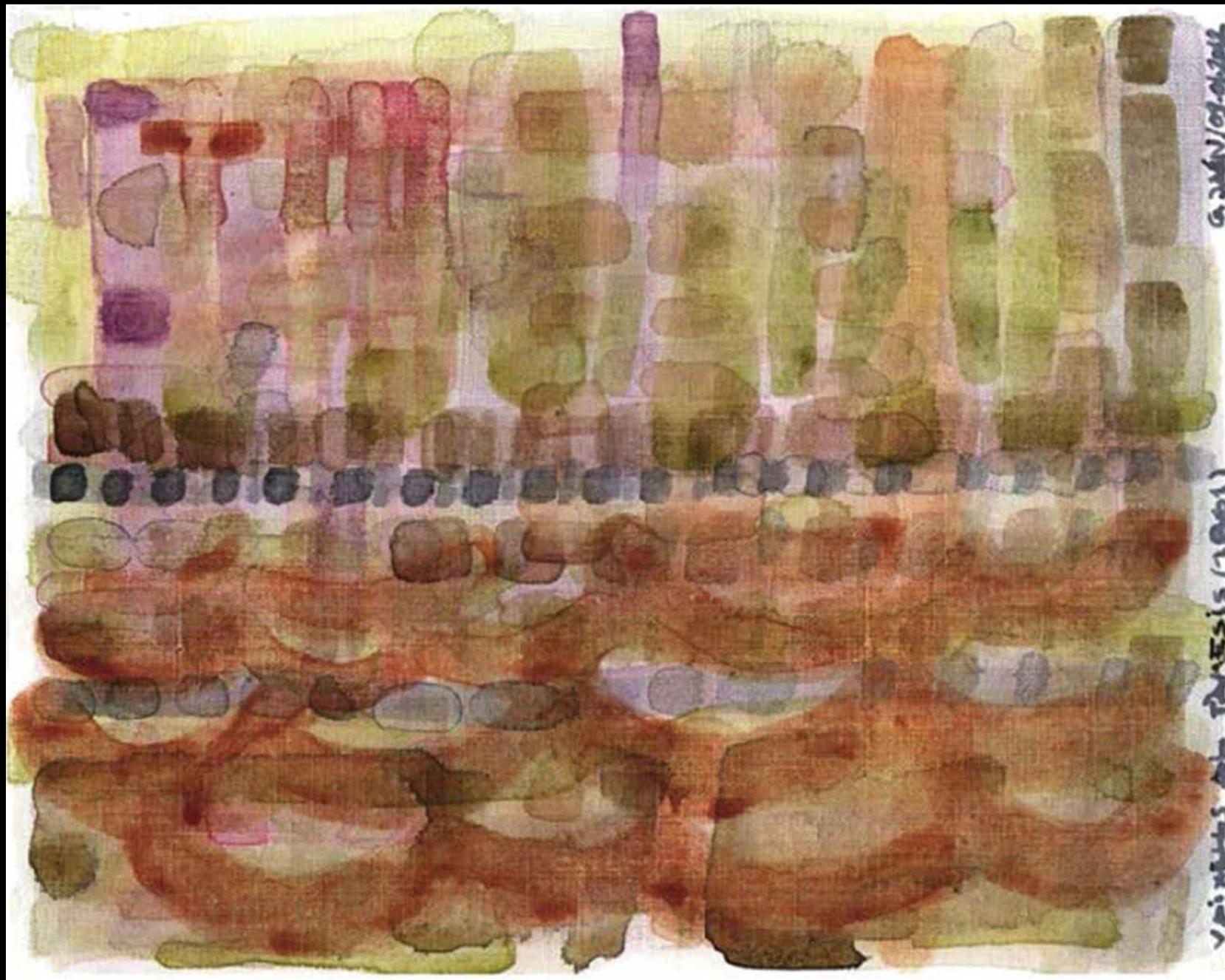
Gaspar Jaén i Urban

Quadern de Montevideo

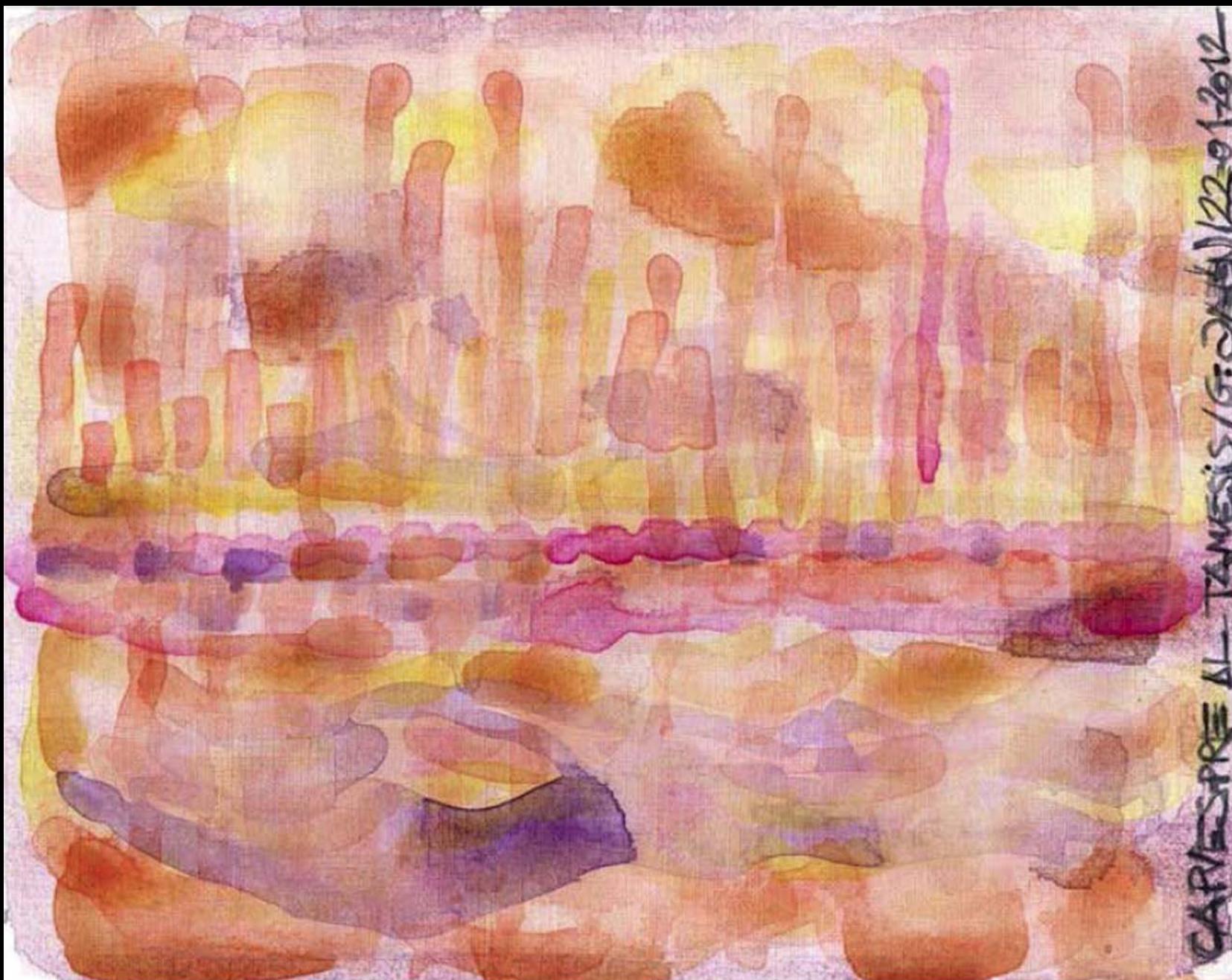


Rius de Londres

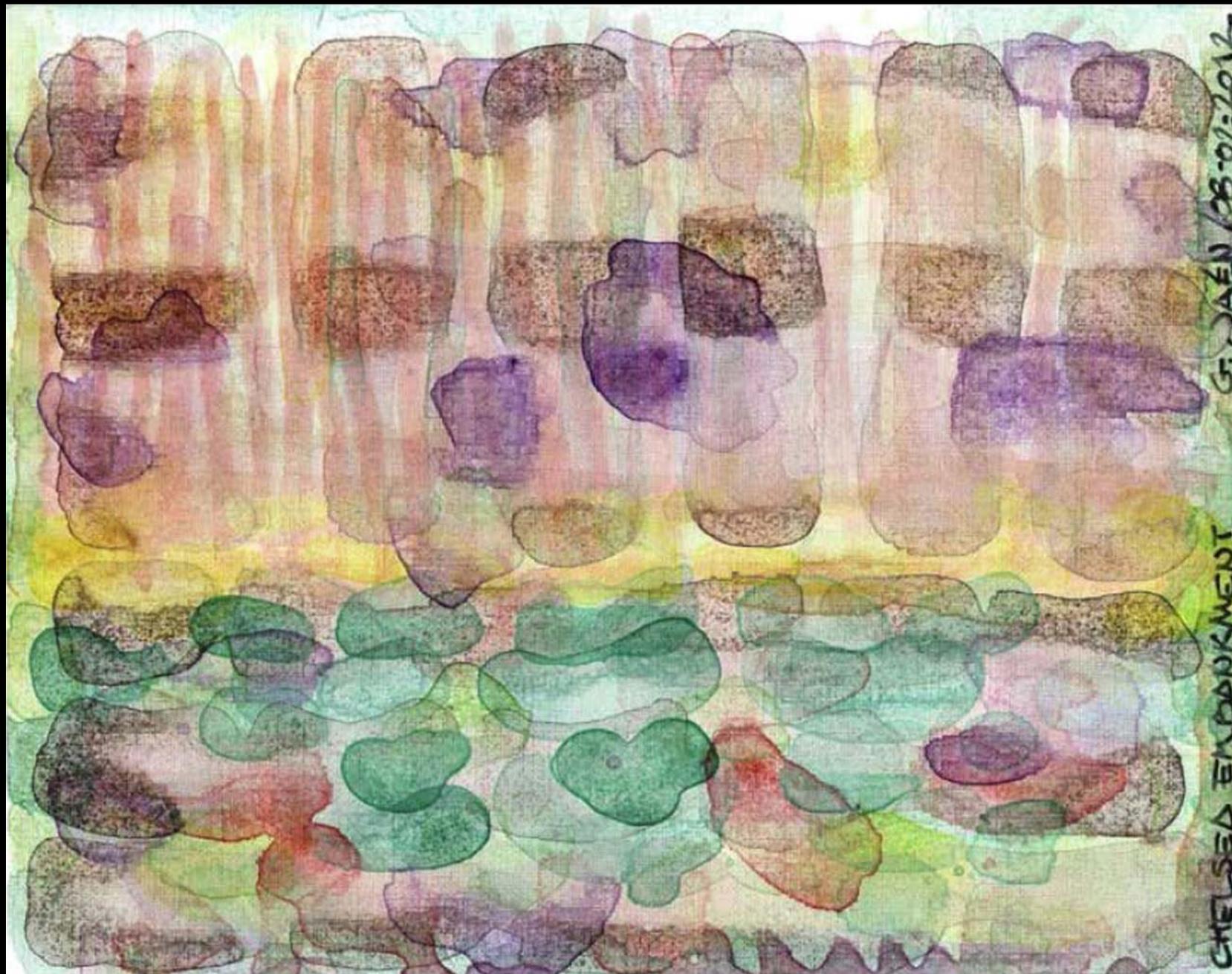
32x25 cm

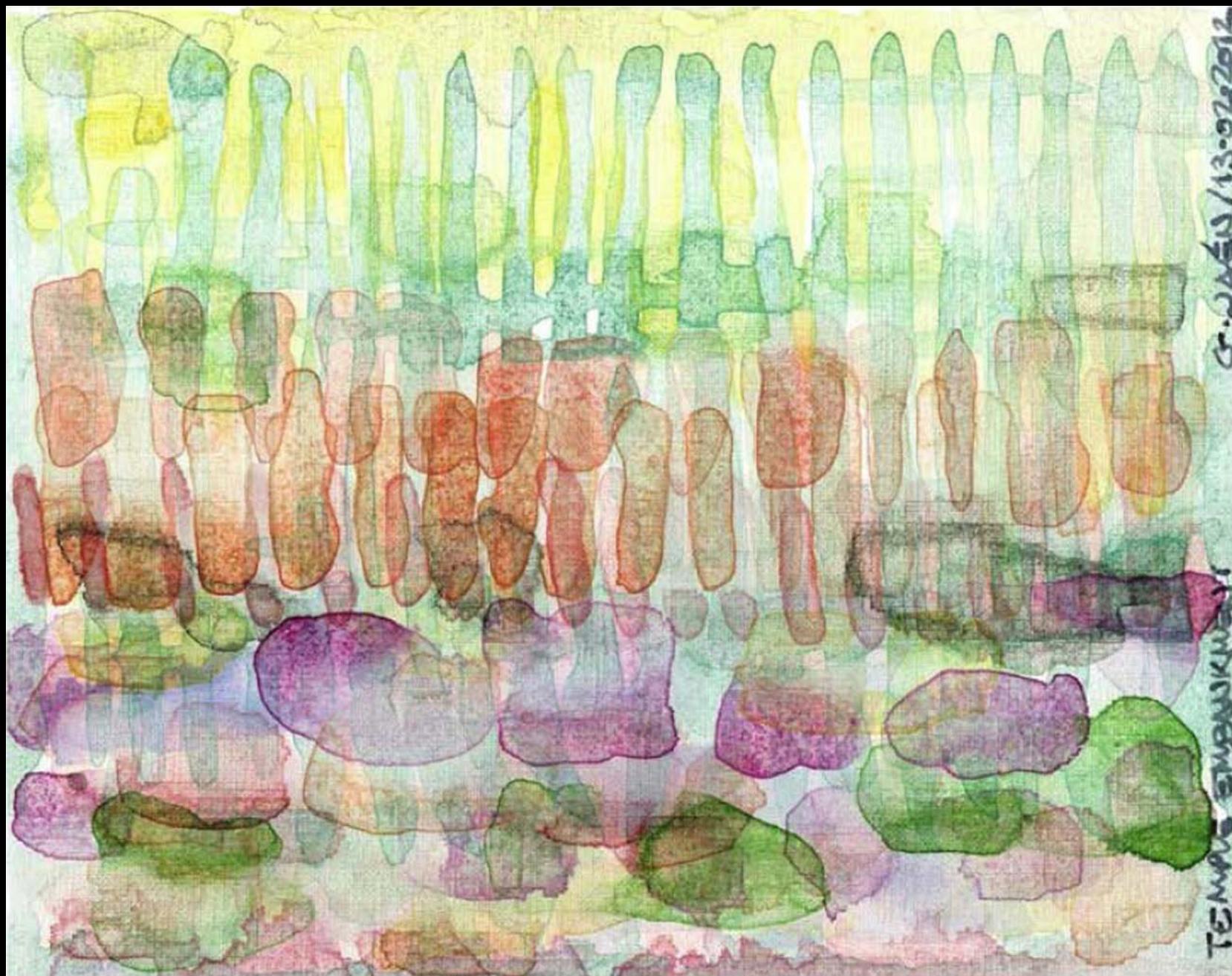


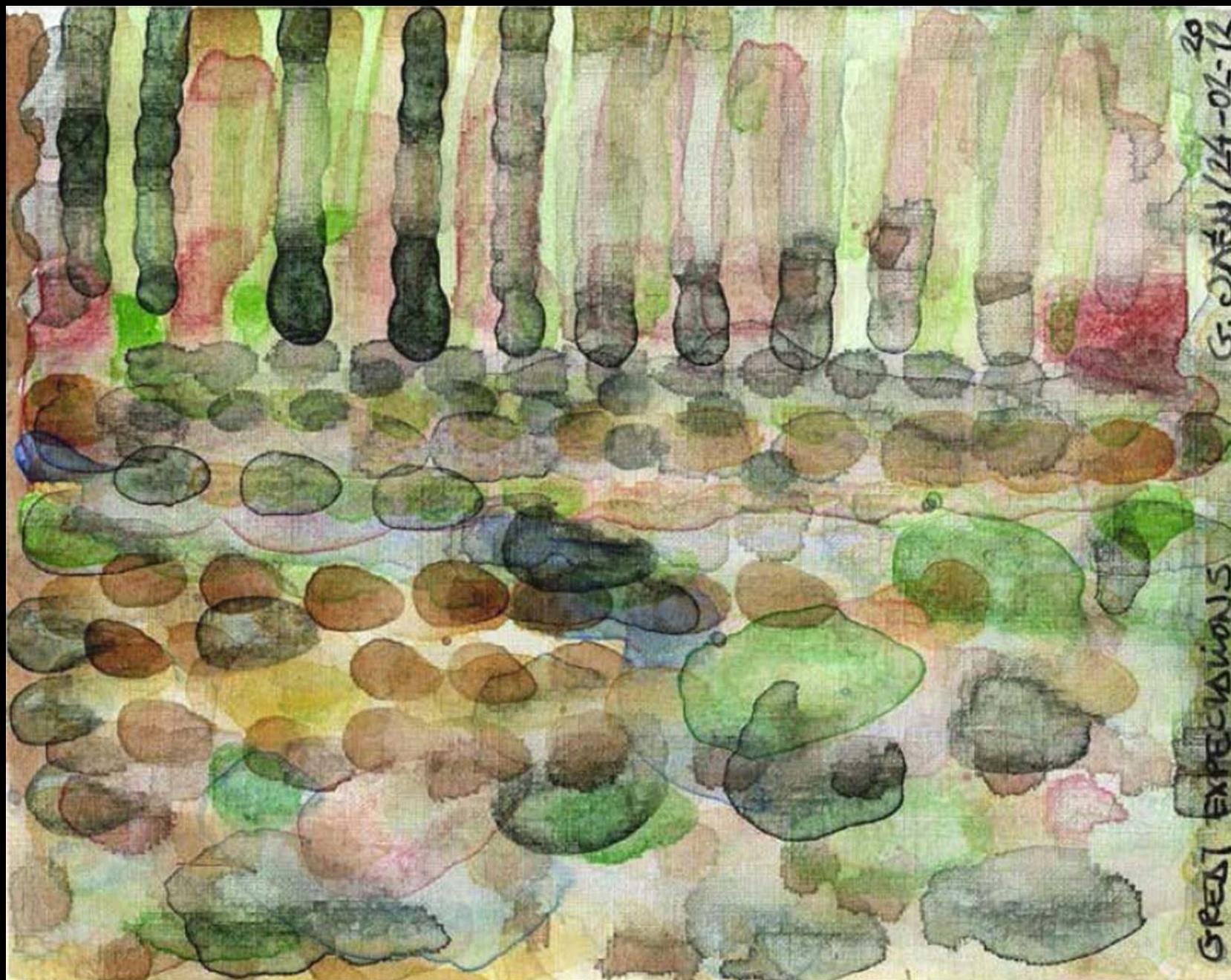




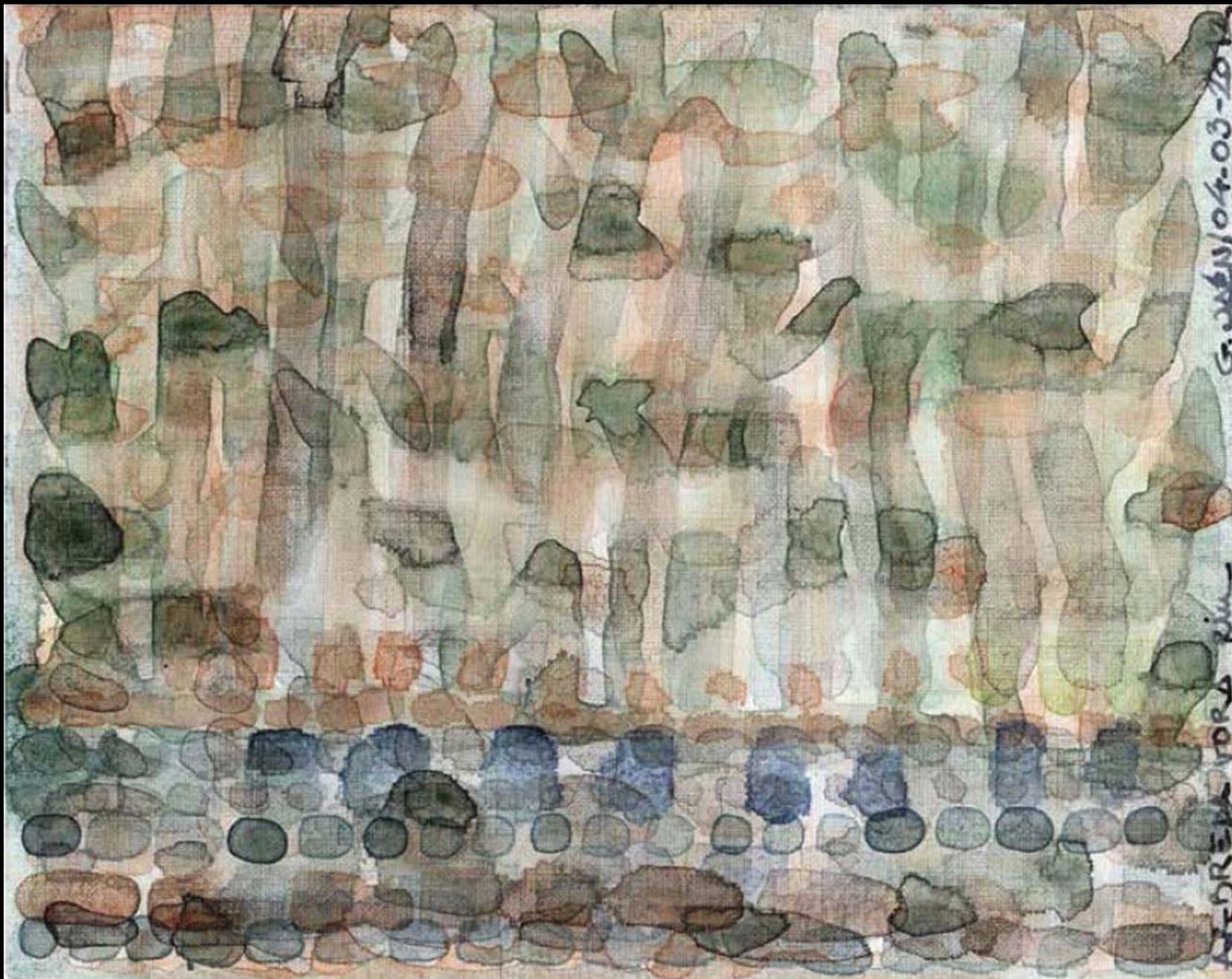


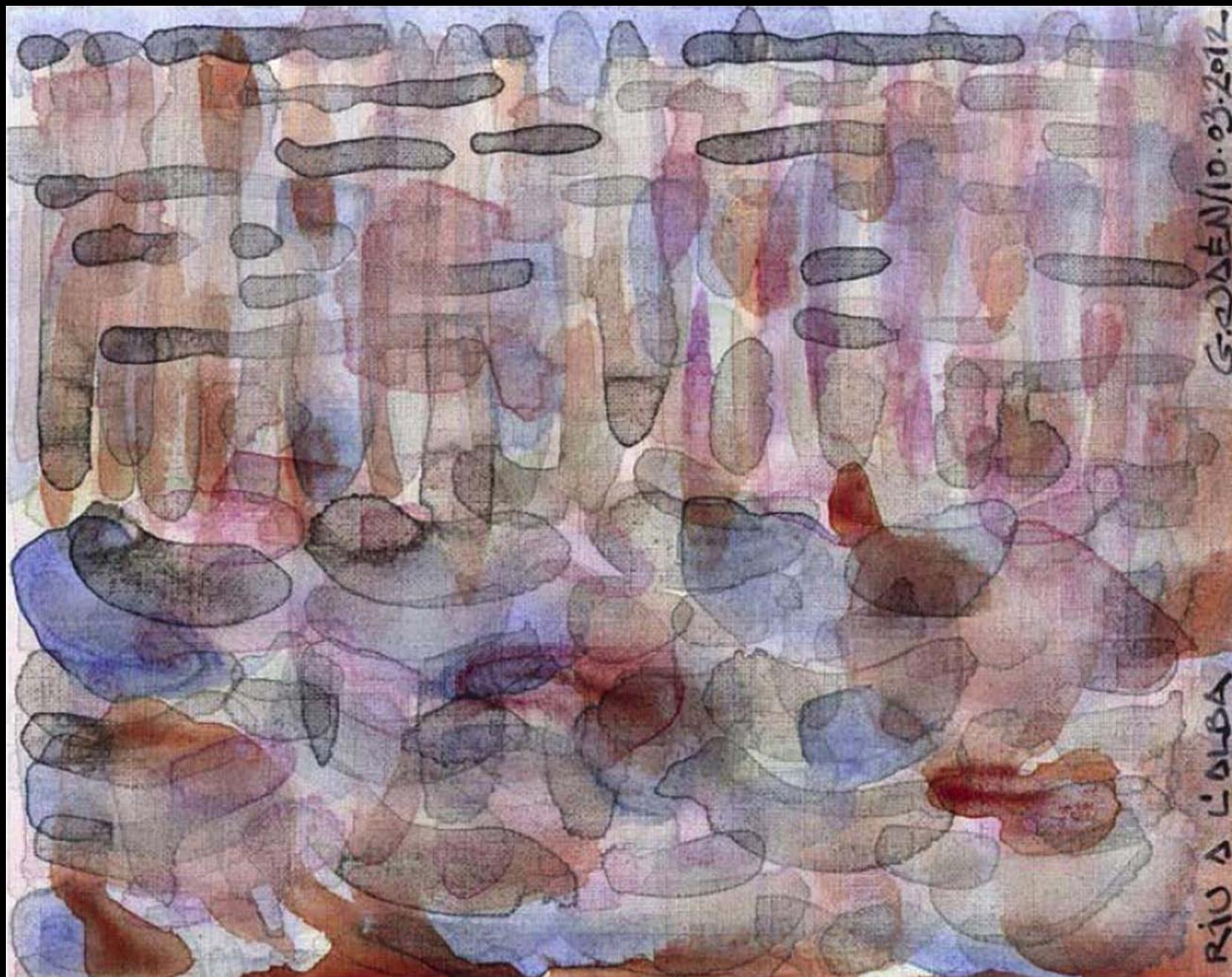






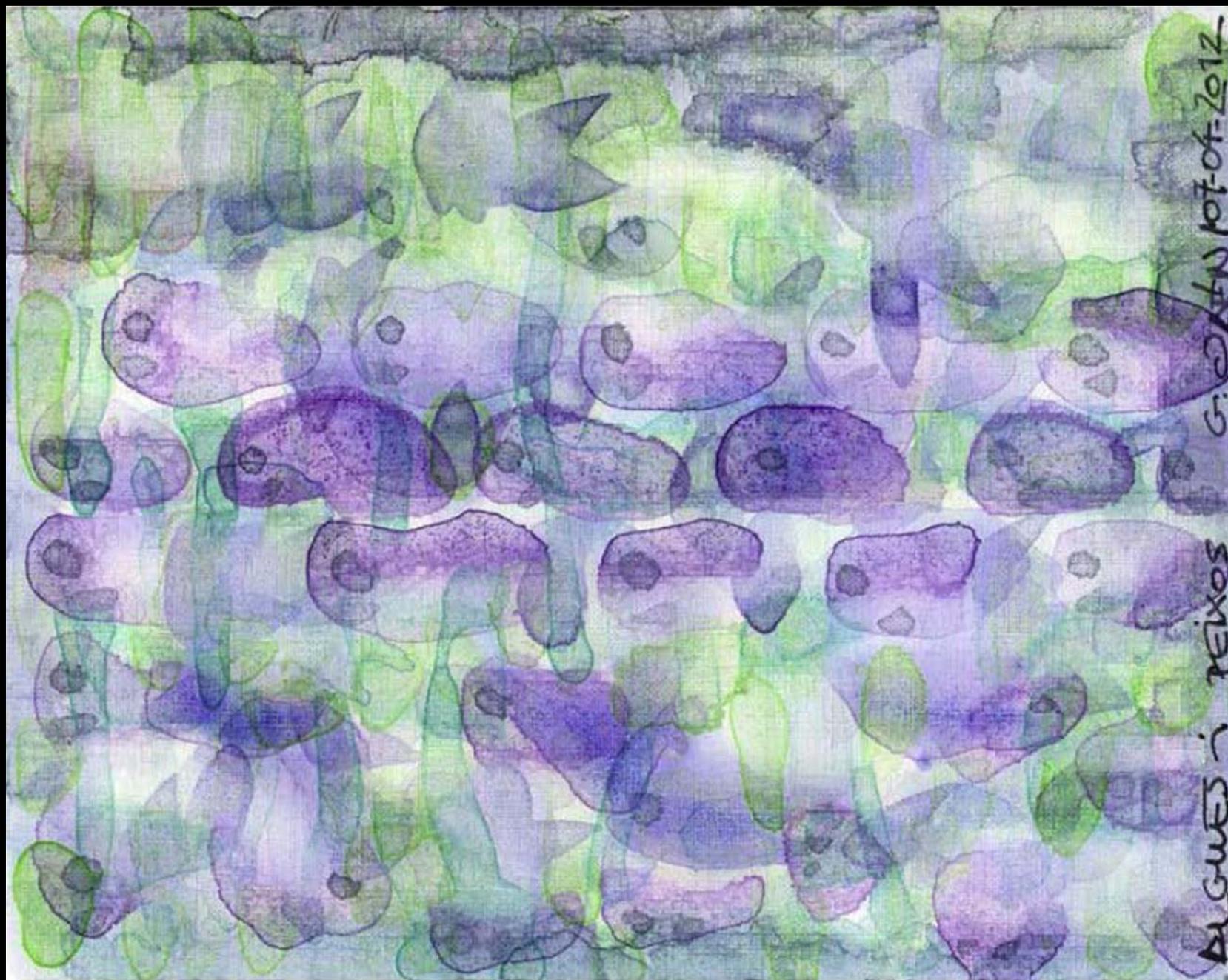


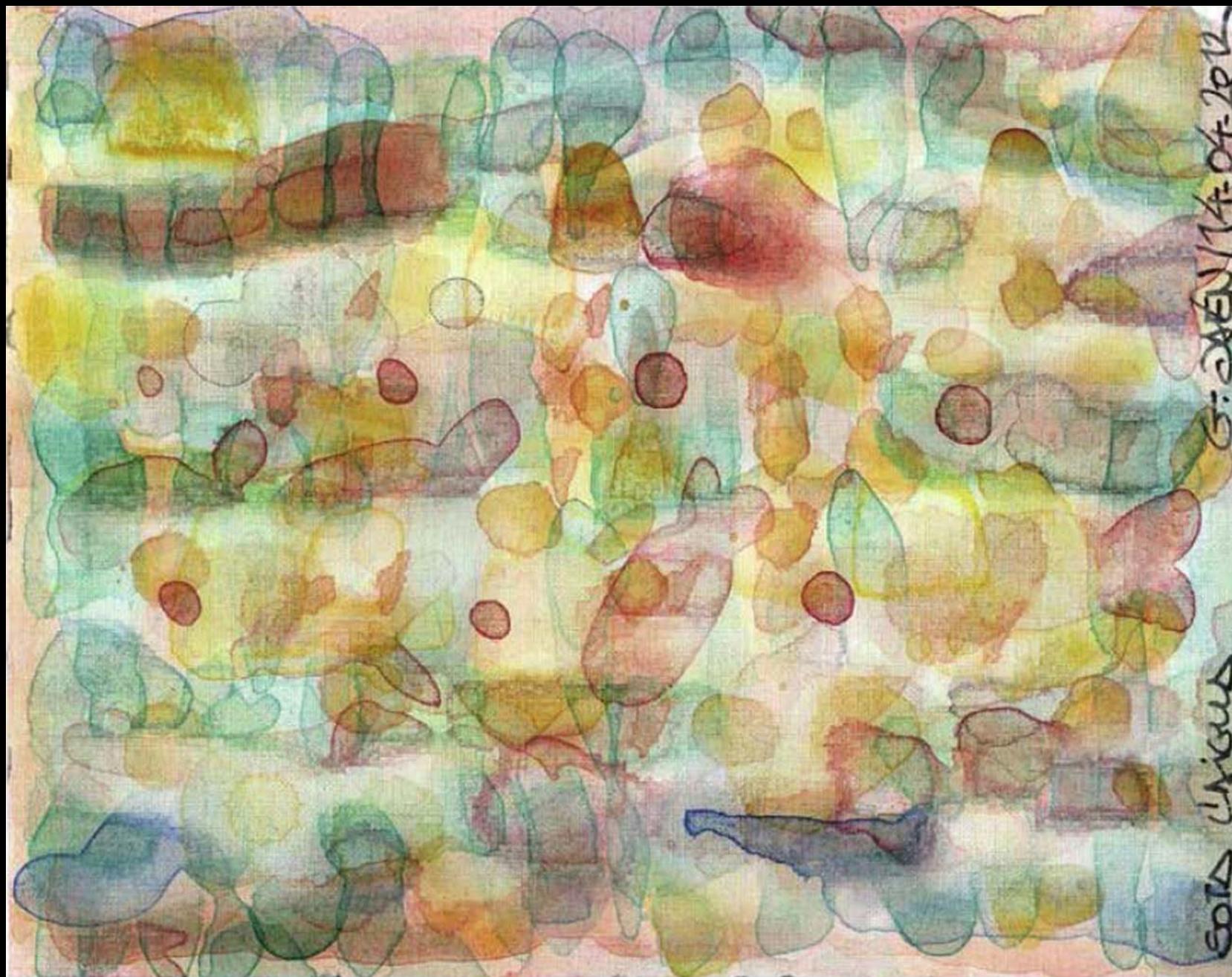


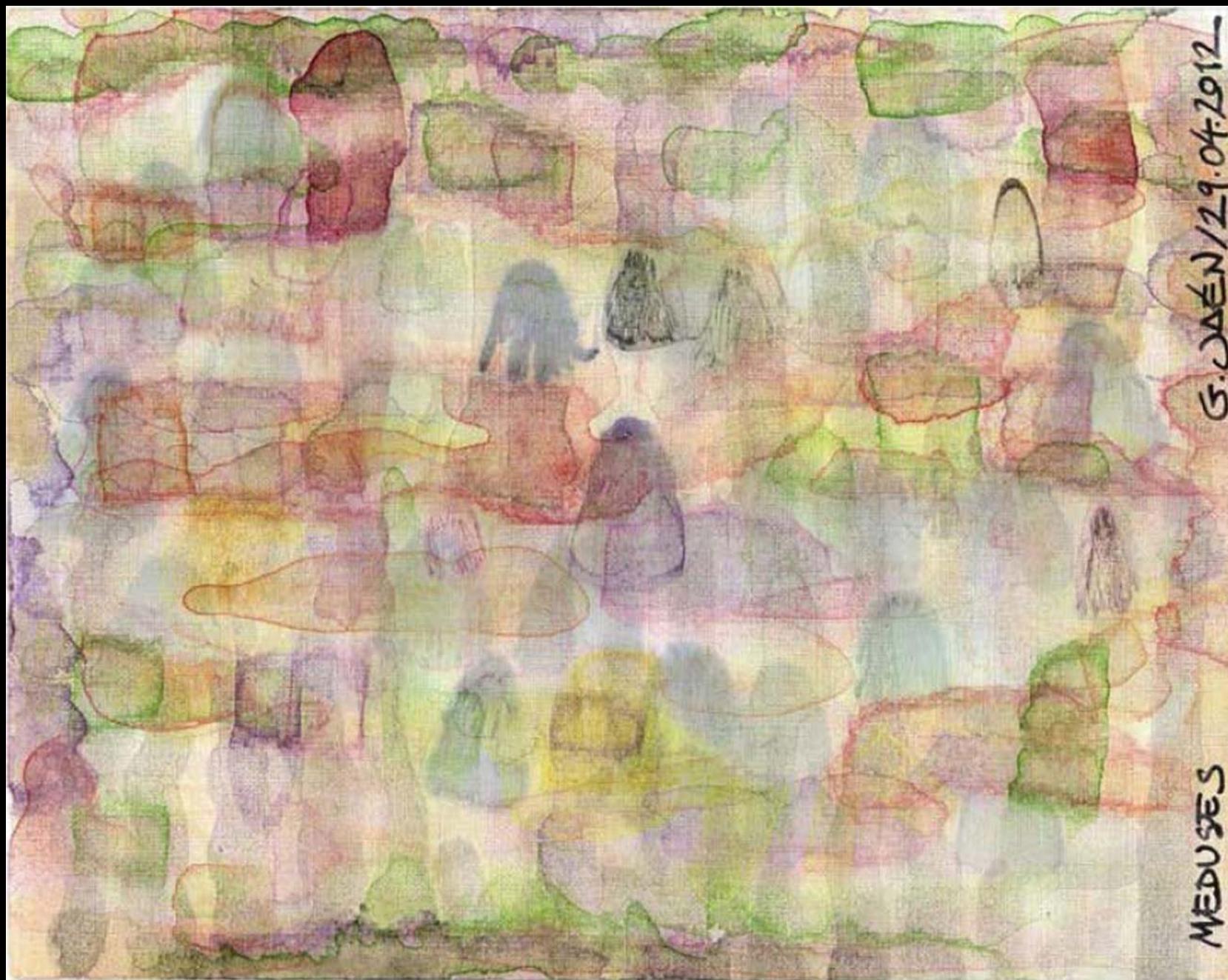




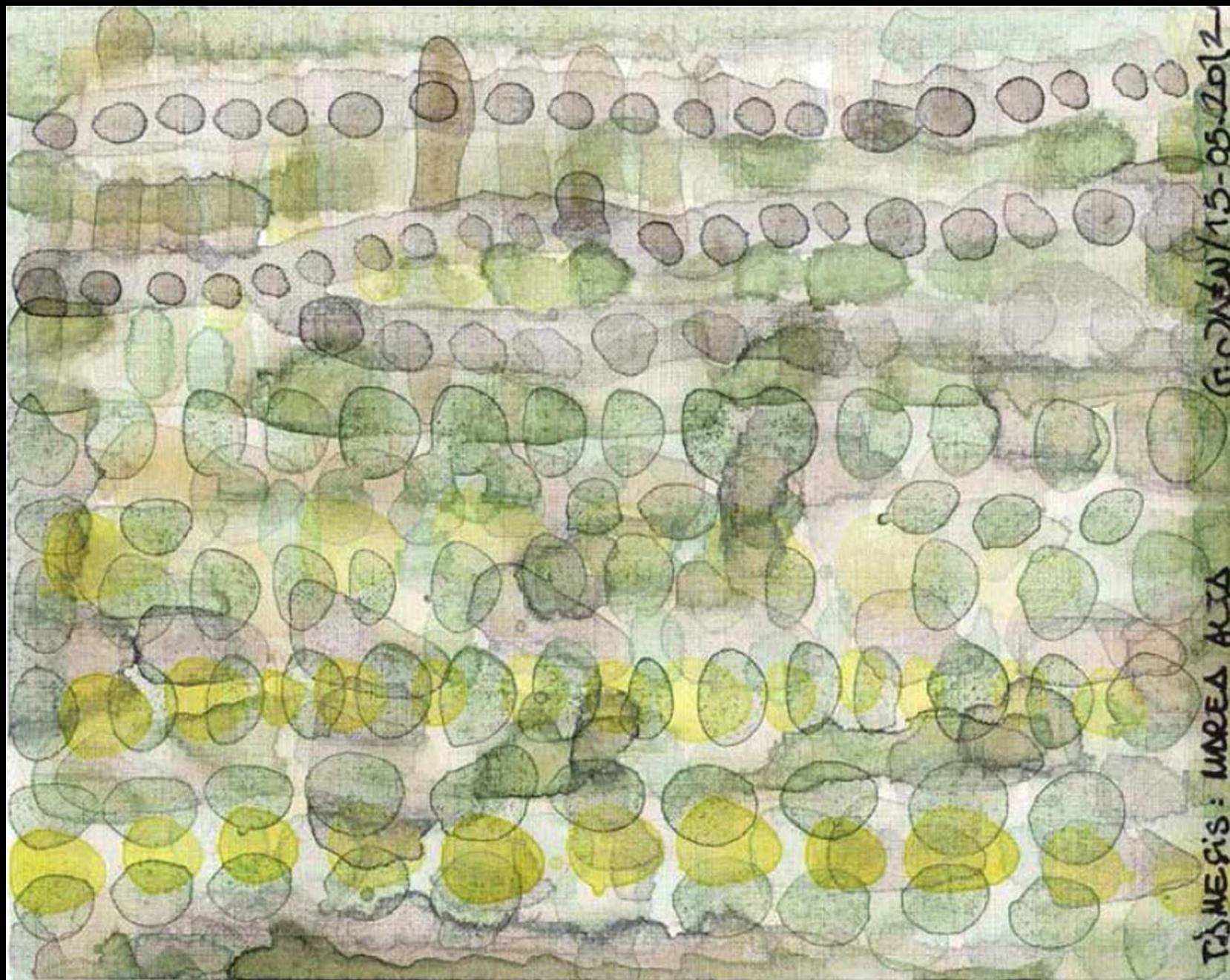


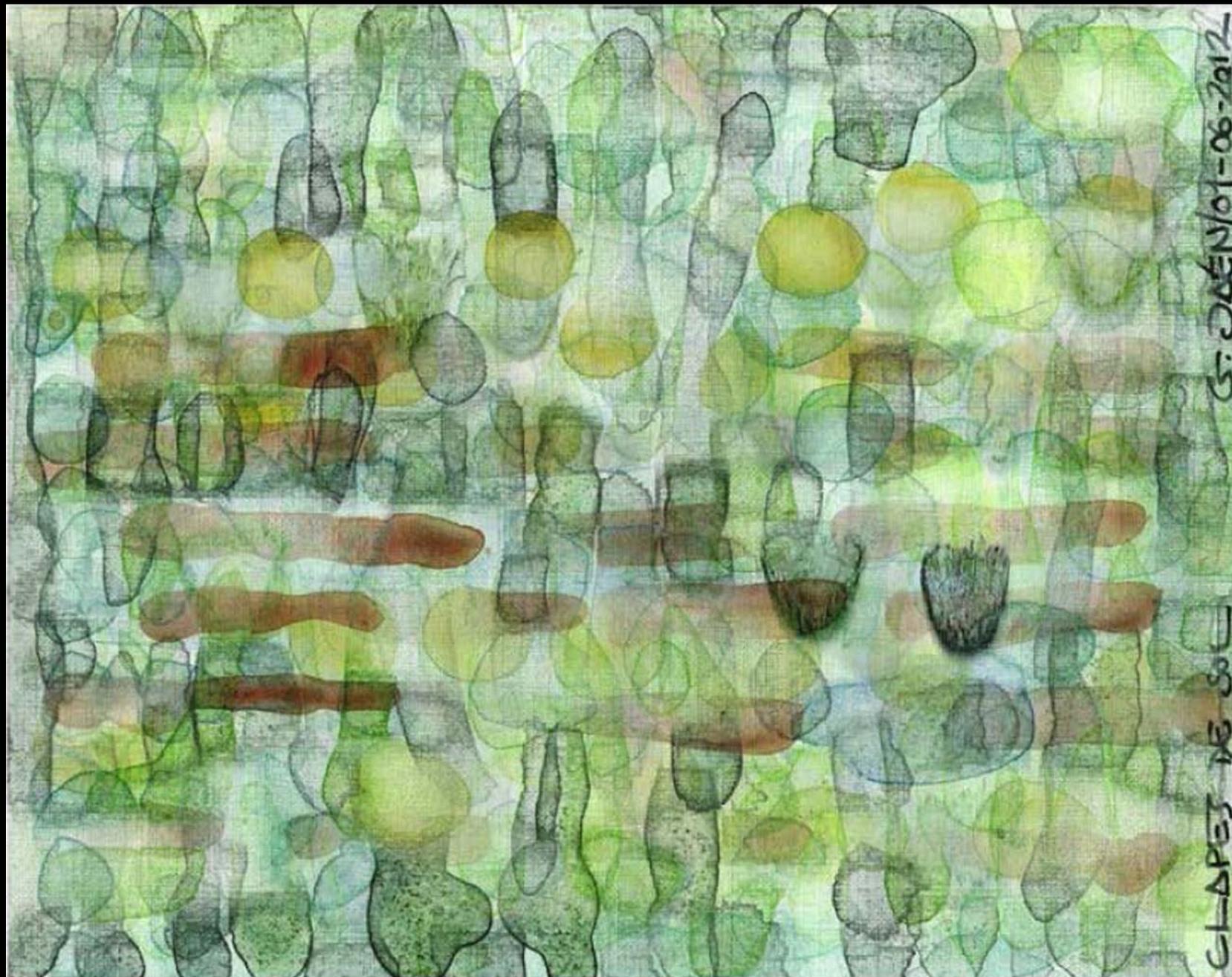


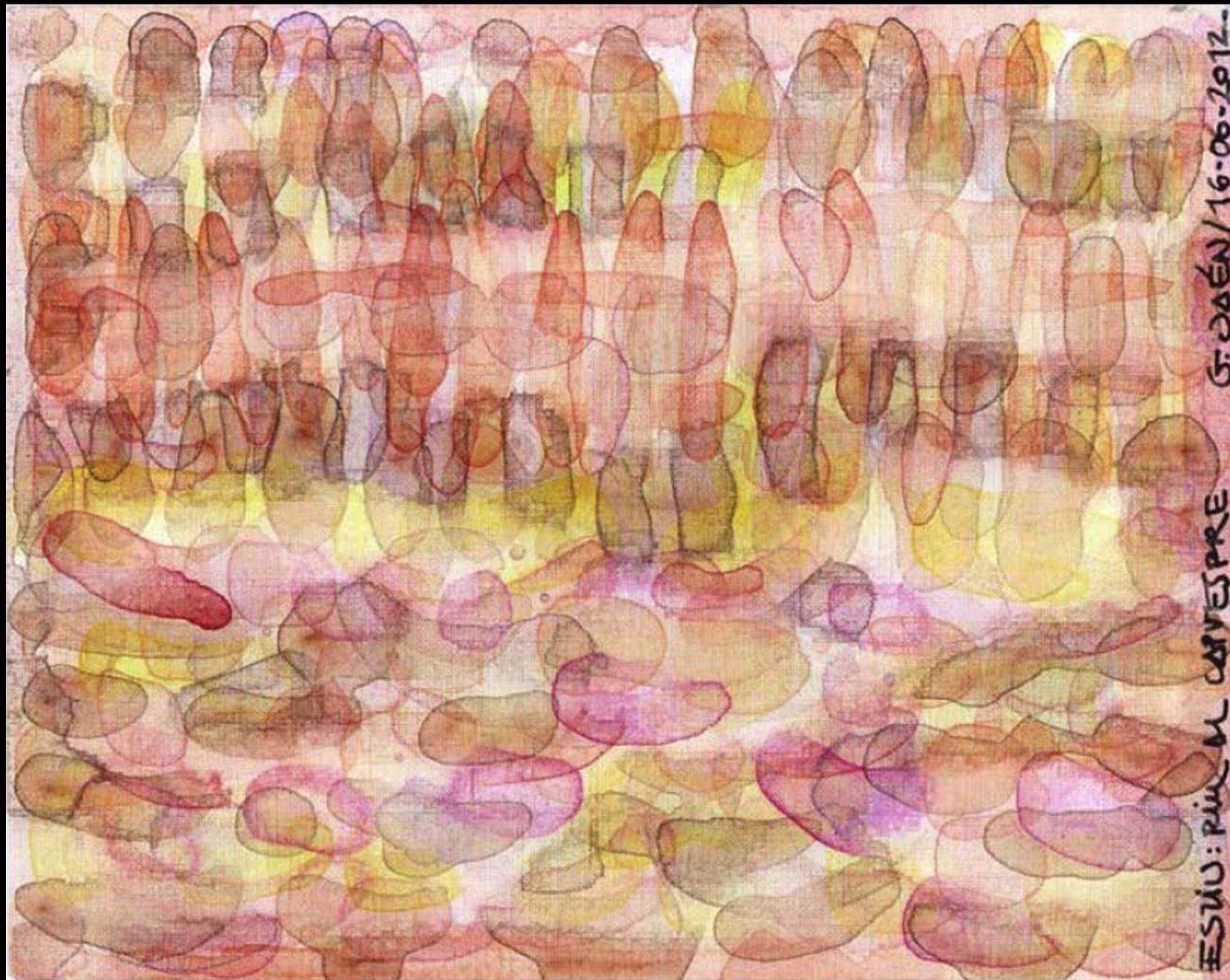


















Publicacions

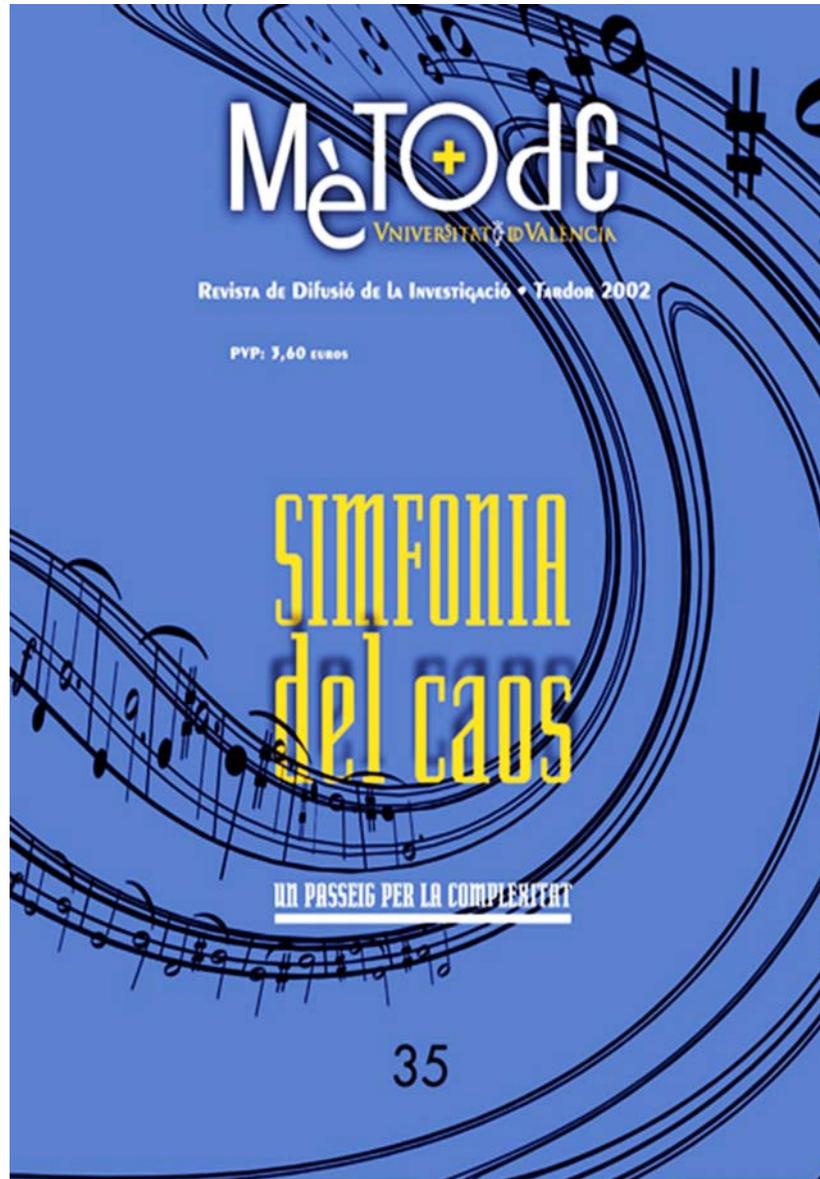
MèTODE

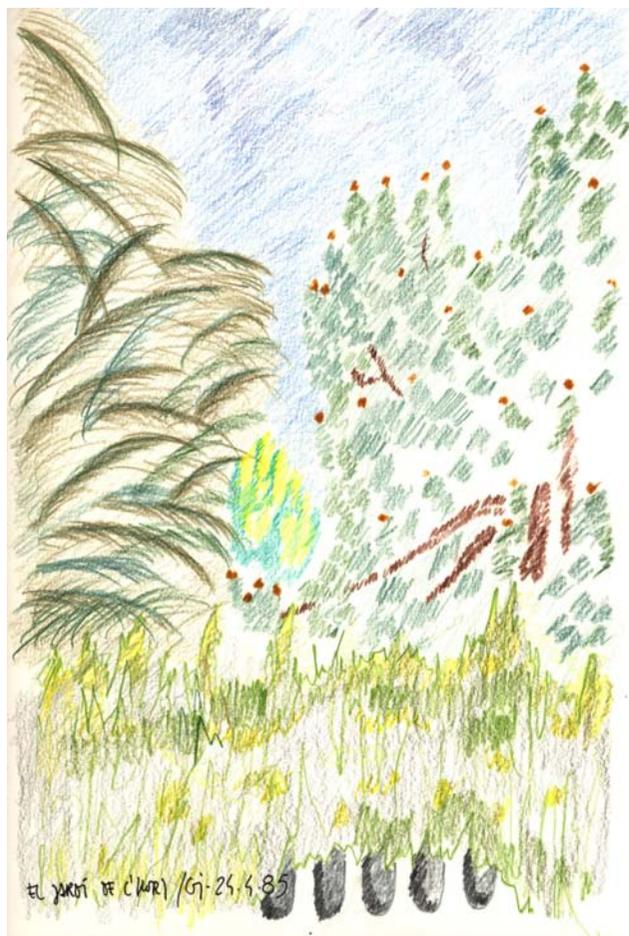
VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA

Jardins Teixits Paisatges

Gaspar Jaén i Urban

Publicacions





DE COM ES REGAVEN ELS HORTS DE PALMERES D'ELX

Gaspar Jaén i Urban

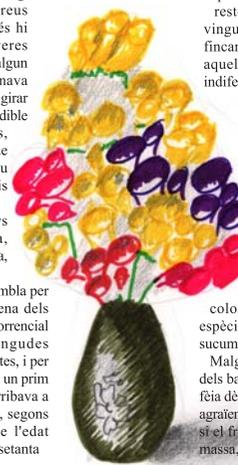
Per a Victor que, de xequico, regava l'hort amb son compare.

L'aigua arribava a l'hort de Motxo des del partidor d'Abet. En ocasions, com aquest partidor treia poca aigua, posàvem també el partidor de Nijassa (quan no el tenien regant l'hort del Cebo, ja que per aquell temps, a don Jerónimo -un advocat que no exercia, espanyolista, dels antics senyors d'Elx- li havia donat per regar sovint el seu hort per mor d'un plet que mantenia amb l'ajuntament i, com deia el pare, sempre estava donant la llanda). Alguna vegada, quan els regadors municipals prenen vacances, fins i tot podiem posar el partidor de Candaliç. I aleshores sí que venia una bona talla per la caixa d'Abet que omplia tot d'una les sèquies de l'hort. El pare solia regar els bancals, on, com a tots els horts d'Elx, hi havia hagut plantats mangraners, però nosaltres, una vegada havien desaparegut d'allí els conreus associats a la palmera, i només hi quedaven unes quantes oliveres esparses, algun ginjoler escàs i algun mangraner secallós que no donava fruit, no soliem fer-ho; preferíem girar l'aigua només quan era imprescindible escampada per les sèquies, profundes de tant escurarles, que s'omplien a vessar, xopant el peu de les palmeres i l'herbam deis marges.

Aquella aigua, més o menys abundant, mesafina escassa, relativament barata i forca dolenta, era l'aigua immemorial que baixava pel riu Vinalopó, la rambla per antonomàsia a Elx, el riu d'arena dels musulmans, una riera de règim torrencial que s'omplia amb les avingudes provocades per les fortes tempestes, i per on, habitualment, baixava només un prim fil d'aigua. Era una aigua que arribava a Elx molt salinitzada, si més no, segons els documents escrits, des de l'edat mitjana, però a partir dels anys setanta

del segle XX, a l'elevada salinitat se li afegiren tota mena de residus químics industrials i urbans (olis, detergents, pols de marbre, desaiçgues) que abocaven al riu, sense depurar, els pobles de la conca.

Aquests abocaments podien fer de sobte d'un intens color blau turquesa (o blanc, o negre) el cabal de l'aigua que entrava a l'hort. I els residus deixaven sistemàticament en la superfície de l'aigua que anava embassant-se en les sèquies unes taques iridescents, unes línies ondulades de colors bellíssims, un rastre de brutícia que formava corbes capricioses i matemàtiques, lleugerament mòbils. I quan acabàvem de regar, després de set o deu dies, i l'aigua s'endinsava en la terra, la salabor, l'oli i els residus orgànics i químics quedaven al fons de les sèquies, tot formant, on mes havia dormit l'aigua, una costra apegalosa i humida que podria les plantes i no deixava germinar les siments i per on els gossos de la casa buscaven



restes de quemenjar o animals morts vinguts amb l'aigua. Només la grama, fíncant els dits i els ulls resistent entre aquell suc, borrava a l'estiu, ufanosa, indiferent al verí, i calia arrancar-la sovint sèquies; era tan silvestre la grama que, amagada sota terra, havia resistit fins i tot els herbicides l'ús dels quals s'havia generalitzat a Elx i que el pare, com tots els hortolans (i els jardiners municipals que els substituïren), acostumava a tirar per a assecar la brossa, encara que nosaltres no els vam voler gastar mai, els herbicides, car ho mataven tot, excepte la grama que, amagada sota terra, s'hi resistia colonitzava el lloc que deixaven les espècies vegetals més dèbils que havien sucumbit a l'enverinament químic.

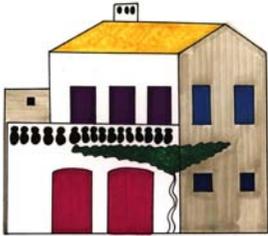
Malgrat la brutor de l'aigua, el brossam dels bancals i les palmeres, malaltes des de feia dècades de *cotxinilla*, sequera i abandonó, agraïen aquells regs d'aigua salada. I a l'estiu, si el fred i la malaltia no les havia fet patir massa, les palmeres mostraven bledanes el

plomall de les palmes retallades en el color del cel al capvespre. I a hivern, quan la tardor havia estat plujosa, l'agret d'abundants floretes grogues, les bledes grandioses, les malves violeta, els melvins lila, els colls de colom blancs i negres, els llissos, menja de conills, que els humans posàvem en les amanides de ceba, les espargueres, amb espàrrecs sucosos que menjàvem rostits o en truita, la segaïssa generosa, alguna mata de fenoll... el variadíssim herbam dels horts encafitava els bancals de talls verds i tendres que esclataven de flors de colors diversos només insinuar-se la primavera. Aquesta imatge paradisiaca només podia donar-se, es clar, amb la brossa bona, car la brossa dolenta s'havia d'arrancar tot d'una: soses, saionares, junça, salamandrins, panissola... obsessionaven el pare, que als seus vuitanta-anys complits, encara les arrancava, apenes borrar, d'un tironet o d'una fectada perquè no empestassen tot el camp amb la siment.

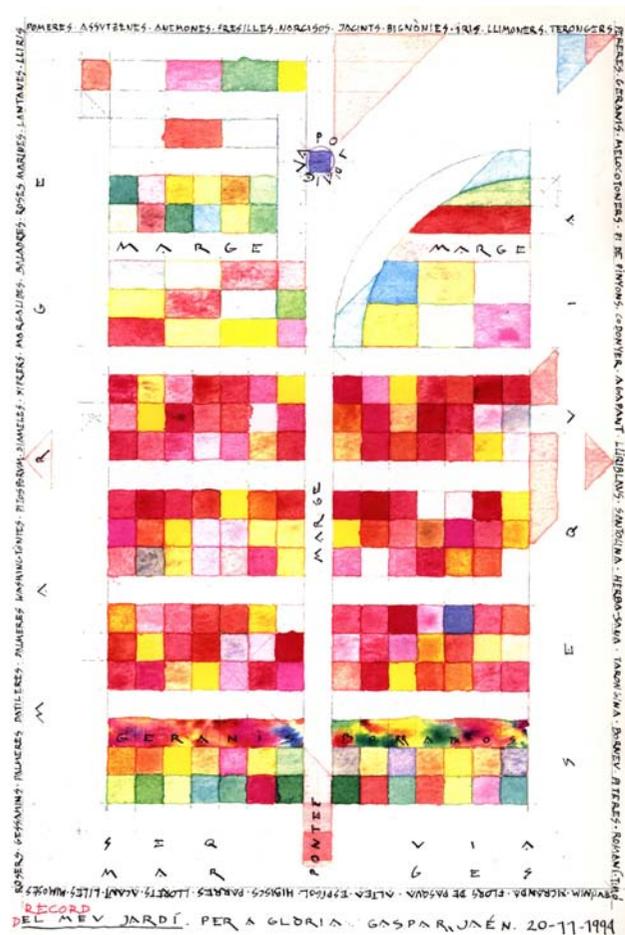
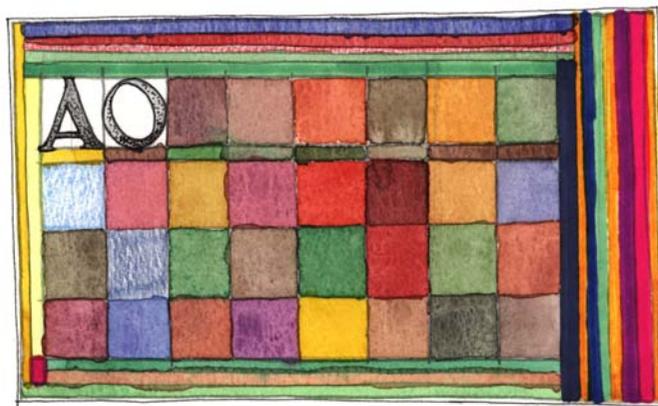
No sempre, però, havia tingut l'aigua una salinitat tan elevada. Els arqueòlegs suposaven, amb bon criteri, que en temps dels romans el cabal d'aigua viva del Vinalopó hauria estat continuat i d'una qualitat

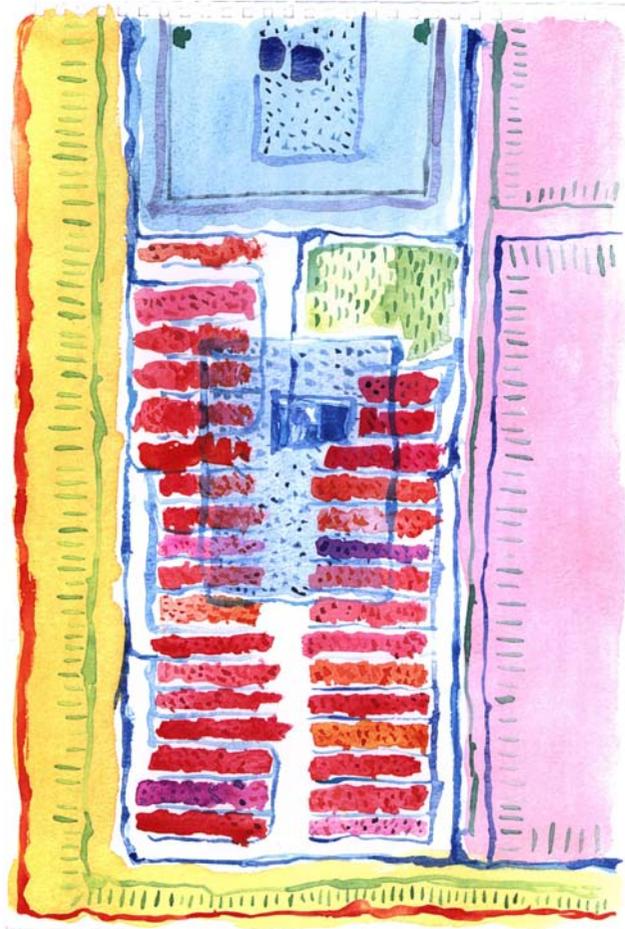
acceptablement bona per a poder fer l'extensa centuriació d'Illíce, centrada per la important colònia Júlia. Tampoc, és clar, havia estat tan enverinada l'aigua, puix que encara en la nostra infantesa, la mare i la iaia ens banyaven en la sèquia principal de l'hort, darrere de la casa, sobre un pedrot gran i pia que salvava un petit desnivell i on l'aigua, accelerada pel pendent i l'estretor del pas, corria en passar i cantava. Més endavant, quan van fer la tanca d'obra de l'hort, entubaren aquell tros de sèquia i destruïren el pendent dels nostres banyos infantils. Vam plantar al mateix lloc un arbre del paradís (ulivo do paradiso, li diuen a Portugal) en record d'aquella infantesa, feliç i lluminosa, mil vegades revisitada, on no hem sabut tornar mai sense un intens regust d'enyor i de mancança.

El cas és que l'aigua, senzilla, doble o triple, eixia del partidor d'Àbet de la sèquia Major del pantà. Aquell partidor, que abans es trobava en la perifèria del poble antic, a l'aire lliure, com tots els altres partidors, i on es podia accedir per a desfer els embossos, amb els successius (i funestos)



10 400 DE L'ÀBET
09 / 55 85





eixamplaments de la població havia quedat embotit en la planta baixa d'un dels vulgars i miserables edificis de pisos del carrer de l'Infante Don Juan Manuel. Alçat una trapa de ferro, en el petit local de planta baixa on quedà instal·lada l'antiquíssima i decaiguda Troneta de partir l'aigua, el posador obria i tancava el modern partidor d'Àbet.

Fins a l'hort de Motxo, tot el trajecte de la caixa era ja subterrani, entubat, i anava per les voravies dels carrers a excepció del tros que travessava l'hort del Sol pel migdia. Les diferents parades estaven amagades sota trapes de ferro i només a dues d'elles es podia encara veure l'aigua i en l'escorrim que deixaven per les sèquies veïnes podien abeurar els pardalets. Primer venia la parada de l'hort de Sant Plàcido, vora la casa dels pares. Després la de l'hort Que no té portes, enfront de l'hort del Cura, on Tónico ens deixava anar l'aigua dolça per a regar el jardí. Després venia la parada de l'hort de les Almàsseres, que els xicons dels instituts pròxims i de l'immediat col·legi dels Salesians, bandarres i desqueferats, giraven de tant en tant de manera que l'aigua s'escapava als altres horts veïnes entre la satisfacció, la gatzara i l'alegria que els donava la malifeta. Després venia la parada de l'hort de la Rogeta, on també solien llevar el portó perquè s'escapàs l'aigua i que també calia vigilar cada matí i cada vespre. Després, tancada amb un cademat, la parada de la carretera de la Baia, per on es regava l'hort del tio Salvador, on el pare, quan començà a treballar la palma pel seu compte, havia tingut el magatzem. I ja, travessant l'hort de les Pereres, on van fer un col·legi, la conducció arribava enfront de l'institut de l'Assumpció, on es trobava la parada de l'hort de la Coronel·la i on, de tant en tant, deixàvem el portó una miqueta alçat perquè, quan l'ajuntament regava aquest hort (tots els horts dels voltants eren ja de l'ajuntament que, àvid i pèrfid, se'ls havia anat apropiant de diverses maneres) l'escorrim que s'escapava pel dessota banyàs una mica les sèquies de l'hort de Motxo.

Quan l'aigua arribava al nostre hort, si venia una bona talla, es dividia en tres ramals i els cabets de l'aigua se n'anaven buscant les sèquies que envoltaven els dotze bancals que formaven l'hort, fins que li pegaven la volta i es tornaven a juntar. La majoria dels bancals eren rectangulars, alguns trapezoidals i dos d'ells triangulars. Els altres cinc quadres, dels disset que tenia l'hort, tots ells envoltats de tires de palmeres, simples, dobles o triples, eren ocupats, l'un per la casa, la replaçà i el pou de beure; un altre pel jardí vell, que centrava un segon pou amb aigua per a regar i que vigilaven dos llorets i un pi centenari; un altre pel jardí nou que establí el pare per plantar els rosers i sota el qual hi havia un pou de grandíssima cabuda on antigament venien a abeurar ramats de tot

el terme; un altre era l'entrada dels camions que venien a emportar-se la palma blanca, i tenia una olivera enmig; i al darrer, on hi havia hagut galliners, conillers, una quadra i el comú, que havien anat enrunant-se, s'alçava el magatzem que construïren els pares devers l'any cinquanta-sis per al seu negoci de colliters de palma blanca per al Diumenge de Rams.

Dels tres ramals d'entrada d'aigua, el principal anava de ponent a llevant i girava després cap a migdia tot fent una pronunciada corba. Donava la volta a l'hort resseguint el camí vell de Santa Pola, que formava el



límit nord i est de la finca. I quan plovia, l'aigua del camí anava a parar a la sèquia principal, aprofitant-se també per al reg. El segon ramal anava de nord a sud i fent ziga-zaga, rodejava la casa i la replaçà, el jardí vell i el jardí nou (on les parades havien d'estar ben fetes i segellades amb terra perquè l'aigua salada no es filtràs i assecàs les plantes d'ornament i els arbres fruiters) fins arribar a l'última sèquia en direcció est-oest, a migdia, que tancava l'hort. Quan feren l'Hospital General en el bancal dels salesians, al sud, aquesta sèquia final quedà encaixonada, fonda, i allí anava acumulant-se l'aigua si el regó era generós. Però quan allò era encara camp, abans d'alterar d'una



forma tan tremenda la vessant natural del terreny, si l'aigua de reg o de tempesta era tanta que l'hort no se la podia beure, seguia cap avall i regava les terres situades al sud. El tercer ramal de l'entrada estava mes alt que els altres dos i feia com de vessador de seguretat, ja que només xuclava aigua si venia una bona talla.

Amb tot, per aquí el cabal era sempre prim i escàs, alegre i rialler, com un xiquet content; temps arere havia nodrit un canyar esponerós i dens, però després de construir l'institut i l'hospital, que modificaren tant els voltants, la mare s'estentà a arrancar les restes que quedaven amb la feceta, fins que, insistent, ho va aconseguir. Aquest tercer braç s'unia aviat al segon, una mica abans d'arribar a la sèquia fonda del migdia.

Totes les sèquies anaven juntant-se unes amb altres, seguint la lleugera inclinació del terreny, de sud a nord i de ponent a llevant, ara cap aquí, ara cap allà, com un serpenti que envoltava els bancals i regava les files de

palmeres. I tots els camins de l'aigua desembocaven finalment en la sèquia fonda del sud, on s'acumulaven aigua, llimacs, plàstics i residus. En el trajecte hi havia almèdies amb portons de ciment, fustes que es posaven o es llevaven, petits salt s fets amb pedres o rajoles per detindre o per alenir el corrent, per formar petits embassaments, per desviar-lo o per tallar-lo. Com en

aquell hort no havien entrat mai les màquines d'urbanitzar, en restaven pilonets de pedra arenisca dels portons antics, murets centenaris, un munt de

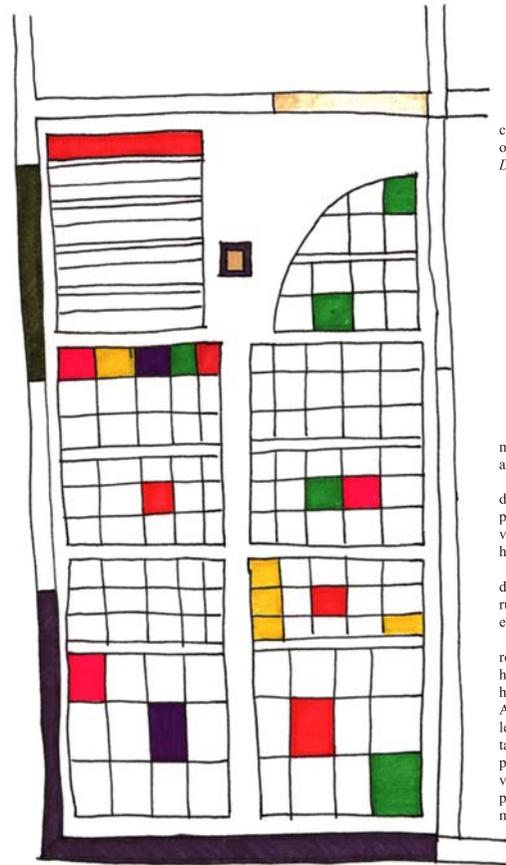
petites obres hidràuliques originàries de la plantació de l'hort en el segle XVII o XVIII que sorprenien l'observador atent amb la seua vivesa i antiguitat, ruïnosa i verdadera.

I un infinit nombre d'insectes vivien en aquell petit paradís que nodria l'aigua del Vinalopó. Formigues,

escarabats, panderoles, caragols, sargantanes, centpeus, marranets; avespes, abelles i llobets dels migdies d'estiu; cuques de llum i dragons en la nit. Les merles i els apaputs cridaven al pas de



El paradís d'horterans / G. 4.85



El jardí nou / G. 24.3.85

L'aigua i es menjaven els cuquets que sortien del cau. I hi bevien els gats i els gossos de la casa. I els ocells del versos de l'Elegia de la vida de la Mare de Déu, qui

[...]

En el corral tenia verderols, cagareres, gafarrons, paixarells, xans, merles, ogarils. I els pardals de teulada volaven pel carrer, li menjaven molletes de pa en la mà, en la falda.

Els flarets feien nyiu en els canterets vells.

Forns de llobet.

Els reis feien canets de fang.

[...]

Quan regàvem l'hort, els mussols i les oïbes saludaven amb els seus xiscles els

capvespres que, lluminosos, es reflectien en l'aigua de les sèquies. També hi havia hagut serps i eriçons, però havien desaparegut amb la urbanització dels voltants i amb la matança a què els havien sotmès els homes i els automòbils.

I així, tres o quatre vegades l'any regàvem aquell hort de palmeres anomenat de Morxo, situat en l'antic partit rural d'Horts i Molins, com ho havien fet el pare, l'avi, el pare de l'avi i el pare del pare de l'avi...

Clar, que açò passava fa molt de temps, quan encara romanía incòlume la ruïna antiga d'algun dels antics horts de palmeres d'Eix, quan encara recordàvem hiverns, estius i primaveres plens de vida i de color. Aleshores, Víctor era petit encara i gaudia pescant en les sèquies a vessar per on corria l'aigua, llimacs (dits també perllucs) que en el seu joc esdevenien gambes, peixos, crancs o petxinetes. Les tabales esdevenien vaixells carregats de forment o d'arena que anaven del port de Budapest al d'Istanbul. I els formigons eren mariners que s'aturaven a conversar amb els caragols desqueferats de la riba que feien de pescadors.

Intentàvem aleshores que en aquella viva infantesa hi hagués quelcom del millor de la nostra pròpia infantesa, quan érem xiquets i el pare regava l'hort de Motxo mentre la mare escalfava el putxero en el fogaril de fora, sota el cobert per on s'enramava el gran sambac. Intentàvem que es mantingués viu quelcom de la divina infantesa dels homes, com una edat daurada per duda per sempre en el món dels records, tancada per sempre en el món infinit dels papers i de les paraules.



El ramal de ferrius - 2 / G. 23.3.85



Mètode

VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA

Jardins Teixits Paisatges

Gaspar Jaén i Urban

Publicacions

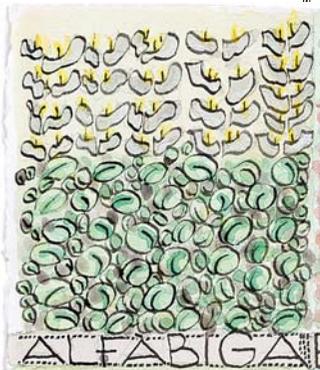




ALFÀBREGUES

GASPAR JAÉN I URBAN

Les dones del poble les plantaven el dia de Santa Àgueda i fins passat Sant Andreu, quan arribava el primer fred, les tenien a la fresca del corral o a l'ombra de la porxada, resguardades del sol. I, fulloses i delicades, al llarg d'aquests mesos, entre la primavera i la tardor, a més de mantenir allunyats mosquits i mosques, perfumaven intensament les nits que, en el seu rodar admirable, primer s'acurtaven i s'allargaven després. Que allunyades de les modernes mates d'hivernacle, produïdes massivament i amb manipulacions genètiques! Aquella sement venia de molt antic, havia passat de mares a filles. L'Àvia en feia un viveret i en tenir les mates dos o tres dies d'alçada, en trasplantava un boliquet -enrotllades les arrels amb un manoll dels propis cabells, agafats dels que quedaven enganxats al batidor en pentinar-se- al planteret definitiu, que podia ser de grandària molt diversa, ja que entre les veïnes hi havia una pacífica i civilitzada rivalitat per veure quina feia les plantes més grans, bledanes i rodones.



Assolien llur moment gloriós en ple estiu, quan arribava la festa gran i la gent les treia a poqueta nit a la porta de la casa, per lluir-les i per adornar aquells carrers encara de terra, sense cotxes ni asfalt encara, acabats d'agranar i d'arruixar, on sopaven les famílies.

«LES ALFÀBIGUES ASSOLIEN LLUR MOMENT GLORIÓS EN PLE ESTIU, QUAN ARRIBAVA LA FESTA GRAN I LA GENT LES TREIA A POQUETA NIT A LA PORTA DE LA CASA, PER LLUIR-LES I PER ADORNAR ELS CARRERS»

aigua al cul del test.

La mesura que avançava l'estiu anaven fent-se malbé, perdien ufanor, s'espigaven i treien una tija alta i més alta llenyosa, al voltant de la qual, agrupades per pisos, naixien les minúscules flors blanques, poc vistoses, que les dones deixaven obrir-se i granar fins que, ja seques, les tallaven i les guardaven; llavor de l'any següent.

I el seu nom, com la seua olor persistent, intensa i tendral, s'allunyava enllà dels límits de l'idioma, cap a l'oest, cap al sud. I s'endinsava en Castella per les hortes del Túrria i del Segura: alfàbrega, aulfàbega, alfàbega, alfàbega, *alfàbueda*, *alhàbega*...

Gaspar Jaén i Urban. Escriptor i poeta. Professor del Departament d'Expressió gràfica i Cartografia de la Universitat d'Alacant.

BOTÀNICA ESTIMADA MONOGRÀFIC



BALADRES

GASPAR JAÉN I URBAN

No havien esdevingut encara plantes de jardí. Silvestres, verinosos, funerals, amb una saba blanquinosa i espessa que, com llet apegalosa, s'enganxava als dits quan n'esgaraves una branca, amb el fullam sempre verd, lanceolat i fosc, en arribar l'estiu florien espectacularment, exuberant, amb tot de flors perfumades, clares o embotides, blanques, rosades o lleugerament vermelles. Els baladres, però, assedegats sempre, eren arbusts que seguien el fil escondit i drenat de l'aigua subterrània al fons dels barrancs i de les rambles que s'obrien entre les serres que tancaven pel nord la contrada i per on baixava abundant, veloç, precipitada, l'aigua violenta de les torrentades. I cada any, el Consell de la Vila manava portar des d'aquelles serres una carretada de branques florides de baladre per encatificar els carrers del poble en la processó del Corpus.



No hi havia, doncs, baladres dins el recinte del jardí vell de l'hort. Tot guardant-ne l'entrada, però, davant mateix de la casa, en teníem tres exemplars gegantins, gairebé centenaris, dos de rosa i un de blanc, tots tres de flors embotides -amb abundants pètals enrotllats en cada floquet- que aixecaven per l'aire, fins una altura considerable, el seu abundant brancam i que es nodrien de l'aigua salada que corria per la séquia, en un marge de la qual sorgien les soques poderoses, envellides, robustes i multiplicades. I sense que calgués tenir-ne cura, al llarg de l'estiu ens regalaven una florida abundant i generosa amb la qual, de nen, feia paganes ofrenes als déus de la natura: tot de flors emparellades a les catxetes seques -estretes i allargades, com piragites diminutes- que havien protegit les inflorescències de les palmeres, encara tendres.

Dels molts records que conserve d'aquells arbros que vaig mirar durant més de mitja vida m'agrada evocar l'agost que vingueren Miquel i Teia a la Festa d'Elx. Aleshores encara ens reuníem a l'hort la nit de la roà per conversar, llegir versos, menjar meló d'aigua i beure *ngolet*. Aquell any, el 15 d'agost al matí, després de la processó, hi tornàrem a replegar les deixalles de la nit anterior. Encara quedava síndria i, en la calor sufocant del migdia, cadascú n'agafà una tallada. Els dies de vacances solia tenir

«I SENSE QUE CALGUÉS TENIR-NE CURA, AL LLARG DE L'ESTIU ELS BALADRES ENS REGALAVEN UNA FLORIDA ABUNDENT I GENEROSA AMB LA QUAL, DE NEN, FEIA PAGANES OFRENES ALS DÉUS DE LA NATURA»

posada l'aigua per a regar l'hort i l'aigua, refrescant i joganera, s'escampava per les séquies vorejades de palmeres. La Teia, tendral i somrient, la tallada de síndria mossegada a la mà, es va traure les sandàlies i, amb la faldilla arremangada, les cuixes esveltes i brunes a l'aire, introduí els peus nus en el corrent d'aigua fresquíssima -talment una d'aquelles divinitats paganes dels boscos i de les fonts a les quals, de nen, oferia caixetes de ramàs fardices de flors de baladre. Per sobre, els tres baladres enormes, com una cúpula verda, feien ombra i deixaven caure una florida blanca i rosa de flors embotides, com un homenatge, com una premonició, com un comiat.

Gaspar Jaén i Urban. Escriptor i poeta. Professor del Departament d'Expressió gràfica i Cartografia de la Universitat d'Alacant.

BOTÀNICA ESTIMADA MONOGRÀFIC



GERANIS

GASPAR JAÉN I URBAN

Es veus ara, malalts per tot arreu, arruïnats, destruïts. Qui diria que, resistents i poderosos, eren la glòria del jardí vell de l'hort: als dos costats del corredor central (construït sobre la sèquia de reg), clars i embotits, esclataven generosament en grandioses copines de multitud de flors de cinc pètals que podien ser de molts colors-vermelles, rosa, lila, salmó, carabassa, blanques- que duraven molt de temps i que calia tallar en espigar-se perquè no llevassen força a la mata.

Els esqueixos arrelaven amb tanta facilitat que fou la primera planta que, ben petit encara, vaig aprendre a reproduir a l'antiga casa de l'àvia, on presidien el gran rotlle de mates del corral: per fer noves plantes ficava les estaquetes de tija carnosa en testos on ja n'hi havia d'altres, de plantes, per fer-les arrelar; i així ho feia tot el veïnat, que se'ls bescanviava per tenir-ne de colors diferents.

Eren apreciats per la boniquesa, però també perquè quan els nens no podien fer de ventre, les mares en collien una fulla

-gran, fresca, rodona- n'untaven el peduncle suaument pelòs, com tota la planta- amb una goteta d'oli d'oliva i, així adobat, l'introduïen pel recte de

la criatura que, estimulada amb aquella sòlida lavativa, no tardava a reaccionar.

Les tiges llargues i llenyoses, sense podar, sota els pins antics, adornaven els jardinets poc cuidats dels guàrdabarreres del ferrocarri; es recolzaven a les bardisses de fil d'aram de les cases de camp; s'inclinaven desmaiades als

balcons de les cases del poble; se les veia resistir, rústiques i heroiques, la manca d'aigua i d'atenció als jardins abandonats de les faenetes ruïnoses i solitàries a la vora de les carreteres. I gairebé



GERANIS

sempre conservaven algunes fulles a l'extrem superior de la tija i s'adornaven encara amb una petita copinya de flors.

Però això passava fa molt temps, en un món incert, de llum i d'infantesa, abans que, amb les prolongades i repetides seques i amb la proliferació de productes químics i de verins, vingués aquella misèria negra que els va malmetre i condemnar: un cuquet que s'endinsava pel tou de les tiges tendres i que

esgrogueïa i assecava tota la planta, que l'asfixiava sense deixar-la rebrotar, que l'acotava.

Gaspar Jaén i Urban. Escriptor i poeta. Professor del Departament d'Expressió gràfica i Cartografia de la Universitat d'Alacant.

«RESISTENTS I PODEROSOS, ELS GERANIS EREN LA GLÒRIA DEL JARDÍ VELL DE L'HORT»

BOTANICA ESTIMADA MONOGRAFIC



GESSAMÍ

GASPAR JAÉN I URBAN

Donàvem aquest nom a tres plantes ornamentals diferents que identificàvem pel color de les flors: blau, groc o blanc. Però només aquest últim, el blanc, era, pròpiament, el gessamí, l'arbust delicadíssim per mantenir aixecades les branques del qual «d'escorça llenyosa a partir del segon o tercer any de vida» s'havia de disposar d'alguna mena d'enreixat, de rafal o de pòrtic, de pèrgola, de tanca o de paret.

Cap a febrer, ja sense flor, amb branquillons secallosos, amb les fulles rosegades pels cues de la tardor, quan ja la vesprada s'allargava -amb l'hivern avançat i amb preludis de primavera que alenaven per l'aire- calia podar-lo severament perquè tragués cap a març noves tiges llargues i tendres que, buscant on cargolar-se, s'enfilaven aire amunt plenes de vigor, lianes bressolades per l'amorós oreig. I a partir de juny, cada dia, fins que tornava el fred, n'esclatava una florida generosa de perfum intens i excitant, una multitud de flors que es volien blanques, petites i humils: una corol·la de quatre o cinc pètals -a l'extrem del calze i del tub- de pell suau i de vores lleugerament vinoses pel revers, que s'obrien cap al tard i que es pansien al migdia següent.

Era una mata enfiladissa de gran port, apreciada pel veïnat, que solia tenir-la -sempre en terra- al corral de la casa o a la faeneta de camp: era també força delicada, car no suportava ni l'excés d'humitat, ni el terra poc drenat, ni la salinitat de l'aigua. Per reproduir-la calia murgonar curosament una tija nova i deixar-la colgada dos o tres anys, fins que hagués arrelat; aleshores es treia la nova mata, formant una bola de terra al voltant de l'arrel, i es plantava al lloc definitiu.

El gessamí de l'hort estava prop del pou del jardí, a la vora d'un marge, entre un llimoner, un llorer i el taronger imperial; l'envoltaven herba-sana, geranis, acants i dompedros. Cada vespre, nugava una dotzena de capolls nous i en feia una bronja, una petita copinya perfumada -així també les vaig veure fer a Tunísia i a Simat de la Valldigna- que esclatava en fer-se fosc i que la mare, amb un



GESSAMÍ

«I A PARTIR DE JUNY, CADA DIA, FINS QUE TORNAVA EL FRED, N'ESCLATAVA UNA FLORIDA GENEROSA DE PERFUM INTENS I EXCITANT, UNA MULTITUD DE FLORS QUE ES VOLIEN BLANQUES, PETITES I HUMILS»

imperdible, s'enganxava al pit. Portàvem ramells a l'Assumpta quan la treien en processó, gitada, adormida, el 15 d'agost. Borratxo d'aquella flaire vaig escriure els sonets de La Festa que cada agost llegia en públic, envoltats pel mateix perfum del gessamí de l'hort.

Quan vam haver d'abandonar el jardí, sense ningú que en tingues cura, l'aigua salada de regar les palmeres es filtrà pels clivells dels marges i assecà aquell gessamí grandios, antic i delicat. Era la primera planta que mataven.

Gaspar Jaén i Urban. Escriptor i poeta. Professor del Departament d'Expressió gràfica i Cartografia de la Universitat d'Alacant.

BOTANICA ESTIMADA MONOGRAFIC



SIS PLANTES DE JARDI

LLORETS

GASPAR JAÉN I URBAN

Encara que habitualment solen ser com arbusts, els dos llorets -així els anomenàvem, llorets- que teníem a l'hort, disposats simètricament, un a cada costat del jardí, eren tan antics i s'havien regat tant que havien assolit un port poc comú, enorme, com d'arbre, fins el punt que el tronc superava el mig metre de diàmetre. En les tardors sense pluges, després de la seca de l'estiu, les fulles lanceolades, endurides, perennes i aromàtiques, d'un color verd fosc, i les petites baies negres s'arrojaven amb una misèria blanquinosa que les deixava brutes i apegaloses -sobretot pel revers-, i la mare les havia de rentar ben rentades per poder-les fer servir a la cuina. Un any, una ventada trencà part de la capçada fullosa del lloret de llevant, però vam netejar la trencadissa amb la dextral i les branques joves borrarren amb nou vigor, verdes i ufanes. De l'extens i profund arrelam, escampat pel jardí, naixien nombroses mates noves que, de tant en tant,

trèiem amb cura per donar a les amistats. I al voltant del tronc principal creixia de terra una munió de branquillons d'un verd clar, lluent, tendríssim, que el pare solia arrancar de socarel amb el fes, però que jo vaig preferir deixar créixer fins una alçada de dos pams per retallar-los de forma continuada i formar-ne una tanca de tacte suau. Quan arrasaren el jardí tampoc no van respectar aquelles soques gegantines i centenàries que, extirpades per les màquines, s'emportaren a l'abocador els camions del municipi. Que resti viu,

«DE L'EXTENS I PROFUND ARRELAM, ESCAMPAT PEL JARDÍ, NAIXIEN NOMBRESES MATES NOVES DE LLORETS QUE, DE TANT EN TANT, TRÈIEM AMB CURA PER DONAR A LES AMISTATS»

almenys, el record d'aquells dies antics, quan -com feia Adonis, el poeta siríac, amb els seus versos- retallàvem destrament els brots nous per accelerar la circulació de la saba, facilitar l'apoteosi de la verdor i cercar l'anhelat prodigi: que les fulles del lloret es transformassen de nou en la suau cabellera de Dafne

Gaspar Jaén i Urban. Escriptor i poeta. Professor del Departament d'Expressió gràfica i Cartografia de la Universitat d'Alicant.



BOTANICA ESTIMADA MONOGRAFIC



SIS PLANTES DE JARDI

ROSERES

GASPAR JAÉN I URBAN

Ja d'antic n'hi havia hagut un al jardí vell, sota el pi de pinyons, vora el llimoner de més al nord, que feia unes roses bellíssimes, intensament perfumades, de pètals vellutats de color vermell fosc, gairebé granat, però el vam assecar amb una poda equivocada. El roserar modern, en canvi, ocupava gairebé tot el bancal del jardí nou. Encara faltaven molts anys perquè l'artrosi abatés la prodigiosa força del pare -la força dels llauradors i dels palmerers valencians- i amb l'aixada i la lleghona -ho recorde vivament- formà els marges i les taules d'aquell nou jardí on els rosers, per aprofitar al màxim l'aigua, es plantaven al fons d'una petita sequiola, de tres en tres fileres, set peus en cada filera: vint-i-un rosers, doncs, en cada tauleta, que, per sis tauletes que n'hi havia, en feien un total de cent vint-i-sis.

Havia sabut dels efectes balsàmics del perfum de les roses sobre la rauxa saturniana i malencònica dels nascuts sota el signe de Taurus, i al llarg d'un quart de segle m'aconhortà aquell roserar exuberant i dens que floria, esplèndid, des d'abril fins a Nadal i d'on collia ramells grandiosos de roses de mil colors. Els primers peus me'ls regalà ma cosina Teresa; després, en vaig comprar una bona quantitat en un viver de València i, més tard, en demanava cada any als viviers de Madrid i de Barcelona; tanmateix, com que se n'assecaven, fins el darrer moment vaig cercar híbrids diferents pels mercats propers i allunyats: i, així, alguns van venir del mercat de les espècies de Constantinoble i d'altres del mercat del Bollao de Porto. Caminar entre aquelles tires de rosers que calia podar, cavar, abonar, ensofatar i regar amb una dedicació intensa, acurada i constant, era com caminar entre records de ciutats llunyanes. I ho vaig escriure i ho vaig dibuixar en repetides ocasions.

L'hort mantenia un dret ancestral sobre l'aigua de la pluja que s'arreglava al camí vell de Santa Pola, límit de la finca pel nord, i quan el cel descarregava aquells xàfeces monumentals que emplenaven el terra de bassots i que deixaven l'aire net i les fulles lluentes, el pare, sense por a la pluja, corria cap a l'hort i, tapant-se amb sacs d'espert el



«CAMINAR ENTRE AQUELLES TIRE DE ROSERS ERA COM CAMINAR ENTRE RECORDS DE CIUTATS LLUNYANES»

cap i l'esquena, regava el bancal dels rosers amb l'aigua del vessant; i els rosers, agrafts, florien espectacularment.

Als pocs mesos de l'expulsió, els nous ocupants de l'hort arrancaren sense contemplacions el que quedava del roserar i llauraren amb el tractor marges, sequioles i taules del jardí nou -i també del vell-, que quedaren, així, arrasats i buits, com un desert. Hi ha uns versos, però, on imagine un dia de novembre plovent sobre les contrades del Mediterrani i que en arribar al Vinalopó diuen:

Veus ton pare de nou, com els horts, amb set sempre, content, posat de botes, amb capell i amb paraigües, que amb el llegó s'emporta, a través de les séquies, l'aigua que ha dut la pluja, al bancal dels rosers que fa anys que plantures de tres en tres fileres i on, lentament, les roses desfullant-se amar deuen.

I en rellegir-los puc tornar a veure clarament amb els ulls de l'ànima aquells dies antics, quan la pluja de tardor desfullava les roses del jardí nou i l'artrosi no havia abatut encara la força del pare.

Gaspar Jaén i Urban. Escriptor i poeta. Professor del Departament d'Expressió gràfica i Cartografia de la Universitat d'Alicant.

BOTANICA ESTIMADA MONOGRAFIC

■ GASPAR JAÉN: CONSTRUINT HERBOLARIS

Per arrels en una terra dura, regada amb aigües salobres, marca una manera d'entendre la vida.

Gaspar Jaén és fill d'aquest medi. Quan agafa l'aixada i fa cavallons per regar a manta l'hort, quan pren el pinzell per donar el toc subtil llargament mediat, quan torna novament sobre un text fins trobar la paraula precisa, quan trau punta al llapis per traçar la geometria perfecta d'un plànol, quan, viatger àvid, visita ciutats i països, quan fa tot això, la seua activitat aflora d'un mateix rizoma. En cada ocasió el medi en què es plasma la seua idea no pot eludir el substrat comú en què arrela. Darrere dels seus cultius, poemes, pintures o plans, es palpa la tensió i el control, la precisió i l'ordre, el fràgil equilibri que discorre pel tall entre la passió i la ràbia que l'uneix a la seua terra. Hi ha un substrat comú, ocult i profund, que alimenta tota la seua obra.

El domini deis distints oficis amb què aborda el seu treball, fruit de la reflexió autocrítica i la pràctica incansable, és el que garanteix el control rigorós dels resultats en els diversos àmbits on es manifesta. Només el coneixement profund deis mitjans i les tècniques específiques de cada disciplina, adquirida a través de l'acció conscient i meditada, pot controlar amb

eficàcia l'acord entre l'ull que verifica si allò que la mà traca respon a allò que la ment inventa. És, precisament, el continu exercici en coses tan diverses el que dona unitat a manifestacions situades en camps allunyats entre si segons les convencions

artístiques vigents: l'horticultura, la poesia, l'arquitectura, la pintura. No es tracta d'una dispersió diletant sinó de la capacitat que té Gaspar d'enfrontar-se amb àmbits distints que reclamen el domini de l'expert. És el constant aprenentatge sempre afinant-se el que dona consistència i qualitat a tot el seu treball.

Les plantes que qualifiquen el territori i creixen en l'hort, que el botànic tanea entre dos vidres per aixafar-les, perquè formen siluetes a fi d'estudiari-les, són les mateixes que atrauen la mirada del pintor i li despertem les vivències al poeta. Amb elles, Gaspar va formant distints herbolaris de textos i imatges, que es trenen i expliquen mútuament, per crear una unitat heterogènia i coherent de paraules, colors i traços. Cada un es desplega en mons que dibuixen les seues pròpies fronteres. Seria erroni pensar que els llibres de poemes expliquen els dibuixos, o que els textos i estudis sobre la ciutat es reflecteixen en els quadres i

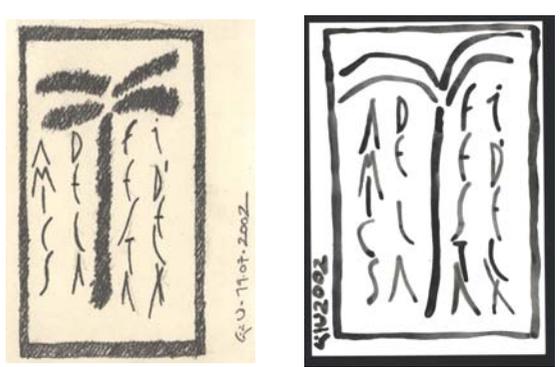
apunts. No hi ha referències encreuades ni relacions òbvies. I, no obstant això, més enllà d'aquesta autonomia que ens permet entendre cada obra inserida en el conjunt expressiu del qual forma part, hi ha un aire comú, un sentit, que al·ludeix a un impuls creatiu idèntic.

La mateixa arrel, el control de l'ofici i el sentit compartit de les obres són els elements que donen consistència als poemes, als textos i a l'obra gràfica de Gaspar Jaén.

«ÉS EL CONTINU EXERCICI EN COSES TAN DIVERSES EL QUE DÓNIA UNITAT A MANIFESTACIONS SITUADES EN CAMPS ALLUNYATS ENTRE SI SEGONS LES CONVENCIONS ARTÍSTIQUES VIGENTS: L'HORTICULTURA, LA POESIA, L'ARQUITECTURA, LA PINTURA»




JUAN CALDUCH
Professor del Departament d'Expressió Gràfica i Cartografia,
Universitat d'Alacant





BOTANICA ESTIMADA
MONOGRAFIC

BOTANICA ESTIMADA
MONOGRAFIC

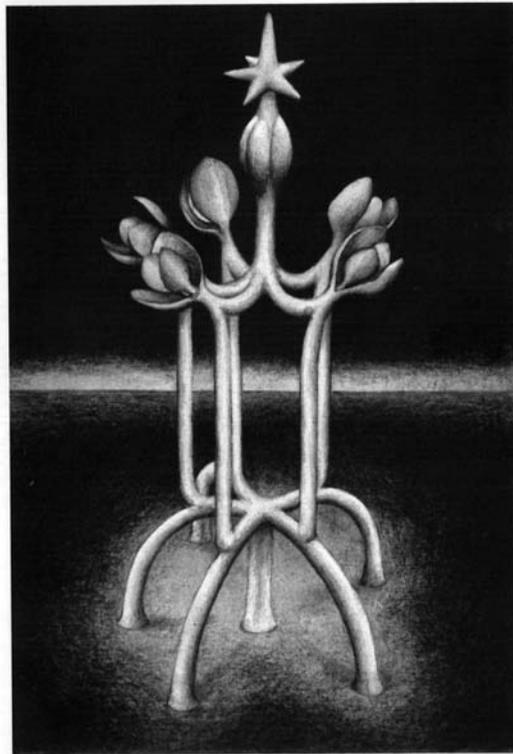




La Rella



Anuari de l'Institut d'Estudis
Comarcals del Baix Vinalopó



Daniel Climent, Albert Gras, Andreu Martínez, Gaspar Jaén

2. NOMENAMENT DE SOCI D'HONOR A GASPAR JAÉN I URBAN

2.1. Laudàtio d'Andreu Martínez Medina Presentació de l'arquitecte i de l'escriptor

És per a mi un honor presentar l'arquitecte i escriptor Gaspar Jaén i Urban, que no crec que necessite cap presentació. Però també és una responsabilitat, perquè l'alumne seu que sóc tremola en sentir-se examinat i volguera fer-ho el millor possible, convençut que es mereix aquest reconeixement.

Gaspar Jaén naix a Elx³ quan aquesta ciutat començava a deixar de ser un poble. Els seus pares i els seus avis eren palmerers,⁴ tenien horts de palmeres, els treballaven i vivien dels seus fruits amb molts sacrificis. Quasi de segur que els pares volien un altra vida per a ell i per a la seua germana, somiaven que el futur dels fills no depenguera de la terra.

Degué deixar Elx des de l'estació el 1969, quan el tren encara partia Elx en dos parts: al sud, la ciutat; al nord, els barris. Ara no hi ha vies, el tren està soterrat sota un bulevard que el mateix Gaspar Jaén ajudaria a dissenyar i construir anys després,⁵ quan ja havia tornat de València amb el títol d'arquitecte.⁶

Nasqué quan la postguerra havia acabat i tornà a Elx quan s'estrenava la democràcia. Estava segur que la ciutat i la societat canviarien i que ell podia contribuir a aquest procés. Seria l'arquitecte municipal d'aquesta ciutat al llarg de dècada i mitja.

El 1989 començà a donar classes en la carrera d'Arquitectura Tècnica que s'impartia a Alacant. Es doctorà el 1990, abans que finalitzara aquell mateix curs. Tres anys després, el 1993, obtingué la càtedra i deixà



³ Gaspar Jaén naix a Elx el 20 de maig de 1952. Gran part de les dades que en aquest escrit fan referència a la seua vida es poden consultar en el seu currículum del web personal en el portal de la Universitat d'Alacant: <<http://www.ua.es/personal/gasparjaen/index.htm>>.

⁴ Fins on coneixem, els pares i els avis de Gaspar Jaén eren palmerers i vivien de l'explotació dels seus horts de palmeres. L'últim d'aquests és l'hort de Motxo, avui ja de propietat municipal.

⁵ El projecte de l'avinguda de la Llibertat (de soterrament de les vies del tren i disseny d'un gran bulevard urbà) porta un nom que fa homenatge als moments de canvi social que s'estaven vivint (la democràcia recentment estrenada) i, a judici de qui escriu, és el projecte de més significació urbana en la segona meitat del segle XX a Elx, perquè donà pas a la transformació en ciutat del que era un poble gran separat per les vies del tren. Aquesta actuació fou l'inici d'un llarg procés d'intervencions urbanes públiques que arriben fins avui mateix de la mà de consistoris socialistes i d'uns equips tècnics municipals en els quals Gaspar Jaén deixà una empremta decidida, una manera de fer i una ètica en què situava, per davant dels interessos

particulars, els interessos públics dels espais urbans. L'obra de l'avinguda de la Llibertat (1979-1994), obra de J. Amorós, P. Cámara, A. Fernández, G. Jaén, D. Macià i J. Soliva, es pot consultar en «Anteproyecto de urbanización de la Avinguda de la Llibertat. Parque del Ferrocarril. Elche», *Revista CIMAL*, monografias, 3 : «Arquitectura en Alicante 1970-1980» (1983), p. 79-86; també: G. Jaén (dir.), *Guia de Arquitectura de la Provincia de Alicante*, COACVA, Alacant, 1999, p. 175.

⁶ Es titulà com a arquitecte en l'especialitat d'Urbanisme al maig de 1976 i es doctorà al juliol de 1990, en els dos casos

X Sopar de tardor: nomenament dels Socis d'Honor 2009

l'Ajuntament.⁷ Des d'aquesta posició continuà la seua trajectòria d'investigació, que es consolidà i amplia en més fronts: el patrimoni de l'arquitectura, la ciutat, el territori i el paisatge. Des de l'Ajuntament creia que podia canviar la ciutat i va treballar per aconseguir-ho; des de la Universitat s'il·lusionà amb la possibilitat de canviar el món. I un poc sí que ho ha aconseguit, perquè, com a docent, ha arribat a ser un mestre no sols per als seus alumnes, sinó, també, per als seus companys.

Aquesta és la part més professional de Gaspar, per dir-ho d'alguna manera: l'exercici de l'ofici per al qual s'havia preparat estudiant, cosa que mai no ha deixat de fer. Però hi ha una altra part que té a veure amb un altre ofici, més callat i més personal, que un determinat moment no cabia dins seu i que hagué d'eixir fora. I és que Gaspar, de sempre, havia escrit poemes i textos.⁸ La seua tasca d'escriptor començà ben prompte (el 1974) i de seguida fou pública (el 1976). Per a ell, aquest altre ofici, el d'escriptor, un ofici sense sou, era un camí diferent de veure i de conèixer el món, un món que no tornaria més.⁹ Amb els ulls de l'arquitecte afinava la raó; amb els ulls del poeta afinava el cor.

Raó i cor que sempre han esguardat el seu Elx i les tradicions, la *Festa* i el seu misteri,¹⁰ les plantacions de palmeres i l'aigua que rega el camp... i per tantes coses que podem trobar en els seus escrits, siguen literaris o arquitectònics, sempre amb una

visió tan particular. Gaspar Jaén, un home que naix en un poble i acabarà sent un home de món, era i és un home autèntic que es rebel·la contra tot, perquè, com deia J. P. Sartre (1905-1980), els crítics tenen una vida més plena que els conformistes.¹¹ I Gaspar era i és un crític.



per la Universitat Politècnica de València.

Entrà en l'Ajuntament al desembre de 1980, aprovà l'oposició a arquitecte municipal d'Elx l'octubre de 1981 i deixà aquesta plaça el juny de 1995 per dedicar-se a temps complet a la de catedràtic de Dibuix Arquitectònic a l'EPS-UA.

⁸ Gaspar Jaén començà a escriure als onze anys i ho refereix amb aquestes paraules: «Aquell dia d'estiu del 1963, l'endemà de Sant Joan, no havia passat res de particular, però l'anodina activitat de la jornada quedà escrita en trenta-i-tantes línies acceptablement redactades i que és tot el que restà d'aquell dia anònim—però veritablement ha restat alguna cosa?—, un text que ha seguit obsessionant-me pel que tenia d'original, fundacional, primigeni, en la meua escriptura». (*Aquell 25 de juny del 1963*, Biennial de València, València, 2001, s/p.)

⁹ En l'esmentat text, en intentar contestar a la pregunta de per què escrivia, afirma: «Però, sobretot, parlava del descobriment de la nostàlgia, de la dolcesa i la tristor d'haver viscut un temps agradós i, per viscut, impossible, irrepitible».

¹⁰ Com a petita prova d'aquesta admiració pel món de la *Festa d'Elx* esmentarem tant la seua tasca com a membre del Patronat del Misteri d'Elx com dos llibres monogràfics, un de poemes, *La Festa* (1982), i un altre de narració, *Llibre de la Festa d'Elx* (1984).

¹¹ Prenc prestada una frase referida a J. L. Sartre, que es podria traslladar a Gaspar Jaén, en la qual s'afirma que «en especial su creencia en que la mejor manera de lograr una existencia existencial, el mejor modo de ser auténtico, como habría dicho Heidegger, era rebelarse contra todo. El crítico, a su parecer, tenía una vida más plena que el conformista» (P. Watson, *Historia intelectual del siglo xx*, Crítica, Barcelona, 2007, la ed. 2002, p. 440).



²⁰ Reprenem aquí les paraules que P. Watson (*op. cit.*) dedica al poeta anglès F. R. Leavis (1895-1978) i que trobe perfectament adequades per a Gaspar Jaén: «Leavis dio muestras durante toda su vida de una gran seriedad moral que surgia del simple convencimiento de que ésta era la mejor manera de darse cuenta de las posibilidades de la vida» (p. 484).

²¹ Una conferència recentment impartida a la seu Càtedra Arquebisbe Loaces a Oriola: «Les plantacions de palmeres d'Elx», el 20 de novembre de 2009, i una al Col·legi d'Arquitectes d'Alacant: «La destrucció permanent de la ciutat com a artefacte», el 20 de gener de 2009.

²² Valguen com a testimonis del segle XIX les figures d'Alexandre de Laborde (1806-1820), Gustave Doré i Charles Davillier (1874), Teodor Lorent i J. J. Zapater (1887-1902) i J. Casañ Alegre (1894), tots visitants d'Elx en el segle XIX.

²³ Farem menció a dos actes fora de l'àmbit de les llengües llatines: 1995 a Bloomington i 2009 a Londres.

²⁴ És prou interessant comprovar que des de l'enderrocament del mur de Berlín, Gaspar Jaén ha viatjat prou als països excomunistes, encara que ja havia visitat Berlín (1979 i 1987) i Praga (1975 i 1987); servica de prova: l'URSS (1991), Rússia (2005), la República Txeca (1993), Budapest (2001), Estònia (2005), Romania (2007) i Bratislava (2009).

²⁵ Cal dir que a l'interès pels països on es parlen llengües derivades del llatí situats al sud d'Europa com Itàlia (1969, 1976, 1979, 1982, 1985, 1991, 1997, 2000, 2003), França (1973, 1977, 1995 i 2007) i Portugal (1997, 1998 i 2003) s'afegeixen els altres països i regions de l'Europa occidental, com Anglaterra (1972, 1975, 1986, 1991, 1996, 2009), Escòcia (2002), Irlanda (1987), Països Baixos (1978 i 2005), Bèlgica (2000), Àustria (1975 i 2003), Alemanya (1979, 1990, 1994, 2002 i 2008), Suïssa (2003), Escandinàvia (1984), Finlàndia (1990 i 2005) i Grècia (1994). En aquests viatges cada vegada prenen més importància les ciutats concretes (Marsella, Tolosa de Llenguadoc, Nàpols, Oporto, Colònia...) i les regions visitables amb mitjans de transport públic en una setmana substituïen el viatge organitzat (Col·legi d'Arquitectes, per exemple) pel viatge personal.

L'home de món, l'humanista: viatger, científic i artista

Però Gaspar Jaén no sols és un gran literat i un rigorós estudiós. Com altres poetes i intel·lectuals que el precedeixen, ha donat mostres durant tota la vida d'una gran serietat moral que sorgeix del simple convenciment que aquesta era la millor manera d'adonar-se de les possibilitats de la vida.²⁰ En ell, estètica i ètica són una mateixa cosa.

En alguns dels escrits en què es queixa dels abusos de la humanitat damunt de la natura o de les mateixes ciutats,²¹ Gaspar Jaén sembla que no siga un home d'aquest segle ni del passat XX, temps governats i dominats per la tècnica i les tecnologies. En el fons enyora una altra època i pareix un romàntic, una persona del XIX. I ho és, com els viatgers d'aquells anys que descobrien Elx i se sorprenien amb el paisatge.²² Els seus viatges son pertot arreu i queden reflectits en els seus diaris: aquells quaderns de bitàcola. Viatges per a donar conferències o fer lectures de poemes²³ o per a veure el món: des de l'Europa dels pobles, a l'est i a l'oest del mur²⁴ i al nord i al sud dels Alps,²⁵ fins a la resta dels confins de la cultura mediterrània i l'occidental: dels Estats Units o l'Índia fins



Fig. 8. G. Jaén al temple de Kalabsha, prop d'Assuan, Egipte (gener 2009).

al Brasil o Egipte.²⁶ L'ansia de coneixement l'acompanya en aquestes aventures. Saber racional i sensitiu, complet, com un home de ciència banyat de l'esperit propi del segle XVIII.

Gaspar és un home il·lustrat i ens il·lumina amb la seua saviesa, fruit tant del treball intel·lectual i artístic com de l'experiència. Una experiència que té molts fronts, com un humanista del Renaixement: poesia, geometria, botànica, arquitectura, art, història, pintura, urbanisme, escriptura, dibuix... Si haguera nascut en el XIX seria un viatger. Si haguera nascut en el XVIII seria un científic. I si haguera nascut en el XVII seria un artista corprès per l'emoció. Però, com que ha nascut en el XX, i el coneixement s'acumula, és totes les coses al mateix temps: un artista que viu l'experiència, un científic que estudia el món amb els sentiments i un viatger que vol millorar-lo amb la força de la raó. A la fi, i un humanista que observa, estudia, dibuixa i sent el món que l'envolta.

No sé si a Gaspar li succeïa com al poeta anglès Philip Larkin (1922-1985), que deia d'ell que «era la poesia la que l'havia triat a ell, més que a l'inrevés»;²⁷ la veritat és que als 11 anys començà a escriure i ja no ho ha deixat.²⁸ Pot ser que poemes sí, però d'escriure no. Pot ser que en la vida arribe el moment de deixar de ser un jove per a ser un home. Si així fóra, ell és un reflex de les paraules de Goethe (1749-1832): «qui als vint anys no ha sigut un revolucionari és que no té cor; però qui als quaranta no és un conservador, és que no té cap».

Gaspar Jaén, l'arquitecte, l'escriptor i el viatger, és un conservador perquè lluita per conservar la seua cultura,²⁹ és a dir: la vida que ha conegut, la seua llengua, el *Misteri*, les tradicions, el camp, les plantacions, la ciutat, els carrers, l'arquitectura i tantes i tantes coses que ell vol amb tota la força del seu cor i tota la capacitat del seu cap. Perquè, en tota la seua vida, l'olor i el color dels horts de palmeres l'envolten, sense poder escapar-ne, fins que ha tornat a visitar quasi a diari un hort com si fóra un xiquet. Diuen de l'arquitecte Oscar Niemeyer (1907), amb 102 anys, que és un *enfant terrible*. Li desitge a Gaspar

Jaén i Urban que visca molts anys sent un xiquet i que aquests anys siguin tant fructífers com els del mestre enamorat de la natura.



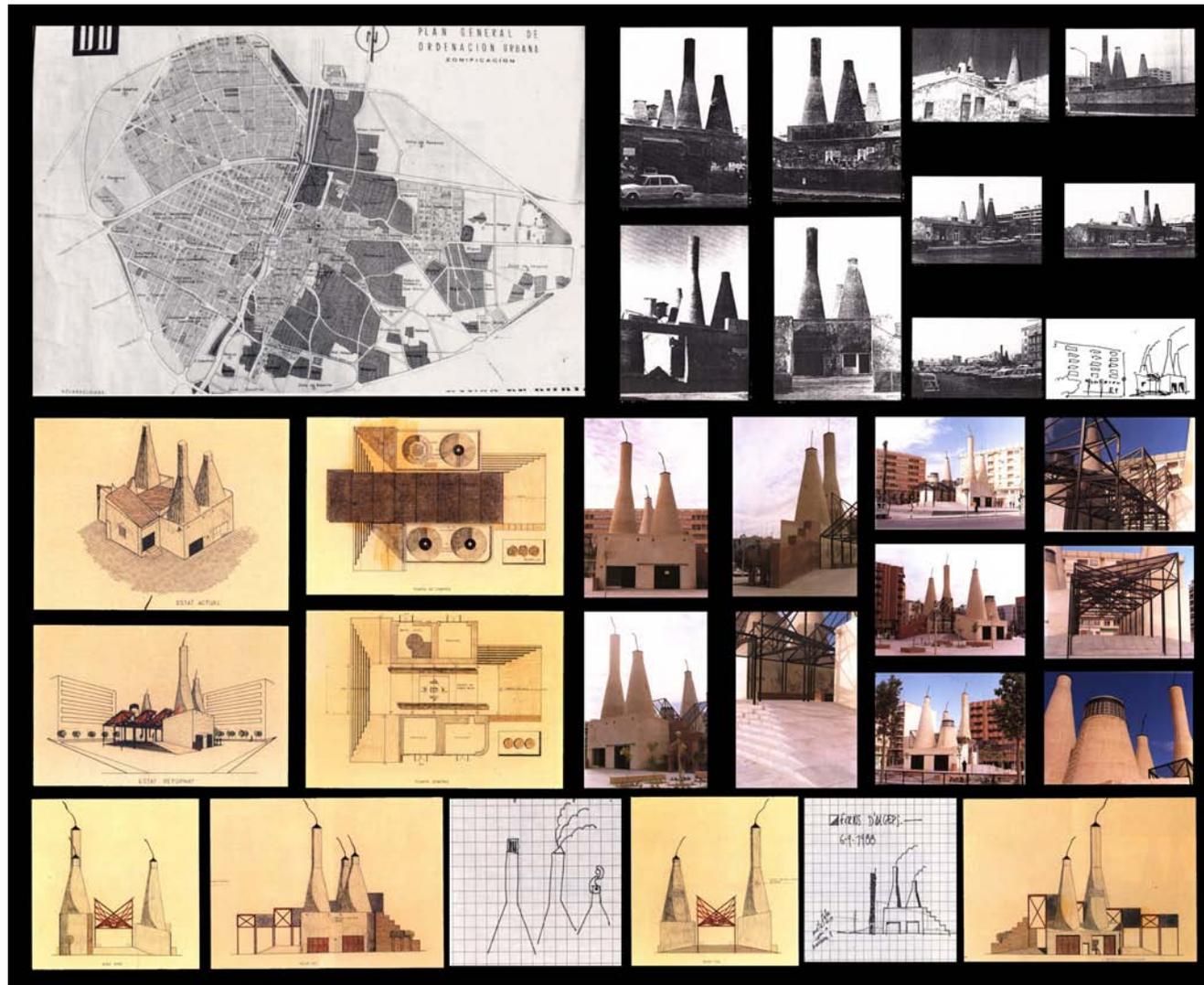
Fig. 9. Croquis de G. Jaén del riu Nil, prop del temple d'Amada, Egipte (gener 2009).

²⁶ Aquests viatges es relacionen bé amb la cultura al voltant de la Mediterrània (Túncia, 1983; Turquia, 2001; Egipte, 2009; el Marroc, 2006 i 2010), en l'àmbit de l'espanyol i la cultura occidental (Estats Units, 1990 i 1993; Cuba, 1996; Argentina i Uruguai, 2005) o de la cultura arquitectònica (Índia, 1995; Brasil, 2001).

²⁷ Segons P. Watson, *op. cit.*, p. 497.

²⁸ Ja m'he referit al seu escrit *Aquell 25 de juny de 1963* de 2001, on diu: «Sovint he pensat que per sota, calladet, en aquell text dels meus onze anys ja hi havia l'embrí dels versos que havia de fer després, la nostàlgia i la tristesa que m'havia d'acompanyar; la meua actitud en escriure, en fer-ho per gust, debades, sense profit ni recompte, lluny de la tasca dels escriptors professionals que ho fan per a guanyar diners».

²⁹ A Gaspar Jaén i Urban, la Fundació Jaume I de Barcelona li va atorgar el 1988 el Premi d'Actuació Cívica Catalana.



DEL 5 A L'11
DE FEBRER
DE 2002

14



MARTÍ DOMÍNGUEZ

El jardí del poeta

M'agrada passejar per la terra dels meus escriptors estimats. Aturar-me al davant dels arbres que han conegut, de les plantes que han olorat, del paisatge que ha conformat la seua quotidianitat. Recorde les velles oliveres del mas Pla, o el gros til·ler sota el qual es refugiava Voltaire en Ferney els dies d'estiu. És emocionant saber que aquell arbre va arrecegar una persona que admires, com també ho és revelar la geografia, fer propis els noms, i relacionar Pascal amb el Puy De Dôme, o Rilke amb les geologies de Ronda, on sojornava de desamor. Alces els ulls i et corprèn l'embalum del cedre del jardí de Fenelón al seu castell del Perigord, mentre el guia t'explica, de segur que fantosament, que aquell arbre el plantaren el dia del naixement de l'escriptor. Són petits detalls que formen el gran empedrat dels records, els acants de la casa de Goethe, el ginkgo de Carlota von Stein, els castanyers de Stendhal a Grenoble... I en aquest herbari

de la memòria de sobte laments no haver trobat la tomba de Virgili a Nàpols, i no haver pogut veure aquell lloc de peregrinació on Petrarca va plantar un lloret, i que, segons les cròniques romàntiques, els poetes, a força de prendre fulles per al record, mataren lentament...

Perquè els poetes -com tots els escriptors- són uns fetixistes dels records. La seua vitalitat, la seua força, l'extrauen d'exhumar mots amb textures oblidades, cançons amb olors que exciten sentiments. Potser és cert que no hi ha gran poesia sense nostàlgia, sense una maleïda malenconia que t'atenalla el cor. Ho rumiava mentre llegia el poemari "L'antic jardí d'Itaca" de Gaspar Jaén i Urban, i mentre desgranava aquest vers: "No sé traurer'n profit del dolor que em visita/ aquest hivern el cor. Maleïda nostàlgia." El poeta d'Elx visita el jardí de la seua infantesa en la casa de l'hort, i proustianament -o més aviat rousseauianament- s'entreté amb cada evocació que li produeix tota aquella botànica de sobte retrobada. El gesmiler blau, els baladres blancs i rosa, la llimera amb branques d'empelt de taronger, l'agret de talls fràgils i campanetes grogues, lletsons i cama-roges, ramells de violeres... Es un pols amb cada color, cada olor, cada mot: Gaspar Jaén modula les paraules, fixa la seua percepció en un nom com "assutzenes del frare sant Pasqualet", o bé es corprèn amb el rastre que ha deixat una serp en la terra de l'hort, una ratlla ondulada que viatja de sobte fins a una sinapsi de la memòria: "Amb greix de serp es trauen les punxes de palmera/ que els palmerers es fiquen. I així, en matar-ne alguna./ Li extirpen el greix, hàbils, i en pots de vidre el guarden".

Els versos de Gaspar Jaén parlen de geografia i paisatge, de toponímia i cultura popular.

O s'entretenen amb una llista de noms de sèquies, que tenen totes la punyent sonoritat d'un passat llunyà: Anacla, Anoi, Arbinella, Carell... I per sobre tot hi és la presència vívida de la família, de son pare palmerer, de sa mare amb la bronja de gesmil, de la seua tia Ramona, "oixant les gallines que escarben el jardí". És un espai on cada planta és un símbol, on cada boci de natura significa alguna cosa, on cada flor remet a algun plec de palimpsest de la memòria. Hi ha una mena de sorpresa en el descobriment, en aquesta conversa pausada i entranyable. I cada vers es decanta a poc a poc, amb la magistralitat de qui estima, amb la malenconia de qui sap que perd, dia a dia, un bé molt preuat. Gaspar Jaén i Urban trau profit -com els bons poetes- del dolor i de l'evocació del paradís perdut.



LUDAK



EL GEL I EL FOC DE LA MEMÒRIA

Juny 1999

Com son pare portà el coronel Aureliano Buendía a conèixer el gel, a mi em portà mon pare per primera vegada a la Universitat d'Alacant. Es cert que ja sabia de la seua existència, puix que la germana major del meu millor amic d'institut havia començat a estudiar filosofia al CEU. Però el primer record que guarde d'aquest lloc, que els darrers deu anys he vist amb passió transformar-se profundament, es remunta a l'estiu del 1969. Havíem acabat el batxillerat i a ma casa havien acceptat que estudiàs Arquitectura. Els meus pares, de família de palmerers i llauradors, no sabien com es feia això que el fill estudiàs una carrera. I vam venir a demanar-li consell a D. Manuel Moragón, que havia estat professor meu a Elx i s'havia traslladat al CEU. Tanmateix, amb el primer curs de Ciències que impartien a Alacant es podia fer Enginyeria, però no Arquitectura. De manera que em van portar a València. Qui m'havia de dir aleshores que vint anys després, el 1989, amb una illusió renovada, tornaria a aquesta Universitat d'on no havia pogut ser alumne, a fer de professor i dedicar-hi el millor del meu esforç intel·lectual. Amb el pas del temps, la vida et dóna situacions sorprenents. Es quelcom que comente sovint als meus alumnes (sempre joves de divuit anys, sempre els mateixos, sempre diferents, com el temps i el riu) quan vénen a demanar ajut per als capficaments i els desconsols del seu primer any universitari. Potser els pares i les mares (potser també els ensenyants) hem de procurar deixar en la memòria dels fills (o dels alumnes) imatges tan potents com aquell barracó on es mostrava el gel enmig de la selva de Macondo o aquell camí universitari que mos pares m'obriren l'any 1969 i que encara roman obert. Des d'aquí els dono les gràcies.

GJiU. 14-06-1999

[«El gel i el foc de la memòria», El País. Quadern, València, 24-06-1999, p. 3]

EL PAÍS

Història

Arxiver i historiador

Als seixanta anys de la seua mort, es publica un volum amb els articles de Josep Sanchis Sivera / 2

Llibres

El partit del sord

Aquesta vesprada es presenta a Suca una biografia de Bernat i Baldoví centrada en la seua activitat sociopolítica / 4

Número 80, dijous 24 de juny de 1999

EL PAÍS

QUADERN



La componenda

JOAN F. MIRA

No sé quant de vostres recorden aquest paper que començarem cada any per la quaresma (i comprovem les maneres) que, pel pes d'una penitència, ens estimem de tots els dejunats i abstinències excepte els de divendres. Començava "Nos, Enrique Cardenal Pla y Daniet, arzobisgo de Toledo y Prímado de España", si no recordo malament, li explicava que en canvi de l'almoina per la Croada era una perdonada l'obligada penitència dels pecats. La Croada no era la de Franco, sino la més antiga contra moros i turcs, però tot s'apropiava. La qüestió, com ha estat sempre d'època de temps moderns i moderns, era pagar en canvi del pecat i de la penitència condició. Hi ha un llibre deliciós d'Andrea Camilleri, *La bola al componenda*, Sotelo editores, Palermo, 7a edició 1999, que explica un cas més avançat de la mateixa idea, tal com el van demostrar a Sicília: el fidel pagava per endavant, amb la bola, el tres per cent aproximadament del valor del pecat o delictes futur, i amb això quedava absolt i perdona a la vençura, sense culpa ni pena. Per cada lira pagada, podia robar fins a trenta-tres llires o el seu equivalent en animals, o un fetiche retribuint, favors en canvi de prevaricació, o qualsevol delictes que pogues entrar en el compte dels percentatges. No hi comptava l'honestedat, difícil d'avaluar en diners, però sí la sentència lògica d'un jutge, fadilat remunerat, el procecionisme, el bandolerisme, i altres delicadeses de la vida civil i criminal: estava tot previst i detallat. En tot cas, si la suma anual superava una certa quantitat, no valia el paper comprat a la parroquia i calia fer els comptes personalment a la curia episcopal. Un sistema exemplar, aquesta componenda: Eixerir del tot, si vostres expressen la vida civil o política (no dir criminal) per això hi ha jutges, se sapona d'aquest país valenciano-sicilià, amb gúrdons, constataran sense dificultat com funciona i ha funcionat set en mètode equivalent. Amb percentatges ben superiors als d'allà, que per això són més moderns i més desenvolupats.

ARQUITECTURA

Una ciutat assetjada

El campus de la Universitat d'Alacant

Algunos dels projectes foren triats amb consciència de la seua identitat, que han fet seu el campus i han conformat un territori neutral on, per exemple, es normalment parlar en valencià. Actes, simposis, congressos, cursos d'estiu per a estrangers, caracteritzen la vida d'aquesta ciutat jove i cosmopolita. Però també el seu ambient aïllat, amb la ronda i la tanca defensiu un espai clos en el mur, una ciutat de quaranta mil habitants que cada dia s'omple i es buida amb milers d'indians i autobusos plens d'estudiants, professors i personal d'administració i serveis que hi van i en tornen des d'Alacant o les comarques, en un funcionament d'una metropoli sense possibilitat per les autovies que van a Múrcia, València i Alacant.

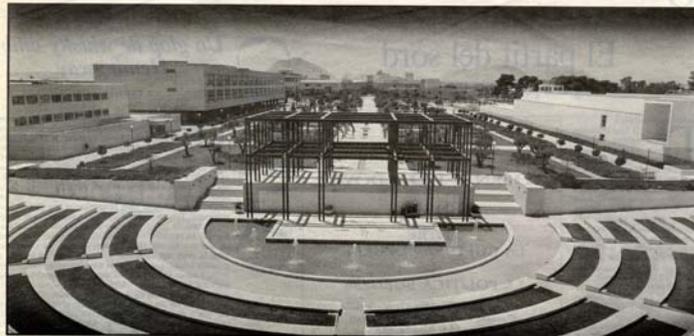
Algunos dels projectes foren triats amb consciència de la seua identitat, que han fet seu el campus i han conformat un territori neutral on, per exemple, es normalment parlar en valencià. Actes, simposis, congressos, cursos d'estiu per a estrangers, caracteritzen la vida d'aquesta ciutat jove i cosmopolita. Però també el seu ambient aïllat, amb la ronda i la tanca defensiu un espai clos en el mur, una ciutat de quaranta mil habitants que cada dia s'omple i es buida amb milers d'indians i autobusos plens d'estudiants, professors i personal d'administració i serveis que hi van i en tornen des d'Alacant o les comarques, en un funcionament d'una metropoli sense possibilitat per les autovies que van a Múrcia, València i Alacant.



Un aspecte del campus, amb el Museu de la Universitat d'Alacant al fons. / JESUS OCHOA

EL PAÍS, dijous 24 de juny de 1999

QUADERN / 3



Una vista general del campus de la Universitat d'Alacant. A l'esquerra, la biblioteca; a la dreta, el rectorat. / JESUS OCHOA

Una altra dinàmica urbana

La lenta asfíxia del govern ha marcat de forma traumàtica l'evolució de la Universitat

Algunos dels projectes foren triats amb consciència de la seua identitat, que han fet seu el campus i han conformat un territori neutral on, per exemple, es normalment parlar en valencià. Actes, simposis, congressos, cursos d'estiu per a estrangers, caracteritzen la vida d'aquesta ciutat jove i cosmopolita. Però també el seu ambient aïllat, amb la ronda i la tanca defensiu un espai clos en el mur, una ciutat de quaranta mil habitants que cada dia s'omple i es buida amb milers d'indians i autobusos plens d'estudiants, professors i personal d'administració i serveis que hi van i en tornen des d'Alacant o les comarques, en un funcionament d'una metropoli sense possibilitat per les autovies que van a Múrcia, València i Alacant.

Algunos dels projectes foren triats amb consciència de la seua identitat, que han fet seu el campus i han conformat un territori neutral on, per exemple, es normalment parlar en valencià. Actes, simposis, congressos, cursos d'estiu per a estrangers, caracteritzen la vida d'aquesta ciutat jove i cosmopolita. Però també el seu ambient aïllat, amb la ronda i la tanca defensiu un espai clos en el mur, una ciutat de quaranta mil habitants que cada dia s'omple i es buida amb milers d'indians i autobusos plens d'estudiants, professors i personal d'administració i serveis que hi van i en tornen des d'Alacant o les comarques, en un funcionament d'una metropoli sense possibilitat per les autovies que van a Múrcia, València i Alacant.

Algunos dels projectes foren triats amb consciència de la seua identitat, que han fet seu el campus i han conformat un territori neutral on, per exemple, es normalment parlar en valencià. Actes, simposis, congressos, cursos d'estiu per a estrangers, caracteritzen la vida d'aquesta ciutat jove i cosmopolita. Però també el seu ambient aïllat, amb la ronda i la tanca defensiu un espai clos en el mur, una ciutat de quaranta mil habitants que cada dia s'omple i es buida amb milers d'indians i autobusos plens d'estudiants, professors i personal d'administració i serveis que hi van i en tornen des d'Alacant o les comarques, en un funcionament d'una metropoli sense possibilitat per les autovies que van a Múrcia, València i Alacant.



A l'esquerra, l'edifici torre de control. A la dreta, un detall de la biblioteca general. / JESUS OCHOA

El gel i el foc de la memòria

Com no pot portar el coronel Aureliano Buendía a conèixer el gel, i en la seua memòria pare per primera vegada a la Universitat d'Alacant. És cert que ja sabia de la seua existència, però que la germana major del meu millor amic d'institut havia començat a estudiar filosofia al CEU. Però el primer record que guardo d'aquella època, que els darrers deu anys he vist amb passió transformar-se profundament, es remunta a l'estiu del 1969. Havíem acabat el batxillerat i a ma casa havien acceptat que estudiara Arquitectura. Els meus pares, de família de cultivadors de palmers i llauradors, no sabien com es feia això que el fill estudiara una carrera. I vam venir a demanar-li consell al senyor Mariano Moragas, que havia estat professor meu a Elx i s'havia traslladat al CEU. Tanmateix, amb el primer curs de Ciències que impartien a Alacant, es podia fer Enginyeria, però no Arquitectura. De manera que em van portar a València. Qui m'havia de dir aleshores que vint anys després, el 1989, amb una llicenciatura honorífica a aquesta Universitat d'on no hauria pogut obtenir el títol de professor i dedicar-hi el millor del meu esforç intel·lectual. Amb el pas del temps, la vida et dona situacions sorprenents i els quèns que començaves a sentir als meus alumnes (sempre joves de divuit anys, sempre els mateixos, sempre diferents, com el temps i el riu) quan venien a demanar ajut per als càlculs matemàtics i els desequilibris del seu primer any universitari. Puixar els pares i les mares (potser també els enenyants) hem de procurar deixar en la memòria dels fills (o dels alumnes) imatges tan potents com aquelles barriades i un mur que el gel enmig de la selva de Macedoni o aquell camí universitari que mes pares no obriren l'any 1969 i que encara roman obert. Des d'aquí, els done les gràcies.

NOVETATS
• Tertes de llegendes
• Els pirats van a Roma
A PARTIR DE 10 ANYS
ALEXANDRA VIZAMAR

Estudios sobre la política educativa durante el franquismo
Alejandro Mayordano (coord.)
1.500 ptes.

Un fons de cultura i pensament
Més de mil títols en català
PUBLICACIONES DE LA UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
http://www.uv.es/publicaciones
E-mail: publicaciones@uv.es - tel. 96 386 41 15

Presentació del llibre de Gaspar Jaén i Urban *Cambra de mapes*, a càrrec de Joan Navarro a la llibreria

«La Mulassa» de Vilanova i la Geltrú l'11-06-1982.

Publicacions

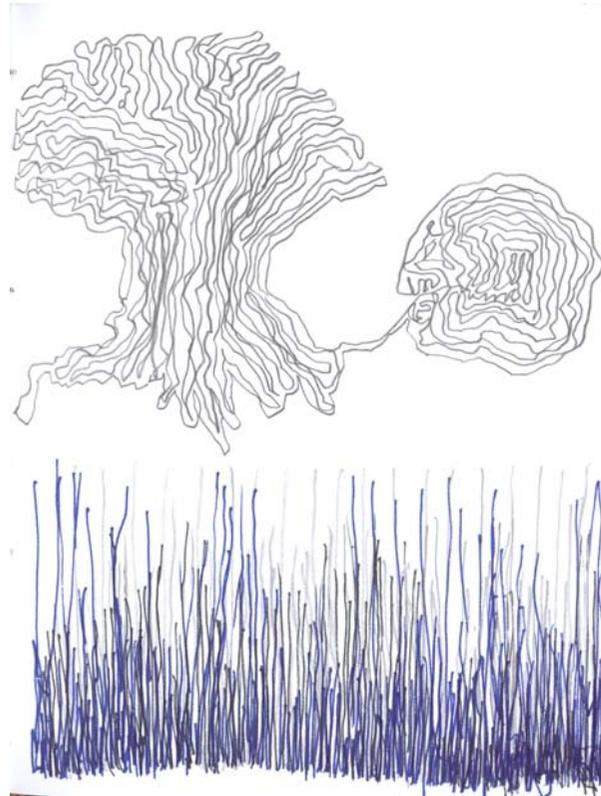
115

ELS MAPES DEL DESIG

València, maig - juny de 1982

Claude Lévi-Strauss comença els seus «Tristes tròpics» dient: «Odio els viatges i els exploradors. I ret ací que em disposo a contar les meves expedicions?». En Gaspar Jaén Urban odia els viatges perquè estima la seva terra, i odia la seva terra perquè estima el viatge, i és per això que ens mostra el seu quadern de bitàcola, el seu dietari per les terres de la vella Europa de les nacions.

El viatge i el seu doble. El ja de l'amor i de l'odi. Discurs de la batalla. L'illa com objecte del desig. Sempre estí men objecte, però que l'altre és un objecte i l'amor arriba quan l'objecte deixa de ser-ho i esdevé subjecte, res; perquè no som res sense l'objecte; l'Illa, espina resseca, màgia dels nombres; els pitagòrics, estimats pitagòrics que no auàreu per les carnes teres, ancestres pitagòrics, ara us veig a l'illa de Tabarca asseguts a vora mar, escamot de folls, ara us veig dibuixant l'absolut als arengs de l'illa; tu; com un adu que no mou, però



Presentació del llibre de Gaspar Jaén i Urban *Cambra de mapes*, a càrrec de Joan Navarro a la llibreria

«La Mulassa» de Vilanova i la Geltrú l'11-06-1982.

Publicacions

2/5

mov, no estima, però es objecte d'amor,
mapa, ta pis d'amor: les-te corser, casca
du de silenci, mot!, i la mar fa aigua dels
polsos de l'illa: nosaltres la mar i l'illa!

Cambra de mapes: Plató ensenyava als seus
mortals de llegir la realitat a les pells de les
coses, i ens mostrava els mapes com excusa del
deus, follet entre la realitat i l'aparència:
com excusa de trobar l'esquelet de l'èster que
viu més enllà dels arbres, dels rius, dels
llacs, de l'home que passa portant un xai als
muscles; bambolines perfectes; l'arquitectura
de la ciutat, la polis irreal on els déus es
passaven al migdia:

Plaza de l'Herba, el Mausoleu de Gal·la
Placidia, Pòrtic de la Glòria, Portal de
les Verges, Passeig de Kemper, Malà Stena,
Plaza dels Cavallers de les Ardes de Malta,
Mausoleu de Schinkel, Pòrtic de Bolonya,
Temple dels Malatesta ... la Llotja del
Capità: Palladiu al Palau de la Raó.

I ara li canta a un mariner. I la màgia:
Amb les set ales de set ulls esteses, els àngels
de l'ompostelen pels arbres. L'amor estenent-se

3/5

per tot el llibre ... la set que ja per
sempre t'ha d'acompanyar. Porta cors de
suicides la nit que s'obri a l'altra
banda dels cristalls. La Passió. La teua
passió que amursegua per la pell d'Europa.
set d'animal. Desis de condemnat per la corda,
pel gas, pel colp; pel filtre per part de l'anant,
adieu llibertat, la Raó, que s'estimava als penya-
regats, Passió d'ésser mort per l'anar i la mort. Per
l'amor arriba, l'Amor desapareix, s'es fura, perquè
el deus ens fa salvatges. Heretaders de la pedra,
i ens fa humans, i et perds en la passió, benavent,
Beats d'aquells que la passió els descabala, els
couver teix en un munt de runes amades,
aquells que perden l'oremus i audarepen per
les pells dels maps; cercamon, pòtols, pòtols,
perquè tot ho heu perdut, però ho heu guanyat
tot, tot. L'amor, passió per un impossible, la
diversitat tornant a l'origen. El deus de des-
aparèixer i no marxar. El poder de la Passió.

Europa darrere da pluja. Les Flors de Bruc.
Pleiten, Pleiten, i tu, Gaspar, a segut en
aquell cantè bretó omplint els fulls de la
teua història, mentre les hortensies taeste
gues creixien a la plaça menjant-se els

Presentació del llibre de Gaspar Jaén i Urban *Cambra de mapes*, a càrrec de Joan Navarro a la llibreria

«La Mulassa» de Vilanova i la Geltrú l'11-06-1982.

Publicacions

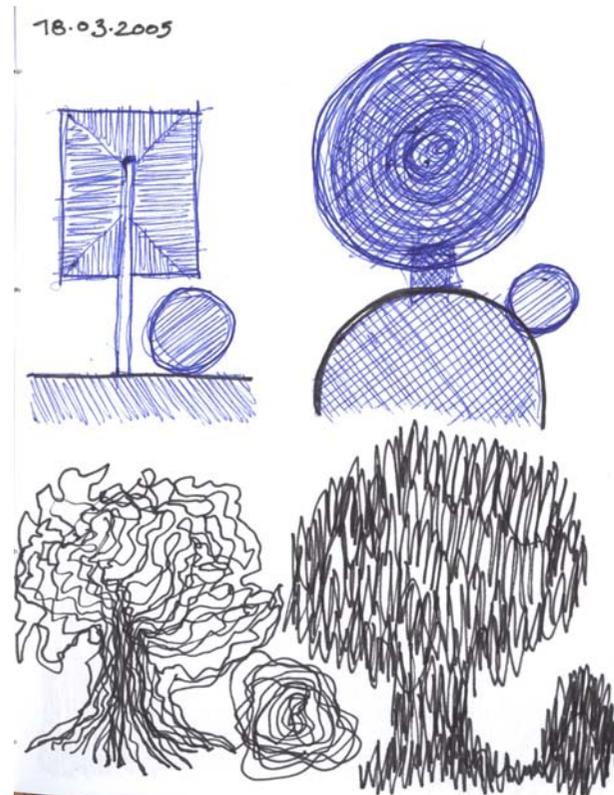
calsonis de pedra, i sete n'anava l'ànima
per la gola, pels dits, pels ulls; i jo em
Xopava al carrer.

I ara prens els vaixells i t'en vas a
Jameica envaïda pels sol. Marcabrú, trobador,
trobador. Gots de rom, ai, ai, ai, / el Basul
del Mort, ai. / Quinge homes hi van. / Ai
l'ampolla del rom. / Gots de rom, ai, ai, ai.
Bernat de Ventadorn per les terres de l'oc;
a qui esthi mares? :

"Lo tens vai e ven e vire
per jorns, per mes e per ans,
et eu, las! no.n sai que dire,
c'ades es us mox talans.

I ara prens el vaixell...

Quadern de biblioteca, llibre de viatges, lictori
per les terres de la vella Europa. Gira de camí
noms, pelegrins de paper. Referenciar les rutes
amb el llibre a la mà. Rescriure el viatge.
Llegir el canvi. Elogia de Praga. Elogia de
Roma. Elogia de Berlín. Aquí el rellotge
d'Hanus Ruzé. Allà el pont de Carles IV... i
la tomba de Kafka adornada amb
pedretes, aventuris preciosos, arbres



Presentació del llibre de Gaspar Jaén i Urban *Cambra de mapes*, a càrrec de Joan Navarro a la llibreria

«La Mulassa» de Vilanova i la Geltrú l'11-06-1982.

Publicacions

de calma.

5/5

Elegia de Bolonya. Estimada i vella Bolonya. «Surge nel chiaro inverno la fosca furruta Bologna, e il colle sopra bianco di neve ride?» Ciutat dels Partici i de la Torre. Ciutat on habita G. Ele gia de Bolonya. Lletta d'amor i de batalla. L'estiu en el record ple de savra i salobre. Agost ple de sal. I la maredediu que s'en fuig cap a dalt, i s'obren els cels i el cor se'n omple de melangia. La platja. Els gesmilers creixent de pressa i content a l'hort de Motxo. Els ulls plens d'alegria. La neu ompliria els carrers del seu país. com una boira gris, lentament, com la mar de Venècia ocupava la ciutat aquells primers dies de l'any, quan Ella em va regalar un any de la seva vida. Remei de l'escriptura. Ponjurar els follets de la memòria mitjançant la memòria; com si l'amor aparegués i desaparegués escrivint l'amor. Omplir-se, per sadanent, la vida de temps.

Els cavalls de la melancònia s'han saltat
pels carrers de Bolonya - Cambra de Mapes.

Mapes del Desis:

Encetem el viatge!

Joan Navarro.

PRESENTACIÓ DEL LLIBRE

«CAMBRA DE MAPES»

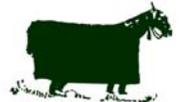
d'en Gaspar Jaén

a càrrec d'en Joan Navarro

1982

Divendres 11 de juny, a les 8 del vespre a la
Llibreria la Mulassa

LLIBRES DEL MALL - LLIBRERIA LA MULASSA



Et vaig dedicar una nit uns versos.
Aquests són, memòria d'altres nits.
Maig. Uns altres érem quan passejàvem
pels carrers de Màntua, per les places
grans i fosques vora la Gran Basílica.
Anàvem parlant de geometria,
de renaixement, de l'arquitectura
de Leon Battista Alberti.

EL OJO TEXTIL

TOMÀS LLORENS SERRA

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

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

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

El ojo textil

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

que está de acuerdo con una línea de progreso histórico que no tiene vuelta atrás, un camino que avanza en una dirección solamente, que es la que va del pensamiento religioso (ideal, abstracto, doctrinal, característico de las sociedades tradicionales, inmóviles) al pensamiento empírico, progresivo que es característico de las sociedades modernas. Y la historia de la pintura de paisaje refleja ese progreso, un progreso que puede ir, por poner ejemplos concretos, desde las representaciones que encontramos en los manuscritos medievales, que se enriquecen sobremanera en los manuscritos franceses, borgoñones o flamencos de finales del XIV o inicios del XV, época de los hermanos van Eyck, en la cual se progresa enormemente, hasta una época posterior de progreso lento que llega hasta el final del XVIII o comienzo del XIX, cuando entramos ya en la pintura de paisaje plenamente moderna, que está en relación con el desarrollo de las ciencias... geología, botánica, anatomía, ciencias de la salud, todo ese racimo de conocimientos de las ciencias naturales que alcanzan su máxima madurez en el siglo XIX.

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

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

El ojo textil

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

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



Jacob Ruysdael - El molino de Wijk, 1670

la cual el momento en que la pintura de paisaje se convierte ya en un fenómeno cultural importante, que es adoptado por toda una comunidad social significativa, es el siglo XVII en la sociedad de los Países Bajos (aunque haya precursores anteriores, como Durero, o incluso anteriores, como Carpaccio, casi un contemporáneo de Durero, o más anteriores aun, como las observaciones botánicas que se encuentran en ciertos dibujos a lápiz que se remontan al siglo XV). Ahí, en la Holanda del siglo XVII, es, visto desde el siglo XIX, donde se piensa que nace la pintura de paisaje. Y el gran héroe de ese fenómeno cultural nuevo es Jacob van Ruysdael, quien, a la vez, es fruto

de una saga de dos generaciones de pintores que empieza con Salomón Ruysdael (tío suyo en realidad) y sigue con el propio Jacob van Ruysdael. Esta saga tiene precedentes en los pintores de finales del XVI (en torno a 1580) pero se desarrolla con plena fuerza a mediados del XVII (a partir de 1630) con Salomon Ruysdael, con Jan van Goyen y, sobre todo, con el que se considera en el XIX el gran creador de la pintura de paisaje, Jacob van Ruysdael. En 1670, con el cuadro titulado “El Molino de Wijk”, que está en el Rijksmuseum de Ámsterdam, se pinta la obra que es considerada en el siglo XIX como paradigma o culminación de la pintura holandesa de paisaje. Realmente, vista y disfrutada como se disfruta un cuadro visto al natural, es una obra muy inspirada y extraordinariamente compleja. Lo que la crítica del siglo XIX y el

El ojo textil

propio Clark siguen destacando en estas pinturas es su capacidad de representar el mundo exterior, situándolo de un modo muy preciso en un momento determinado que tiene su traducción visual en función de una determinada manera de entender la luz. En efecto, la luz cambia incesantemente a lo largo del día y la atención por los matices, por los cambios cromáticos que se producen incesantemente conforme cambia la luz diurna es algo propio de los pintores holandeses. En el XIX, de forma característica, se plantea una explicación de tipo naturalista, al considerar que se trata de una luz relativamente tamizada y no tan intensa como la luz del Mediterráneo, la cual es tan intensa que tiende a destruir los matices por la brutalidad de los contrastes entre luz y sombra. En cambio, en los climas del norte de Europa (en verano, naturalmente) la luz tiene una calidad que permite observar los matices cromáticos de un modo mucho más preciso. Se pueden ver, sobre todo, las condiciones atmosféricas: el cielo, la preparación de una tormenta... Esta observación minuciosa de los fenómenos naturales, fácticos, es lo que le da su gloria a la pintura holandesa del XVII. ¿Y porque se da esto en Holanda? Pues, según la historiografía del XIX, además del condicionante geográfico que acabamos de mencionar, y aun con mayor importancia que éste, la razón es porque aquí se da una manera de vivir, una cultura, una sociedad diferente: la holandesa es una sociedad que está libre de aristocracia, centrada en el comercio, estructurada en torno a la burguesía, y situada en las ciudades, sobre todo en las grandes ciudades comerciales de la costa del Mar del Norte: Rotterdam, La Haya y, sobre todo, Ámsterdam. Es una sociedad, por tanto, que concede mucha menos importancia a las cuestiones de rango o de jerarquía, al pensamiento religioso y a la representación de una vida espiritual que no sea la de este mundo, y que, en cambio, le da más importancia a la acumulación de riqueza y al disfrute, presentando un componente hedonista que tiende a centrarse en los placeres de lo inmediato. Es la misma concepción que encontramos en el poema “Invitación al viaje” de Baudelaire, que tiene como objeto precisamente una especie de propuesta de viaje a Holanda, el país donde todo es orden y belleza, lujo, calma y voluptuosidad. (“Là, tout n’est qu’ordre et beauté, / luxe, calme et volupté.”) Se

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

El siguiente capítulo (vamos a grandes pasos) se produce ciento cincuenta años después en Inglaterra. Otro de los

El ojo textil



John Constable - La carreta de heno, 1821

Turner, utilizaron en gran medida la acuarela para hacer una buena parte de sus observaciones mediante la pintura de paisaje. Lo que vemos en “La carreta de heno” es un trozo de la campiña inglesa completamente familiar, sin ninguna exaltación heroica y sin ninguna deformación. Aquí, en principio, podemos hablar de una aproximación mucho más factual a la naturaleza que en el caso de Ruysdael. Y no hay trampas ni deformaciones porque Constable es más escrupuloso por el hecho de vivir en otro momento histórico, cuando realmente el concepto de conocimiento empírico sí que está en el centro del pensamiento y de las creencias de la sociedad de su época; y más aun si consideramos, como subraya Clark, que Constable es un pintor con una gran sensibilidad y una gran capacidad de observación empírica de la naturaleza. Pero curiosamente quienes mejor expresan en esos años esta observación empírica no son los científicos (geólogos, biólogos o geógrafos) sino los poetas. En realidad, quienes influyen más directamente en la actitud que Constable desarrolla frente

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

a la naturaleza son los poetas de su generación, como Wordsworth o Coleridge. Es verdad que se trata de poetas románticos, pero hemos de considerar que el Romanticismo (como en Alemania con Humboldt o Goethe) tiene esa vertiente en que la observación científica se convierte casi en un rapto de inspiración poética. En el cuadro de Constable, el motivo de ese rapto de inspiración es una mañana de verano en un momento concreto, en una hora concreta, las ocho o las nueve, en un riachuelo del sur de Inglaterra. Se acaba de cosechar el heno, lo cual nos sitúa hacia el mes de junio, y los campesinos que lo han segado lo están transportando en una gran carreta, de forma que en su recorrido tienen que cruzar, vadear un riachuelo. La intensidad poética de ese momento es lo que el pintor trata de transmitirnos, y ciertamente lo consigue con el cuadro. Eso incluye la representación maravillosa de las luces, las sombras, los matices de color, de las nubes en el cielo a esa hora, en ese momento concreto; pero incluye también un estudio extraordinariamente sensible, preciso y atento de cómo cambia el carácter, la textura del verde de las encinas, los robles o los alerces que crecen en los alrededores, unos más lejos, otros más próximos. Vemos cómo el pintor es capaz de darnos una gran cantidad de matices delicados, cómo los guijarros que están bajo el agua transparente del vado, que, naturalmente, el pintor no representa uno a uno, pero donde se puede ver la capa de agua de veinte o treinta centímetros de profundidad que la carreta está vadeando, tan transparente que permite ver un determinado tipo de guijarros al fondo que le dan el color y la textura. Todo esto deriva de la observación empírica, pero se trata de un empirismo que se apoya en una sensación de empatía, que está reforzado por un deseo de fundirse con un determinado momento de la vida que nos rodea, con la vida del universo. Ese es el comienzo y Constable será un paradigma y un modelo fundamental para el desarrollo de lo que será la pintura de paisaje en el siglo XIX. Ahora sí que estamos con ideas que son propias de ese momento, y no con ideas que hemos proyectado en la pintura holandesa de siglo y medio atrás. De esas ideas, de esa manera de entender la relación del pintor con la naturaleza, tenemos muchos testimonios literarios, críticos, y es lo que constituye el alma,

El ojo textil

la razón de ser de ese género nuevo que es la pintura de paisaje.

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



Camille Corot - El puente de Narni, 1827

En mi exposición me he centrado en tres hitos extraordinariamente conocidos y que nos aproximan a la manera clásica de entender la pintura de paisaje. Desde el punto de vista de la crítica de finales del XIX y, sobre todo, de comienzos del XX estos tres nombres tienen una función peculiar, ya que se les interpreta como los hitos que preparan

la aparición de lo que hacia 1910 se ve como la pintura moderna por excelencia, el Impresionismo, que es, sobretudo, una pintura de paisaje. Como se subraya en el caso de Corot (y hasta cierto punto en el caso de Constable) los grandes precursores del Impresionismo son los pintores que salen del estudio para representar la naturaleza al aire libre, porque solo al aire libre tienen unas condiciones de luz que les permitan discriminar y estar atentos a los matices riquísimos, inmensamente variados y que cambian casi minuto a minuto a lo largo del día, según la región, según la luz, según la humedad del aire, según las nubes, según la estación, según la fecha... Toda esa gran riqueza de matices cambiantes es el objeto fundamental de la relación de admiración y de disfrute estético que el hombre establece frente a la naturaleza. Y para apreciar esos matices es necesario eliminar cualquier prejuicio, partir de una actitud absolutamente empírica, observar, fijarse en aquello que estamos viendo... y todo eso se hace mucho mejor cuando estamos fuera del estudio. El artista, de algún modo, por el hecho de salirse de las paredes del estudio, consigue atravesar barreras e identificarse (eso es un motivo conceptual en el fondo romántico) empáticamente con el mundo. Al suprimir, al romper las paredes que antiguamente lo habían confinado en su estudio, el artista, gracias a la luz natural y al aire, puede disfrutar de la enorme riqueza de matices cambiantes de la realidad del mundo. Y la conclusión de esa manera de entender la pintura es el Impresionismo. En el Museo Thyssen, precisamente, se ha inaugurado hace una semana una exposición donde podemos ver la evolución que conduce desde las primeras manifestaciones de pintura al aire libre que se producen a finales del XVIII, comienzos del XIX, con pintores como Valenciennes, hasta Corot, considerado como la gran figura central que va a conducirnos hasta las puertas mismas del Impresionismo. En efecto, después de Corot, ya vienen los impresionistas, los cuales participan de esa misma tradición de pensamiento y de aproximación a la pintura de paisaje y cuyas figuras más paradigmáticas son Pissarro y Monet. Porque Renoir es un pintor muy importante, pero tiene otra componente; y no digamos Degas, que se suele asociar con el Impresionismo, pero que en realidad tiene una poética y responde a una

El ojo textil

manera de entender la pintura profundamente opuesta a la de los impresionistas. Monet es el nombre que sigue en la saga formada por Ruysdael, Constable, Corot... Monet. El cuadro que vemos es “El deshielo en Vétheuil”, del año 1878. Se encuentra en el Museo Thyssen, lo conozco muy bien, lo he visto muchísimas veces... Aquí estamos en el comienzo del



Claude Monet - El deshielo en Vétheuil

Impresionismo y se trata de un cuadro pintado a las orillas del río Sena, al norte de París, más hacia el mar, en el termino municipal de Vétheuil, en un invierno particularmente crudo en el que río se ha congelado, y está pintado para reflejar un momento específico en el transcurso de las estaciones, que es lo que en Francia se llama “la débâcle”, cuando en un río se deshacen las capas de hielo que lo inmovilizan, el deshielo, y en ese momento, la superficie del agua adquiere una variedad de

matices realmente extraordinaria, y eso es lo que el pintor está dándonos en este cuadro. Los impresionistas introducen además algo que ya estaba implícito en los precursores de los que hemos venido hablando, pero que es fundamental en la pintura impresionista, y es el concepto de totalidad, de globalidad, en las sensaciones visuales. Si Constable hubiera tratado de representar los guijarros que están debajo de la capa de agua del riachuelo que está atravesando la carreta de heno no nos hubiera convencido nada. Si hubiera tratado de representar las hojas de los alerces, de los chopos o de los robles, una a una, no nos hubiera convencido nada. Precisamente para conseguir darnos una sensación de veracidad

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

Hasta aquí se puede decir que hemos seguido a Kenneth Clark. Pero es interesante continuar un poco más esa tradición, porque Monet hace este tipo de pintura con unos tonos un poco más oscuros y apagados a comienzos de los setenta pero, poco a poco, su paleta y su manera de pintar se van liberando, van adquiriendo conciencia de su autonomía respecto a la visión ingenuamente literal del ojo, autonomía respecto a esa literalidad, y esa autonomía que adquiere en los años setenta la va desarrollando a lo largo de los años ochenta, hasta que llega al final de los años noventa (porque tiene una vida pictórica muy larga y una obra muy extensa) y hace este tipo de pintura: “El puente de Charing Cross” (1899) que

El ojo textil



Claude Monet - El Puente de Charing Cross, 1899

está en el Museo Thyssen de Madrid. Este es uno de los ejemplos de la serie de cuadros que dedica a Londres, a donde viaja en 1898-1899 y donde vuelve el año 1899-1900 porque le interesa enormemente el paisaje de Londres, o mejor un aspecto concreto del paisaje de Londres, que es el río. El río Támesis en Londres es muy ancho: no llega a un kilómetro, pero casi; y aguas abajo, más cerca del mar, supera el kilómetro de anchura; es un río que está lleno de tráfico, que está lleno de niebla y que tiene un ambiente peculiar. No es la naturaleza, puesto que es una naturaleza creada por el hombre, pero el Támesis en Londres tiene un carácter integral, global, ese carácter casi orgánico, que es la cualidad que le

atribuimos a la naturaleza. Eso está presente desde el punto de vista visual en el río Támesis. (Otro pintor muy interesante que no he incluido en la historia, James Whistler, ya lo había descubierto algunos años antes). Monet queda fascinado por esta experiencia visual y repite a lo largo de varios años su estancia en Londres, y estos cuadros del Támesis son uno de los capítulos más destacados de la pintura de Monet. Se extienden entre 1898 i 1902-1903. La primera gran exposición de este tipo de cuadros se realiza en 1903 en la galería Georges Bernheim de París, y luego hay una segunda exposición. Son cuadros muy potentes, muy singulares, muy memorables y, efectivamente, constituyen uno de los aspectos de la pintura de Monet que tuvo más éxito. Monet era ya en esos años un pintor con éxito, también comercial, importante; ya se vendían sus cuadros muy caros y se le coleccionaba, sobre todo en los Estados Unidos, pero también en Rusia, en Polonia, en toda la Europa Central... en todo el mundo: en Japón, en Tokio, había un marchante especializado en su pintura.

En ese momento era ya un pintor de fama universal y la exposición de la Galería Bernheim tiene un catalogo que está escrito por Gustave Kahn. Kahn es uno de los poetas más destacados de la época. Era crítico de arte y escribía sobre pintura y se vincula mucho a Monet. Su primer catalogo para Monet data de mediados de los años noventa. Pero hay una cosa discordante en estas contribuciones de Kahn, ya que, aunque los textos son muy bellos, con un carácter de evocación lírica, responden a una poética radicalmente simbolista. Así, esta pintura de Monet que por costumbre seguimos calificando de impresionista, en realidad responde a una oleada de gusto nuevo que ha aparecido hacia mediados de los años noventa en todo el mundo que es el gusto simbolista, una moda o movimiento, una gran corriente que está en el origen de todo el arte del siglo XX. Esa oleada de simbolismo en realidad está muy cerca de esta pintura de Monet; como, por otra parte, está muy cerca de la música de piano de Debussy, por ejemplo, un poco posterior, pero que responde a ese mismo carácter simbolista; se puede pensar, incluso, que Debussy se inspira en la poesía de Kahn o en la pintura de Monet para alguna de sus composiciones; incluso la evocación acuática que hay en la música de Debussy es muy similar al temblor de esos azules que van desde el lila hasta el gris, con unos matices extraordinariamente delicados e incluso con algún reflejo de oro que se aprecia en el cuadro visto al natural. Todo eso es evidente pero presenta un cierto problema conceptual para el historiador. Y el problema conceptual es muy claro: el simbolismo es radicalmente anti-empírico; constituye, entra como una ruptura frente al empirismo que caracteriza la filosofía del progreso, la idea de progreso, la confianza en la observación científica de la naturaleza. Toda esa ideología del siglo XIX a la que me he estado refiriendo entra en crisis a finales de los ochenta, comienzos de los noventa, y el simbolismo hay que entenderlo como una manifestación de la crisis de esa noción de progreso científico. Mientras que antes se ponía el acento en la importancia de lo que rodea al hombre, ahora se pone el acento en la importancia de la subjetividad. No es el mundo, no son las condiciones externas, sino el sujeto aquello que importa.

El ojo textil

El movimiento simbolista esta lleno de manifestaciones doctrinales que se manifiestan polémicamente respecto a la tradición empirista y positivista, cientifista del siglo XIX, que se contraponen violentamente a esa tradición. Así, hemos pasado, de algún modo, de una ideología empirista, basada en el progreso científico, a una ideología de lo irracional que subraya la subjetividad y la irreductibilidad del sujeto frente a la historia. Una especie de huida hacia dentro respecto de los cambios históricos. Por otra parte, la historia de ese periodo es efectivamente una historia complicada llena de violencias, llena de problemas sociales fundamentales; como sabéis es la época de las primeras décadas del desarrollo de las grandes metrópolis, con todos los problemas de los que nos dan testimonio las grandes novelas, o la poesía incluso, del siglo XIX. De 1897 es un libro de poesía, “Les Villes Tentaculaires”, “Las Ciudades Tentaculares”, de un poeta belga de expresión francesa, Émile Verhaeren, que tuvo una gran difusión en su época y que está dedicado al fenómeno del crecimiento urbano desordenado, caótico y violento como fuente de destrucción de la cultura, al que se contrapone una segunda parte que es “Les Campagnes Hallucinées”, “Campos Alucinados”. La visión de Verhaeren es muy apocalíptica, muy de catástrofe: “esto es una catástrofe... es algo que tiene una naturaleza fundamentalmente destructora”.

Bien, pero tampoco se detiene aquí la historia de la pintura de paisaje. Se puede decir que Monet tiene una vida muy larga, absorbe, a pesar de su autonomía y de su independencia, esos motivos idealistas, subjetivistas que aparecen en su entorno cultural inmediato, su obra cambia de carácter, su edad es diferente... todo eso explica ese cambio (y en el caso de Monet es un cambio pasivo, digamos, ya que no reflexiona, no teoriza ese cambio: él sigue pensando y diciendo las mismas cosas que decía en los años setenta) pero es que ese cambio, quizá el movimiento más doctrinal, más influyente, el más llamativo que ocurre en los años ochenta-noventa, en el seno mismo del Impresionismo, va precisamente en esa dirección. Ese cambio es lo que se llama en la historia del arte Neo-impresionismo, y son la pintura y los escritos teóricos

y los manifiestos doctrinales de Seurat (de quien son escasos tanto los escritos teóricos como las pinturas porque murió joven), Signac (que es extraordinariamente expresivo y activo, que influye sobre todos los artistas de comienzos del siglo XX, que sigue vivo y trabajando hasta los años de 1930, y que es una figura central de la cultura artística de los años anteriores a la primera guerra mundial) y también un crítico, Félix Fenéon. Signac, que es un hombre próximo al pensamiento anarquista, trata de salvar del naufragio el pensamiento cientifista y progresista, positivista del siglo XIX, transformándolo en algo que se aproxima a un

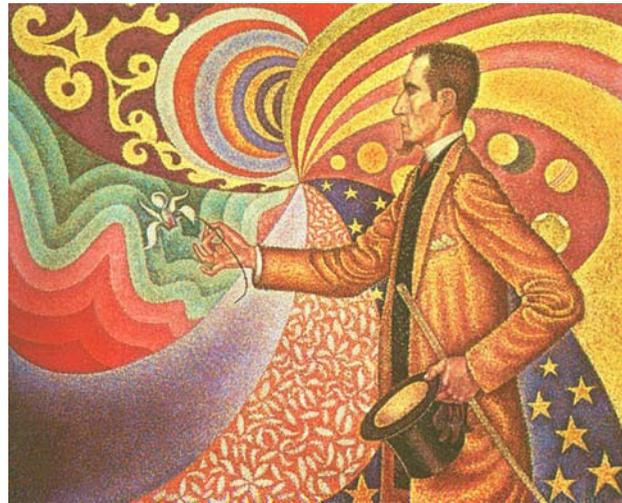


Paul Signac - Côte d'Azur, 1899

pensamiento revolucionario. Ellos (Signac, Seurat, Cross y un grupo importante de pintores que se reúnen en torno a Signac a finales de los ochenta, comienzos de los noventa) entienden que el Impresionismo ha sido fundamental, pero que la primera generación de pintores impresionistas ha trabajado de un modo intuitivo y poco metódico o sistemático y que no se han aproximado en realidad a la investigación científica, pero que si nos aproximamos a la investigación científica, en particular a la investigación de la percepción visual tal como la desarrollan la sicología y la fisiología de la visión en los estudios neurológicos de los años setenta, ochenta y noventa, va a permitir poner sobre unas bases científicas, sólidas, eso que los impresionistas habían intuido, y permitir la aparición de una gran pintura nueva, radicalmente revolucionaria. Eso es el Neo-impresionismo. Veamos un ejemplo. El mismo año que Monet pinta "El puente de Charing Cross", Signac pinta este paisaje, "Côte d'azur" (1899), cerca de Antibes, en la Costa Azul, donde tenía su casa. Sin entrar a comentarlo mucho, el aspecto teórico se traduce en el divisionismo o puntillismo: la división

El ojo textil

de la pintura sobre el lienzo mediante pequeños trazos, en general puntos, de colores puros, sin mezclar, en base a los colores básicos del espectro en que se divide la luz: violeta, azul, verde, amarillo, naranja, rojo, yendo desde arriba hacia abajo. Bien, lo que hay que usar son los colores puros, el violeta puro, el naranja puro, el azul puro, el amarillo puro... usándolos mediante puntitos muy pequeños, trazos muy pequeños, poniéndolos uno junto al otro, yuxtaponiéndolos, para producir una sensación de luminosidad. ¿Porque? Pues porque cuando se mezclan los tonos, los pigmentos, el color se embarra, se ensucia, y parece opaco. La manera de conseguir que la superficie del cuadro parezca como una vidriera iluminada por detrás es separar los colores, y que haya siempre un fondo blanco que respire entre esos puntos minúsculos. Bueno, eso es la técnica, que es una técnica muy efectiva. Sin embargo la pintura de Signac, seguimos viendo ejemplos de comienzos del siglo XX, o todavía en los años 90, nos lleva a un cuadro como este, con un título que he copiado literalmente, traduciendo del francés, el título que pone el propio Signac: “Contra el esmalte del fondo, rítmico con



Paul Signac - Felix Feneon, 1890

pulsaciones y ángeles, tonos y tonos y colores y un retrato de Félix Fénéon” (1890). Fénéon, que es un gran crítico y teórico de arte, amigo de Signac, es, además, un escritor excelente. Bien, ¿es esto de verdad una manera de continuar la tradición del empirismo en la que parecía que estábamos arraigados, esa tradición que había empezado con el paso de Ruysdael a Constable, de Constable a Corot? ¿No estamos muy lejos de eso? Bueno, si se ven las condiciones de los herederos de esta tradición de pintura de paisaje... Este cuadro es un cuadro excepcional, es un programa, es un cuadro programático, pero casi toda la pintura de Signac es pintura de paisaje, incluso la

que continua haciendo hasta bien avanzados los años de 1920 y comienzos de los años de 1930, y, además, una gran parte de esa pintura son acuarelas. Ya se han olvidado en este momento, los neo-impressionistas ya se han olvidado de la pintura al aire libre, y es que realmente es importante la frescura, la impresión de la pintura al aire libre, pero hay una discordancia de tiempo que Monet sufrió por otra parte de un modo evidente. Monet tuvo que pintar varios cuadros a la vez, cabalgando, porque la luz que le interesaba duraba veinte minutos o media hora y en ese tiempo solo podía hacer un poquito de la pintura. Al día siguiente tenía que volver a coger esa misma tela en esa misma hora para coger esa misma sensación. Mientras tanto trabajaba en otras telas. Poco a poco los pintores van volviendo al estudio. La pintura neo-impressionista es, por supuesto, siempre, pintura de estudio, es una pintura muy lenta, muy paciente, y se tardan semanas en representar un momento de luz de un día concreto. Por tanto se tiene que apoyar también en notas que toma el pintor, y Signac toma notas de acuarela. Ese es uno de los usos característicos de la acuarela a finales del XIX y comienzos del XX. Los pintores que trabajan (y que venden) sobre todo pintura al óleo, usan la acuarela, porque la acuarela es rápida, para tomar notas de relaciones de color, de luz, de efectos, que observan y que pueden materializar en veinte o treinta minutos, y que se les queda como un testimonio más duradero que el simple recuerdo que, conforme van pintando al óleo, se borra, el recuerdo se va borrando y al final desaparece. Si tienen la acuarela, tienen un testimonio objetivo más útil. Signac, como he dicho, es el pintor de la generación anterior que más influye sobre los jóvenes pintores que aparecen en París al inicio del siglo XX, pintores como Matisse, Braque o Dufy, que van a constituirse en 1905 en una especie de grupo por un tiempo muy breve, ya que el grupo va a durar unos dos años nada más, y que una crítica adversa va a denominar los “fauve”, los fieras. Todos ellos son discípulos de Signac y todos tratan de trabajar con él. Signac es el personaje más influyente en el espacio donde estos pintores se manifiestan con mayor eficacia, el Salón de los Independientes o el Salón de Otoño. Ahí, Signac, si no es el miembro del jurado de

El ojo textil

admisión, es el miembro más influyente, el que tiene más autoridad, y todos estos jóvenes pintores gravitan en torno suyo. Matisse, por ejemplo, es un heredero directo de Signac. “Le bonheur de vivre”, “El placer de vivir”, que se presenta en el Salón de los Independientes en marzo de 1906, es una obra grande, de gran formato, que constituye una especie



Henri Matisse - El placer de vivir, 1906

de desafío y que hay que entender a la luz de la relación de Matisse con Signac. Signac había pintado unos cinco o seis años antes una gran composición, “Au Temps de l’Armonie”, una especie de evocación de la edad de oro basada en el trabajo cotidiano de finales del XIX, comienzos del XX, con unos obreros que están jugando a la petanca debajo de unos árboles, con unas praderas, unas casas, un sol... en fin una especie de vida obrera idílica pintada con la técnica neo-impresionista. Signac se interesa mucho por la pintura decorativa, entendiendo por pintura decorativa, la pintura que se plantea para decorar, para

poner en las paredes de los grandes edificios públicos de finales del XIX, comienzos del XX. Arte público en edificios como ayuntamientos, hospitales, escuelas.... Esta es una de las movidas características de la doctrina artística moderna en ese momento, que descubre de algún modo que la pintura de caballete es mezquina, limitada, de pequeño formato y acaba decorando un pequeño salón de burgués. Frente a eso hay un deseo intenso de hacer una pintura que tenga una función pública, que se exponga en un espacio público, que esté pensada para un sitio concreto, para un muro concreto y que recoja así los valores que el mundo artístico de 1905 está reconociendo en los grandes frescos, en las grandes pinturas

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

El ojo textil



Joan Miró - Paisaje catalán, 1923-24

salto de quince o veinte años más tarde, a una pintura que es claramente un paisaje de símbolos: “Paisaje catalán”, pintado por Joan Miró en 1923-24. En los manuales de la historia del arte del siglo XX está muy clara la filiación de las vanguardias: primero los fauve, luego el cubismo, luego Miró. Y este cuadro es de una temporada del invierno de 1923-24, cuando Miró, trabajando en su estudio, en París, pinta el paisaje de la zona de Mont-roig del Camp, donde pasaba los veranos; por tanto es un paisaje completamente basado en la memoria, o más que en la memoria, en una

especie de evocación de los estratos más inconscientes de la memoria a través de figuras e imágenes simbólicas. Hemos substituido la noción de paisaje por una noción completamente distinta que podemos llamar la noción del origen, de contexto de origen. Aquí me detengo, vamos a descansar y continuaremos dentro de veinte minutos reflexionando sobre esa transformación de la noción de paisaje a la noción de origen.

Esta segunda parte es más complicada; la primera parte era más clara, al menos para mí, pero esta segunda parte es para mí mucho más oscura, así que esto va a ser casi un balbuceo. La pregunta con la que arranca esta segunda parte es la siguiente: si la noción de paisaje es una noción moderna, y yo creo que sí, que es básicamente una noción moderna, esa pintura o esa manera de representar el mundo de fuera, natural, no el mundo de la ciudad, sino lo que no es la ciudad, el mundo que no tiene intervención humana... ¿que concepto ampara esa representación? Clark habla de paisaje de

símbolos, paisajes simbólicos, y el cuadro de Miró es un ejemplo claro, deliberadamente neo-medieval: hay un árbol que es el círculo que hay ahí, el árbol es un algarrobo, ese algarrobo tiene un ojo; el sol es una araña que tiene patas, los rayos del sol; el campesino catalán es una especie de esquema, casi como en la pintura prehistórica; el corazón que tiene en el pecho, como no tiene pecho, está enganchado en la línea vertical del cuerpo, es casi una mezcla de Sagrado Corazón de Jesús y bomba anarquista... es un paisaje que está hecho de símbolos, en el sentido en que se habla de símbolos en la pintura medieval. Y esto es deliberado, es completamente deliberado por parte de Miró, él mismo lo explica y lo dice muchas veces. Pero eso, ¿bajo que paraguas conceptual lo ponemos? Antes del paisaje el hombre ha representado lo que le rodea: el mundo natural que le rodeaba, vamos a decirlo así, a falta de otro concepto, pero ¿bajo que paradigma?, ¿bajo que concepto? Yo creo que este paisaje nos da una pista, y esto no es más que una intuición. El origen. Este es el paisaje de niñez de Miró en Mont-roig, reducido a esquema, reducido a símbolo, de un modo completamente anti-sensorial, pero es la memoria de su niñez en el campo: este es el material del que se alimenta esta pintura. El origen. Lo que había antes del concepto de paisaje era el concepto de paraíso y, efectivamente, yo creo que la representación del paraíso... El paraíso es un universal cultural, pero para nosotros resulta más familiar si nos atenemos a las representaciones textuales que aparecen en la Biblia, en los libros que están en la base de la cultura judía y de la cultura cristiana. Como recordareis, el paraíso como figura literaria está en el libro del Génesis, que es el primer libro del conjunto de la Biblia (no es el más antiguo, pero es el que empieza la historia, porque empieza con la creación del mundo por parte de Dios) y que, según ha revelado la crítica textual, está basado en dos relatos que recogen materiales textuales míticos preexistentes, algunos, probablemente, judíos o hebreos, y otros procedentes, probablemente, de otras culturas de ese gran mosaico cultural que es el Medio Oriente en los mil quinientos años que preceden a la aparición del Imperio Romano. En ese mosaico emergen varios relatos y, como en casi todos los conjuntos

El ojo textil

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

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

El ojo textil

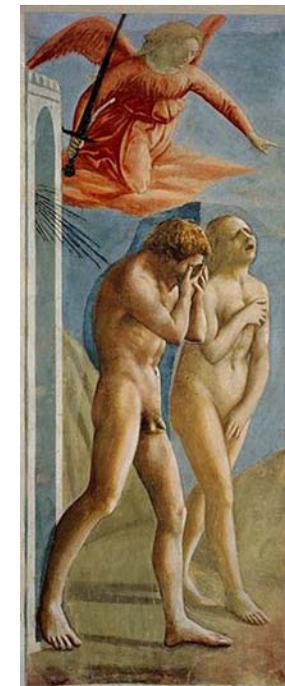
también creados por Dios, pero nombrados por el hombre, y donde todos viven en paz y armonía, algo que es también un mito universal: el mito de la armonía original. Y, finalmente, crea la mujer. “No conviene que el hombre este solo”, esa es una idea que suena más moderna y no se si estaría en el relato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



Michelangelo - Capella Sistina, Expulsión del Paraíso

cercado, y si hay una valla tiene que haber una puerta en un muro. Algunas de las representaciones más canónicas y más influyentes de ese acto son las de Miguel Ángel y la de Masaccio. La de Miguel Ángel está en la Capilla Sixtina, es de 1508 o 1509, en el momento en que está pintando esa parte central del techo de la Capilla Sixtina; Miguel Ángel representa un rasgo todavía medieval, todavía simbólico, dos escenas que están separadas en el tiempo las pinta en una misma, simultáneamente. A la izquierda está el pecado, la serpiente tiene una parte del cuerpo femenino, y a la derecha el momento subsiguiente de la expulsión. No se rebaja a hacer una cosa de fuegos artificiales con la espada, pone una espada sin más en manos del ángel, eso sí, apuntando a la yugular y, claro, Adán y Eva se van corriendo. Aquí no está la puerta, no está la valla. En cambio sí que la vemos en el lateral izquierdo de la representación que le sirvió de modelo sin ninguna duda a Miguel Ángel, que es la “Expulsión del Paraíso” de Masaccio pintada en la Capilla Brancacci del Carmine de Florencia. Como veis Miguel Ángel se inspira bastante, poéticamente, en esta pintura. El ángel de Masaccio es más medieval, claro, ya que se sitúa ochenta años antes, pero la representación es casi igual, pero aquí sí que vemos una puerta y una valla. Pero, ¿porque una valla? ¿Porque ese concepto mítico, el concepto de paraíso, tiene que ser un huerto vallado? y ¿como es esa valla? ¿de qué está hecha esa valla?. Creo que ambas

cerca, y si hay una valla tiene que haber una puerta en un muro. Algunas de las representaciones más canónicas y más influyentes de ese acto son las de Miguel Ángel y la de Masaccio. La de Miguel Ángel está en la Capilla Sixtina, es de 1508 o 1509, en el momento en que está pintando esa parte central del techo de la Capilla Sixtina; Miguel Ángel representa un rasgo todavía medieval,



Masaccio
Capella Brancacci
Expulsión del Paraíso

El ojo textil

preguntas son pertinentes y muy importantes y lo que sigue es una especie de respuesta intuitiva a las mismas. La primera no es difícil de responder. ¿Porque una valla? Tenemos esta imagen de hacia 1410-1430, que es una tabla que está en el Museo Thyssen, “La virgen y el niño en el huerto cercado”, y que es un ejemplo perfecto de paisaje simbólico en el sentido que daba Kenneth Clark, un paisaje de símbolos. Ahí tenemos el arca de la alianza (la Virgen es el arca de la alianza), tenemos la torre de marfil, el rosal, la fuente, la zarza que arde sin consumirse que se manifiesta a Moisés... todo eso son símbolos, son cosas que no tienen porqué estar ahí, en el mundo de la naturaleza; el fondo es de oro; es un ejemplo perfecto de paisaje simbólico, pero en ese paisaje simbólico, el “hortus conclusus”, el huerto cerrado, con su fuente dentro, está cercado por una valla, lo cual forma parte del concepto... El huerto cerrado es un hijo menor del concepto de paraíso, algo que va pululando a lo largo de la literatura tardo-clasicista y medieval en la Europa Occidental y que sigue fascinando como una evocación del paraíso. Hay que tener en cuenta que los libros del Antiguo Testamento, y en particular el Génesis, no eran de los libros más difundidos en la predicación cristiana antigua, porque se ponía el acento en el Evangelio, en las Epístolas, en los Hechos de los Apóstoles o en las vidas y milagros de los santos, que no forman parte de la Biblia. Pero de los libros del Antiguo Testamento se hablaba muy poco y puede que un párroco poco cultivado de Zaragoza o de Tours del siglo XII o XIII tuviera viva la figura del “hortus conclusus”, entre otras cosas porque estaba en la experiencia, porque había huertos cercados: el huerto cercado vine de la antigua antigüedad oriental pero se mantiene como un rasgo permanente de la cultura humana a lo largo de la Edad Media. Podía saber lo que era un “hortus conclusus” y en cambio,



Anónimo alemán
La Virgen y el niño en Huerto Cercado, 1410-30

la palabra “paraíso” quizá no le sonaba de nada, pero hay una equivalencia entre esos dos términos y aquí vemos, efectivamente, que es una valla. Vamos a la otra pregunta: ¿porqué tiene que haber una valla? Una valla es un muro, es lo que separa el mundo de la ciudad del mundo que no es la ciudad, del campo. En latín, tanto en la Edad Media como ya en la edad clásica, en la antigüedad, eso que está fuera de la ciudad es el “pagus”, el campo. Y la gente de la ciudad, aunque viven del “pagus”, no tienen una idea muy clara de que es lo que hay allí. En el “pagus” hay bosques y hay campos que se cultivan y hay los campesinos, los labradores y eso es una gente de otra clase. La ciudad está definida por la muralla, de murallas adentro hay un orden, un orden claro e inteligible. De murallas afuera es el caos, un caos incluso amenazador. Y los villanos, los paganos, la gente que vive en el “pagus” ni siquiera son cristianos en la mayor parte de los casos, es una gente que, a veces, habla otra lengua, y que tiene unas costumbres bárbaras, y que ni siquiera son humanos del todo. Esa es la concepción y ese es un arquetipo, no se si universal, porque no se bastante de las culturas orientales para afirmarlo, pero en las culturas occidentales, derivadas de Mesopotamia y de Egipto, eso es un universal. En la antigua Grecia, por ejemplo, como explica Burkhardt en la “Historia de la civilización griega” hay una superposición de distintas sociedades, etnias incluso separadas y diferentes que no se casaban entre sí y que hablaban lenguas diferentes. La etnia dominante, los aqueos, los jonios o los lacedomonios, están anclados en la ciudad, y viven protegidos por las murallas, y cuando salen de la ciudad es para ejercer la violencia y apropiarse, unas veces con más violencia, otras de una forma más regular, de los productos del “pagus”, pero la gente del “pagus” habla incluso otra lengua, y tiene otros dioses y otra religión diferente. La religión es la religión de la ciudad. La religión de Athenas recibe el nombre de la diosa, y la religión de Athenas es Athenas. La diosa de Athenas es Athenas. Y fuera de Athenas... vaya usted a saber. En relación con algunas de las figuras de la época clásica propiamente dicha, los historiadores han explicado que algunos de los dioses o de las figuras míticas o heroicas de la época clásica, que entran como dioses en el Olimpo, Deméter por ejemplo, son,

El ojo textil

en el fondo, la transformación de dioses del campo de otro grupo social. La historia está llena de esas tensiones. Insistimos, el campo es el lugar del caos y el lugar de la confusión y del peligro y la ciudad es el lugar del orden, de la claridad mental y de la seguridad. De esto hay muchos testimonios. He elegido dos imágenes, tardías, porque son del tratado de Sebastiano Serlio, de la edición de Venecia, de 1619, donde podemos visualizar esa oposición, no directamente, sino indirectamente, a través de los géneros teatrales. El libro segundo de los siete libros de Serlio comienza hablando de la arquitectura del teatro y, al principio, tiene unas consideraciones bastante largas sobre las escenas teatrales, para lo que se apoya en Bramante y en el conocimiento del teatro antiguo propio de las cortes humanistas del siglo XVI. Serlio y Bramante son

testimonio del interés de los humanistas del Renacimiento por el teatro de la antigüedad, y Serlio nos da el testimonio de ese interés por el teatro que se canaliza y se estructura en lo que Serlio y muchos otros autores de la época describen como los tres grandes géneros teatrales, que son el género de la tragedia, el género de la comedia y el género de la sátira. Como explica Serlio (y está explicando cosas que pertenecen al conocimiento común de la época porque él no era un gran erudito), esos géneros se distinguen por sus personajes y por su manera de hablar, lo cual se refleja en el decorado teatral que les corresponde. Los personajes de la tragedia se caracterizan por ser príncipes, condes... en fin, la aristocracia. Sus sentimientos, que es de lo que tratan las tragedias, son siempre nobles y desinteresados y se dan en un registro que es el registro de lo heroico. ¿Que escenario



Sebastiano Serlio
Tutte l'Opere d'Architettura - venezia 1619

les corresponde? Pues un escenario de una ciudad, dice Serlio, a la manera antigua, con arquitectura antigua, es decir con arquitectura clásica, con lo que en esos momentos era la novedad, que es la arquitectura de la era romana. Y efectivamente así lo señala en el dibujo que pone como ilustración de la escena trágica. La comedia, en cambio, (y no he traído la imagen porque no era pertinente) tiene unos personajes que son típicamente, dice Serlio, como los abogados, los tenderos... los burgueses, diríamos hoy con un término moderno, los que no son los señores, duques, etc. Pero viven en la ciudad y participan de la cultura urbana. La comedia representa sus sentimientos, sus acciones, que no son ni trágicas, ni heroicas, ni grandiosas, pero que son verosímiles, inteligibles, naturales.... ¿Qué arquitectura les corresponde? Pues les corresponde la arquitectura moderna, es decir, la arquitectura gótica del siglo XV que todavía estaba en pie en todas esas ciudades, y, efectivamente, así es como la dibuja. ¿Y la sátira?

La sátira está hecha para chocar, para hacer reír, y tiene como personajes a los paganos, a los labradores, a los villanos, a los que viven fuera de la ciudad, una gente que no sabe hablar, que no tiene sentimientos humanos y que proporciona, por tanto, conductas que se exhiben en el teatro y que son inmoderadas, increíbles, inverosímiles, caóticas, que provocan el rechazo que estalla en la carcajada y que incluso hace que los pobres actores satíricos sean apedreados por el público. Y ¿que escena le corresponde? Esa que vemos: un bosque. Ese es el lugar de la escena de la sátira, el lugar de los paganos, el lugar ajeno a la ciudad. Hoy diríamos, la naturaleza en estado salvaje, en estado original. Y ¿cómo es percibida? como lugar que es objeto de caricatura, el lugar donde el hombre de la ciudad no querría ir nunca, donde se sentiría abandonado, donde la vida deja de ser vida humana para pasar a ser un caos monstruoso, y, además, amenazador, porque allí están las fieras, se comen unos a otros, y no se sabe qué lengua hablan, no tienen sentimientos humanos, son lujuriosos, violadores...los sátiros. Esa es la concepción de la naturaleza. Otro testimonio. Cuando alguien desea hacer penitencia, el que luego se convertirá en un santo, pero que es aun un pecador, se aleja de la ciudad para irse al desierto. El desierto

El ojo textil

es eso, el lugar donde no hay hombres, pero más aun, no solo no hay hombres, sino que no hay nada humano. Hay paganos, sí, pero eso no son hombres: el que hace carbón, el que vive en cuevas, que vive como los animales... eso es el yermo, y ahí es donde van los eremitas, donde se va a hacer penitencia. Y, efectivamente, poco antes de Serlio, en el siglo XVI, tenemos a uno de los pintores que ya tuvo una gran reputación en su día y cuya reputación ha crecido enormemente en los siglos XIX y XX por su fantasía, un pintor que está en la tradición de pintores como Jerónimo el Bosco o como Patinir, que está al mismo nivel o quizá superior a ellos, y que fue más influyente en su tiempo. Me refiero a Pieter Brueghel, el Viejo. Brueghel tiene una serie de grabados que son manifestación de esa cultura popular, urbana, de su época (finales del siglo XVI, finales del Renacimiento) dedicados a temas de este tipo, por ejemplo una serie dedicada a los que se van al yermo: San Jerónimo, la Magdalena penitente, etc. Éste es uno de los grabados más buscados en su día de Brueghel, “San Jerónimo en el Desierto” (1555-58). Vemos que es casi como la pintura de paisaje que sesenta años más tarde van a desarrollar Salomon Ruysdael, Jan van Goyen y, más tarde, Jacob van Ruysdael; de hecho hay una continuidad, es decir, los grabados de Brueghel se difunden en los Países Bajos y los primeros pintores que representan paisajes, Valkenborch, por ejemplo, en torno a 1600, treinta años después de que se hicieran estos grabados, se inspiran en este prototipo. Los hay también alemanes, como Adam Elsheimer, por ejemplo. A veces con la excusa de escenas bíblicas, la matanza de los inocentes, por ejemplo, o incluso... el propio Brueghel, lo recordareis porque es muy conocido, es uno de los paisajes más comentados y más célebres, usa la caída de Ícaro, un



Pieter Brueghel el Viejo - S. Jerónimo en el desierto, 1555-58

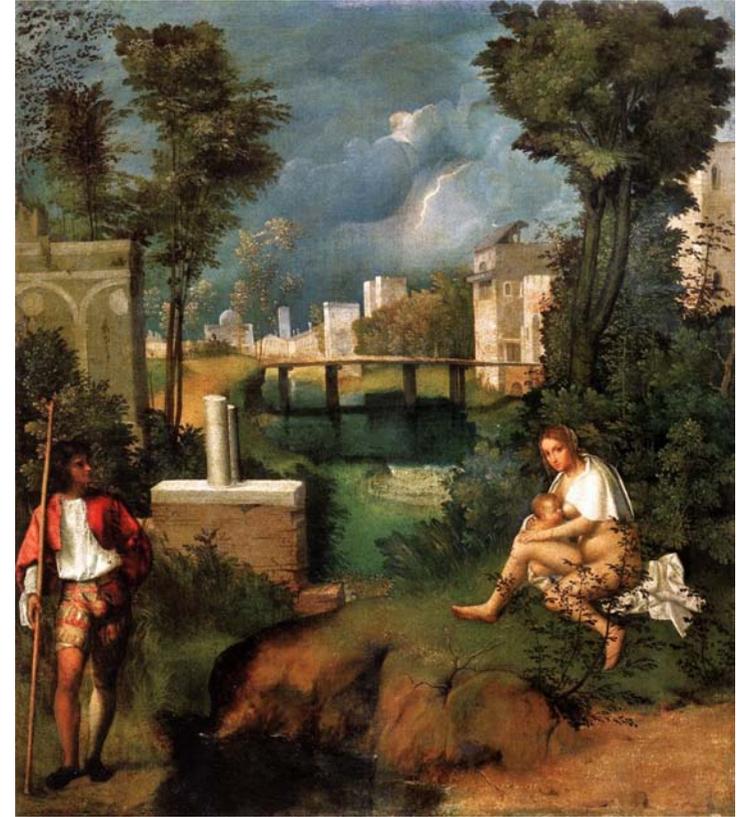
tema de “Las Metamorfosis” de Ovidio, un tema clásico; pero cuando se ve el cuadro, que está en Bruselas, apenas se ve a Ícaro; hasta que se descubre, casi por casualidad, lo que se ve son unos árboles, unos campesinos, un brazo de mar que penetra en tierra, un barco que está allá bajo y, al lado del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

El ojo textil

dentro de la valla está la ciudad, pero antes que existiera la ciudad lo que había era el paraíso. Fuera de la valla es la muerte, por eso Adán y Eva están tan apenados en la representación de Masaccio, porque van a la muerte, al caos, al sufrimiento, a lo inhumano.

Vemos ahora “La tempestad”, un cuadro maravilloso de Giorgione (1507-1508), que está en la Galería de la Academia y que fue pintado a comienzos del siglo XVI en Venecia, una ciudad que era uno de los sitios de cultura más experimental y más exploradores, más curiosos de toda Europa en ese momento. Se ha dicho a veces que esta es la primera pintura de paisaje. Bien, este cuadro es un paisaje de símbolos, pero tiene unas complicaciones, con una elaboración tan sofisticada y tan dependiente de informaciones puntuales de lo que ocurría en Venecia en 1505, qué se yo, de los libros, de las traducciones de un autor clásico que se estuvieran poniendo de moda en ese momento, de los rumores... que no llegamos a descifrar estos cuadros que se pintan entre 1505 y 1515.

Son cuadros que aparecen a nuestros ojos y han sido descritos como pintura de paisaje (el origen de la tradición empírica) pero que, en el fondo, es pintura de símbolos, es una pintura simbólica que, por lo tanto, está en esa frontera divisoria que tanto nos interesa, entre la antigua concepción de la naturaleza y esa nueva concepción de la naturaleza que está



Giorgione - La tempesta, 1507-08

emergiendo y que va a florecer trescientos años más tarde. Efectivamente no sabemos lo que quiere decir este cuadro. Las distintas hipótesis de lectura han sido refutadas una detrás de otra y ahora hace tiempo ya que nadie se atreve a decir nada. Pero es un cuadro ciertamente inquietante. Está el rayo, la representación de una explosión de un rayo, que es una cosa que ocurre en un segundo, que es todo lo contrario de la imagen visual pintada arquetípica; esa descripción de lo que ocurre en un segundo, de una cosa tan fugaz, es algo preocupante, inquietante; y está esa gitana que no sabemos bien si es una Virgen María desnuda, si es una Venus... no sabemos lo que es esa figura femenina desnuda, sentada, amamantando un niño. Seguramente tenía un significado muy preciso para el cuadro en su momento, pero es una extraña, una forastera.... En Venecia sabían muy bien lo que era eso. Venecia era una ciudad donde se mezclaban eslavos, turcos, germanos, napolitanos, hispanos, gente de todas partes del mundo. Y esa experiencia de lo extraño, en este caso esta mujer, es algo que nos resulta inquietante también. En ese sentido, sí que es una pintura de la naturaleza o de paisaje, pero en el fondo, aunque aparentemente no lo parezca, muy impregnada todavía por este aspecto amenazador con el que todavía se percibe el mundo de fuera.

Hacia finales del siglo XVI, después de todos los desastres bélicos que marcan la mitad de ese siglo, después de las guerras de religión que asolan y destrozan y matan a tantos europeos de más allá de los Alpes y también de Italia, se pone de moda una cierta fascinación por las imágenes de ese caos, de ese desastre, de ese mundo tan peligroso. En este cuadro de Pieter Brueghel, “El vino de la fiesta de San Martín” (c 1565-68), que ha entrado



Pieter Brueghel el Viejo - El vino de la fiesta de San Martín, 1565-68

El ojo textil

recientemente en el Museo del Prado y que era poco conocido (un cuadro enorme de 1,70 metros de alto por 2,70 metros de ancho) tenemos ese sentimiento, esa atmósfera de lo orgiástico que se asocia con la naturaleza, con el campo, de exceso amenazador, de desorden y de un placer que es insostenible, como diríamos hoy, que va a llevar directamente a la muerte. Brueghel es también el pintor de “El Triunfo de la Muerte” (1560), que está también en el Prado, el pintor de esas escenas... del cuadro del Museo Real de Bruselas de “Margarita la Loca” (“Dulle Griet”), que es una especie de figura infernal que parece estar muy inspirada, muy próxima a las representaciones del infierno del Bosco. Es todo un mundo éste, una sensibilidad que en el campo de la literatura de esta época ha sido muy bien estudiada por un gran historiador de la literatura ruso, Mijail Bajtin, cuyo libro más importante, traducido al castellano desde hace mucho tiempo, se titula “Rabelais y la cultura de su época”. Es el momento en que aflora una categoría estética nueva que luego va a jugar un papel muy importante en la cultura europea moderna, que es la categoría de lo grotesco. El mundo de Miró, que hemos visto antes, y eso lo he defendido yo en el ensayo del catálogo de la exposición “Miró: Tierra”, se alimenta de esa categoría de lo grotesco que emerge en Europa en la segunda mitad del siglo XVI y de la que la pintura de Brueghel es un buen ejemplo. Así, está claro porqué el paraíso tenía que tener una valla: para contener el caos, el mal, para estar protegidos, para acorazarnos respecto del mal, de la muerte y del sufrimiento, que están fuera. Pero, ¿de que era esa valla? Aquí permitidme una pequeña fantasía. Un historiador decimonónico de la arquitectura, un historiador muy interesante, Gottfried Samper, trató de establecer los orígenes de los distintos tipos de construcción de los edificios humanos de la



Pieter Brueghel el Viejo - El triunfo de la muerte, 1560

historia. Y señala básicamente tres: la construcción en piedra, o con elementos discretos, sólidos; la construcción en barro, como modelada; y la construcción de cestería, la construcción tejida. En el ejemplo que hemos visto del anónimo alemán del siglo XV, en este paisaje del “hortus conclusus”, la valla es una valla tejida. Y, efectivamente, parece que esa valla que separa el paraíso del horror que es la vida natural, esa valla, empieza por ser la primera manifestación de trabajo material y útil, funcional, del trabajo humano, que es el trabajo de tejer la cestería. Efectivamente, en ese paradigma del paraíso aparecen otros espacios, ya fuera de la cultura occidental, y concretamente en el arte musulmán. El arte musulmán, que tiene prohibida la representación icónica, y eso también es interesante, se decanta por el orden, es decir, por la claridad, y el orden y la claridad pertenecen a los símbolos y a la geometría, y no a la naturaleza. Por tanto, privilegia las formas de creación de los objetos visuales más adecuados para representar eso, los tejidos. De ahí que el tejido esté asociado de algún modo con el paraíso. Efectivamente entre las alfombras persas (y recordemos que la palabra paraíso viene del persa) del siglo XVI, musulmanas ya, hay un tipo de alfombra, el kilim, que es una alfombra individual que se dispone, que se extiende en el suelo para aislar la persona que se pone allí dentro, encima, y crear a su alrededor una valla invisible, una especie de valla inmaterial, que le permite separarse de la naturaleza y del mundo para comunicarse directamente con Dios en sus oraciones. El kilim responde a una estructura decorativa que es típicamente geométrica y que podría derivar de algún modo de la representación esquemática del paraíso. En algunos casos las alusiones de ésta representación son un poco más explícitas, pero el kilim es la representación de un paraíso que es anterior al paisaje y que de algún modo se sitúa en lugar del paisaje. Esa noción de un tejido que nos envuelve está presente también en otras manifestaciones. En la Galleria Nazionale di Arte Antica de Roma se encuentra lo que se ha conservado, muy completo, de un mural romano del siglo II o III que es el mural que decoraba un triclinio, un comedor, el espacio donde se reunían para hablar, para oír música... para civilizarse, para comer, para beber... y es curioso porque esa estancia seguramente estaba en el campo, en

El ojo textil

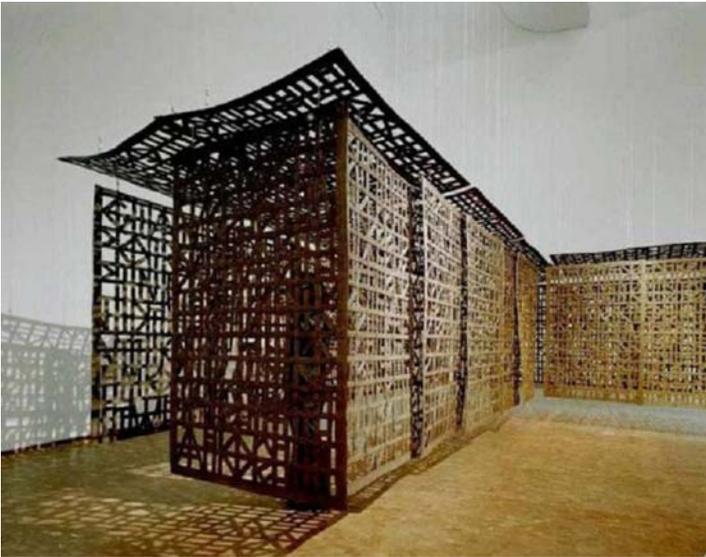
una construcción rural, pero en las paredes no hay ventanas, no se ve el campo, lo que se ve es una pintura del campo que tiene forma como una valla continua, como si fuera en medio de un cañar, de un arrozal, de juncos y está lleno de animalitos, todo muy próximo, todo bidimensional, como si estuviera representado en ese espacio bidimensional de una valla, que es más inmaterial y más bidimensional cuando corresponde a esa factura tejida que caracteriza el trabajo de cestería o el trabajo textil. Quizá estemos, no lo se, frente a una especie de universal cultural también, porque muchas culturas extra-europeas antiguas... o recientes, pero con unos primeros estadios de desarrollo agrícola o inferior, el textil es un elemento fundamental para la formación de los ambientes humanos y trae consigo la reducción de la naturaleza a una representación simbólica bidimensional. Quizá el redescubrimiento por parte de Matisse y de tantos otros artistas del siglo XX, de esa fascinación por la calidad bidimensional del lienzo pintado en el cuadro, quizá ahí hay algo de supervivencia todavía de ese viejo arquetipo que une la representación del mundo que nos rodea bajo la figura del paraíso a una valla que nos cerca por los cuatro costados. He hablado de la cultura musulmana. Aquí vemos un ejemplo, bastante representativo aunque no sea de altísima calidad. Es una tienda militar otomana que está en la Real Armería de Madrid, y que se decía que era del siglo XV o XVI, aunque ahora se piensa que es del siglo XVII. No deja de ser una de las tiendas de los nómadas en el desierto, en el Sahara por ejemplo. Son unas paredes que nos encierran, nos aíslan, nos protegen... respecto de la brutalidad del desierto que nos rodea, y en las cuales proyectamos la imagen del paraíso. Como vemos, los mihrab, estos arcos en forma de mihrab (los mihrab orientados hacia La Meca, hacia la vida eterna y la salvación) están adornados con plantas bidimensionales, en un lenguaje plástico que era el tipo de lenguaje que fascinaba a Matisse y a otros pintores del siglo XX, un lenguaje



Tienda otomana mediados s XVII

bidimensional en donde la representación de la naturaleza se opera a través de símbolos.

El pasado fin de semana he visto la exposición de Cristina Iglesias en el Museo Reina Sofía. Solo quisiera describir este objeto que me ha impresionado mucho [“Celosía II” (1997)] aunque hay otros en toda la exposición. Cristina Iglesias es



Cristina Iglesias - Celosía II, 1997

escultora, pero lo que hace es crear espacios, una especie de recintos en donde uno entra y se ve rodeado por celosías, que son más o menos tejidos, pero que son metálicos, a veces son de bronce fundido... Este recinto, que es uno de los que me ha gustado más, está colgado del techo, no toca el suelo, y es muy evocador de lo que es la idea de una especie de representación del paraíso, y es de un refinamiento extraordinario. Está hecho de hilos de hierro dulce que, como sabéis, son muy maleables, y los teje... bueno, no los teje ella, los dará a tejer, no se donde, no se donde se puede hacer esa cosa tan delicada. Tejidos, como se teje el esparto en las

esteras planas, por ejemplo, de los aceituneros o similar, un tejido y la trama que se forma así... ese es el paraíso, es una trama en donde encontramos letras, símbolos, curvas, formas geométricas, una representación de las formas que nos rodean, de la vida que nos rodea pero reducida al orden. Hay algo en ese carácter de prioridad que tiene el tejido que lo aproxima quizá a la forma superior de creación artística que hay desde la antigüedad, que es la poesía. La palabra tejido se aproxima, tiene la misma etimología, que la palabra texto. Texto es una unidad del lenguaje que está unida por

El ojo textil

relaciones internas de una manera parecida a como las hebras de un tejido, la urdimbre y la trama, se mezclan para darnos figuras que son, en definitiva, en ultimo término, figuras del paraíso. Esa búsqueda del origen que se da con tanta intensidad en el arte moderno, y de la cual en la época de Miró hemos visto un ejemplo, en la época de Matisse también, pero mucho más intensamente en la época de Miró y en los años de entreguerras (y quizá no sea por casualidad que esos años hayan sido de los años más caóticos, más violentos e inhumanos que ha vivido el hombre a lo largo de su historia), esa búsqueda



Tiziano - El rapto de Europa, 1560

del origen, del paraíso la encontramos también en otros artistas modernos... Quería haber comentado Velázquez, el célebre "Las Hilanderas" o "La fábula de Arachné" (c 1657) del Museo del Prado, el mito de la tejedora, y también "El rapto de Europa" de Tiziano (c 1560)... Pero vamos a ir directamente al final... Yo creo que esa representación del paraíso, que es el arquetipo original de la pintura de paisaje, quizá no la encontremos en nadie de un modo tan claro como en Paul Klee, de un modo tan consciente. Me he referido a paradigmas orientales, musulmanes, y no es casualidad que Klee haya sido uno de los artistas europeos, occidentales, que han desarrollado un interés más genuino y más profundo por el arte oriental. Esta es una de las acuarelas de Klee y, probablemente, no es casualidad, insisto, en que la técnica preferida de Klee sea precisamente la técnica basada en el agua, ya que la fluidez... esa imagen de tejido trae consigo asociada de algún modo la imagen de la fluidez, la imagen del cambio y del paso del tiempo. Y la figura paradigmática, la más universalmente eficaz para expresar esa imagen, esa sensación, es seguramente la figura del agua. Es lo que encontramos en la Alhambra, en los

del origen, del paraíso la encontramos también en otros artistas modernos... Quería haber comentado Velázquez, el célebre "Las Hilanderas" o "La fábula de Arachné" (c 1657) del Museo del Prado, el mito de la tejedora, y también "El rapto de Europa" de Tiziano (c 1560)... Pero vamos a ir directamente al final... Yo creo que esa representación del paraíso, que es el arquetipo original de la pintura de paisaje, quizá no la encontremos en nadie de un modo tan claro como en Paul Klee, de un modo tan consciente. Me he referido a paradigmas orientales, musulmanes, y no es casualidad que Klee haya sido uno de los artistas europeos, occidentales, que han desarrollado un interés más genuino y más profundo por el arte oriental. Esta es una de las acuarelas de Klee y, probablemente, no es casualidad, insisto, en que la técnica preferida de Klee sea precisamente la técnica basada en el agua, ya que la fluidez... esa imagen de tejido trae consigo asociada de algún modo la imagen de la fluidez, la imagen del cambio y del paso del tiempo. Y la figura paradigmática, la más universalmente eficaz para expresar esa imagen, esa sensación, es seguramente la figura del agua. Es lo que encontramos en la Alhambra, en los



Diego Velázquez - Las Hilanderas



Paul Klee - Cúpulas rojas y blancas, 1914

poemas que ilustran y que tejen de algún modo las paredes de la Alhambra. Este dibujo, “Cúpulas rojas y blancas” (1914) forma parte del pequeño grupo de obras, de acuarelas, que Klee pinta después de su viaje a Túnez, que es su primera inmersión real en un mundo de cultura musulmana. En esta otra tenemos un paraíso, un jardín del sur, “Sudichengarten” (1919)... Klee escribe siempre el título de sus cuadros al pie de la obra porque para él el texto, la palabra tejida, es también fundamental. De 1919 es esta pequeña acuarela, “Béseme con besos de su boca... (del Cantar de los Cantares)”, donde vemos cómo la repetición, el orden, igual que la trama del tejido, forma parte del universo estético de Klee. Aquí, en esta trama de rectángulos grises, malvas, con oros, con reflejos azules, dorados, con algún carmín... (se trata de una acuarela

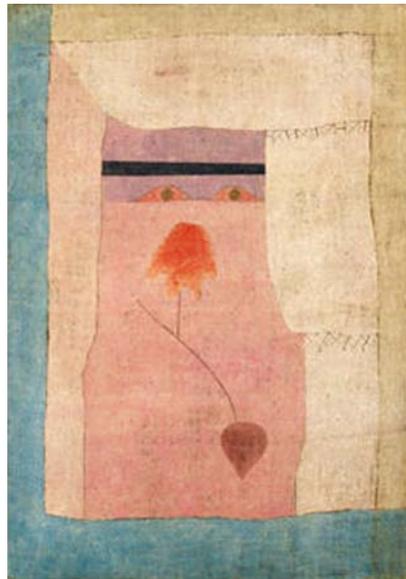
que tuve en una exposición que dediqué a Klee en el Museo Thyssen hace quince años y que me admiró siempre enormemente...) aquí está escrito un texto bíblico, el inicio, los primeros versículos del “Cantar de los Cantares”, en alemán y en letras mayúsculas, “ER KÜSSE MICH / MIT SEINES MUNDES KÜSS / DENN LIEBLIECHER / WIE WÜRZWEIN IST DEINE LIEB LIEBLICH”... “Béseme con besos de su boca, el amado, más dulce que el vino es el amor...”. Paisaje de símbolos..., bueno, hay tantas posibilidades cuando la figura de una letra o la figura de un número juega con la figura



Paul Klee - Béseme con los besos de su boca..., 1919

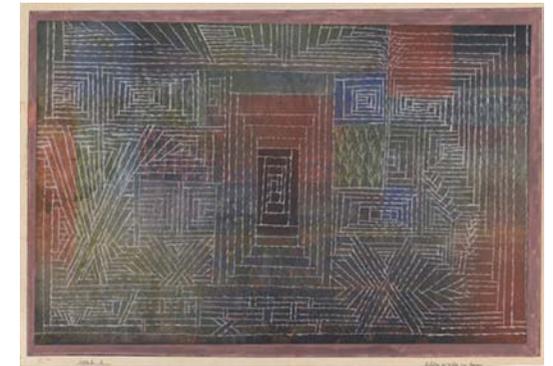
El ojo textil

de un símbolo, como la flecha, con la figura de una boca, con la figura de un corazón, de un ojo, con la figura de una lágrima... se puede decir tanto con tan poco: “Diecisiete, desorientado” (1923). Una simple gradación cromática de colores: dos prismas que se compenetran: “Eros” (1923)... descomponen la luz y eso es reforzado por dos flechas negras, el despertar del deseo. Son obras así... “Castillo de los fieles” (1924), esta especie de imagen fantasmagórica, de una especie de ciudad inmensa, de Tombuctú inmenso en medio del desierto, con sus miles de lanzas y con sus supuestas riquezas detrás de los muros negros. O ese plano arquitectónico de un castillo “Castillo para construir en un bosque” (1926) un castillo en mitad del bosque...en la escena satírica de Serlio, en mitad del desorden y el caos del bosque. Estas obras son pequeños milagros técnicos, obras hechas sobre mesa, de pequeños formatos, donde Klee trata en primer lugar el



Paul Klee - Canción árabe, 1932

papel, de un modo increíble, lo estuca, lo raspa, lo vuelve a estucar, le aplica un tono, le da una pequeña capa de cola, encima le pone un poco de acuarela, en otro punto le



Paul Klee - Castillo para construir en un bosque, 1926

pone un poco de guach, en otro punto hace una incisión... y así va creciendo la obra a través de una serie de acciones que son como incidentes imprevisibles, porque la noción de no previsión forma parte de la naturaleza de Klee, que es muy romántica. Este, “Canción árabe” (1932), es un cuadro más grande, quizá más ligero, pero muy sugerente, tiene un metro casi, está hecho con fragmentos de yute teñidos con una especie de acuarela, y luego cosidos entre sí... es también una evocación del mundo

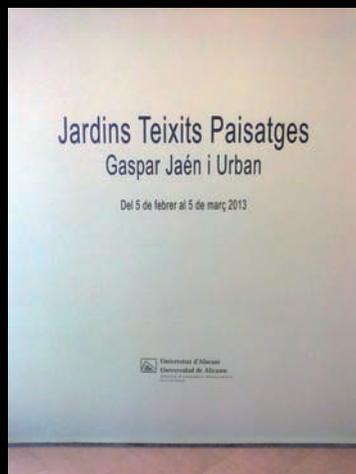


Paul Klee - La leyenda del Nilo, 1937

musulmán. O esta imagen del Nilo, “La leyenda del Nilo” (1937), sobre ese fondo formado por un laberinto de rectángulos de distintos azules que son el agua, mientras que en medio del agua están las plantas, los animales y el hombre, como una especie de paraíso, también. O ese “Abecedario para un pintor de paredes” (1938) que es un cuadro pequeño, de unos sesenta centímetros y también está formado por trozos de yute. Esa calidad, ese amor por los materiales pobres, frágiles se va acentuando en los últimos años de la vida de Klee y este es uno de los ejemplos de esa actitud: es un trozo de yute clavado sobre la tablilla del fondo, estucado con mucho cuidado, con muchísima delicadeza, acuarelado, y luego, encima, inciso o escrito con un elemento punzante, que marca, esa constelación de letras del alfabeto.

La calidad textil de ese espacio está subrayado por el hecho de que Klee ha querido que viéramos los bordes un poco deshilachados de ese trozo viejo de yute. O, ya para acabar, este “Muerte y fuego” (1940), del mismo año de su muerte, un cuadro que es uno de los últimos de Klee y de los más impresionantes que haya pintado, con su residuo de orden geométrico y tan bloqueado que es casi imposible imaginar la menor variación, un milímetro a la derecha o un milímetro a la izquierda. Es una tela estucada, preparada, y luego pintada al óleo, en este caso. Es una visión realizada poco antes de que su enfermedad degenerativa le llevara a la muerte. Ese equilibrio entre el paraíso y la muerte que está fuera de las vallas del paraíso, y donde hay una tensión que encontramos en algunos momentos de la historia de la pintura o de la representación de la naturaleza en la pintura de paisaje, como por ejemplo en “La Tempestad” de Giorgione. Nada más, muchas gracias.

Exposició





Organitza:



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante



Sala Aifos