

# Paisaje

Por Ellen Lapidus

Traducido por Ana Sancho

Nom del curs: El Paisatge com a gènere  
pictòric (S. XVI-XIX): estètiques, poètiques i  
ideologies

Professor: Francisco J. Falero Folgoso

Número del curs: 8589

## **EL PAISAJE**

### **PRÓLOGO**

La pintura del paisaje puede tratar sobre imágenes escénicas, así como sobre el lazo misterioso entre la naturaleza, es decir, la naturaleza visible, y las fuerzas invisibles que prestan belleza a una escena de otra manera estática. Hay un tipo de la pintura paisajística que, aunque es mundana en sus pretensiones místicas, es bastante elevada en sus pretensiones artísticas. Lo contrario es también verdad. Es decir, hay un tipo de pintura de paisaje que se orienta hacia lo imaginativo y utiliza la percepción visual como un mero trampolín. En otras palabras, el "arte" no necesita necesariamente huir de realidad objetiva para tener un mérito substancial. El artista que pinta una representación aproximada de lo que ve ahí fuera, en vista o paisaje, deber pensar en términos de un rectángulo que es su lienzo, los colores que son sus tubos de pintura, y la habilidad que él tiene en sus manos. Las disciplinas mentales que forman el sistema de creencias del artista pueden ser objetivamente racionales o deliberadamente subjetivas, imaginativas, e interpretativas de lo que él ve. El arte puede desarrollarse desde estos diferentes enfoques, o desde ninguno de ellos. Las reglas sobre la belleza, el orden y la forma hace tiempo que no son criterios para la evaluación crítica de la obra de arte. El arte en nuestro actual tiempo se reconoce en gran parte por el grado de re-interpretación personal del tema que es pintado, por el pintor individual. La pintura paisajística, cuando empezó a ser denominada así, se consideraba una pintura sin tema. Las montañas y los árboles del campo, sin unos personajes que representaran

cierto acontecimiento o historia, convertían al cuadro en una escena "sin tema". Así pues, ¿qué hacía el artista? Bien, una cosa que él hacía era ganarse la vida. Con el nuevo mercado para los paisajes y la oportunidad para que el artista pintara sin una comisión previa y vendiera sus lienzos a un comerciante de arte intermediario, ganarse la vida con su profesión querida se hizo realidad. No hace falta decir que había artistas que eran realmente solamente artesanos expertos en las técnicas de la pintura. " No toda pintura es arte. " La fina línea de separación entre el arte y la pintura que no es arte, debe tener la adición de la " alma ". Si es una pintura de la " naturaleza ", debe incluir, en términos visuales, el conocimiento por parte del artista del alma y su respuesta, y la comunión con el mundo exterior a su propio ser. Por tanto, un artista no debe desarrollar solamente sus habilidades como un ponente, un colorista, un pintor y observador del mundo sensible, silencioso, debe también aprender y especializarse en percibir lo que él se siente y lo que él piensa. Esta última adición a su conocimiento puede ser instruida a través de la religión o las humanidades. En cualquier caso debe elevar al pintor a un nivel cultural similar al del músico o el poeta. Debe animarle a convertirse en un hombre que use sus capacidades para la mejora de sus compañeros, (como nos dice Alberti). Debe obligarle a utilizar su fuerza artística de una manera responsable. Y, por tanto, vemos, a medida que leemos los comentarios de los artistas a través de los últimos cien años hasta la actualidad, (Takies, por ejemplo), que el artista en su más alto reconocimiento, es admirado en primer lugar por sus compañeros artistas y finalmente por el estado al que cede su legado, (Piles hizo incluso de espía, por ejemplo). Una de las búsquedas básicas de este curso ha sido cuándo abandonó el artista su status de artesano. La entrada del artista en el mundo de la iluminación trajo consigo una nueva libertad de elección, tanto en lo que se refiere a tema como al modo de expresarlo. Este cambio de categorización conceptual de manual a mental, social y cultural hablando, permitió al artista entrar legalmente

en una clase social, con todas sus ventajas, en la que la libertad imaginativa era valorada como un atributo de notable aclamación. Incluso los gremios (San Lucas) reconocieron el derecho del artista a la interpretación personal. ¿Cómo afectó esto a la pintura?

¿Es la búsqueda creativa de Turner, por ejemplo, una fase en un proceso que se desarrolla a lo largo de siglos, en el que el artista se ve a sí mismo como un científico, un inventor, un investigador de la comunicación visual, o está el artista prácticamente desconectado de las teorías del arte y la crítica del arte y de las fuentes directas de la obra de arte, que tienen por tanto poca influencia sobre él?. El hecho de que Gauguin se sintiera obligado a ir a Tahití es, para mí, un ejemplo de cómo el artista se integra profundamente y de cuánto él quisiera a veces no estarlo. Este texto trata sobre muchas áreas relacionadas con el arte de la pintura de paisajes, especialmente sobre la percepción de sí mismo del artista con respecto a otros hombres de su propia era. Como me explicó la Dra. Merce Gambuz, cuanto más aprende uno, menos son los preceptos intelectuales por los que uno se preocupa. Éste es el texto de una principiante. Aunque durante los últimos veinte años he estado pintando con entusiasmo el paisaje del desierto, un paisaje sin verticales, sin distancia que se descolore, sin límites en la profundidad o espacio horizontal, ignoraba los conceptos de la pintura del paisaje como género. Los paisajes, que comencé a pintar porque vivía allí y no tenía ningún otro modelo que se sentara para mí (inocente como era a la velocidad de la luz y su efecto en la forma), eran, para mí, iguales a la pintura figurativa, específicamente a la pintura de la acción. Sí, conocía el " Orangerie " de los años 60, conocía al Turner de la Tate Gallery. Por supuesto, eran los lienzos originales de Cezanne lo que mi mente veía cuando pensaba en ellos. Sí, el Poussin que vi en el Fogg cuando tenía 19 años nunca perdió su fuerza en mi memoria...!Qué color! , qué color prohibido! Nada de esto me ayudó a componer mis pinturas. Finalmente, decidí abandonar en mi intento y pinté

sin orden alguno las reacciones continuas e inmediatas a la luz o la línea que estaba viva o parecía estarlo, allí fuera. Bastante recientemente, me he convertido en una estudiante del paisaje, no como tema de mis pinturas, sino como un género en la historia del arte. Es demasiado pronto para que pueda resumir mis ideas. Acabo de empezar y, ya inmediatamente y con entusiasmo, siento que me estoy empapando de ellas. Por ello, este texto trata sobre las ideas dispersas, fruto de mi serpentear a través de libros sobre arte en general, o específicamente sobre el paisaje, pero solo sobre aquellas secuencias de pensamiento que tocan mi alma. Esas ideas que suenan como un acorde de verdad en mí, aquellas que, de tener yo un carácter más científico en vez de una mente creativa, desearía investigar.

## **CAPÍTULO I**

Arte, expresión del espíritu humano. El espíritu humano, un elemento colectivo y personal de sensibilidad humana y fuerza que nuestra civilización occidental y cultura del ocio han desarrollado durante los últimos quinientos o seiscientos años. Progreso (1), asertividad, conquista de un área en la cual el agente puede desarrollar y crear libremente eliminando (o absorbiendo) todo aquello, animado o inanimado, que la obstruye. Expresión, la pintura (dentro de una técnica algo formal) (2), integrada por símbolos (3), de la necesidad no-verbal " de decir ". El espíritu humano se expresa a través del arte porque la mente, que guía nuestro entendimiento del mundo y de nosotros mismos, es una mente docta, educada, que conoce los escritos de nuestros pares y de los esos filósofos, de los poetas, de los músicos y otros artistas que fueron antes de nosotros. Impensable (4) equivale a imposible de hacer. Una mente docta y

abierta eleva el espíritu humano que el hombre pueda actuar a través de sus pensamientos creativos. El primer capítulo del libro de Kenneth Clark " El Paisaje en el Arte" medieval " nos habla de la comprensión y expresión medieval de la " naturaleza ". Según entiendo su idea básica, que se desarrolla más a fondo a lo largo del libro, era esa religión (5) la luz de guía de la cultura del hombre medieval, carente de sensualidad y por ello muy limitada en su actitud permisiva hacia la expresión. Además, el control mental que debíamos tener sobre nuestras vidas no estaba basado sobre las conclusiones personales que constituyen nuestro aprendizaje, sino sobre un dogma impuesto. Me gustaría atreverme a contradecir Kenneth Clark y sacar mi propia conclusión. En vez de ello, permitámonos alabar el aspecto específico de la civilización medieval, que es la represión de los sentidos. Quizás, por esta razón, la mente, el pensamiento, las humanidades más bien que mera percepción, se convirtieron en la línea de progreso para el artista del Renacimiento. El primer salmo de rey David anima a hombre a que sea como un árbol (6). Esta referencia se refiere a la esencia del árbol, no su apariencia visual. Se refiere al espíritu indomable del árbol, al cual podemos imitar porque se nos han dado unas creencias y por ello unas vidas, unas raíces fuertes para el aprendizaje. Y una vez más, Cristo dice que él es el árbol y nosotros somos las ramas (7). La metáfora de la naturaleza es un concepto elevado en el orden de cosas. El pensamiento judeocristiano dice que el hombre es la criatura más elevada de Dios, más elevada (significando más cercana a Dios) incluso que los ángeles, y ciertamente que un árbol. Sin embargo, toda la creación es maravillosa y tiene valor como medio de expresión humana. Bien, pues, ¿por qué no existía la pintura de paisaje y el arte sin tema hasta el siglo XXVI?

## CAPÍTULO II

Lluis Rigalt: Una pintura del paisaje, " Ruinas ", por un pintor español del siglo XXI, aparece en la guía del Museo de Arte Moderno, un museo del arte Catalán de Barcelona. El cuadro representa unas ruinas antiguas, aisladas en el campo, bajo un cielo vespertino de hinchadas nubes blancas. Eso es! Leamos el cuadro juntos. Veo que es la tarde y no la mañana porque las nubes están iluminadas desde lejos y desde arriba, y porque la luz se está absorbiendo en la piedra con el calor del día. Una luz de la mañana con esa misma cantidad de sombra brillaría sobre la frescura del rocío y el aire limpio. La tarde es una representación simbólica de un período del tiempo en la vida del hombre, o en la longevidad de una civilización. En este caso podríamos decir que la hora representada en el paisaje también está representando la decadencia de la civilización romana, cuyas grandes columnas de Corinto se levantan ante el castillo medieval de la fortaleza, hasta las nubes. La figura arquitectónica se coloca en tal ángulo que la vemos como la gran protagonista del paisaje. En el ruinoso piso superior, sobre el friso, horizontalmente a lo largo de donde debiera estar el frontón, vemos un bonito follaje. Las cigüeñas han hecho sus nidos durante los siglos precedentes. Las frondosas ramas verdes tocan ahora la pintura blanca de las nubes, pero vemos la ilusión del primero plano, de kilómetros de montañas y de valles en la distancia. La vegetación es símbolo de vida. La renovación es acentuada más a fondo mediante la representación de un nido, un lugar donde empieza la vida. ¿Veo a una persona en el primero plano? Y allí en medio del plano, otra. Son la gente que vive allí ahora. La gente que utiliza la tierra para sus ganados. Las ruinas no están pintadas con remordimiento. Son en sí mismas algo magnífico. Observemos la madurez del artista en la

colocación del horizonte en la parte inferior del lienzo (1). Las ruinas no representan, como en la poesía romántica, la disolución de toda grandeza. Absolutamente todo lo contrario, representan el período de la espera. La piedra recibe la luz y el calor del sol y el período de la gestación, aunque pueda ser largo, da lugar a una nueva vida, una nueva cultura, lo que actualmente se llama una España nueva. Lluís Rigalt tuvo tiempo para aprender su profesión. España tuvo tiempo para reaparecer de nuevo sobre la escena Europea, no como era, sino como se ha convertido. Aparte de un reconocimiento casual de la grandeza de Velázquez y de un hueso lanzado al gran Picasso, Kenneth Clark no incluye el arte español en su libro " El Paisaje en el Arte ". Su libro " Civilización " no menciona a Lluís Rigalt. Debo mencionar a Kenneth Clark en este texto, pero el silencio sería una forma más sincera y más pertinente de ostracismo. La importancia visual de la Inglaterra de posguerra, y su efecto sobre los profesores de artes liberales, es un tema de notable preocupación para este lector. Asumo que el bombardeo produjo cambios irreparables en el paisaje inglés, tanto es así, que se revalorizó el aprecio por la pintura de paisaje. ¿Dónde estaban las imágenes registradas de Inglaterra? ¿Bien, dónde estaban? Kenneth Clark, en su libro " El Paisaje en el Arte " se hace esta pregunta y la contesta. 1914, año en que se publicaba " El Paisaje en el Arte ", era el principio de un período de reconstrucción arquitectónica creativa. La legislación de los Estados Unidos, como por ejemplo el Plan Marshall, permitía enviar fondos a Europa para abrir "nuevos horizontes". La Inglaterra rasgada por la guerra, bombardeada, iba a conseguir una nueva cara, pero este procedimiento borraría el viejo para siempre. El paisaje Británico de 1949 debía ser una vista lamentable. Incluso películas hechas unos años más tarde, por ejemplo, " La Habitación de Arriba", con Lorenzo Harvey, consiguieron con éxito retratar el deprimente paisaje de la destrucción. (Recordemos la escena en que vuelve Wembly, y su casa ya no está allí). Tantas veces había visto Inglaterra a

través de la visión artística de directores de cine, y era para mí tan natural cantar aquellas canciones sobre la belleza natural de Inglaterra, que cuando vi los blancos acantilados de Dover por primera vez desde Calais, cuando cruzábamos el Canal a bordo del Queen Elizabeth en 1959, viniendo de Nueva York, pude comprobar las cosas de que hablaba Bing Crosby en sus canciones, pero no tenían nada que ver con lo que yo había imaginado. Los “Blancos Acantilados de Dover” de la canción eran una mera indicación lingüística de los futuros tiempos de paz, mientras que el poder vertical de las rocas emergiendo del agua estaba en tensión visual con la tierra de detrás, y gloriosamente conectada conmigo, el ser humano que miraba y respondía a la naturaleza. Recuerdo la fuerza de la experiencia visual al ver la vista más allá del agua tan claramente como si fuera ahora, aunque debió ser una vista rápida pues tuve que pasar las aduanas Francesas y subir en el tren a París, puerta hacia el universo. Kenneth Clark vaga por las pinturas de paisaje Europeas dedicando una pequeña parte de su libro al paisaje Inglés. Él viaja a través del Sinaí, destacando sus rocosos acantilados en vez de los Británicos. Jerusalén, no Londres, es mencionado en numerosas ocasiones en el libro que publicara solo un año después de la retirada Inglesa del Oriente Medio. La unicidad de esta historia del paisaje la ha convertido en una especie de clásico, no sólo por su devota preocupación por el arte que se expresa a través de los capítulos, sino por su selecta cronología. Podríamos preguntarnos, entonces, dónde está España en la historia del arte, pues, según el libro de Clark, el arte Español es prácticamente invisible.

Hay una pregunta que no puedo dejar de repetirme. ¿Cuál, si hay alguna, es la conexión entre el exilio de toda la comunidad judía de España, y el cambio de un arte iconográfico a un arte pastoral en Europa occidental? Iba a obviar este punto. Después de todo, soy pintora y no realmente una historiadora del arte. Es más, ha sido a menudo peligroso buscar las influencias de

la cultura judía en el mundo cristiano. Es decir, peligroso para los judíos, mi gente. Pero mis glándulas endocrinas se están empezando a agitar, intentando salir de la " neblina " de la depresión que me produce mi lectura diaria. He decidido enfrentarme al problema porque ahora estoy convencida de la verdad que hay en él. Antes de seguir comentando los textos de Kenneth Clark, me gustaría poner dos citas sobre la mesa, cartas hacia arriba, como en un juego de póker llamado Joker's Wild. El Joker, como sabemos, es una palabra derogatoria para el líder de la comunidad judía, el Rabino. Este punto de información junto al uso de la palabra " xueta ", una lechuza, término peyorativo usado para describir a los judíos en la cultura Mallorquina (como explica George Sand en su libro "Un Invierno en Mallorca": "Los judíos, quienes forman una secta especial entre los habitantes de Palma bajo la ridícula denominación de "chuetas" (lechuzas) ..." añaden un poco de evidencia en nuestra búsqueda de la " influencia judía en la pintura de paisaje". La segunda cita se encuentra en la página 64 de la publicación de Schokkkkkcken del libro de Max J. Friedlander "Paisaje, Retrato y Bodegón. Origen y Evolución", Cito, "Van Mander cuenta que a veces De Bles usó su búho de una manera tan astuta que dio lugar a juegos de escondite elaborados, e incluso dio lugar a que la gente hiciera apuestas sobre si serían capaces de encontrarlo o no". Se sabe con certeza que el búho era la firma de De Bles. Es incomprendible para mí que Kenneth Clark no conociera esta información. Es más, en ninguno de sus intentos de convertir a sus alumnos en "aficionados al arte" hace mención al respecto. Podemos recordar que la cultura judía tradicional prohíbe la pintura de cualquier tipo de ídolo y que esta prohibición mantuvo durante siglos al niño creativo judío lejos de las artes visuales, y le guió hacia la música (Mendelsohn, por ejemplo), o la literatura (Marcel Proust, por ejemplo). ¿Surgió la idea de pintar paisajes, al menos parcialmente, del amor por la tierra, el aprecio por una nueva y de la represión de la pintura figurativa? ¿Es una mera

coincidencia que a principios del siglo XVI en el Norte sea donde precisamente observemos la aparición del paisaje como género, y el nuevo refugio para los Judíos exiliados de España? ... Ésta es una transición de menor importancia para el lector. Pensemos en una puesta del sol. Imaginemos a Lluís Rigalt pintando una hora más tarde de la que lo hizo. Es ahora después de las sombras, otra hora del día. Otro impulso para el pensamiento creativo. Y nos encontramos pensando en la asombrosa información que Roger de Piles sirvió como espía para Francia. Que el arte está relegado a estratos más bajos de importancia en la jerarquía de los elementos de la civilización es algo sabido por todos. Que el arte se ha utilizado como un frente, o disfraz para la ventaja política no es nada nuevo tampoco. Roger de Piles era uno de esos artistas y teóricos. Rechazado por la academia por sus teorías e ideas respecto al arte, será más tarde nombrado director, nosotros empezamos a ver la carrera de este hombre surgiendo de los textos escritos sobre él. ¿Qué era exactamente el "Principle de Resemblance" por el cual él luchó?, ¿Qué clase de hombre pondría en riesgo su carrera por defender una teoría?. Un hombre en el que se podía confiar, ese tipo de hombre. Lo siguiente es un poema compuesto por este estudiante del arte del paisaje, no por su elevado contenido literario, sino como medio para identificar los standards requeridos por los artistas de la época de la Gran Academia Francesa. El título de la pintura, así como el título de la conferencia de los teóricos de arte francés en los tiempos de De Piles, es "La Recogida del Maná". El "maná" era un símbolo de la abundancia de cultura y aprendizaje que la academia ofrecía, y si había un judío allí fuera, él era bien recibido.

Soy un poema

Soy una pintura

Soy un paisaje que descansa

No hay coches, ni trenes,

Ni siquiera burros o camellos caminando por mi ruta.

El sol de la tarde, bajo, deja una larga sombra desde la única nube en el cielo

Casi a un kilómetro de la nube.

Y tú, tu caballete, tus pinceles y tus ojos,

Y tu humanidad convirtiéndose en parte de mí, no puedes verlo tú mismo.

Me pavoneo, me expando, disparo mis colores hacia ti.

Afilo mis bordes, me sacudo el polvo. Poso.

Tú eres muy rápido.

Compito. Cambia el viento, las sombras, los ángulos de luz (rayos y reflejos), la humedad.

Pero tú eres bueno. Casi no miras a tu paleta, o al lienzo, me miras fijamente, encontrando las divisiones de altura, planos frontales, encontrando aquel color distante que aproxima el momento distante, convirtiendo tres dimensiones en dos. Arte Moderno.

Arte. Arte del paisaje.

Tú y yo juntos, con coraje para dar fuerza al día.

El Señor Tres. El espectador. El siguiente. La bibliografía del paisaje con tema, textos.

Histórico, Bíblico, mitológico, Romántico, Expresionista.

Página 28 de Alberti.

Un partido de fútbol. Alguien está golpeando una pelota a la sombra de aquella nube. Él corre con ella. La sombra corre con el viento. La pelota se alza. Otra sombra en la distancia.

Tema: (Sofía Loren dice en su autobiografía: “Lo que cuenta no es lo que hay en el paisaje, sino lo que está enfrente”)

Tema inocuo. Pintura. Lo no estético.

El hacer. Pintura.

El Señor Tres. El espectador. El siguiente. La bibliografía del paisaje con tema, textos. Histórico, Bíblico, mitológico, Romántico, Expresionista.

Soy un poema

Soy una pintura.

Soy un paisaje que ha sido pintado.

Ya no hay escenas, que no veas a través de mí. Soy tu memoria.

Ramón Llull ha sido redefinido. Dios ya no es visto como inimitable.

El lienzo pintado es la nueva topografía.

El artista es el poeta. Él es la música, no el compositor. Sus manos expresan su conocimiento. Sus ojos usan la naturaleza para liberarse de la carga de la “composición” inventada.

Composición.

No tenemos verticales en nuestro valle.

No hay límite para la periferia.

¿Vemos como los objetos de la naturaleza nos llaman?

Entrenando. Respuesta. Creencia. Afirmación.

Ropdin dijo. “ Cualquiera que haya estado allí fuera, en la naturaleza,

Sabe que tiene tanta consciencia como nosotros”.

Soy un paisaje en descanso.

TOMO MI CONSCIENCIA DE TI, HUMANO.

ME ATERRA SER PINTADO.

Mis partículas bailan y se rebelan a ti a través del color.

Sulfuro en llamas. Verde Bizancio oscuro. Número 71, óleos Titán.

Un título para una revista en la oficina del notario ... “No puede haber arte sin moral”,

Una venta de cuadros de Constable, Aureliano de Beruete.

El mismo cuadro de Constable vendido otra vez por Darío de Regoyos.

Añade arte bello ...

Espera un minuto ..., vuelve a aquel artículo de Tápies ...

El artista es responsable del Señor Tres.

El artista es la razón para el Señor Tres.

El Señor Tres lo agradece, le felicita.

Soy el poeta. Soy el pintor de paisajes. El poeta, el pintor.

El íbice y la hogla sustituyen a los jugadores de fútbol. El paisaje descansa.

Espera, de era a era, de Claude a Claude, despertando para ti, artista.

Oh, dulce y noble horizonte sobre el que la rosada luz cóncava aparece como

Planos frontales verticales, enséñame la escena de la forma que debo rebelar en mi composición, y así, me compondré a mí mismo.

El genio, el individuo, hombre, se descubre. Vemos las cosas su manera. Por supuesto, el tiempo es maduro para él, pero él ve que es así. Él no encaja en su tiempo. Él es un objetivo, emocionalmente objetivo, observador. Él nace. Él sobresale. Él se sobrepasa. Él encuentra su propia fuerza. Su propia visión. Aunque él se expresa dentro de los límites de su mundo, él también dice algo nuevo. Él no está " en la escena de cosas ". Él no es el bla, bla, bla histórico. Incluso Plekenov se permitió ser tal clase de hombre. La historia, como un camino hacia delante, de progreso, permite a los variados genios, incluso en la teoría comunista. La historia no convierte un paisaje en una obra de arte. El artista lo hace. Nuestro artista, del que nos cuidamos en este texto, tiene talento. Está tocado por lo divino. Le siguen. Otros artistas continúan su trabajo y le llaman a esto un movimiento artístico. Todos los libros que he leído apuntan hacia " un único camino". El artista era, en un momento determinado, artesano. Las profesiones se dividían según los materiales utilizados en el trabajo. 1) El nacimiento de Leonardo da Vinci, y el camino que tomó su vida, cambió la historia. 2) Durante el siglo XV y ciertamente el XVI, el artista era considerado por la gente cultivada de su tiempo como un mero técnico. Él había sido educado en las artes liberales etc. Eligieron a los mejores artistas, dice Vasari 3), para pintar los requisitos del patrón. 4) Como el actor de la famosa escuela de actuación Stanislavsky de Nueva York, el pintor se identifica con el tema encargado, y, así, encuentra las imágenes que mejor expresan los requisitos del patrón. 5) La iglesia, el patrón principal del arte, incluso en el

Renacimiento temprano, tenía unos cuantos puntos de vista conflictivos con respecto al arte. La gente murió por ideas como por ejemplo si los ángeles influenciaron momentos históricos o no. Estos momentos, representados en pinturas, eran ideológicamente imparciales. En algunos casos, eran encargados por un patrón que también creía en la belleza como fuente de alimento para el alma humana. El artista era, por lo tanto, el experto en " belleza ", no en " ideología ". 7) Los libros continúan señalando " un solo camino". Después, vemos como el papel del patrón experimenta un cambio cultural serio. Se desarrolla un mercado para el que el artista puede producir e incluso puede tener la esperanza de vender a través de un intermediario. 8) Una idea, que personalmente me parece odiosa, aparece en este momento en los textos escritos. 9) Parece ser un punto de vista aceptado que el habilidoso Norte era el receptor de ideas sobre el arte, específicamente sobre el paisaje como un a forma de arte a través de la cual el artista, quien podía ser un hombre creativo mentalmente libre como el poeta o el músico, y por lo tanto equiparado a los legal y profesionalmente ciudadanos del culturizado Sur, Italia. Si esto fuera verdad, daría lugar a muchas más suposiciones. Podríamos decir, por ejemplo, que esta superioridad meridional era debida al clima. Más probablemente la atribuiríamos al éxito educativo del Catolicismo frente a las filosofías Protestantes de aquel tiempo. Ciertamente no habría cabida para ideas acerca de la influencia de los artesanos judíos de España. Siendo, pues, Italia un punto de continuación en la jerarquía de precedencia. 9) No estoy diciendo en este punto de mi investigación que Italia no sea "mejor". Estoy respondiendo a lo que me parece un fanatismo histórico. 10)

11) (Friedländer). Nacionalismo, racismo e historicismo, substituyendo los orígenes de la fuerza creativa, de la misma forma que la historia y teoría del arte y la crítica fueron tomadas por las plumas de los artistas y posteriormente escritas por el intelectual objetivo, el erudito. 12) Esta

idea mía surge de mi observación de que los no-pintores tienen su propia manera de minimizar la importancia de la actividad creativa, artística. Todos sabemos lo de, " divide y vencerás ". Bien, si decimos que una idea del sur motivó a los artistas del norte, nos estamos detractando del impulso creativo misterioso que piensa, pinta y siente, todos al mismo tiempo, haciendo lo que he estado llamando la " expresión artística ". Tenemos que retroceder un siglo, al tiempo de las Academias. En Francia, la Escuela de Bellas Artes que surgió de la Academia Real Francesa, fue iniciada por el Rey Sol, Luis XIV. En Italia, la Escuela de Jardinería los Medici fue el inicio de lo que sería la educación formal en humanidades, así como el arte de dibujar y las ciencias para novicio con talento, el pintor.<sup>13</sup>) En España, como Mozart dijo, " Ay, en España... " El libro de Pacheco" mantuvo los estándares del arte, al mantener que el dibujo era la forma más elevada de expresión para el artista visual porque requería la menor cantidad de preparación laboriosa de materiales, lo que le permitía entrar en el mundo de la simplicidad, el camino hacia el espíritu. Y también, porque el dibujo podía combinar la observación perceptiva y científica con la libertad creativa. Mi reacción intuitiva y personal hacia los escritos de Pacheco es positiva. Como artista que ama dibujar, y se ha formado en el arte de dibujar, sus palabras se me aparecen como verdad. Sus ideas continúan en nuestro propio tiempo, aunque como un acorde subdominante, en la escuela del arte de Nueva York, Madrid y alrededor del mundo otra vez. Hablando del "mundo", debemos prestar cierto reconocimiento a la aparición del arte del Este en la escena Europea. Con la vuelta de naves de Oriente durante el siglo XVI, según se describe en la novela " Shogun" de James Clavell, <sup>14</sup>) e incluso antes, Marco Polo y sus caravanas indudablemente trajeron el concepto de naturaleza como un medio de expresión para el artista visual. Dios bendiga la memoria de Hokusai. ¿Qué podemos decir sobre la influencia del pensamiento judío y la cultura judía en el arte de Europa occidental desde los años anteriores a la expulsión de España de los

judíos hasta el período Napoleónico de igualdad legal para los ciudadanos judíos de Occidente?. Permítanme decir que el libro más importante para los judíos, la Biblia, está repleto de referencias a la naturaleza. Las historias de las ovejas alimentándose de Jacob, los detalles sobre las diferencias en el aspecto natural del paisaje, las gacelas que saltan como metáfora de la alegría humana, todos hablan de la naturaleza como algo maravilloso y no como algo prohibido y opresivo. Así pues, el vacío que Kenneth Clark considera como el precursor del paisaje como forma de arte no tiene nada que ver con la situación que describe Gombrich. 15) E incluso Alberti discreparía con las declaraciones introductorias de Clark sobre la naturaleza como un ejemplo del mundo sensual y prohibido, 16), en su declaración de que pintar repara el alma, restablece la salud física.17) y entonces, incluso Leonardo afirma que el pintor puede ser un genio... como un músico.18)!Guau, incluso Pliny ; 19) 20) Según la idea de Gombrich, de que vemos en la naturaleza lo que el arte ha preparado para nosotros, idea posteriormente desarrollada por la Academia Británica de Pintores (21) ...

" PODEMOS NO ASUMIR QUE LA VISTA DE LA CATÁSTROFE QUE ÉL ATESTIGUÓ NO LA HUBIERA CONSIDERADO "PINTORESCA" SI NO HUBIERA CONOCIDO ESTE TIPO DE PINTURA."

La naturaleza no trata sobre el mundo de Dios, si elegimos no verlo de esa manera. La naturaleza se relaciona con nosotros por medio de nuestros sentidos (no es que los sentidos no sean santos). Vemos un árbol. Probamos su fruta. Olemos la hierba y las flores. Tocamos la roca caliente a lo largo de los caminos en el campo. Oímos el viento y los pájaros que cantan. Deseamos pintar lo que experimentamos con nuestros sentidos.. Deseamos pintar el mundo hermoso. ¿Crece mi

alma en respuesta a la belleza o sigue siendo igual que cuando observa la asociación negativa y repulsiva con las cosas feas?, ¿Procede mi bienestar físico de mi interior o de los ángeles y otras cosas?, ¿y, si es así entonces, qué pasa con mi arte?. El mundo que no vemos, ni olemos, ni sentimos, ni oímos, o saboreamos dentro del mundo de la naturaleza es el material para la pintura de paisaje. Seguimos las formas, los colores, los horizontes distantes y las áreas que toman forma ante nosotros mientras pintamos, intentando no quedarnos limitados a nuestros propios pensamientos. No nos apoyamos, o copiamos. Nuestra energía sale de la escena que está ahí fuera, como incluso Rodin, el escultor, sabía. (22) Últimos pensamientos. Roberto Motherwell pinta " Elegía a la República Española No. 171", y no es la última. 1) Una vez más, Roberto Motherwell pinta su " Elegía a la República Española ". 1) y Constable pinta su " Tempestad en la Costa de Brighton ", y veo las conexiones entre las dos pinturas, algo que me habría pasado desapercibido si no me hubiera dado cuenta de que el cuadro de Constable "Stoke-by-Nayland" había sido comprado por Aureliano de Beruete y vendido posteriormente a Darío de Regoyos. 2) Pintores Españoles comprando cuadros!, ¿para qué? Para inspirarse, sólo para inspirarse, con el paisajista Inglés. ¿Requiere la República Española un elogio tan dedicado?, ¿Ha encargado el patrón de Motherwell ..., espera un minuto, ¿qué estoy pensando? “ ... y Courbet, quien era un comunista por convicción, pintó algunas de las transcripciones más literarias de la naturaleza que ha ofrecido alguna vez el arte ...” 3) .. Y, ¿dónde leí que Cezanne era un gran admirador de Courbet?, ¿y entonces qué? 4)

Comunismo. Nominalismo. (5) Nicolas de Cusa. (6) Altimra. Estamos montando a lo largo de la banda transportadora de la historia. El grito en el mundo salvaje de mucha gente joven de hoy, "Quiero hacer una distinción". ¿Es madurez o diferencia, eso es todo?

En el Macba de Barcelona

## TÀPIES. RETROSPECTIVA HISTÓRICA

En diciembre del año pasado, el artista barcelonés Antoni Tàpies cumplió 80 años. Tras seis décadas de trabajo, sigue en la brecha con una energía creadora inigualable. En su opinión, se debe a una insatisfacción que le sigue impulsando a buscar el cuadro ideal, a pesar de que tiene a sus espaldas un catálogo formado por más de 8.000 piezas. Así, en la presentación a los medios de comunicación de la gran retrospectiva que le dedica el Macba (Museo d'Art Contemporani de Barcelona), Tàpies aseguró que "lo más próximo (al cuadro ideal) serían quizás los últimos cuadros. A los artistas lo último que hacemos nos parece lo mejor, aunque en mi caso no es del todo cierto porque me parece que siempre estoy pintando la misma obra. Una visión del universo adaptándome a distintos momentos y problemas del mundo".



El Rey  
junto a Tàpies,  
durante la  
inauguración de la  
exposición en  
Barcelona.

A través de 200 piezas, entre pinturas, esculturas, dibujos y diversos objetos, la muestra del Macba, inaugurada por el Rey don Juan Carlos el pasado 16 de febrero, propone una exploración de la obra de Tàpies tomando como eje central los distintos materiales utilizados. Si hubiera que señalar con un único elemento la aportación de Tàpies a la estética del siglo XX, habría que referirse al tratamiento especial que ha dado a los materiales, a su constante búsqueda de la propia materialidad de la obra de arte. Tàpies desarrolló este aspecto fundamentalmente a través de las denominadas "pinturas matéricas", un tipo de pinturas caracterizadas por superficies de texturas densas y pintadas en una limitada gama de colores, en la que predominan los ocres, grises y marrones y que presentan una apariencia de muro. Lo esencial

en las obras del artista catalán son los elementos con que informa a la materia, las formas que ésta adquiere y los signos impresos en ella. Por eso, Tàpies no habla tanto de un "brazo" o una "pierna", sino



Tierra negra, 2002.  
Colección particular.  
Barcelona.

Lit i marles, 1983.  
Espacio de Arte Moderno y  
Contemporáneo de Toulouse  
el Midi-Pyrénées.



de una "materia en forma de brazo" o "en forma de pierna". Lo que pretende es que el espectador perciba la materia en un estado de movimiento y cambios constantes.

La muestra del Museo d'Art Contemporani de Barcelona comienza con una serie de piezas de los años setenta, como *Escritorio con paja* o *Alpargatas*. En el mismo espacio hay obras iniciales de los años cuarenta, una selección de autorretratos y obras de inspiración surrealista como *Zoom* o *Composición*. En otro espacio se presentan las primeras pinturas matéricas. Entre ellas, *Pintura roja Puerta metálica y violín* o *Gran pintura gris número III*. Se pasa luego a las obras de gran formato como *Desnudo* o *Arco blanco*. En la segunda planta del Macba pueden verse las obras de plena madurez del artista, realizadas a partir de los años ochenta. Entre otros, están *Pie*, *Ni identidad* o *Transfiguración*.

La exposición, que se presenta en el Macba hasta el 9 de mayo de 2004, viajará en versión reducida al Patio Herreriano de Valladolid (junio-septiembre) y a la Fundación ICO de Madrid (entre octubre de 2004 y enero de 2005), antes de rescalar en otros centros y museos internacionales.



• ANTONI TÀPIES •

## “No puede haber arte sin moral”

El pintor Antoni Tàpies ha publicado en la editorial Siruela “El arte y sus lugares”, un extraordinario libro que recoge cerca de 330 imágenes en las que Tàpies abarca la historia del arte -principalmente del arte más olvidado- desde la caligrafía zen a las vanguardias y desde Goya a las máscaras de los pueblos primitivos. Crea así un museo imaginario en el que se muestran las diversas

**EL ARTE Y  
SUS LUGARES**  
ANTONI TÀPIES  
Ediciones Siruela

influencias que ha recibido y que han modelado su forma de entender la creación. Tàpies reanuda el trabajo de las vanguardias de principio de siglo y, como aquellos artistas, salva las imágenes olvidadas por la cultura oficial y por las culturas occidentales para recordar al espectador que a pesar de las fronteras dibujadas en los mapas, los distintos países y las distintas culturas de cada época son mucho más parecidas de lo que podemos pensar.

**¿Cuál es el origen de “El arte y sus lugares”?**

Quería recopilar las reproducciones de objetos de arte, libros, y grabados que he ido recogiendo durante toda mi vida. Es una parte de mi colección. En “El arte y sus lugares” hay un poco de todo, aunque predominan las obras de las que me he enamorado. Son obras que he querido rehabilitar porque pertenecían a épocas o culturas poco valoradas hasta principios del siglo XX. Es una especie de museo imaginario.

**¿Existe un canon para el arte?**

Me resulta muy difícil hablar de mi obra, porque actué de un modo experimental, no sé cómo va a salir el trabajo. Quiero crear unos mecanismos que lleven al espectador a un estado de contemplación casi místico, porque lo que se encuentra al final de una búsqueda profunda es inefable, inefable.

**¿Esta es una época de espiritualidad en el arte?**

La visión de la naturaleza ha cambiado mucho. El siglo XX es el de los grandes descubrimientos en física, biología y psicología. Hemos cambiado la manera de ver el mundo con respecto a las corrientes materialistas, hasta tal punto, que incluso los científicos reconocen que el aspecto subjetivo del observador tiene un gran peso. Ya no se busca la objetividad.

**¿Es posible un arte sin moral, sin una relación crítica con la realidad de la época?**

No es posible un arte sin moral. Arte y moral van completamente unidos para todo el que quiera fomentar un conocimiento profundo. El arte no se puede separar ni del amor ni de la moral.

**¿Ante los cambios en la sociedad, busca el hombre, y el artista, volver a sus raíces?**

Volvemos al primitivismo, al origen. Antes la función del arte era más documental, más de reproducción de la realidad. Esa función ahora ha sido sustituida por la fotografía y el cine. Los artistas, liberados de esa servidumbre, de esta rutina de siglos de copiar la realidad, pueden replégase a los aspectos más profundos, de carácter mágico, religioso, que hay en el arte desde los tiempos de la Capilla Sistina de la Cuevas de Altamira.

**¿El artista puede ir contra la comercialidad?**

Claro, pero es muy difícil, porque los artistas hemos de vivir. Pero si trabajamos con nuestra conciencia profunda, con nuestros estudios, hemos de hacernos pagar la transmisión de unos ciertos conocimientos, de una cierta visión del mundo. Esto lo inventaron los monjes budistas del Tíbet. “Vaya usted a pasear y traiga unas cuantas pepitas de oro” decían cuando alguien quería aprender. No está mal hacerse pagar la enseñanza. El espectador debe hacer también un cierto esfuerzo.

notas  
chapter 1

1848  
(1) RALPH N. WORNUM, "Lectures on painting, by the Royal academicians",  
(Barry's Lectures) London, 1848, p. 111. "The best and surest method which can be recommended to  
the student for acquiring the theory and practice of this good taste in  
the arts, is heartily to dissociate and estrange himself from all  
meanness and servility of pursuit; as this will best enable him to enter  
wholly and 'con amore' into the investigation of the grand, interesting,  
and perfect of nature, as well moral as physical, since art is equally  
concerned in both. Such an art, therefore, which has for its true object  
to advance the interests of mankind, by placing the cause of virtue and  
real heroism in the most forcible, efficacious, and amiable light - such  
an art does indeed require all the elevation and dignity of soul and dis-  
position the student can possibly bring to it."

(2) RUDOLF ARNHEIM, "The genesis of a painting: Picasso's Guernica", Berkeley,  
1962. op.cit., p. 6.

Arnheim p.6 "Some kinds of process seem to change character when  
they become conscious. Some are unconscious by their very nature,  
and show up in awareness only through their effects. Interest  
has centered in particular on the primitive quality of certain ways  
of functioning which prosper below the level of awareness and which  
are variously described as beastly or wise. There is actually no  
contradiction in what these two contradictory terms are meant to describe.  
They point to the animal-like freedom from moral restrictions, granted  
subterraneously to man's most elementary strivings - a freedom that,  
although presocial, may give the artist access to the unadulterated  
springs of human motivation. These terms also point to the crudity of  
the concepts on which the primitive view of the world is based and  
which can keep the artist in touch with the foundations of human  
experience. Furthermore, reference is made to the primitive form of  
reasoning in images rather than by intellectual concepts - that concreteness  
of thought which is at the basis of all artistic representation. Such  
primordial qualities are preserved more freshly in the cellars of the  
mind, and they are indispensable. To maintain, however, that these  
elementary stirrings and notions are the true content of art leads to  
a primitivistic aesthetics, which fails to do justice to the refinement  
of the human mind and its products."

notas pagina II (10)

chapter 1

(3) AMOS FUNKENSTEIN, "Theology and the scientific imagination from the middle ages to the seventeenth century", Princeton, 1986, op.cit., p.28

p.28 "Two forceful impulses determined the outlook of nature in early modern science; ...since the 17th c. ....No longer were natural phenomena to symbolize and reflect each other and that which is beyond them."

(4) LEON BATTISTA ALBERTI, "On painting", (translated by with introduction and notes by John R. Spencer), New Haven and London, 1966, op.cit., pp.89-90.

Alberti p.89,90. " Everyone knows how much more the goodness of a man is worth than all his industry or art in acquiring the benevolence of the citizens. No one doubts that the good will of many is a great help to the artist in acquiring both fame and wealth. It often happens that the rich, moved more by amiability than by love of the arts, reward first one who is modest and good, leaving behind another ~~xxx~~ painter perhaps better in art but not so good in his habits. Therefore the painter ought to acquire many good habits - principally humanity and affability. He will thus have a firm aid against poverty in good will, the greatest aid in learning his art well."

(5) KENNETH CLARK, "Civilization, a personal view", New York, 1969, op.cit., pp.269,288.

Clark, "Civilization" p.269, <sup>288</sup> "For almost a thousand years the chief creative force in western civilization was Christianity. Then in about the year 1725, it suddenly declined and in intellectual society practically disappeared. Of course it left a vacuum. .... the first stage of this new direction ~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~ ~~xxxxxxx~~ of the human mind was very largely achieved in England - and perhaps it was no accident that England was the first country in which the Christian faith had collapsed. In about 1730 the French philosopher Montesquieu noted: 'There is no religion in England. If anyone mentions religion people begin to laugh.' ..... (continue s on page 288) But the picturesque never took root in France. French ~~xx~~ painters preferred Constable, and echoed his saying, 'I never saw an ugly thing in my life.' It was a kind of egalitarianism, and Courbet, who was a communist by conviction, painted some of the most literal transcripts of nature ever offered as art."



notas pagina 4  
Chapter II (two)

- (1) JOHN BARRELL, "The dark side of the landscape, the rural poor in English painting 1730-1840", Cambridge, 1983, op.cit., pp.16-17.

"The remark by Gainsborough which opens my first essay certainly lends authority to the objection: he conceived, he says, of his figures simply as 'a little business for the Eye to be drawn from the Trees in order to return them with more glee'; they simply 'fill a place'. Uvedale Price, in his 'Essays on the Picturesque' tells an anecdote of Richard Wilson that makes a similar point: "Sir Joshua Reynolds told me, that when he and Wilson the landscape painter were looking at a view from Richmond Terrace, Wilson was pointing out some particular part; and in order to direct his eye to it, 'There,' said he, 'near those houses-there! where the figures are.'- Though a painter, said Sir Joshua, I was puzzled: I thought he meant statues, and was looking upon the tops of the houses; for I did not at first conceive that the men and women we plainly saw walking about, were

by him thought of as figures in the landscape."

chapter III (three) (begins with the artist at one time was an artisan)

- (1) LEONARDO da VINCI, "Treatise on painting", ~~xxxxxxxi~~ Princeton, 1956, op.cit. p.159 and part three p.429.  
~~Leonardo p.159 Part three 429.~~ "How a good painting is to be recognised and what qualities it must have to be good." The first thing to consider if you want to be able to recognize a good painting, is that the motion therein should be appropriate to the state of mind of him who moves. Second, that the greater or lesser relief of objects in shadow should be adjusted to the distances. Third, that the proportions of the parts of the body should correspond to the proportions of the whole. Fourth, that the appropriateness of the location should correspond to the decorum of the actions therein. Fifth, that the allocation of the parts of the body should be adjusted to the kind of men portrayed; that is, delicate limbs for the delicate, thick limbs for the thickset, and likewise fat for the fat."

- (2) ~~xxx~~ E.H. GOMBRICH, "Norm and form, studies in the art of the renaissance", Edinburg, 1966, op.cit. p.39.

~~Gombrich "Norm and Form" p.39~~ ".....Magnificence such as Cosimo's is an excess of liberality and every excess is vicious. .... but Timoteo takes recourse to the distinctions of moral ~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~ theology: there are only four conditions under which love of glory becomes a mortal sin, and Cosimo is guilty of none of them. .... Magnificence, however, is (by etymological definition) merely 'the making of large things'. 'Hence posterity will count a magnificent man among the manual laborers, that is among the menial craftsmen."

notas pagina 7 (five)  
continuation of chapter three

(3) DONALD KAGAN, "The western heritage", New York, 1979, op.cit., p.272.

~~Kagan Western Heritage p. 272~~ " Thomas Aquinas and William of Ockham Differ on Universals" Thomas Aquinas, siding with Aristotle against Plato, rejected the Platonic belief that knowledge occurred independently of sensory experience, although Aquinas still believed that universals, abstracted from things and existing in the mind as so-called 'Intelligible species,' were essential to knowledge. Later, the more radical William of Ockham (ca. 1300-1349) rejected any hint of the extra-mental existence of human concepts. Universals were only contents of the mind and verbal conventions.' .... William of Ockham was the most famous nominalist. (my comment Jewish concept of Bina equals his 'razor')

~~comment on~~  
→ incident Jason here

(4) DAVID CARRIER, "High art, Charles Beaudelaire and the origins of modernist painting", Pennsylvania, 1966, op.cit., p.4.

~~Carrier p.4~~ "Baudelaire would agree with Wittgenstein; he too is concerned with the status of art in the modernist world, to which logical positivism is a natural response. .... Formalists argue that when we see the world aesthetically, we suspend interest in its erotic qualities."

(5) CENNINO d'ANDREA CENNINI, "The craftman-s handbook", (translated by Donald v. Thompson, Jr.), Dover, 1960, op.cit., p.2.

Cennini p.2 "How Some Enter the Profession through Loftiness of Spirit, and Some, for Profit." ~~Chapter 11~~

(6) MAX J. FRIEDLANDER, "Landscape, portrait, still-life, their origin and development", New York, 1963, op.cit., ~~p.50, 51~~ p.50

~~FRIEDLANDER~~  
ibid p.50 "Earlier, the patron had said: 'I want it like this' now the painter asked: 'Does this meet predilections which are sufficiently numerous?' Thus Patiner, conscious of his strength as well as of his weakness, could develop the type of the landscape-picture after having ascertained that there was a desire for an understanding appreciation of his nove talents in the much enlarged circle of art-lovers."

if 6 is missing please adjust the numbers!

I didn't put #N°6 in the typing



notas pagina Vl (six)  
continuation of chapter three

(8) KENNETH Clark, "Landscape into Art", London, 1949, op.cit., p.21.

~~Clark, "Landscape" p.21~~ " The notion of a distant view from a high terrace must owe something to Flemish influence, but the literal truth with which these artists depict their ~~xxxx~~ native Val d'Arno suggests that their real motive was scientific naturalism."

Clark, "Landscape" p. 31 " We may also, I think, count landscape painting as a symptom of quietism.....The Dutch landscape painters, like Izaak Walton, make no very ambitious claims for their art. But at least it is 'the contemplative man's recreation'. And, after a period of wars, recreation, as we all know, is what mankind requires. ....Meanwhile, the old Netherlandish love of representing the thing x seen had never been completely smothered and was there to reassert itself when the pressure of fashion was relaxed."

\* (9) H.W. JANSON and Dora Jane, "The story of painting", l.c. 66-18590 , op.cit., p.91.

~~Janson p.91~~ "While Rubens became the most ~~xxxxxxx~~ famous artist of his time in the Catholic half of Europe, the first great painters of the Protestant world appeared in Holland. As a wealthy nation of merchants and seafarers, proud of their hard-won freedom, the Dutch developed such an appetite for pictures of themselves and their way of life that their artists had quite enough to do without working for the Church. In fact, Holland probably had more painters, and more art collectors, than any other country during the seventeenth century. Pictures were as popular then as movies or sports are today, so that many Dutchmen were lured into becoming painters by hopes of success which all too often failed to come true. At times even the greatest artists of Holland found themselves suddenly out of favor with the public and hard-pressed for a living. Actually, this boom only lasted for about half a century, but these years are one of the most important chapters in the history of painting."

(10) TIMOTHY FOOTE, "The world of ~~xxxxxxx~~ Bruegel c.1525-1569", Time, inc., 1968, op.cit., p.70.

~~Footo p.70~~ "Happily, ~~xxxxxxxxxxx~~ besides this handful of hard facts, there exists an intriguing 1,200-word account of Bruegel's life, published 35 years after his death. It appeared in 1604 in a volume entitled 'Het Schilder-Boeck (The Book of Painters) by Carel van Mander, dean of the Haarlem painters' guild. ....Van Mander proved a diverting chronicler and a character in his own right - as indeed any painter remembered mainly for his writing would have to be."

notas paginas VII (seven)  
continuation of chapter three

(11) (eleven) MAX J. FRIEDLANDER, "Landscape, Portrait, still-life, their origin and development", New York, 1963, op.cit., pp.213,214.  
Friedlander p.213,214 "The Revolution, by putting an end to what was ethically objectionable, destroyed aesthetic values as well. The view from above of innocently contented country-folk, of a comely and sentimental populace, turned out to be a delusion, an hallucination now that a relentless foe was rising out of the depths. Nobody in France - although Goya did so in Spain - looked the hard and savage reality squarely in the eye, before which all amorous pleasantries, 'fêtes galantes' and rustic idylls vanished at a breath."

(12) THOMAS PUTTFARKEN, "Roger de Piles' theory of art", New haven, 1985, op.cit., p  
Puttfarken p.lX "This book is mainly concerned with three of these problems. First, the problem of liberating the theory of painting from the dominance of literary theory. This dominance characterized the official doctrine of the early academy under Lebrun...."

(13) AMOS FUNKENSTEIN, "Theology and the scientific imagination from the middle ages to the ~~the~~ seventeenth century", Princeton, 1986, op. cit., introduction p.6 ~~.....~~.

Funkenstein  
FUNKENSTEIN, Amos: "Theology and the Scientific Imagination from the Middle ages to the seventeenth century", Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1986.

~~p. cite introduction p.6 par.1~~

"The World turned into G-d's temple, and the layman into its priests.  
.....change from world as seen as a thing to reject (visually too) to a body to embrace ~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~.....  
The world, too, was not perceived as a transitory stage. It became in and of itself, as indeed attested to by the Scriptures, 'very good' (Gen. 1:31), ~~and~~ not outright sacred. The world turned into God's temple, and the layman into its priests."

(14) LEON BATTISTA ALBERTI, "On painting", (translated with introduction and notes by John R. Spencer), New Haven and London, 1966, op cit., p.lx.

Alberti repeated:

~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~ "However, I would be delighted if the painter, in order to remember all these things well, should be a good man and learned in liberal arts. Everyone knows how much more the goodness of a man is worth than all his industry or art in acquiring the benevolence of the citizens. No one doubts that the good will of many is a great...."

(15) UMBERTO ECO, "Foucault's Pendulum", (translated by William Weaver), Florida, Harcourt Brace Jovanovich, 1990, op.cit. pp.421,422,425.

Eco p.421,422,425 p "Hitler was searching the Jews for the clue that would allow him to determine, with the Pendulum, the exact point under the earth's concave vault where the telluric currents converged."

notas pagina 112 (113)  
continuation of chapter three

(16) MAX J. FRIEDLANDER, "Landscape, portrait, still-life, their origin and development", new york, 1963, op. cit., p.62.

~~It is known~~ We know of no signed picture by Herri met de Bles. Nevertheless it would be easy to bring his 'oeuvre' together, if Van Mander were correct in his assertion that this painter signed his pictures with an owl. Although this gives stylistic criticism and enquiry a welcome clue, it turns out in point of fact that Herri met de Bles was by no means regular with the insertion of his owl, and that there exist paintings by other artists in which that owl can be detected." continued p.64  
Van Mander relates that de Bles sometimes applied his owl so cunningly that it gave rise to elaborate games of hide-and-seek, and that people put bets on each other not finding it."

(17) E.H. GOMBRICH "Norm and form studies in the art of the renaissance" Edinburg, 1966, op.cit., p.77.

~~It is~~ "Now when we speak of problem-solving in art we must be careful to avoid the impression that art is a higher form of cross-word puzzle. It is not, and for the simple reason that the addict knows that there is a solution, if only he can find it. In art there can be no such guarantee. And yet, psychologically, the artist may have the feeling expressed by Schiller that somewhere, in a Platonic heaven, the solution he gropes for is already pre-figured - that once it is found it is inevitable and right."

GOMBRICH

(18) ZIRKA ZAREMBA FILIPCZAK, "Picturing art in Antwerp 1550-1700", Princeton, 1987, op.cit., pp. 198,199.

~~Filipczak p.199~~ "The paintings of artists' studios from around 1700 shifted attention to the critical response of the viewer, but despite the influence of French classicist theories they did not associate criticism primarily with the application of reason." ~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~  
~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~ The tendency to consider art in terms of the viewer even gave rise to a new ordering of the arts - the concept of the 'fine arts' - which developed in Northern Europe, notably France, during the first half of the eighteenth century, and which quickly gained general acceptance. This new classification, as Paul Kristeller has pointed out, was based not on the artist but on the perceiver of the work."

(19) AMOS FUNKENSTEIN, "Theology and the scientific imagination from the middle ages to the seventeenth century", Princeton, 1986, op.cit.p.23.

"Extension is as necessary a predicate to the divine as are perfection or...."



~~pagina~~ notas pagina X (ten)

CLOSING THOUGHTS

¶ (1) JACK FLAM, "Motherwell", Barcelona, 1991, op.cit.p.14.

Flam p.14 "Possibly because his previous training had been in philosophy and he had not been exposed to the extensive art school background of most of his contemporaries. Motherwell was in a good position to confront the ideas of modernism 'per se', without agonizing a great deal over whether to keep or abandon the figure."

Ibid p.21 "The formal title of the series is 'elegies to the Spanish Republic', though as we have seen, Motherwell's intention in them has not been to evoke a specific political situation so much as to use the tragedy of the Spanish Republic as emblematic (my punctuation) of the idea of tragedy in our time."

(2) RAPHAEL SOYER, "Self-Revelment, a memoir", New York, 1962, op.cit., p82.

-8-

~~Soyer p.82~~ "The first issue of 'Reality' also contained a letter to the Museum of Modern Art requesting that 'non-abstract forms of art be given the same serious and scholarly consideration that the Museum has extended to abstract art recently,' and that a conference be called 'to help resolve some of the problems involved.' Such conferences were later held, but the directors denied they were giving undue attention to non-objectivism. We did not foresee the furious reaction our little publication would arouse on the part of the Museum of Modern Art, the critics, and other art publications. The Museum sent a letter by messenger to the members of our editorial board in which was implicit a warning against Communist influences. 'Art News' stooped low enough to editorialize: 'We prefer not to do a Voltaire to defend our attackers from the McCarthys or Donderos if and when the moment to do so arrives.'"

(3) GRAHAM Reynolds, "Constable's England", New York, 1983, op.cit. p.164, "Stoke-by-Nayland.....(provenance) coll. Sedelmayer; Aureliano de Beruete; Dario de Regoyos, 1926; bought, 1926. Lit. H.140 Boston, 1946 (146)."

(4) ROGER FRY, "Cezanne, a study of his development", New York, 1927, op.cit.pp.7 and 9.  
"Courbet had already set the note of the artist's arrogance to the public and Cezanne who knew him and admired him, became subject to his influence."

"It is true that alongside of these attempts at imaginative invention, Cézanne was exercising himself in more purely pictorial genres, in portraits and still-life. And in these the influence of Courbet is predominant."

pagina XI (eleven)  
Closing Thoughts Continued

5) THOMAS PUTTFARKEN, "Roger de Piles' theory of art", New Haven, 1985,  
op.cit. p. XI, XII, 46.

ibid p.XI, p.XII "Returning to Venice in 1685, he was sent on a delicate secret mission to Germany and Austria where, under the pretext of visiting the main picture galleries, he was to gather intelligence about the German attitude and reaction to the aggressive policies of Louis XIV. In 1692 he again took on the rôle of secret agent and spy when the King sent him to Holland and Britain. Again he travelled as a picture ~~xxxx~~ expert, a connoisseur of the arts, advising the King of Poland on the acquisition of paintings. This time his mail to Paris was intercepted and he spent the four years before the peace of Ryswick in 1697 in prison in Holland, despite intensive efforts by Amelot to secure his release."

ibid p.46 "What we mean is that by the consistency of his performance he enables us to suspend our disbelief."

7) (X) PAUL T. NAGANO, "Bak, paintings of the last decade", New York, 1978,  
op. cit. p. 65.

Nagano p. 65 "Before looking into the works, however, it should be established that the central fact about the artist is not that he is a twentieth century surrealist, but that he is a man (inescapably a painter of the 1970's) involved not so much in his temporal circumstance as in the fact that he is a particle of humanity in the vast structure of the universe. . . . not simply as a kind of specialist who makes pictures, but as a thinker and philosopher who expresses his emotions and ideas in a creation called art, which exists within a continuous history of man's thoughts and ideas and which we understand as culture."

6) TAPIES magazine article in ESCRITURA PUBLICA 29, .

Tapiés magazine article in Escritura Pública 29, "No es posible un arte sin moral. Arte y moral van completamente unidos para todo el que quiera fomentar un conocimiento profundo."

(6) ART SINCE 1945, an Abrams art publication, Washington Square Press, New York, 1962, op. cit., pp.116,117.

Art Since 1945 P.116,117 "In a survey of contemporary Spanish painting we cannot fail to pay homage first and foremost to Antonio Tapiés (b.1923, figure 44), an artist of great richness and complexity. He came to the end of his Surrealist period about 1952, turning to essential forms and excluding references to natural objects or recognizable symbols. He soon arrived at a point where the medium itself determines the form after its poetic implications have been revealed. Tapiés has in fact grasped the vital origin of the medium and brought it into an expressive order without having recourse to cultural quotation. His work is characterized by a graceful poetry, suggesting an ecstatic silence, almost entirely detached from any earthly harmony."

pagina XII (twelve)  
end of CLOSING THOUGHTS

and (9) and 10) and 11 are for the next paper.....

(8) RAN SHECHORI, "Art in Israel", Tel-Aviv, 1974, op.cit., p.81.  
Eliahu Gat in ~~xxxxxx~~ the internet of the Israel Museum:  
~~xxxxxx~~  
www.imj.org. artcent .....artists by name.....G.....Eliahu Gat.

(10) IRVING STONE, "I, Michelangelo, Sculptor", New York, 1962,  
op.cit., p.163 (letter from Michelangelo).

Stone p.163 " Lionardo - I learn from your letters that you have not yet found a place to invest the money I sent you, because, according to what you write me, he who can manage his business alone, does not want the money of others. So that if someone accepts the money of others, this is an indication that he does not know how to handle his own: therefore he is a dangerous individual. For this reason I am happy that you are taking ~~time~~ your time in investing the money, as long as you do not mishandle it, for this would be your own loss."

WILLIAM MORRIS HUNT, "on painting and drawing", New York 1976,  
pp.cit.pp.110~~111~~, 111.

Hunt p. 110,111 " Just see how everything changes! Twenty years ago, no one with a fever was allowed to drink water. "

*intere  
add item without  
reference number if you wish to.*



## **BIBLIOGRAFIA**

### **Bibliografia General**

ALBERTI, Leon Battista: "On Painting", (translated with introduction and notes by John R. Spencer), New Haven and London, 1966.

ANDREWS, Malcolm: "Landscape and Western Art", Oxford, 1999.

ARNHEIM, Rudolf: "The Genesis of a Painting: Picasso's Guernica", Berkley, 1962.

Art Since 1945, New York, Washington Square Press, 1962.

BAR-LEV, Arie: "Desert Poetry", Beersheva, 1995.

BARRELL, John: "The Dark Side of the Landscape, the rural poor in English painting 1730-1840", Cambridge, 1983.

CARRIER, David: "High Art, Charles Beaudelaire and the Origins of Modernist Painting", Pennsylvania, 1966.

CENNINI, Cennino d'Andrea: "The Craftsman's Handbook", (translated by Daniel V. Thompson, Jr.), Dover, 1960.

CLARK, Kenneth: "Civilization, a personal view", New York, 1969,

CLARK, Kenneth: "Landscape into Art", London, 1949.

CLAVEL, James: "shogun", Great Britain, Coronet, 1975.

ECO, Umberto: "Foucault's Pendulum", (translated by William Weaver), Florida, Harcourt Brace Jovanovich, 1990.

FELIKS, Yehuda: "Nature and Man in the Bible-chapters in Biblical ecology", Jerusalem, 1981.

FILIPCZAK, Zirca Zaremba: "Picturing Art in Antwerp 1550-1700", Princeton, 1987.

FLAM, Jack: "Motherwell", Barcelona, 1991.

FOOTE, Timothy: "The World of Bruegel c. 1525-1569", Time, Inc., 1968.

FRIEDLANDER, Max J.: "Landscape. Portrait. Still-Life, their origin and development", New York, 1927.

FRY, Roger: "Cezanne, a study of his development", New York, 1927.

FUNKENSTEIN, Amos: "Theology and the Scientific Imagination from the Middle Ages to the Seventeenth Century", Princeton, 1986.

GUIA, Museo de Arte Moderno Museu Nacional de Catalunya. Merce Donate y Cristina Mendoza. Barcelona, 1996.

GOMBRICH, E.H.: "Norm and Form, studies in art of the renaissance", Edinburg, 1966.

GOMBRICH, E.H.: "The Sense of Order, a study in the psychology of decorative art", Great Britain, 1979.

GOMBRICH, E.H.: "The Story of Art, Hebrew translation", Tel aviv, 1972.

HUNT, William Morris: "On Painting and Drawing", New York, 1976.

JANSON, H.W. and Dora Jane: "The Story of Painting", l.c. 66-18590.

KAGAN, Donald: "The Western Heritage", New York, 1979.

LEONARDO da Vinci: "Treatise on Painting", (vol. 1), Princeton, 1956.

Leonardo da Vinci: "Treatise on Painting", (vol. 2), Princeton, 1956.

NAGANO, Paul T.: "Bak, paintings of the last decade", New York, 1978.

PENA, Maria del Carmen: "La Generacion de '98", Madrid, 1982.

PUTTFARKEN, Thomas: "Roger de Piles' Theory of Art", New Haven, 1985.

REVEL-NESHER, Elisheva: "The Real and Ideal Jerusalem in Jewish, Christian and Islamic Art", Jerusalem, 1997-98.

RICHARDSON, Jonathan: "The Works, 1773", Darmstadt, Germany, 1973.

REYNOLDS, Graham: "Constable's England", New York, 1983.

SOYER, Raphael: "Self-revelment, a memoir", New York, 1967.

SHECHORI, Ran: "Art in Israel", Tel Avev, 1974.

TAPIES, Antoni: "El Arte y sus Lugares", Ediciones Siruela, Escritura Publica 29, Madrid, 2001.

WORNUM, Ralph N.: "Lectures on Painting by the Royal Academicians", London, 1848. (eighteen forty-eight).

AUTHOR?: "The Baroque and the Jesuit Contribution" UIB Humanities Library.

Author?: "El Greco and His Patrons" UIB Humanities Library.