

Todos nuestros catálogos de arte
All our art catalogues
desde/since 1973

LA ABSTRACCIÓN DEL PAISAJE DEL ROMANTICISMO NÓRDICO AL EXPRESIONISMO ABSTRACTO

2007

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

El paisaje del siglo XIX y la tradición romántica del norte de Europa como origen de la abstracción moderna es el argumento de esta publicación, que trata de mostrar visualmente, a través de la obra de grandes maestros, la evolución del paisaje romántico a lo largo de la modernidad hasta su abstracción total en el expresionismo abstracto americano. Inspirada en la propuesta del célebre historiador del arte Robert Rosenblum (1927-2006), reúne 124 obras de 26 artistas europeos y norteamericanos desde Caspar David Friedrich hasta Mark Rothko, y también de artistas contemporáneos como Anselm Kiefer y Gerhard Richter. Las obras seleccionadas proceden de más de veinte museos europeos y americanos, además de algunas colecciones privadas.

Con textos de

Werner Hofmann, Hein-Th. Schulze Altcapenberg,
Barbara Dayer Gallati, Robert Rosenblum, Miguel López-Remiro,
Mark Rothko, Cordula Meier, Dietmar Elger, Bernhard Teuber,
Olaf Mörke y Victor Andrés Ferretti



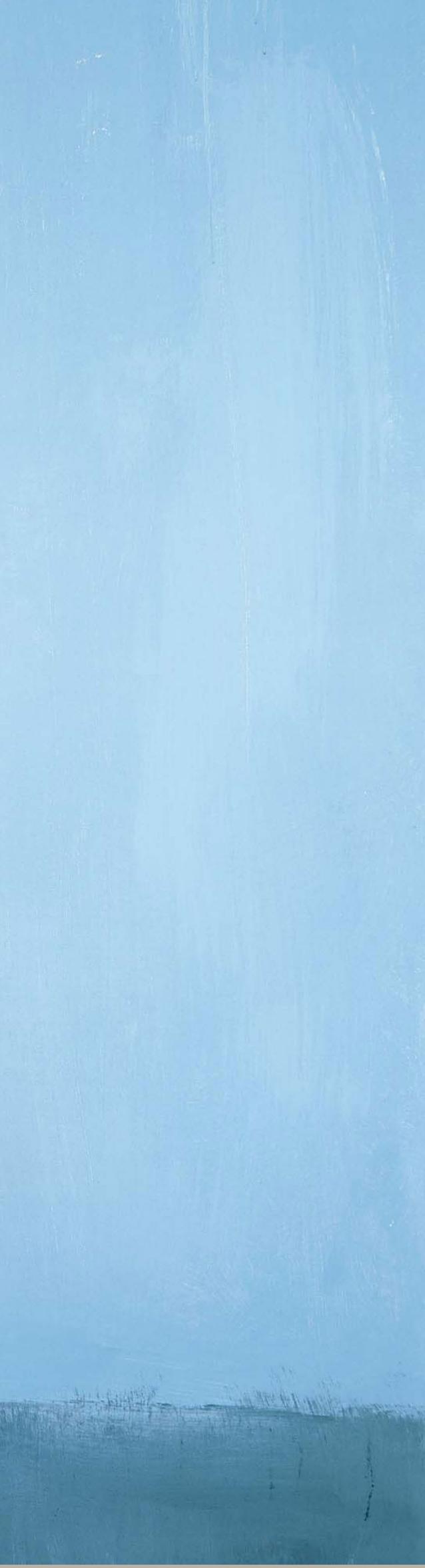
Fundación Juan March



8 428845 016903



LA ABSTRACCIÓN
DEL PAISAJE
DEL ROMANTICISMO
NÓRDICO AL
EXPRESIONISMO
ABSTRACTO



LA ABSTRACCIÓN DEL PAISAJE



Fundación Juan March

Este catálogo, junto con su edición inglesa, se publica con motivo de la exposición
LA ABSTRACCIÓN DEL PAISAJE
Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto

Fundación Juan March, Madrid
Del 5 de octubre de 2007 al 13 de enero de 2008

LA ABSTRACCIÓN DEL PAISAJE

•

DEL ROMANTICISMO
NÓRDICO AL EXPRESIONISMO
ABSTRACTO

IN MEMORIAM
Robert Rosenblum (1927-2006)

PRESENTACIÓN

El paisaje del siglo XIX y la tradición romántica del norte como origen de la abstracción moderna, o el nacimiento de la abstracción desde el espíritu del paisaje romántico: ése es el argumento de la exposición a la que este catálogo acompaña, y ambos quieren mostrar visualmente la evolución del paisaje romántico a lo largo de la modernidad hacia su abstracción total en el expresionismo abstracto americano. Para ello, se han seleccionado minuciosamente 124 obras de 26 artistas europeos y norteamericanos, desde Caspar David Friedrich hasta Mark Rothko, además de las de dos artistas contemporáneos que mantienen una peculiar relación con la herencia romántica: Gerhard Richter y Anselm Kiefer.

La partida de nacimiento de *La abstracción del paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto* es, aunque remota en el tiempo, perfectamente identificable. En 1972, un profesor norteamericano de cuarenta y seis años, el historiador del arte Robert Rosenblum, fue invitado, como Slade Professor of Fine Art en la Universidad de Oxford, a pronunciar las ocho conferencias públicas correspondientes a esa distinción, con la sugerencia de que éstas tuvieran un carácter “general y especulativo”. “Para la mayoría de los historiadores del arte, especialmente en el mundo de habla inglesa –contaría Rosenblum después– no habría sido un trance muy corriente: para bien o para mal, nos hallamos más a gusto en los valles seguros de los hechos que en las precarias cumbres de las ideas, y nos da más satisfacción probar una fecha que construir una síntesis histórica nueva”.

Como paisaje intelectual, Rosenblum prefirió las cumbres a los valles. Sin descuidar los datos y los hechos, se propuso, efectivamente, ensayar una síntesis histórica novedosa. Conocido y celebrado ya por entonces, había publicado en la revista *ART-nems*, en 1961, un pequeño artículo –que este catálogo ofrece por primera vez en español– bajo el sugerente título de “The Abstract Sublime”. Allí había planteado la conexión existente entre la tradición romántica del norte de Europa y la corriente que, en aquel momento, era todavía la vanguardia de la vanguardia pictórica: el expresionismo abstracto norteamericano.

Rosenblum decidió, para las Slade Lectures, ampliar ese argumento, y dictó las ocho conferencias cubriendo el lapso temporal que va desde *Monje junto al mar*, de Caspar David Friedrich (ca. 1809-10) hasta el ciclo de pinturas creadas para la que después sería denominada “Capilla Rothko” de la Menil Collection en Houston (ca. 1970), ocupándose de toda una tradición pictórica del norte en la que se inscribirían, además de los románticos alemanes, Turner, Constable, van Gogh, Munch, Kandinsky, Mondrian, Klee, Nolde o Ernst, entre muchos otros. Las conferencias, recogidas después en su libro *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko*, de 1975

(publicado en España en 1993) constituyen un fresco fascinante de la historia de la pintura y de la cultura europea y americana de dos siglos.

Como es evidente, se trata de un argumento ambicioso y arriesgado: recorre más de dos siglos de historia cultural, recoge la obra de muchos nombres sonoros de la historia del arte e implica temas y conceptos erizados de dificultades, de las que Rosenblum era muy consciente: piénsese, por ejemplo, en las trabas historiográficas de su propuesta (que apunta “a otra posible, e importante, versión de la historia del arte moderno que podría perfectamente complementar la historia oficial que tiene su escenario casi exclusivo en París, desde David y Delacroix hasta Matisse y Picasso”); o en el tratamiento de autores relativamente desconocidos entonces; o en las dificultades metodológicas de la iconografía (el propio Rosenblum cita el peligro interpretativo denunciado por Panofsky de la “pseudomorfosis”, es decir, de las falsas similitudes formales); o en lo pionero de la relación que establece entre lo sublime y lo abstracto (adelantándose veinte años a Jean-François Lyotard, por cierto) o en su audacia al vincular, como historiador del arte, cuestiones filosóficas, religiosas e incluso geográficas con las artísticas y estéticas.

La lectura que se hace en ese libro de la historia del paisaje y la abstracción desde Friedrich a Rothko es tan brillante como desconocida para el público culto pero no especialista. Y, más allá de las polémicas, las distorsiones, los matices o las críticas que el libro haya podido suscitar, hay algo muy evidente: que el argumento desarrollado en esas páginas lo tenía todo para constituirse en la columna vertebral de un proyecto expositivo. Que era lo suficientemente sugestivo como para despertar esa peculiar mezcla de fascinación intelectual, emoción estética y habilidad práctica que debe ponerse en marcha cada vez que se comienza a trabajar en la concepción y el montaje de una exposición.

Inspirarse en ese libro para concebir la exposición no ha consistido, naturalmente, en aplicar rígidamente su propuesta, sino en seguir libremente un modo de “leer” la historia del arte moderno que permitía situar el proyecto expositivo más allá del tipo de exposiciones monográficas y muestras históricas sobre la pintura de paisaje o sobre el romanticismo –o sobre ambos temas a la vez– tan meritorias como abundantes y, hasta cierto punto, convencionales. Esa libre inspiración no sólo ofrecía la posibilidad de presentar a la contemplación del público una serie de obras maestras –y, en algunos casos, excepcionales–, sino que proporcionaba además, y de manera visualmente convincente, claves reflexivas sobre la historia del arte y la cultura, sobre la evolución del pensamiento religioso, filosófico, estético (e incluso político: es la época de la que se ocupa el *How New York Stole The Idea of Modern Art* (1983), de Serge Gilbaut), en dos continentes y durante los dos últimos siglos. Era todo un reto.

Cualquier exposición que desarrolle un argumento histórico y temático reviste una serie de dificultades específicas, más agudas, a veces, que las de una exposición monográfica: en este caso, la vastedad del argumento en el espacio y en el tiempo, la multitud, variedad y aparentemente extrema diferencia entre algunos de los autores seleccionados, la obligación de precisar referencias que quieren ser algo más que acotaciones geográficas arbitrarias (¿qué es “lo nórdico”, además de aquello que está al norte?) o la necesidad de obtener en préstamo obras muy determinadas (y no cualesquiera) de autores muy específicos.

Entre esas dificultades hay una referida a un aspecto teórico-práctico esencial a las exposiciones, que, en este caso, ha supuesto una especie de “restitución”. En efecto: en el prólogo de su libro, Rosenblum se refirió a “los habituales riesgos que corre la trasposición a un libro de una serie de conferencias cuya fuerza persuasiva dependió seguramente en buena parte de las técnicas de secuencia audiovisual y de la flexibilidad de la presentación, más que del examen detenido de un argumento en una página impresa”. Se refería con ello a la exposición oral acompañada de diapositivas, típica de las conferencias, una clase de discurso que reduce las diferencias formales y permite comparar convincentemente obras tan diversas como un dibujo a la sepia de Friedrich de pocos centímetros y una acuarela de Rothko de más de un metro de altura, igualándolas en la medida común de lo que Robert Hughes llamó una vez “el jibarismo de la ektachrome”.

Esta exposición —una exposición inspirada en un libro— permite comprobar y disfrutar de la “verosimilitud plástica” del argumento desarrollado por Rosenblum en su libro, porque le restituye la plausibilidad visual que su autor temía que hubiera perdido al pasarlo al formato, distinto, del libro. A su vez, ese libro ha dotado a la instalación de las obras en el espacio expositivo real de un rigor curatorial que, sin estorbar su disfrute contemplativo, permite examinar su argumento como si se tratara de una página impresa en el espacio, más allá del tipo de montajes expositivos basados en meros diálogos formales. Y junto a eso, se ha procurado, con la composición de las obras en el propio diseño de este catálogo —o sea, en el libro inspirado en la exposición— que se mantenga la fuerza intuitiva que tiene la secuencia visual de las obras en el espacio físico.

El proyecto expositivo comenzó a gestarse y a cobrar forma cuando, de entre los temas tratados por Rosenblum, se decidió optar por el motivo del paisaje y restringir la selección de obras, salvo en un par de casos, a un género tan secreto a veces como la obra sobre papel: dibujos en técnicas variadas, bocetos al óleo sobre cartón, grabados. Se procedió entonces al rastreo del paisaje y su evolución en ambos continentes (lo que condujo a las obras de los luministas americanos del siglo XIX, poco tratados por Rosenblum y menos prodigados en Europa), respetando el lapso temporal propuesto por él, aunque haciendo una cala en dos artistas contemporáneos.

Ya en una fase muy inicial del trabajo se estableció el contacto con el profesor Rosenblum, para exponerle el proyecto y pedirle que contribuyera con un texto. Respondió modestamente que no solía mirar atrás, y entonces se le planteó la posibilidad de publicar en español su “The Abstract Sublime” (“it would be exactly the right place to give the text”, contestó con amabili-

dad) y de hacerle una entrevista que le sirviera para hablar, casi cuatro décadas después, de sus actuales ideas sobre la abstracción del paisaje. Esa entrevista, a la que gentilmente se prestó en dos momentos, en Málaga y en Madrid, durante el año 2006, es la que publicamos, a modo de epílogo de este catálogo, como un homenaje póstumo.

La exposición comienza con tres paisajes a la sepia de Caspar David Friedrich, de 1803. Se trata de tres —*Primavera, Otoño e Invierno*— de las cuatro estaciones del primero de sus ciclos de *Jahreszeiten*; perdidas desde 1935 y recién reencontradas, la Fundación Juan March los expone en primicia mundial, sólo precedida por su presentación en Berlín una vez restaurados. Concluye con obras de las principales figuras del expresionismo abstracto americano: junto a las impresionantes acuarelas de Rothko, las obras de Gottlieb, Newman o Pollock, y también las de dos contemporáneos, Kiefer y Richter.

Entre ellos, cubren el lapso temporal entre 1803 y nuestros días paisajes de autores siempre pertenecientes a la “tradición nórdica”: Runge, Dahl, Oehme, Carus, Blechen, Turner, Cozens o Constable; luministas americanos del siglo XIX como Church, Cole, Heade o Bierstadt; y, además, los autores que se encuentran en la transición del siglo XIX al XX o en pleno siglo XX: van Gogh, Mondrian, Munch, Nolde, Klee, Kandinsky o Ernst, entre otros.

Sin que las obras pierdan su peso específico, la exposición las presenta más allá de sus valores puramente formales —si es que tales valores pueden existir en el vacío—, engarzadas en una suerte de “geografía de artistas”, plenamente imbricada con aspectos muy relevantes de la historia de las ideas, y especialmente de las ideas estéticas, del occidente europeo y americano. La contribución del Prof. Dr. Werner Hofmann recorre con envidiable y profunda capacidad de síntesis la entera exposición. De los aspectos específicos del recorrido expositivo dan cuenta brillantemente, y sin interrumpirlo, los textos de Hein-Th. Schulze Altcapenberg, Barbara Dayer Gallati, Dietmar Elger, Cordula Meier, Bernhard Teuber, Olaf Mörke y Victor Andrés Ferretti, a todos los cuales deseamos manifestar nuestro agradecimiento. Miguel López-Remiro, editor de los textos completos de Mark Rothko en varias lenguas, introduce el intenso texto de Rothko que la Fundación Juan March ya publicara en el catálogo de la exposición que dedicó a Rothko en 1987, hace ahora veinte años, y que ahora se reproduce en facsímil.

La Fundación Juan March quiere dejar constancia de su agradecimiento a Corporación Alba y a Banca March, por la ayuda prestada para esta exposición. Las obras expuestas proceden de más de una veintena de museos europeos y norteamericanos, además de algunas colecciones privadas. Hemos querido expresar explícitamente nuestro agradecimiento a todas ellas en el apartado correspondiente, pero queremos destacar aquí la decisiva contribución del Kupferstichkabinett de Berlín, dirigido por el Prof. Dr. Hein-Th. Schulze Altcapenberg, sin cuyo préstamo —más de treinta obras— esta exposición no hubiera sido posible.

Fundación Juan March
Madrid, septiembre de 2007

AGRADECIMIENTOS

Esta exposición está inspirada en *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko* (1975) de Robert Rosenblum. Tan importante ha sido para su concepción este texto revelador como la clarividencia y el estímulo transmitidos por su propio autor. Sus consejos fueron imprescindibles en los momentos iniciales del proyecto y el placer con el que siguió su desarrollo ha sido para la Fundación Juan March una recompensa muy gratificante. Aunque su fallecimiento en diciembre de 2006 le ha impedido llegar a ver esta exposición y su catálogo, su huella en ambos es evidente. Nos gustaría aprovechar esta oportunidad para expresar nuestra gratitud a Robert Rosenblum, que hacemos extensiva a su mujer Jane Kaplowitz y a sus hijos Theo y Sophie.

La Fundación Juan March desea también dejar constancia de su agradecimiento a las siguientes personas e instituciones por las obras prestadas o por su gestión para la obtención de los préstamos que han hecho posible esta exposición: Dr. Sigrid Achenbach, Lynne Addison, Ida Balboul, Dr. Michael Baumgartner, Jill Bloomer, Suzanne Boorsch, Kerry Brougher, Dr. Holger Broecker, Connie Butler, Consuelo Ciscar, Catherine Clement, Francisca Cruz, Kathy Curry, Gail Davidson, Jan Debbaut, Glòria Domènech, Peter Ellis, Dr. Dietmar Elger, Mark Evans, Carlos Fernández de Henestrosa, Dr. Andreas Fluck, Heidi Frautschi, Dr. Sandra Gianfreda, Suzanne Greenawalt, Jodi Hauptman, Edith Heinemann, Dr. Sjraar van Heugten, Sanford Hirsch, Sylvia Hoffmann, Prof. Dr. Wolfgang Holler, Ellen Jansen, José María Jiménez Alfaro, Mark Jones, Adrie Kok, Dr. Petra Kuhlmann-Hodick, María Ángeles Lafita, Steve Langehough, Dr. Hans-Ulrich Lehmann, Nancy Litwin, Floramae McCarron-Cates, Cristina Mulinas, Yolanda Montañés, Philippe de Montebello, Kathleen Mylen-Coulombe, José Ortiz, Carlotta Owens, Roxanne Peters, Earl A. Powell III, Dr. Manfred Reuther, Jock Reynolds, Charles Ritchie, Prof. Dr. Martin Roth, Axel Ruger, Ludmilla Sala, Dr. Dieter Schwarz, Alan Shestack, Ira Schirm, Claudia Schmid, Prof. Dr. Hein-Th. Schulze Altcapenberg, Sabine Schumann, Prof. Dr. Peter-Klaus Schuster, Amy Snyder, Guillermo Solana, Dr. Juri Steiner, Dr. E. J. van Straaten, Alicia Thomas, Paul Thompson, Gary Tinterow, Keri Towler, Marije Vellekoop, Dr. Birgit Verwiebe, Olga Viso, Jeri Wagner, Ian Warrell, Marije Wissink, Barbara Wood y Dr. Moritz Wullen, así como a los generosos coleccionistas que han preferido permanecer en el anonimato.

Deseamos manifestar nuestro agradecimiento, igualmente, a las personas y entidades que nos han aconsejado y apoyado en este proyecto, en particular a Banca March, Corporación Alba, Kevin Avery, Linda Ferber, Javier Gómez Montero, Sheldon Nodelman y Ralph Sessions.

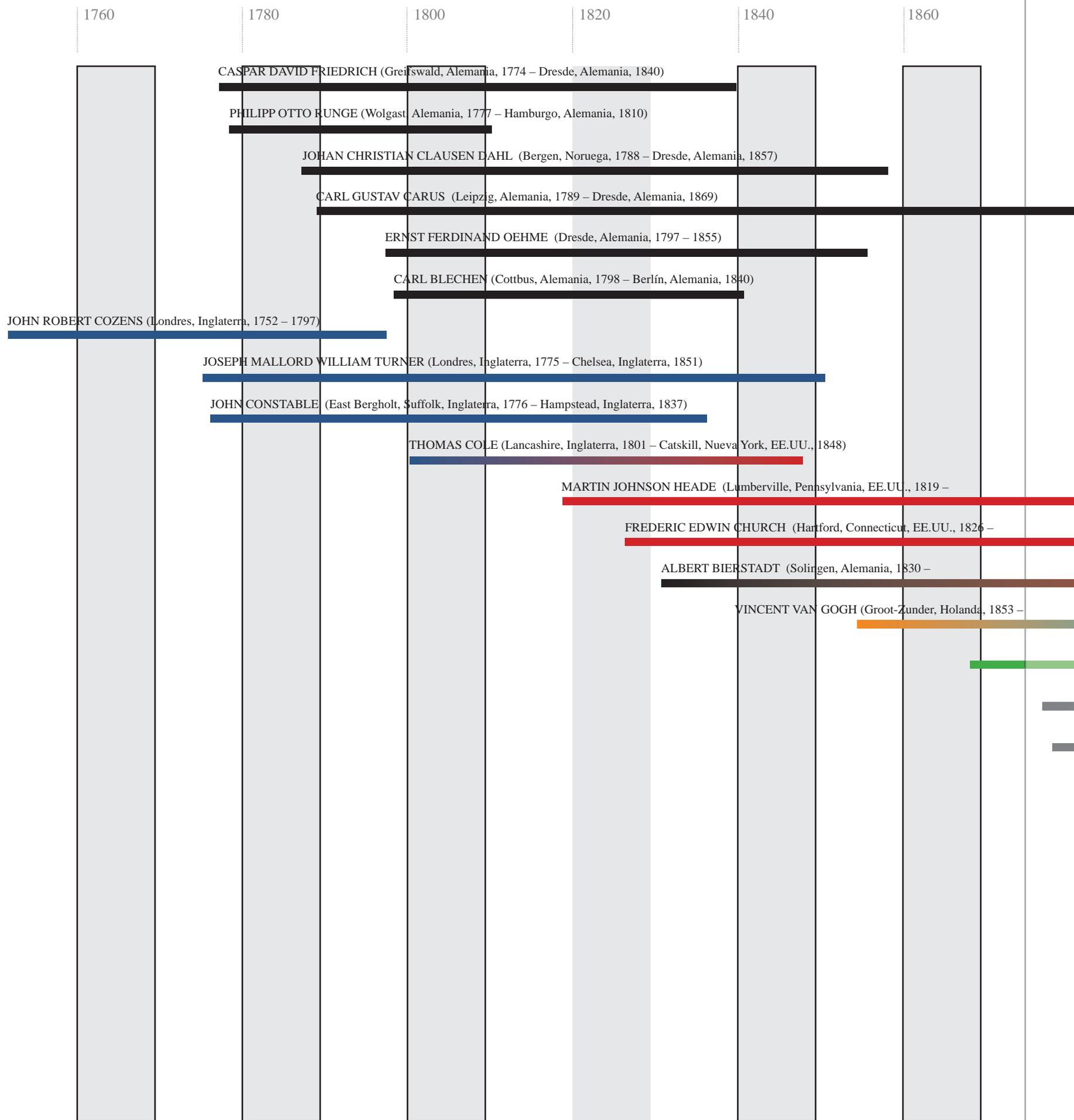
PRESTADORES

País	Lugar e institución	Número de catálogo
ALEMANIA	Berlín, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 13, 14, 15, 16, 18, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 68, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 113
	Berlín, Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek	91
	Berlín, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie	18
	Dresde, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett	10, 11, 12, 17, 19, 20
	Neukirchen, Stiftung Seebüll und Emil Nolde	79, 80, 81, 83, 84
ESPAÑA	Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza	78, 82
	Valencia, IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat Valenciana	114, 115
HOLANDA	Ámsterdam, Van Gogh Museum	70, 71
	Otterlo, Kröller-Müller Museum	69
INGLATERRA	Londres, Tate	33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41
	Londres, Victoria and Albert Museum	30, 31, 32, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49
SUIZA	Berna, Zentrum Paul Klee	86, 87
	Winterthur, Kunstmuseum Winterthur	116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124
ESTADOS UNIDOS	Connecticut, New Haven, Yale University Art Gallery	50, 51, 52, 53, 54, 55, 56
	Nueva York, Nueva York, Adolph and Esther Gottlieb Foundation	96, 97, 98, 99, 100
	Nueva York, Nueva York, Cooper-Hewitt, National Design Museum, Smithsonian Institution	57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64
	Nueva York, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art	93, 107, 108, 109, 110, 111, 112
	Nueva York, Nueva York, The Museum of Modern Art	94, 102
	Washington, D.C., Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution	65, 66, 67, 95
	Washington, D.C., National Gallery of Art	92, 101, 103, 104, 105, 106
COLECCIONES PRIVADAS		85, 88, 89, 90

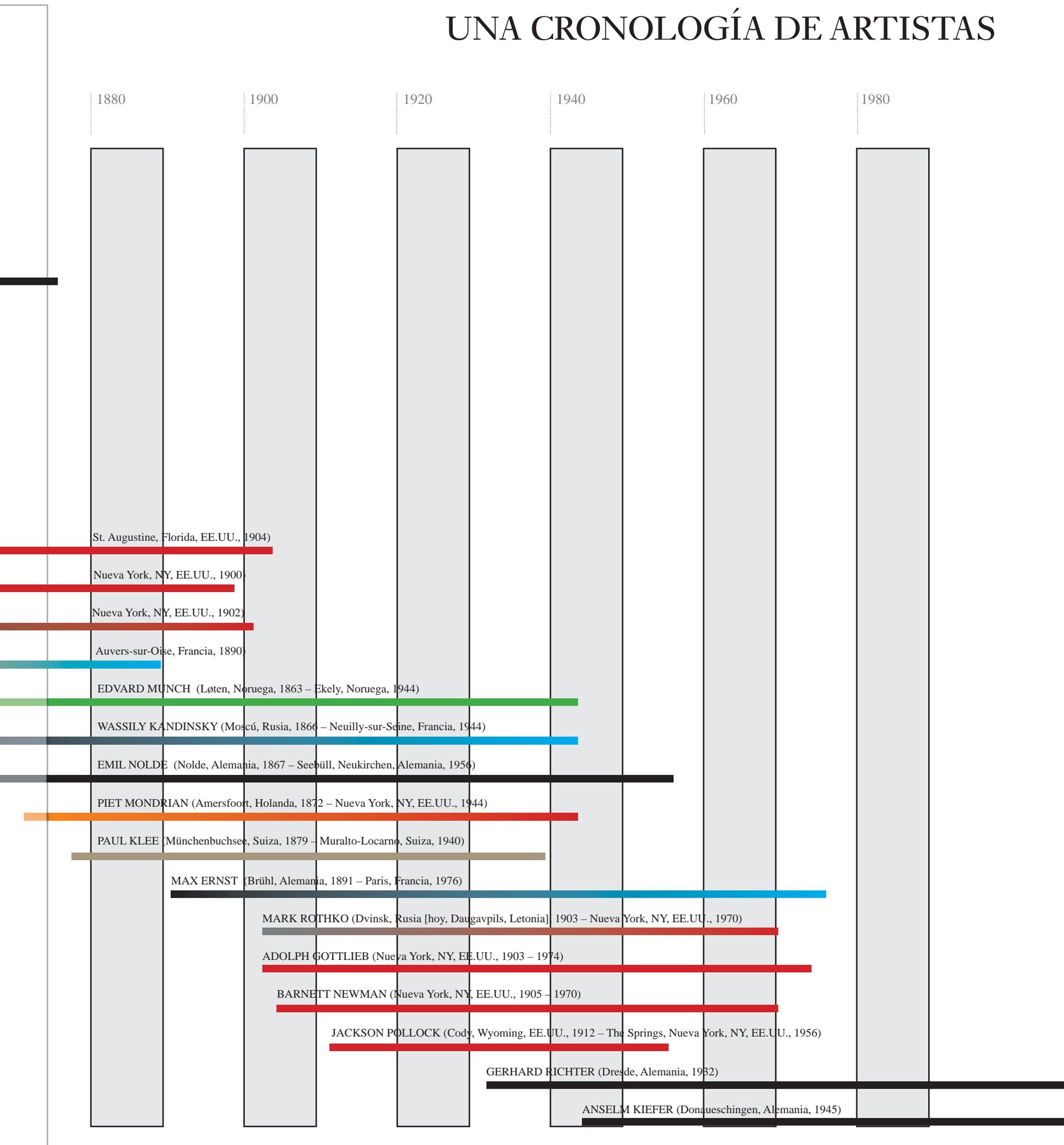
ÍNDICE

5	PRESENTACIÓN
8	AGRADECIMIENTOS
12	UNA CRONOLOGÍA DE ARTISTAS
16	<i>Las partes y el todo</i> Werner Hofmann

30	I EL PAISAJE ROMÁNTICO DEL NORTE DE EUROPA De Friedrich a Constable
32	<i>En la cuna del Romanticismo. Las Estaciones del año (1803) de Caspar David Friedrich</i> Hein-Th. Schulze Altcapenberg
98	II AMÉRICA DEL NORTE: LA NATURALEZA DE LO SUBLIME De Cole a Bierstadt
100	<i>El paisaje americano y lo sublime mudable</i> Barbara Dayer Gallati
130	III LA TRADICIÓN ROMÁNTICA DEL NORTE Y LA ABSTRACCIÓN: EL PAISAJE ENTRE DOS SIGLOS De van Gogh a Ernst
158	IV EL ESPÍRITU DEL PAISAJE Y LA ABSTRACCIÓN TOTAL De Newman a Rothko
160	<i>Lo sublime abstracto</i> Robert Rosenblum
180	<i>“Los románticos sintieron el impulso...”</i> , de Mark Rothko Nota editorial de Miguel López-Remiro
200	V EL PAISAJE POSTROMÁNTICO Kiefer, Richter
202	<i>Anselm Kiefer: paisaje alemán, espíritu universal</i> Cordula Meier
220	<i>Gerhard Richter: paisajes desenfocados</i> Dietmar Elger
234	EPÍLOGO <i>“Como si hubiésemos nacido el primer día del libro de Génesis o fuéramos la última persona sobre la faz de la tierra...”</i> Una entrevista con Robert Rosenblum
246	APÉNDICE <i>Imaginatio Borealis. Para una topografía cultural de lo “nórdico”</i> Bernhard Teuber, Olaf Mörke, Victor Andrés Ferretti
253	CATÁLOGO DE OBRAS
264	BIBLIOGRAFÍA
267	CRÉDITOS



UNA CRONOLOGÍA DE ARTISTAS



“NI LAS MERIENDAS
CAMPESTRES NI LOS PASEOS
DE LOS IMPRESIONISTAS
FRANCESES PODRÍAN
TENER LUGAR EN ESOS
SACROSANTOS PAISAJES
NÓRDICOS: ÉSTOS SON,
MÁS BIEN, SANTUARIOS
DONDE CONTEMPLAR LOS
MISTERIOS ÚLTIMOS DE LA
NATURALEZA”.

ROBERT ROSENBLUM

*La pintura moderna y la tradición
del Romanticismo nórdico.
De Friedrich a Rothko, 1975*



*La experiencia artística del paisaje lleva, desde Petrarca hasta hoy,
la marca de la subjetividad: el hombre es una parte de esa naturaleza que
aislamos del todo cósmico y llamamos “paisaje”.*

LAS PARTES Y EL TODO

WERNER HOFMANN

Esta exposición es deudora de una perspectiva que Robert Rosenblum (1927–2006) introdujo en la investigación hace más de tres décadas, al añadirle el nuevo capítulo de su *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko* (1975).¹ El investigador americano no era nada sospechoso de querer hacer un nuevo balance acerca de qué parte correspondía a las naciones europeas en el surgimiento de la “modernidad” –¡qué término tan polisémico!–, y de estar sirviéndose para ello de argumentos chauvinistas o incluso racistas. Lo que le abrió los ojos fue comprender que la modernidad del siglo XX no se limitaba a esa autoconciencia artística condensada en la fórmula de “l’art pour l’art”. A Rosenblum le interesaba la cuestión del sentido de la actividad artística en una época que ya no reconoce verdades de fe inapelables, y descubrió que la incertidumbre llena de interrogantes de esa época se manifestaba en “la atribulada fe en la función del arte” (“the troubled faith in the function of art”) en torno a 1800.² Así fue como se topó con “los dilemas religiosos planteados por el Romanticismo (“the religious dilemmas posed in the Romantic Movement”).³

Rosenblum no se detuvo en los antecedentes históricos de la conciencia escindida del romanticismo, sino que se aplicó inmediatamente a la cuestión *medias in res*. Los resultados recogidos en su libro (surgido a partir de una serie de conferencias) encontraron una amplia aprobación. Aparecían en el momento oportuno: en 1972, la Tate de Londres celebraba la primera gran exposición retrospectiva dedicada a Caspar David Friedrich. En

1974, año del 200 aniversario del nacimiento de Friedrich, la Kunsthalle de Hamburgo y las colecciones estatales de Dresde celebraron otras dos exposiciones, aún más completas. Dos años después, la exposición panorámica *La peinture allemande à l’époque du Romantisme*, de París, reforzaba y ampliaba el nuevo punto de vista.

Tres décadas después parece haber llegado el momento de plantearse de nuevo cuál es el sentido propio de la “tradición romántica del norte”.

El descubrimiento moderno de la naturaleza como paisaje no se debe a un pintor, sino a un hombre de letras que aunaba la condición de clérigo y la de poeta: Francesco Petrarca (1304–1374). Su ascensión al Mont Ventoux el 26 de abril de 1336 y el relato epistolar en el que la analizó han sido estudiados repetidamente, y ha planteado cada vez problemas nuevos. ¿Comienza con ella la insaciable *Schaulust* moderna, ese “placer de mirar” que de aquí en adelante dejará de lado las reservas que había erigido la religiosidad medieval al paganizar y demonizar las montañas? El propio Petrarca no permite que su descubrimiento tenga como consecuencia inequívoca una “conciencia del mundo” nueva, *terrenal*; una vez que hubo interiorizado la vista panorámica desde la cumbre, lo que anheló fue una vivencia adicional, más allá de los placeres terrenales sensibles. Se le presentó la necesidad de elevar el alma hacia las cosas más altas (“ad altiora”), lo que le llevó a echar mano de las *Confesiones* de San Agustín (397 d.d.C.). Petrarca dejó al azar la elección del paisaje: leería lo que cayese ante sus ojos. Abrió el libro y,

*Carl Blechen,
Grauer Wolkenhimmel mit Mond
(Cielo nuboso gris con luna), detalle, 1823
Óleo sobre papel. CAT. 22*

“casualmente” (!), se encontró con un párrafo del libro X: “Los hombres, por lo común, se admiran de ver la altura de los montes, las grandes olas del mar, las anchurosas corrientes de los ríos, la latitud inmensa del océano, el curso de los astros, y se olvidan de lo mucho que tienen que admirar en sí mismos”.⁴ La lectura suscita en Petrarca dudas respecto a la nueva visión del mundo, y reconoce que hace mucho tiempo que debiera haber aprendido “que no hay nada admirable salvo el alma: en comparación con su grandeza, nada es grande”.⁵ Inmediatamente después, en el capítulo XXIX, consuma su renuncia del mundo exterior por el interior: “entonces, satisfecho, pues ya había visto lo bastante la montaña, dirigí mi mirada interior hacia mí” (“in me ipsum interiores oculos reflexi”).⁶

Esto último, que en un análisis dualista se ha presentado algo exageradamente como un “combate entre lo exterior y lo interior, entre el mundo y el alma”⁷ puede ser definido también, de un modo menos antagónico, como la primera experiencia absoluta de la doble mirada en la Europa moderna, una doble mirada que emprenderá sus descu-

brimientos alternativamente, en el mundo exterior y en el interior, aunque también los entrelazará.

Esto último es lo que se propondrá Caspar David Friedrich, y al respecto hay dos manifestaciones suyas con diferentes grados de contundencia. En una ocasión aboga por la estrecha conexión de ambos ámbitos: “el pintor no sólo debe pintar lo que ve ante sí, sino también lo que ve en sí. Si nada viese en sí, mejor será que cese también de pintar lo que ve ante sí”.⁸ En otra ocasión formula categóricamente: “Cierra el ojo corporal para que puedas ver primero (!) la imagen con el ojo espiritual. A continuación, haz salir a la luz lo que has contemplado en la oscuridad, para que ejerza su efecto en otros de fuera hacia adentro”.⁹ Sin embargo, en la obra de Friedrich no hay pruebas de una disyuntiva como ésta, elegida con tanta habilidad retórica. Todos sus trabajos, ya sean paisajes o interiores, están dedicados a lo terrenal, pero al mismo tiempo despiertan en la mayor parte

de quienes los interpretan la impresión de que hay en ellos una membrana que incluye en sí lo que el creyente experimenta como el más allá.

En Petrarca ya se anunciaba el *topos* del paisaje del alma y, con él, un ámbito de referencia moral y religiosa. Al parecer, Petrarca fue el primero en experimentar conscientemente la naturaleza como un fenómeno *bifocal*: como un territorio empírico y, a la vez, como un paraje del alma. En los primeros párrafos de su texto, Petrarca analiza la entrada del alma en la naturaleza: al principio, la ascensión al monte le resulta penosa, por lo que se desvía del camino recto que su hermano, que lo acompaña, propone. Pero entonces ve con claridad que “la vida que llamamos bienaventurada está en un lugar

elevado” y que es “angosto el camino” (Mateo, 7, 14) que conduce a ella.¹⁰ Este camino deja atrás el fondo del valle del pecado, desdén los placeres mundanos y asume las fatigas de la ascensión.

De esta manera accede Petrarca a la situación disyuntiva del “homo viator in bivio”, que se convertirá en uno de los grandes temas del pensamiento humanista¹¹ y remite a un antiguo *topos* que inicia su

andadura con la narración del sofista Pródico sobre Heracles en la encrucijada. El joven Heracles tiene que decidirse entre la virtud y el vicio. Decide no tomar el cómodo camino de los placeres y elige el difícil camino de la virtud. Petrarca percibió también este conflicto, pues su ascensión estuvo marcada por la bifurcación de caminos. La suya no fue una elección inequívoca, sino que se planteó como una posibilidad alternativa. Petrarca no pudo experimentar lo que hoy se conoce como “experiencia estética de la naturaleza”, pues el Mont Ventoux se le reveló como una “cumbre antitética”, una metáfora tanto de la cima de lo sobrenatural como de lo terrenal. “Cada una de ellas remite a la otra, el significado de una depende del de la otra”.¹² Para Petrarca, la cuestión de la autonomía de lo terrenal tenía tan poco sentido como para Friedrich y para otros pintores de los siglos venideros, y no sólo aquellos pertenecientes a la “tradición nórdica”. En el caso de Friedrich, esta situación de en-



Fig. 1: Caspar David Friedrich
Die Lebensalter: Herbst (Las edades del hombre: Otoño),
ca. 1826. Sepia sobre papel; 19,1 x 17,5 cm
Hamburger Kunsthalle, Hamburgo

crucijada de caminos queda documentada en un dibujo en sepia, el *Otoño*, del segundo ciclo sobre *Las edades del hombre* [fig. 1]. Un hombre y una mujer se encuentran ante una encrucijada de caminos. La mujer señala hacia lo alto, donde se puede ver una cruz sobre una cumbre lejana. El hombre, un guerrero, se dirige, sin embargo, hacia el valle, donde lo aguarda una ciudad. Esta situación arroja luz sobre el tema de la escalada a la cumbre, que Friedrich trató con frecuencia; esas escaladas representan peregrinajes de las almas, de camino hacia un Mont Ventoux que la imaginación del artista ha destilado a partir de distintos aspectos de la realidad.

•

La experiencia artística del paisaje lleva, desde Petrarca, el sello de la subjetividad, incluso cuando los pintores se someten a criterios ideales. Un paisaje de Claudio de Lorena se distingue tan fácilmente de uno de Poussin como de las obras de otros artistas como Rubens y Rembrandt, artistas que no perseguían una belleza normada. La subjetividad llevaba aparejado desde su principio un procedimiento que le otorgaba una base objetiva. Me refiero a la construcción de la *perspectiva central*. También ésta procede de Italia. Cerca de doscientos años después de la ascensión al Mont Ventoux, Leon Battista Alberti (1404-1472) definió en su tratado *De Pictura* (1435) el “*quadro*” como una *finestra aperta* (una “ventana abierta”) cuyos contenidos hacen legibles las líneas axiales de la perspectiva central.¹³ Ese andamiaje lineal establece una doble relación. De una parte, *en el cuadro*, ordena los hechos del mundo de la percepción como un continuo tridimensional (una ilusión espacial); de otra, *en el mundo*, despega ese continuo del más allá y lo pone en relación con el hombre como centro del mundo de la percepción del más acá y como el responsable de su aprehensión visual. La perspectiva refuerza la fórmula con la que Jakob Burckhardt (1818-1897) definiera el Renacimiento como “descubrimiento del mundo y el hombre”, y le otorga un matiz específico: ¡el descubrimiento del mundo *a través* del hombre!

La visión antropocéntrica del mundo permite a los hombres introducir matices subjetivos en la objetividad de la perspectiva central. Esto funciona así: las líneas de fuga de la perspectiva definen las relaciones del cuerpo y del espacio en función del punto de fuga del horizonte. Pero, al mismo tiempo, estas relaciones dependen del espectador, es decir, que todo cuerpo depende de la correspondiente posición del espectador (o, en su caso,

del pintor). Si el sujeto que percibe o pinta varía el sitio en el que se encuentra (y con ello el punto de vista), se alterarán también las relaciones entre los objetos que estén en ese espacio y, en consecuencia, su apariencia tridimensional. De aquí derivan, como pronto veremos, las enajenaciones de la *anamorfosis*.¹⁴

La “ventana abierta” sólo puede y quiere reproducir un fragmento limitado del mundo visible. Este fragmento monofocal establece por lo general relaciones espacio-corporales unívocas. La información topográfica descuida el espacio lejano, es decir, aquella naturaleza que se extiende hasta la *eternidad*. Ésa es la razón por la que la vista desde la cumbre que experimentó Petrarca está marcada por la ausencia de objetos reinante en el Mont Ventoux. (Petrarca apenas se hubiera interesado por el fragmento legitimado por la perspectiva, o por la “ventana abierta”).

Con otras palabras: la perspectiva central logra que el mundo estable de los hechos, fijado por relaciones de medida, se aparte del flujo del continuo espacial que, por ejemplo, permite contemplar la cumbre de la montaña o las costas del mar. Estos son *temas pictóricos* nuevos en los que el espacio, liberado del inventario de lo objetivo, adquiere una grandeza autónoma, primordial. La infinitud que Petrarca descubre a su alrededor lo lleva de la “contemplación del espacio a la contemplación del tiempo”. De este modo, experimenta, sin cambiar de lugar, cómo en el transcurso del día cambia la naturaleza y, sin embargo, sigue siendo la misma: *¡la naturaleza como proceso!* Simultáneamente, Petrarca tiene una experiencia complementaria, al igual que Parsifal, que observa sorprendido: “Casi no he cabalgado, y me parece estar lejos”, a lo que responde Gurnemanz: “Ves, hijo mío: el tiempo se convierte aquí en espacio”.

Dicho de modo simplificado: el mundo de la percepción ofrece al pintor dos temas formales fundamentales: *cuerpos y espacios*, fenómenos ambos de la tercera dimensión e interrelacionados mediante la perspectiva central. La medición geométrica del espacio de Alberti era tan indispensable en el inventario del mundo de los hechos tangibles como el descubrimiento de la profundidad como una dimensión virtualmente practicable para el espectador. Sin embargo, esa orientación en el mundo, en apariencia fiable, también comporta desconcertantes *enigmas en potencia*. Por una parte, se puede hacer que el mundo corpóreo devenga ambiguo; por otra, el espacio practicable puede convertirse en un caos cuyas prolongaciones cósmicas nos impidan el acceso. Ambas

posibilidades de la *ambigüedad* fueron experimentadas por Leonardo da Vinci (1452-1519), que así encarna la tercera aportación italiana a nuestro tema.

En el folio 35v del *Codex Atlanticus* (1490) hay un enigmático dibujo: se compone de prolongadas líneas horizontales que se curvan suavemente. En él se esconde el hombre en sus orígenes: una cabeza de niño [fig. 2]. Leonardo trabajaba con el recurso artístico de la *anamorfosis*, que deforma los contenidos pictóricos, objetivos, dificultando así su lectura. No representa la cabeza del niño en ángulo recto, sino en sentido oblicuo, de lado.

Cuando el espectador se coloca también de lado, la enigmática imagen se rectifica. La cabeza de niño de Leonardo incluye un motivo morfogenético importante: en la medida en que las delicadas líneas desdibujan el rotundo y firme volumen de la cabeza, se abren a algo que no puede leerse como un cuerpo, sino en todo caso como el inicio de una configuración espacial. En concreto –y en relación con nuestro tema– se trata de la *prima idea* de un paisaje. Vislumbramos delante una pileta poco profunda; detrás (en su caso, encima) hebras de nubes. De este modo la cabeza se convierte, cuando se la ve perpendicularmente, en una metáfora de la infinitud. No conozco ninguna anamorfosis que contenga una metamorfosis de lo corporal en lo espacial semejante a esa.

Leonardo corrigió, por así decirlo, la fría obsesión por los objetos propia del Quattrocento, al transformar un cuerpo firme y tangible en un embrión que está consolidando su plasma. Lo hace porque su forma de pensar es ágil y discurre guiada por una idea central, la de la *trasmutazione di forme*, “la transmutación de formas”. Joseph Gantner llamó la atención a este respecto hace ya décadas, en su trabajo sobre las visiones de Leonardo sobre el diluvio y el fin del mundo.¹⁵

Esa disposición de Leonardo constituye su móvil y proporciona la “definición definitiva” de sus intenciones artísticas. Gantner cita un hermoso pasaje de Giuseppina Fumagalli: “Tutto è circolo di vita, che non è materia, è moto, è energia, è anima” (“Todo es círculo de vida, que no es materia; es movimiento, es energía, es alma”).¹⁶ Del mismo modo que Leonardo mezcla lo animado y lo inanimado, dinamiza en todas partes lo fijo

y permite que las fuerzas creativas se conviertan en destructivas y viceversa, ignora también el dualismo de lo interior y lo exterior, del alma y el mundo, y lo hace con una metáfora tan simple como hermosa: “porque el ojo es la ventana del alma, ésta siempre teme perderlo”, dice en el folio 116r del *Codex Atlanticus*.

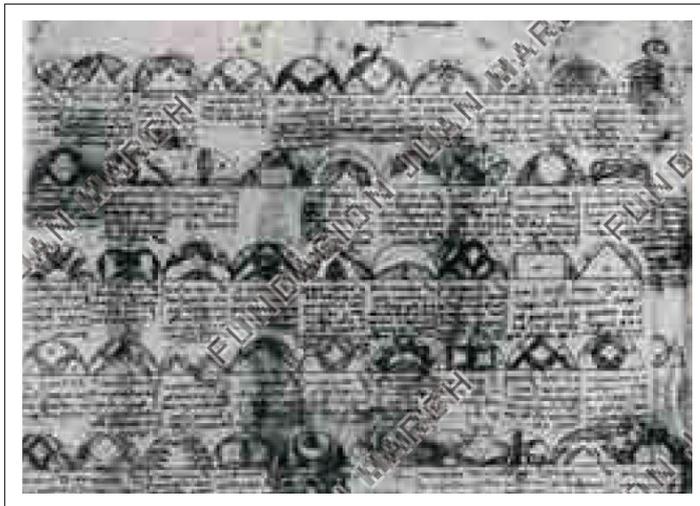
No es posible resolver la oposición entre mundo interior y exterior de una manera más concisa y ecuánime: el alma contempla el mundo a través de la ventana del ojo. No aporta ninguna otra “interioridad” adicional, sino que simplemente está incluida en el proceso de ver. Cuando

Caspar David Friedrich, con posterioridad, aconseje cerrar los ojos, estará protestando contra aquel secular fervor imitativo, positivista, que no ve en el mundo exterior más que un repertorio de motivos que permite perfeccionar más y más el lenguaje del ilusionismo, hasta llegar

al “*trompe-l’œil*”. Friedrich pone de manifiesto una insatisfacción que será la misma que dio pie cien años más tarde al escrito programático *De lo espiritual en el arte* (1912), de Kandinsky (1866-1944): “Nuestras almas, que, tras el largo periodo materialista, comienzan a despertar [...]”. Con tales frases formula Kandinsky su esperanza en un cambio que permita al “alma” volver a “resonar”. A diferencia de Kandinsky, Friedrich no quería revelar el mundo exterior (para él aun “el objeto más insignificante, el más inmundo” es digno de ser representado),¹⁷ sino reconquistar el mundo interior mediante el exterior. El modo en que lo logró es lo que otorga a su arte un carácter fascinante casi indescriptible: su aura. Friedrich enfiló la senda de la equivalencia entre el espíritu y la materia que también seguiría Kandinsky, al plantearse las preguntas “¿es todo materia? ¿es todo espíritu?” Y hay otra pregunta más, que ya contiene su respuesta: “¿es posible que las diferencias que establecemos entre materia y espíritu no sean sino gradaciones [...]?” Esos tránsitos de los que presumía Kandinsky remiten a Leonardo, que había establecido la analogía entre el microcosmos humano y el macrocosmos: “[...] de la misma manera que el hombre está compuesto de tierra, agua, aire y fuego, así también lo está el cuerpo de la tierra”.¹⁸ En consecuencia, el hombre es parte de esa naturaleza que aislamos del todo cósmico como “paisaje”.



Fig. 2:
Leonardo da Vinci. Esbozo anamórfico de cabeza de niño
Codex Atlanticus, fol. 35v.
Biblioteca Ambrosiana, Milán



La continua *trasmutazione di forme* es un factor dinámico que se resiste a conformarse con la información objetiva del mundo exterior del que el ilusionismo moderno ha hecho su lema. El pintor sólo podrá lograr la mimesis si reproduce cada apariencia en su forma material autónoma e inconfundible. Esta ambición se basa en la univocidad; así pues, de nada le sirve el jinete cabalgando las nubes que pintó Mantegna en el cielo de su *San Sebastián sufriendo martirio* (ca. 1470, Kunsthistorisches Museum, Viena). Lo que para Mantegna es un motivo marginal constituye el núcleo del pensamiento formal de Leonardo, que veía constantemente en *una forma* el potencial de *otras*, justo porque suponía *trasmutazioni* por doquier. Esta forma polifocal de ver pudo haber sido uno de los motivos –y no sólo la mera circunstancia de que tuviese noticia del *Da prospettiva pingendi* (anterior a 1482) de Piero della Francesca (1412/20–1517), como indicaba Luca Pacioli (circa 1445–1517)¹⁹ por los que Leonardo abandonó el proyecto de un libro sobre la perspectiva. Leonardo, el dibujante, satisfizo su anhelo de *trasmutazione* sin hacer caso del corsé de la perspectiva geométrica.

Ese anhelo se puede verificar en cuatro ámbitos formales:

1. En los dibujos, que transforman una figura geométrica básica en una serie de variaciones, como, por ejemplo, los segmentos de círculo del *Codex Atlanticus*, folio 167r, doble folio [fig. 3].
2. En los inventos técnicos. Estos aparatos, concebidos en función de los problemas del movimiento, funcionan siempre que de su carcasa material resulten procesos dinámicos. La *trasmutazione* tiene lugar en ese

caso bajo auspicios mecánicos.

3. En el recurso a estructuras informes, que estimulan las “invenciones”. Esto sólo es posible porque Leonardo, por decirlo con palabras de Klee, concibe la forma “como génesis”: “Bajo estas normas no puedo sino plantear un nuevo invento (¡!) desde la especulación, que, a pesar de que pueda parecer irrelevante y casi digno de risa, no por ello deja de ser de gran utilidad para instar al ingenio a realizar distintos inventos, esto es: cuando, al tratar de crear cualquier escena, estás mirando cualquier tipo de muro con muchas manchas, o rocas de composición variada, si quieres descubrir cualquier imagen conseguirás ver similitudes con distintos paisajes [...] también podrás llegar a ver en ellos todo tipo de escenas de batallas y un vivaz comportamiento de las figuras, extrañas fisonomías e indumentaria y una infinita serie de cosas a las que puedes devolver a una forma perfecta y buena”.²⁰
4. En *la consideración del todo de la naturaleza*, como se muestra ya en la cabeza del niño, cuyas delimitaciones se han perdido en la anamorfosis, y que incluye algo que aparece y algo que desaparece. En los dibujos del diluvio y el fin del mundo comparece plenamente esa mirada. El espectador cae en el remolino de aglomeraciones y explosiones, desintegraciones y enredos [fig. 4]. Los seísmos y tempestades cubren la superficie del papel como sucesos verticales, el caos impulsor domina las coordenadas de la estática profundidad espacial. La perspectiva se retira, deja el campo libre, y por lo tanto se impide al espectador la entrada en este tumulto. El espacio encajado, legitimado por la “ventana abierta”, ha sido eliminado.



Fig. 3: Leonardo da Vinci. Variaciones sobre un motivo geométrico
Codex Atlanticus, fol. 167r. Biblioteca Ambrosiana, Milán

Fig. 4: Leonardo de Vinci. El diluvio, ca. 1517-18
The Royal Collection © 2006, Su majestad la Reina Isabel II (RL 12384)



A estas turbulencias cósmicas aluden las cuestiones que Joachim Ritter (1903-1974) se planteó en su estudio sobre el paisaje: “¿Qué obliga al espíritu a formar, al principio de la Edad Moderna, un órgano para la teoría del ‘todo de la naturaleza’ como ‘lo divino?’” (del que emergerá “el paisaje”); “¿Qué significa que la concepción estética de la naturaleza como paisaje se haga al final tan universal como su concepto en cuanto objeto de las ciencias?”²¹

Leonardo responde a estas cuestiones como el artista-filósofo que es, con vocación investigadora y especulativa, al proyectar al hombre-microcosmos en el macrocosmos de la naturaleza y concebir el cosmos como un todo, cuyos elementos (tierra, agua, fuego y aire) se hallan en permanente asociación y separación, en colisión y transformación. Su imaginación llega allí donde el pensamiento religioso y filosófico busca respuestas desde hace siglos a las preguntas: “D’où venons-nous, que

sommes-nous, où allons-nous?” (“¿De dónde venimos? ¿Qué somos? ¿A dónde vamos?”).

Cuando Paul Gauguin (1848-1903) puso estas preguntas en 1897 como título de un cuadro de grandes dimensiones (hoy en el Museum of Fine Arts de Boston) creó una imagen clave. Representa su aportación más ambiciosa al giro que estaba experimentando la pintura parisina en la década de 1890. Al igual que Gauguin, Edgar Degas (1843-1917), en sus paisajes tardíos realizados con la técnica del monotipo, Paul Cézanne (1839-1906), Vincent van Gogh (1852-1890) y los *Nabis* pusieron punto final a la *tradición monofocal* de la “ventana abierta”, a la que aún muy poco antes se había adherido Émile Zola (1840-1902), el portavoz de los impresionistas. Para él, aquellos cuadros eran “ventanas abiertas” (“fenêtres ouvertes”) y señalaba con satisfacción que abrían “agujeros en la pared” (“trous dans le mur”) de las salas de exposiciones, con lo que sorprendían al público como reali-

Fig. 5: Paul Cézanne. Plan d'eau à l'orée d'un bois
(Estanque al borde de un bosque), 1900-4. Acuarela sobre papel.
Enmarcado: 71,8 x 88,3 x 4,4 cm. Saint Louis Art
Museum, St. Louis, Misuri, EE.UU., Adquisición del Museo (52:1948)

dades reales. De hecho, fueron los impresionistas quienes pintaron el último capítulo de la metáfora de la ventana, cuando dejaron surgir los contenidos de su pintura directamente de encantos visuales irrepetibles, percibidos de manera espontánea. Esta tendencia estaba presente ya en el *quadro* de Alberti, pues la ventana, llevada hasta sus últimas consecuencias, postula que el mundo es todo lo que quepa en un marco rectangular, esto es: todo lo que pueda representarse monofocalmente, dentro del eje de la perspectiva. La “ventana” es *per se* “fragmento”, y exige, por tanto, la decisión de renunciar al resto.

Los impresionistas llevaron estas premisas a sus últimas consecuencias al apartarse de las convenciones del canon académico y otorgar a sus pinturas la apariencia de fragmentos casuales. En su *Kunstwollen*, su “voluntad artística”, –que aparentaba ser informal– no interesaba el ojo como ventana del alma, sino que bastaba con que el pintor tuviese “temperamento”. Zola dio en este sentido con la fórmula exacta: “una obra de arte es un rincón de la creación visto a través de un temperamento”.²² La indicación de un lugar cualquiera, “un rincón”, revela que el pintor se da por satisfecho con simples instantes. Prefiere sucesos anónimos, cotidianos, en parques y jardines, en las avenidas y a las orillas del Sena: lugares en los que pasa su tiempo libre la promiscua muchedumbre, “rincones” que el espectador puede completar hasta componer un todo de mayor tamaño.

Las experiencias del tiempo y el espacio se acortaron, esto es, se comprimieron. Al circunscribirse al instante en el que transcurre un suceso efímero de color y luz, el pintor elimina el tiempo como elemento de duración (es decir, de estabilidad) y, como sustrae el detalle del todo, opta por la óptica aforística del fragmento. Esta manera de proceder tiene su correlato en la escritura de la pincelada, que, en apariencia suelta e improvisada, subraya el efecto final de pintura ocasional. Las “abreviaturas” cromáticas del pincel se acercan a menudo a lo informe. Para nuestros hábitos visuales, algunos detalles sacados fuera de contexto resultan todavía hoy enigmáticos y carecen de una referencia objetual reconocible.

A este “carácter preliminar” se debe que el desilusionado Zola llegase a la resignada conclusión de que los pintores promovidos por él seguían siendo “precursores”: “Son todos precursores. El genio no ha surgido. Podemos ver cuáles son sus propósitos y estar de acuerdo con ellos, y sin embargo buscaremos en vano la nueva obra maestra, la piedra angular de lo nuevo”.²³ En este reproche incluyó posteriormente a su amigo de

juventud, Cézanne, y le pasó inadvertido que éste trabajaba en la lejana Aix en una nueva estructura pictórica que dejaba atrás el impresionismo, con lo que acometía la cuadratura del círculo [fig. 5]. Cézanne quería contemplar el mundo de nuevo, sin prejuicios, como un recién nacido, y a la vez hacer algo que fuese “tan sólido y duradero como el arte de los museos”. El Louvre fue su manual y su libro de lectura, aunque también sabía que “el pintor debe dedicarse por entero al estudio de la naturaleza ...”.²⁴ Al abandono de las formas por parte de los impresionistas respondió con una sólida sintaxis concentrada y a la estética del fragmento contrapuso *la naturaleza como un todo sublime*. Con su forma de hacer corrigió –sin anular su franqueza– el carácter provisional del esbozo. Más aún: Cézanne inventó un tejido de manchas, que, sin ser todavía objetivo, ya muestra trazas de objetos (de cuerpos). De esta manera, hizo surgir el mundo empírico en tanto que proceso, a partir de partículas cromáticas, sin reprimir la vida propia de esas partículas. De esta morfogénesis excluyó a la línea. Como ya le había ocurrido a Eugène Delacroix (1798-1863), no podía encontrarla en ninguna parte de la naturaleza, en la que sólo veía contrastes. No quería “modelar”, sino “modular”, una palabra que evocaba el recuerdo de las variaciones, que desentrañaba las *trasmutazioni* de formas de Leonardo. Joachim Gasquet (1873-1921) recogió la clave: “No se pintan las almas. Se pintan los cuerpos, y cuando los cuerpos están bien pintados [...] entonces resplandece el alma, si es que hay una, por todas partes”.²⁵ A fin de cuentas, a Cézanne no le interesaban los cuerpos aislados; por el contrario, quería abolir el dualismo cartesiano y crear un continuo cromático a partir de *cuerpos y espacios equivalentes*.

De este modo, Cézanne eliminó el “espacio-caja” (el *Systemraum* de Panofsky) y con él la autoridad de la perspectiva central. La tercera dimensión, liberada de su cometido tradicional de ofrecer un simulacro ilusionista, se convirtió en el receptáculo de una *simbiosis de espacio y cuerpo*, cuya clave más destacada es el tema de la montaña Sainte-Victoire, un tema que obsesionó al Cézanne tardío. Cézanne aspiraba a una armonía que entendía como veneración a Dios, Padre Eterno Omnipotente. Este fin pudo haberse correspondido con lo que sintió ante las *Bodas de Caná* del Veronés, en el Louvre: “Esto es pintura. Cada fragmento, el conjunto, la corporeidad, los valores, la composición, la lluvia, todo está aquí [...]. Esto es lo primero que una pintura debe ofrecernos, una calidez armónica, un abismo en el que pueda sumirse



la mirada, una sombría agitación. Un estado de éxtasis cromático [...], otro mundo, y, sin embargo, plenamente real. El milagro está aquí. El agua se transforma en vino, el mundo se ha convertido en pintura. Uno se sumerge en la verdad de la pintura”.²⁶

El empeño de Cézanne por revalorizar el color como elemento autónomo de la estructura del cuadro y del mundo perturbó al público y a los críticos como ya había ocurrido antes con la “incompleta” manera de pintar de los impresionistas. Todavía en 1894, cuando Gustave Caillebotte (1848-1894) quiso donar su colección al Louvre, tuvieron que sufrir los insultos de su colega Jean-Léon Gérôme (1824-1904): “[...] ordures [...] extravagance à tout prix [...] des anarchistes et des fous”.²⁷ El propio Zola veía en su amigo de juventud tan sólo “un gran pintor malogrado” (“un grand peintre avorté”).²⁸ El reto que plantean al espectador las confusiones visuales constituye una parte fundamental de la historia de la recepción de la modernidad. Cien años antes de los impresionistas, Denis Diderot (1713-1748) ya había tratado la cuestión de la perplejidad del público, como se ve cuando explica, en su crítica del Salón de 1763,²⁹ el secreto de la “magia” de la pintura de Jean-Baptiste Siméon Chardin diciendo que cuando se está demasiado cerca del lienzo, “todo se nubla” (“tout se brouille”); en cambio, si se mantiene la distancia adecuada, “todo se crea y reproduce” (“tout se crée et se reproduit”). Esta correlación muestra que el pintor no es un mero copista pasivo, sino alguien capaz de crear directamente un mundo a partir del color. Diderot trata este punto con más detalle en su *Essai sur la*

Peinture (de 1765, publicado en 1795). Diderot describe al pintor en tensión ante el lienzo en blanco; su paleta es una imagen del caos, de la que hará surgir “la obra de su creación” (“l’œuvre de sa création”).³⁰ Va a tientas y con paso inseguro, pues carece de un plan preestablecido: las formas de color van aclarándose progresivamente en referencia al mundo de los objetos. Con esta descripción Diderot desvela uno de los orígenes de la modernidad: el pintor ya no reproduce las cosas que se encuentra, sino que transforma la realidad material mediante *procesos cromáticos de gestación*. Su pincel no describe ni define, sino que toma el color como la *materia autónoma* que inicia el proceso de la configuración, que tiene sobre su propia vida *un poder eficaz*.

Poco después, en Inglaterra, el paisajista Alexander Cozens (1717-1786) hizo un descubrimiento en el que basaría el desarrollo de su *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape* (1785).³¹ En este largo título, el peso lo tiene la palabra invención (*invention*). Para Cozens, el paisaje no era un tema para la imitación (de un fragmento de la naturaleza), sino un ideal de forma y, por tanto, la metáfora general de la creación de la forma. Por ello, proclama que la “mancha” (“blot”) accidental es el germen de toda invención. Para ello, se remite al *Tratado de la Pintura* de Leonardo, y es el primero en citar aquel pasaje que desde entonces ha servido una y otra vez como justificación a los pintores (basta con mencionar, por ejemplo, a Max Ernst): “Cuando miras un muro viejo cubierto de suciedad, o la extraña apariencia de una piedra ve-teada, podrás descubrir cosas variadas, como paisajes [...]” (“If you look upon an old wall covered with dirt, or the odd appearance of some streaked stone, you may discover several things like landscapes [...]). Cozens

Figs. 6 y 7: Alexander Cozens. *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape* (*Un nuevo método de ayudara a la invención a dibujar composiciones originales del paisaje*), 1785

hace que el proceso de creación comience con el *blotting*, que engendra “formas generales, carentes de sentido” (“unmeaning, general forms”), polivalentes y capaces de evocar en el espectador diversas asociaciones con objetos. Paulatinamente, el pintor otorga “significado y coherencia” (“meaning and coherence”) a esas manchas previas a las formas. Sin utilizar líneas, trabaja tan sólo con contrastes de claros y oscuros. El resultado, cuando está logrado, son paisajes ideales, bien proporcionados, cuyas partes contrastan armoniosamente entre sí.

Como suele ocurrir en la historia del arte, estamos en una encrucijada. El recurso utilizado por Diderot y Cozens de los inicios premorfológicos permite extraer dos posibles consecuencias. Una de ellas fue la practicada, sin conocer a Diderot, por los impresionistas, al abandonar el dominio de la línea, olvidar las reglas académicas de la composición y reproducir la realidad cotidiana como un *fragmento* temporal y espacial de luz y color. La otra consecuencia condujo a la “tradición nórdica”, apadrinada por el *New Method* de Cozens. Pues, aunque al pragmático Cozens no se le ocurriera invocar representaciones ideológicas de la totalidad, ni pensara tampoco en relacionar el *blotting* con procesos orgánicos o cósmicos, con todo, su “nuevo método” sentó el fundamento visible para el *cambio de paradigma* que tuvo lugar al iniciarse el siglo XIX. Esto puede probarse mediante una serie de documentos que tienen en común que presentan el pensamiento analítico de un modo sintético. Los análisis del racionalismo ilustrado, con aspecto de fines en sí mismos, fueron sustituidos por la “Blick in das Ganze der Natur”, por “la mirada al todo de la naturaleza”.

Bajo ese título impartió Georg Forster en 1779, como

catedrático de Historia Natural, la primera de sus conferencias en el Collegium Carolinum de Kassel.³² Se remontó al pasado, a la “ciencia fragmentada” perdida en índices de nombres, en tecnicismos y sistemas; él pensaba en una ciencia en la que la naturaleza “sea como efecto o como fuerza activa” (“es sey als Wirkung oder als wirkende Kraft”), se reconociese como la “primera revelación directa de Dios Creador”. Es esa omnipotencia la que le proporciona a la naturaleza la tensión entre crea-

ción y destrucción, en la que todo surge y desaparece de nuevo, en la que todo se inflama y se extingue. La acción conjunta de la tierra, el aire, el agua y el fuego tiene lugar en un “*immerwährenden Cirkel*”, en un “círculo perpetuo”. El hombre, que surge de las tinieblas, participa creativamente en los cambios transformadores entre la vida y la muerte que se desarrollan en el decurso natural. Si el hombre fracasa en ese papel, todo se apaga y se vuelve de nuevo polvo y desierto. Forster, un autor familiarizado con las artes, no se refiere a la pintura de paisaje. Lo que podría haber conocido de esa pintura, carente de la mirada al todo de la naturaleza, lo habría con-

siderado mera reproducción, no dotación de sentido. Desde este punto de vista, su visión es el contrapunto de una pintura que ni idealiza la naturaleza ni la reproduce como mero fragmento, sino que la concibe como un proceso en constante “reforma”, como *trasmutazione di forme*. Algo semejante barruntó Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) con su idea, espontánea y derivada de la observación, de la “*Urpflanze*”, la “planta originaria”. El 17 de mayo de 1787 escribió a Johann Gottfried von Herder (1744-1803) desde Nápoles: “Con este modelo y la clave correspondiente pueden descubrirse plantas hasta el infinito, que tendrán que ser consecuen-



Fig. 8: Alexander Cozens. A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape, (Un nuevo método de ayudar a la invención a dibujar composiciones originales del paisaje), 1785

tes, esto es, que aun cuando no existieran, sí que podrían existir [...]”.³³ En el siglo XX, Paul Klee (1849-1940) lograría encontrar esos caminos inventivos.

En Dresde, Carl Gustav Carus (1789-1869) encontró un denominador a la manera de pensar metamorfofísica de Goethe, que hoy designaríamos “interdisciplinariedad”. Carus era médico, naturalista y pintor. En sus *Diez Cartas sobre la pintura de paisaje* (1815/1835) acuñó en relación a su amigo Caspar David Friedrich la palabra “Erdlebenbild” (la “imagen de la vida terrena”).³⁴ La teoría de Edmund Burke acerca de lo sublime (de 1757) quedaba con ello considerablemente ampliada; para Carus, el arte de las *Erdlebenbilder* no se aplica sólo a “[...] escenas colosales en el mayor formato posible, como si sólo pudieran representar un esbozo de tales imágenes estampadas de los Alpes, de tempestades marinas, grandes bosques de montaña, volcanes y despeñaderos”.³⁵ La *Erdlebenbild* es más diferenciada y amplia que lo “sublime” de Burke. Aun cuando esas escenas presentan lo más elevado del arte de la *Erdlebenbild*, “[...] cualquier faceta de la vida terrestre, hasta la más sencilla y apacible, es un objeto hermoso y digno del arte con sólo que esté correctamente captado su sentido más propio, la idea divina oculta en ella”.³⁶ La última frase coincide casi palabra por palabra con afirmaciones de Caspar David Friedrich.

En Austria, Adalbert Stifter (1805-1868), probablemente sin conocimiento previo de las *Diez Cartas* de Carus, escribe en 1852 en el prólogo a su *Bunte Steine* (“Piedras de colores”, 1853) un credo que integra los dos niveles de la imagen de la vida terrenal: “Considero grandes el correr del aire, el murmullo del agua, el crecimiento de los cereales, el ondular del mar, el reverdecimiento de la tierra, el brillo del cielo, el fulgor de los astros; el esplendor que desata la tempestad, el rayo que destruye las casas, el temporal que impulsa el embate de las olas, la montaña escupiendo fuego, el seísmo que mueve las tierras [...] no los considero mayores que los fenómenos antes mencionados, sino que más bien los tengo por menores, pues son

meros efectos de leyes mucho más elevadas”.³⁷ De aquí deduce Stifter la “suave ley” que guía a la humanidad. Como pintor y dibujante dirigió su precisa mirada a los fenómenos naturales más próximos y que a la vez apuntaban a procesos mayores, como en los dibujos sobre el tema del “movimiento” [fig. 9].

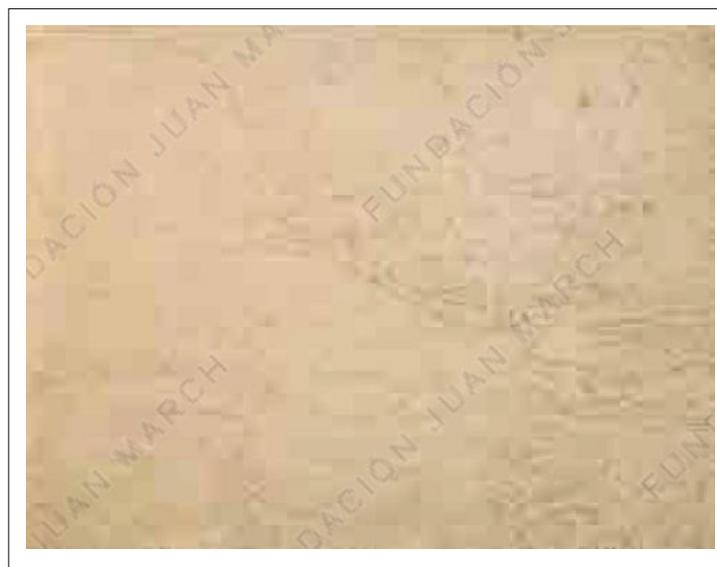


Fig. 9: Adalbert Stifter. Die Bewegung (Movimiento), 1858. Dibujo preparatorio para la segunda versión
Wien Museum, Viena © Adalbert Stifter-Gesellschaft Wien

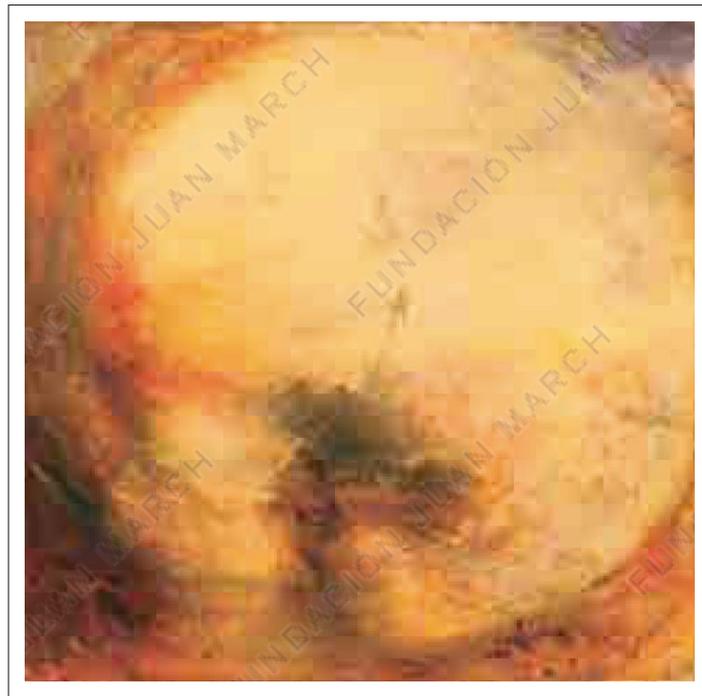
En la pintura inglesa la mirada doble que abarca tanto lo pequeño como lo grande puede remontarse hasta el *New Method* de Cozens, pues el *blot* incluye en potencia la cercanía y la lejanía, es el núcleo *del que puede partir todo*. Podemos suponer a partir de qué tipo de paisajes pudo desarrollar Alexander Cozens su teoría por una carta

suya en la que cita un texto sobre un cierto “Cape Desolation” escrito durante el viaje del Capitán Cook al Polo Sur (1777): “Estas montañas terminan en horribles precipicios, cuyas rocosas cimas se elevan a una vasta altura, de manera que difícilmente cosa alguna de la naturaleza puede aparecer con un aspecto más salvaje y árido que este entero país”.³⁸

La escuela de dibujo del Doctor Thomas Munro (1759-1833) fue, en

los años 90 del siglo XVIII, relevante para la difusión del *New Method* en los círculos artísticos. Los jóvenes pintores, entre ellos Thomas Girtin (1775-1802) y John Mallord William Turner (1775-1851), se familiarizaron allí con la pintura de paisaje inglesa de sus contemporáneos, de la que Munro poseía una buena colección. Como contaba con obras del hijo de Alexander Cozens, John Robert Cozens (1752-1797), es seguro que en la escuela se hablaría de la teoría de Cozens padre.

Por el propio Constable sabemos que conocía el *New Method*, pues, como pintor de nubes, aprendió la gramática celeste copiando los veinte aguafuertes que Cozens había incluido en su tratado, aunque sin hacer referencia a ellos en el texto [figs. 6, 7]. Difundía allí a modo de ilustraciones científicas un alfabeto de nubes, que comienza con un cielo casi vacío, con la “nada”: ¡un primer día de la Creación! [fig. 8]. Constable, que se veía a sí



mismo como un “pintor natural” (*natural painter*), concebía la pintura como una ciencia y las obras como experimentos.³⁹ Ello no le impedía fundamentar su visión en las palabras de un poeta –“Es el alma la que ve; los ojos exteriores / presentan el objeto, pero la mente lo describe”–,⁴⁰ ni justificar sus observaciones de la naturaleza con creencias religiosas. Paseando un día por un paisaje primaveral se encontró rememorando el pasaje bíblico “Yo soy la resurrección y la vida” (Juan 11, 25),⁴¹ lo que se correspondía plenamente con su convicción de que la naturaleza humana es “congenial a los elementos del planeta” (“congenial with the elements of the planet”). La amplitud de la naturaleza investigada por Constable va desde las plácidas “imágenes de la vida terrenal” (*Erdlebenbilder*) hasta poderosos paisajes celestes (*sky-scapes*). Su arte, indicaba modestamente, se halla “debajo de cada seto y en cualquier camino” (“under every hedge and in every lane”); sin embargo llega también hasta las fronteras de una desconsolada soledad.

La ciudad muerta convertida en paisaje “Old Sarum”, la describe recurriendo a un poeta: “Paint me a desolation” (“píntame una desolación”).⁴² Esa es la sensación que produjo en el capitán Cook el Cape Desolation (de ahí el nombre). Al igual que Stifter, Constable veía en la naturaleza la correlación de fuerzas silenciosas y ruidosas. Leslie cuenta que citaba a menudo un pasaje del Libro de los Reyes (19, 11-12): “Un viento impetuoso y fuerte bajó de las montañas y rompió las piedras en

trozos delante del Señor; pero el Señor no estaba en el viento; y después del viento vino un terremoto; pero el Señor no estaba en el terremoto; y después del terremoto, un fuego, pero el Señor no estaba en el fuego; y después del fuego, una voz baja”.⁴³

John Ruskin (1819-1900) cita este pasaje en su *Modern Painters* (1858), donde trata de “la verdad de los cielos” (“the truth of skies”).⁴⁴ Con la mente en los grandes paisajes de Turner y sus mensajes, Ruskin vio en las nubes “la presencia inmediata de la Deidad” (“the immediate presence of the Deity”). Su admirado pintor –y ésta es la idea predominante de Ruskin–, pinta actos de creación. Ello le da derecho a ser oscuro y Ruskin deduce de ello una nueva característica cualitativa: “El grado mayor de excelencia no puede darse sin oscuridad” (“Excellence of the highest kind, without obscurity, cannot exist”). Este cambio de paradigma ya se percibía en Burke, que denominaba despectivamente a la “idea clara” (“clear idea”) “idea pequeña” (“little idea”).⁴⁵ Con todo, Turner no se veía a sí mismo excluido de la tradición de la pintura de paisaje. En una conferencia describió a grandes rasgos su historia: su crítica apuntaba a los flamencos y a los holandeses, que se perdían en la naturaleza común y corriente (¡algo que también se podría haber dirigido contra Constable!). Sólo Rubens y Rembrandt habrían logrado elevarse por encima de ello, y Rembrandt habría extendido una “misteriosa duda” sobre las cosas más comunes. Las carencias de su lenguaje formal habrían sido

Fig. 10: Joseph Mallord William Turner. Shade and Darkness – The Evening of the Deluge, (Sombra y oscuridad, la noche del diluvio), expuesto en 1843. Óleo sobre lienzo. 78,7 x 78,1 cm. Tate, Londres, Legado del artista, 1856 (N00531). Fig. 11: Joseph Mallord William Turner. Light and Colour (Goethe's Theory) – The Morning after the Deluge – Moses Writing the Book of Genesis, (Luz y color (La teoría de Goethe) – La mañana después del diluvio – Moisés escribe el libro de Génesis), expuesto en 1843. Óleo sobre lienzo. 78,7 x 78,7 cm. Tate, Londres, Legado del artista, 1856 (N00532)



superadas por el color: “la concha mística del color” (“the mystic shell of colour”) era, finalmente, el factor decisivo.

Lo sublime de Burke, los *blottings* de Cozens, la “carelessness” de Constable (un reproche de los críticos franceses) y el “lenguaje instintivo y encendido” (“instinctive and burning language”) de Turner al que se refiere Ruskin,⁴⁶ todas ellas son posturas en las que la “tradición nórdica” ha tomado la palabra. A diferencia de los alemanes, que reflexionan sobre las metamorfosis de las formas y que, como Goethe, las imaginan o dirigen la “mirada al todo de la naturaleza”, donde se encuentran con la “unidad de las fuerzas de la naturaleza” (Humboldt), los ingleses se permitieron, de manera espontánea y sin rodeos, lo que Stendhal apuntó con sentido crítico respecto a *El carro de heno* de Constable: “la negligencia del pincel” (“la négligence du pinceau”). Con ello no llevan a cabo ninguna ruptura con la tradición, sino que invocan el paisaje creado en las obras de Richard Wilson (1714-1782), Thomas Gainsborough (1727-1788) y Joshua Reynolds (1723-1792). A los ingleses no sólo les costaba menos esfuerzo que a los alemanes o a los franceses librarse de las convenciones de la doctrina académica, sino que se las arreglaban mejor sin muletas teóricas. Así, por ejemplo, hablan de la “nada” como origen de la actividad artística sin recurrir a una doctrina filosófica: ¡cuánta tinta se habría consumido en Alemania para reconocer o disputar al pintor el derecho de trabajar *ex nihilo*! Constable dice en una carta que no quiere reducir las 50 millas de largo de un valle a un par de pulgadas al cuadrado, que se conforma con “hacer algo a partir de

la nada” (“to make something out of nothing”);⁴⁷ en otra carta defiende el derecho del pintor “a hacer un cuadro a partir de la nada” (“of making a picture out of nothing”). El “nothing” desempeña también un papel relevante en el caso de William Hazlitt, quien escribió respecto a Rembrandt que “hace algo a partir de nada” (“he works something out of nothing”), y cita una opinión de Keynes sobre las obras de Turner: “pinturas de nada y muy parecidas” (“pictures of nothing and very like”).⁴⁸

Sólo Turner confiere al “nothing” una nota oscura: es la nada que contiene la destrucción, la extinción de la vida. Las dos pinturas tardías *Luz y color. La mañana tras el diluvio* y *Sombras y oscuridad. La tarde del diluvio* (ca. 1843) [figs. 10, 11], cuyo acicate fue la teoría de los colores de Goethe, tratan de esta destrucción y del resurgimiento. Aunque Turner, hombre práctico, rechazaba todos aquellos complejos intentos de sistematización, también relacionaba los colores con procesos vitales, de modo que se tropezó con Goethe, para quien los colores eran acciones y duelos de la luz. La tarde del diluvio se basa en los fríos colores negativos de Goethe; la mañana en sus cálidos colores positivos. En *La Mañana* Moisés está sentado en el centro del torbellino de luz. Conoce las leyes del ciclo vital y sus cambios de apariencia. Eso lo convierte en el mítico *prototipo del artista*, que, desde el Renacimiento, se concibe a sí mismo como *alter Deus*. Por entonces, a los pintores de aquel lado del Canal de la Mancha les resultaba extraño un *pathos* como éste. El único que, en sus paisajes visionarios, se perfila como un profeta es el marginado Victor Hugo [fig. 12]. Sólo décadas después, el 3 de enero de 1903, en una carta dirigida a Vollard, el viejo Cézanne planteaba la pregunta: “¿No debería ser el arte realmente un sacerdocio, que exige hombres puros que le pertenezcan totalmente?”

Aquel “nothing” es un indicio importante que muestra que los medios de expresión han comenzado a emanciparse. El color ya no está sujeto a la reproducción fiel del mundo de las apariencias, sino que adquiere *vida propia*. Esa posibilidad puede objetivarse (así lo muestra la manera resuelta con la que Cozens trabaja con las *blots*), pero simultáneamente acerca al pintor a poder liberarse del ilusionismo del fragmento (de la ventana abierta) y a la de condensar la *naturaleza como un todo* en una *metáfora de fuerzas creativas y destructivas*. En el lugar de la *natura naturata* comparece ahora la *natura naturans*.

Fig. 12: Victor Hugo, *Ma destinée (Mi destino)*, 1867
Pluma y aguada de tinta marrón, guache, sobre papel vitela
Musée Victor Hugo, París.

Y ello se produce en las *trasmutazioni di forme* que esta exposición presenta: en las obras de van Gogh, Munch y Nolde, en las de Klee y Kandinsky, en las de Rothko y Pollock, Newman y Kiefer.

NOTAS

- 1 Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*, London, 1975. Se citará por la traducción española: Robert Rosenblum, *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko*, versión española de Consuelo Luca de Tena, Alianza Editorial, Madrid, 1993.
- 2 Rosenblum 1993, pág. 10.
- 3 Rosenblum 1993, pág. 10.
- 4 Cfr. San Agustín, *Las Confesiones*, X, VIII, 15, § 27.
- 5 San Agustín, *Las Confesiones*, X, VIII, 15, § 27.
- 6 San Agustín, *Las Confesiones*, Libro X, 29, passim.
- 7 Así Kurt Steinmann, en su epílogo a la edición alemana de Francesco Petrarca, *Die Besteigung des Mont Ventoux*, edición bilingüe latín/alemán, Reclam, Stuttgart, 1995, pág. 46.
- 8 “Der Maler soll nicht bloss malen, was er vor sich sieht, sondern auch, was er in sich sieht. Sieht er aber nichts in sich, so unterlasse er auch zu malen, was er vor sich sieht”, citado según Sigrid Hinz (ed.), *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, Rogner & Bernhard, Múnich, 1974, pág. 92.
- 9 “Schliesse dein liebliches Auge, damit Du mit dem geistigen Auge zuerst (!) siehest dein Bild. Dann fördere zutage, was du im Dunkeln gesehen, dass es zurückwirke auf andere von aussen nach innen”, citado según Hinz 1974, pág. 125.
- 10 Se cita según la edición reciente: Francesco Petrarca, *Ventoux mendirako igoa-ldia, 1336ko apirilaren 26a/ La ascensión al mont Ventoux, 13 de abril de 1336*, Apuntes de Estética ARTIUM, Artium, Vitoria-Gasteiz, 2002, pág. 57.
- 11 Cfr. Wolfgang Harms, *Homo viator in bivio. Studien zur Bildlichkeit des Weges*, Medium Aevum, 21, Múnich, 1970, passim.
- 12 Ruth y Dieter Groh, “Petrarca und der Mont Ventoux”, *Merkur*, 46, 1992, pág. 290 y s.
- 13 Cfr. Leon Battista Alberti, *De la Peinture/De Pictura*, Macula, París, 1993, págs. 114 y s.
- 14 Cfr. Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses ou perspectives curieuses*, Perrin, París, 1955.
- 15 Cfr. Joseph Gantner, *Leonardos Visionen von der Sintflut und vom Untergang der Welt. Geschichte einer künstlerischen Idee*, Francke, Berna, 1958.
- 16 “Tutto è circolo di vita, che non è materia, è moto, è energia, è anima”, Gantner 1958, pág. 41.
- 17 “[...] geringfügigste, schmutzigste Gegenstand [...]”, citado según Hinz 1974, pág. 107.
- 18 Leonardo da Vinci, *Codex Atlanticus*, f. 55v.; Gantner 1958, pág. 227.
- 19 Luca Pacioli, *De divina proportione* (1497), Silvana Editoriale, Milán, 1982. Hay edición española: Luca Pacioli, *La divina proporción*, Juan Calatrava (trad.), Akal, Madrid, 1992.
- 20 Leonardo da Vinci, *Ms. Ashburnham*, tomo I, fol. 22v.
- 21 Joachim Ritter, *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, Münster, 1963. Hay edición española: “Paisaje. Sobre la función de lo estético en la sociedad moderna”, *Subjetividad. Seis ensayos*, Rafael de la Vega (trad.), Editorial Alfa, Barcelona, 1986, pág. 137.
- 22 “Une œuvre d’art est un coin de la création vu à travers un tempérament”, Émile Zola, “Les realistes du Salon”, *L’Évènement* (11 de mayo 1866).
- 23 “Ce sont tous des précurseurs, l’homme de génie n’est pas né. On voit bien ce qu’ils veulent, on leur donne raison; mais on cherche en vain le chef-d’œuvre [...]”, Émile Zola, “Le naturalisme au Salon”, *Le Voltaire* (18-22 de junio 1880).
- 24 John Rewald (ed.), *Paul Cézanne. Briefe*, Diogenes, Zürich, 1979, carta CLXXX-VI a Charles Camoin. Hay edición española: John Rewald (ed.), *Paul Cézanne. Correspondencia*, Bernardo Moreno Carrillo (trad.), Visor, Madrid, 1991.
- 25 Joachim Gasquet, *Ce qu’il m’a dit*, París, 1921/1926, en el capítulo “Le Louvre”. Hay edición española: Joachim Gasquet, *Cézanne: Lo que vi y lo que me dijo*, Carlos Manzano (trad.), Gadir, Madrid, 2005.
- 26 Gasquet 1921/1926.
- 27 Cfr. Gerstle Mack, *La vie de Paul Cézanne*, París, 1934, pág. 284.
- 28 Émile Zola, “Comte-rendu du Salon de 1896”, *Le Figaro* (mayo 1896).
- 29 Cfr. Jean Seznec y Jean Adhémar (eds.), *Denis Diderot. Salons, vol. 1: 1759, 1761, 1763*, Clarendon Press, Oxford, 1957, passim.
- 30 Denis Diderot, *Essai sur la peinture*, 1795.
- 31 Alexander Cozens, *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape* (1785), ed. facsimil, Paddington Press, Londres, 1977.
- 32 Cfr. Georg Forster, *Werke*, t. II, Aufbau Verlag, Berlín, 1968.
- 33 Citado a partir de Günther Müller, *Die Gestaltfrage in der Literaturwissenschaft und Goethes Morphologie* (Die Gestalt, 14), Max Niemeyer Verlag, Halle, 1944, pág. 76.
- 34 Carl Gustav Carus, *Zehn Briefe über die Landschaftsmalerei (1815/1835)*, en Gertrud Heider (ed.), *Briefe und Aufsätze über Landschaftsmalerei*, Leipzig/Weimar, 1982. Hay edición española: “Carl Gustav Carus, Diez cartas sobre la pintura de paisaje con doce suplementos y una carta de Goethe a modo de introducción”, *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje*, José Luis Arántegui (trad.) y Javier Arnaldo (introd.), Visor, Madrid, 1992, pág. 127 y ss.
- 35 Citado según Heider 1982.
- 36 Citado según Heider 1982.
- 37 Citado a partir de Fritz Novotny, *Adalbert Stifter als Maler*, Anton Schroll & Co., Viena, 1941. Hay edición española: Adalbert Stifter, *Piedras de colores*, Juan Conesa y Jesús Alborés (ed. y trad.), Cátedra, Madrid, 1990.
- 38 “These mountains terminate in horrible precipices, whose craggy summits spire up to a vast height (sic), so that hardly any thing in Nature can appear with a more barren & savage aspect, than the whole of this country”, citado según Andrew Wilton (ed.), *The Art of Alexander and John R. Cozens*, cat. exp., Yale Center of British Art, New Haven, 1980, pág. 37.
- 39 Cfr. Charles R. Leslie, *Memoirs of the Life of John Constable*, Phaidon Press, Londres, 1951, págs. 73 (“Resurrection and the Life”); 196 (“Old Sarum”); 303, 323 (“Painting is a science”); 318 (“The inner eye”).
- 40 “It is the Soul that sees; the outward eyes / Present the object, but the Mind describes”: George Crabbe, “Tale X. The Lover’s Journey”, *Tales, 1812, and other selected poems*, Howard Mills (ed.), Cambridge University Press, Londres, 1967.
- 41 Cfr. Leslie 1951, pág. 73.
- 42 Cfr. Leslie 1951, pág. 197 (“desolation”).
- 43 Cfr. Leslie 1951, pág. 280 (“a small voice”).
- 44 Cfr. John Ruskin, *Modern Painters*, II parte, III sección. Hay edición española: *Los pintores modernos. El Paisaje*, traducción de Carmen de Burgos, Prometeo, Valencia, s.a. (ca. 1912).
- 45 Cfr. Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, Londres, 1757, II parte, III sección (obscurity). Hay edición española: *Edmund Burke, Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Menene Gras Balaguer (ed. y trad.), Tecnos, Col. Metrópolis, Madrid, 1997.
- 46 John Ruskin, *Modern Painters*, I, VI sección, capítulo II, pág. 6.
- 47 Cfr. Leslie 1951, nota **¡Error! Marcador no definido.**, págs. 124 y 221; R. B. Beckett (ed.), *John Constable’s Correspondance. VI*, Boydell Press, Ipswich, 1968, pág. 172.
- 48 Cfr. Geoffrey Keynes (ed.), *Selected Essays of William Keynes, 1778-1830*, Nonesuch Press, Londres, 1934, pág. 749. Hay edición española: *William Keynes, Ensayos sobre el arte y la literatura*, Espasa-Calpe, Madrid, 2004.



I

EL PAISAJE ROMÁNTICO DEL NORTE DE EUROPA

DE FRIEDRICH A CONSTABLE





El ciclo de Las estaciones del año de 1803 es el incunable del romanticismo alemán, la matriz de la evolución de C. D. Friedrich, desde sus vistas realistas de la naturaleza hasta el paisaje como una alegoría configurada constructivamente.

•

EN LA CUNA DEL ROMANTICISMO: *LAS ESTACIONES DEL AÑO (1803)* DE CASPAR DAVID FRIEDRICH

HEIN-TH. SCHULZE ALTCAPPENBERG

Las estaciones del año, las horas del día, las edades del hombre: todos ellos son temas universales de la historia del arte y de la historia de la cultura europea. Pero así como antes de 1800 se refirieron a la inclusión del hombre en el eterno ciclo de la naturaleza y la voluntad de su Creador —ya fuera en forma de himnica alegría o con admoniciones de pesar—, en torno a 1800 esa perspectiva se trastocó: los ciclos de la naturaleza se convirtieron en el reflejo y la imagen del espíritu y el ánimo del sujeto, y la literatura, la filosofía y la estética de la época ofrecen numerosos testimonios al respecto. En las bellas artes, el primer ciclo de *Las estaciones del año* [cat. 1-3], realizado en 1803 por Caspar David Friedrich (1774-1840), es el que marca la transformación en todo un concepto de la modernidad de lo que era un tema de importancia en la tradición.

Las estaciones del año han sido redescubiertas recientemente y en 2006 fue posible adquirirlas para integrarlas en la colección del Kupferstichkabinett (Gabinete de Artes Gráficas) de los Staatliche Museen Hza Berlín.¹ Se trata de la adquisición más valiosa de esta institución en las últimas décadas, y ha sido posible gracias al generoso patrocinio de la Fundación Hermann Reemtsma, la Kulturstiftung de los Länder, un préstamo de la Ernst von Siemens Kunststiftung y una ayuda de la Fundación Juan March. Este regalo del arte no sólo en-

tusiasmó a los especialistas, sino que puso el broche de oro al 175 aniversario del renombrado Kupferstichkabinett de Berlín y se exhibe internacionalmente por primera vez en la exposición de la Fundación Juan March en Madrid *La abstracción del paisaje*, a la que este catálogo acompaña.

El ciclo de *Las estaciones del año* de 1803 era ya muy conocido por los investigadores gracias a varias fuentes contemporáneas al artista y a reproducciones publicadas en el período anterior a la guerra.² Los dibujos habían sido presentados y analizados en numerosos artículos,³ con frecuencia junto con el ciclo de *Las estaciones* a la sepia de la Hamburger Kunsthalle, realizado, variado y completado en 1826.⁴ También fueron expuestos varias veces, puede que incluso en vida de Friedrich; entre otras en la Exposición del Centenario, organizada por Hugo von Tschudi en Berlín en 1906.⁵

Después de 1945, y a falta de los originales, a los que se suponía desaparecidos o destruidos, las publicaciones y exposiciones —como la famosa exposición sobre C. D. Friedrich organizada por Werner Hofmann en 1974—, recurrieron a la versión de *Las estaciones* de Hamburgo y también a las distintas variaciones, pintadas en etapas más tardías de su vida, de los ciclos que integran las horas del día, las estaciones del año y las edades del hombre.

Sólo ahora, con el redescubrimiento de los originales, es posible presentar de nuevo y con todo detalle el pri-

Caspar David Friedrich
Die Jahreszeiten: Der Winter (*Las estaciones del año: El invierno*), detalle, 1803. Píncel con tinta sepia sobre dibujo previo a lápiz, sobre papel vitela. 19,3 x 27,6 cm. CAT. 3

mitivo ciclo de las estaciones de Friedrich. Originalmente consistía en cuatro obras cuidadosamente compuestas y pintadas en tinta sepia, de las que se conservan tres: la *Primavera* (y, respectivamente, *Mañana / Infancia*) [cat. 1], con la fecha hológrafa en el reverso de “1803”; el *Otoño* (*Tarde / Madurez*) [cat. 2] y el *Invierno* (*Noche / Vejez / Muerte*) [cat. 3]; pese a la búsqueda sistemática, el *Verano* (*Juventud / Mediodía*) [fig. 1] sigue desaparecido.

Las estaciones del año llegaron, probablemente antes de 1837,⁶ directamente del artista a manos del cónsul general de Baviera y librero Heinrich Wilhelm Campe (1770–1862), en Leipzig. Cada uno de los tres dibujos muestra los sellos de esta famosa colección, junto con diversas anotaciones en dos *passe-partouts* originales, que se han conservado.⁷ En 1863, Campe dejó en herencia a sus hijas su amplia colección; su parte central pasó a Sophie Hasse, de soltera Campe, y a su marido, el catedrático de Medicina de Gotinga Karl Ewald Hasse (1810–1902). A la muerte de éste, en 1902, los dibujos a la sepia pasaron al yerno de Hasse, el Dr. Ernst Ehlers (1835–1925), catedrático de Zoología de Gotinga. A su vez, el legado de éste último fue subastado en Leipzig el 27 de noviembre de 1935 por C.G. Boerner, junto con otros dibujos alemanes de los siglos XVII al XIX.⁸ El ciclo, que hasta entonces se mantenía al completo, fue adquirido en subasta por Carl Meder, en nombre de la Reichskammer der Bildenden Künste (“Cámara del Reich para las Bellas Artes”).⁹ Según fuentes orales, a partir de 1937 pasó a propiedad privada en Alemania, desde donde los tres dibujos, con signos de un serio deterioro, han llegado hasta la generación actual.¹⁰

Antes de comenzar a pintar al óleo en 1807, Caspar David Friedrich realizó dibujos a la sepia, concebidos como obras independientes, para el mercado, que fueron celebradas por el público y por la crítica.¹¹ La tinta y el papel no sólo eran baratos y de fácil manejo, sino que la característica monocromía de la técnica de la sepia estaba muy en consonancia, desde el punto de vista conceptual, tanto con los planteamientos idealistas como con los románticos. Se encuentran entre sus obras sobre todo vistas y panoramas de parajes de interés turístico en Rügen o en la Suiza sajona y, aunque raramente, también alegorías figurativas en el contexto de piezas para fondos paisajísticos y simbólicos. Antes de *Las estaciones del año* no hay en la producción de Friedrich ni ciclos con varias piezas ni paisajes “romantizados” compuestos con libertad y enriquecidos con pensamientos y estados de ánimo. La

primera descripción que existe de la *Primavera* [cat. 1] recuerda claramente, como el propio dibujo, a las ideas de Philipp Otto Runge y a su ciclo de *Las horas del día*, también de 1803, bosquejado en 1802 y 1803 y terminado en los años siguientes [cat. 9–12].¹² Fue escrita por el propio Caspar David Friedrich y se encuentra en una anotación del diario del mismo año de 1803, lo que vuelve a confirmar la datación de los dibujos:

Colinas de suave elevación impiden la visión de lo lejano; del mismo modo que los deseos y voluntades de los niños, que disfrutan del delicioso tiempo presente, no anhelando nada de lo que les queda lejos. Los arbustos en flor, las hierbas aromáticas, el perfume de las flores circundan el arroyo quieto y claro, en cuyas aguas se refleja el azul puro de un cielo sin nubes; como en las almas de los niños, la gloriosa imagen de la divinidad. Los niños juegan, se besan y se regocijan, y uno de ellos saluda la llegada del sol con alegres aplausos. Los corderos pacen en el valle y sobre las lomas. No se ve una piedra, una rama seca, hojas caídas, la naturaleza entera respira paz, alegría, inocencia y vida.¹³

Enlazando con este texto, el médico, teólogo y filósofo de la naturaleza romántico Gotthilf Heinrich von Schubert nos dejó en sus *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (“Opiniones sobre el lado nocturno de la Ciencia Natural”), publicadas en 1808, una amplia interpretación de *Las estaciones del año*, que todavía hoy resulta fascinante.¹⁴ Schubert se refiere sin duda –al igual que la anotación del diario de 1803, el informe de Dresde de 1807, del que se habla más adelante, y otras fuentes– al ciclo que aquí se expone, de 1803.¹⁵ Éste le dio pie para establecer una analogía entre “las distintas etapas de la existencia humana” y “la historia de la creación de la naturaleza” y vincularla con un principio de esperanza en una época marcada por la ocupación napoleónica, las guerras de liberación nacional y la emancipación burguesa. Schubert estaba firmemente convencido de que sólo a partir de estructuras cíclicas recurrentes, con determinadas etapas y fases temporales entrelazadas entre sí, se revelaría “[...] un mundo futuro, con sus fuerzas profundas todavía ocultas, como pura aspiración, y, como fresco y alegre placer, un mundo presente”. Su descripción interpretativa comienza con *Infancia* (*Primavera / Mañana*):

Despertamos en la clara fuente de la vida, en la que el cielo eterno se refleja aún en la prístina pureza primera. Los sentidos no se afanan todavía más allá del extremo de la colina cercana, y buscamos y reconocemos en la naturaleza sólo las flores, y la vida se nos aparece todavía en la forma de inocentes corderos retozando. Ahí roza al ánimo recién florecido el primer rayo de



aquella nostalgia que nos guía desde la cuna hasta la tumba e, inconscientes de la infinita lejanía que nos separa de la fuente de la luz, los infantiles brazos se extienden para abrazar lo que creemos próximo.¹⁶ Mas ya los primeros pasos son un error y bajamos con prisa las solitarias colinas de los sueños infantiles, en los que recibimos los primeros rayos del sol naciente, hasta el tráfigo de la vida, donde el nuevo crepúsculo nos rodea.

A continuación viene *Juventud (Verano / Mediodía)* [fig. 1], con su espíritu audaz, que todavía no conoce fronteras; es la época del amor terrenal que hace olvidar “al instante toda aspiración mayor”. A esta fase está ligada *Madurez* [cat. 2] y posteriormente *Véjez (Invierno / Noche)* [cat. 3]:

La tarde deja ver la campiña en su postrera y más vigorosa forma, en el momento de la madurez. [...] Los sueños de silenciosas cabañas sobre colinas en flor, el canto de las tórtolas que arrincona el ruido de la ciudad.¹⁷ Pero, finalmente, después del mediodía el ánimo ve con claridad lo que persigue aquel profundo afán, aquel anhelo. Contempla que aquellas imperecederas alturas –divididas

sus cumbres en tres, elevadas sobre las nubes y ocultas por nieves perpetuas– mantienen aún una alegría sin empañar, radiantes por el brillo del sol, como un elevado símbolo de la luz eterna.¹⁸ [...] pero el impulso de las pasiones se ha convertido en nosotros en una corriente que arrastra consigo los barcos a la deriva. [...] Si la aspiración interior está fatigada tras la última parte del camino, llena de rocas y escollos, hallamos aquí, en esta orilla, un lugar de descanso, bajo la cruz puesta pacíficamente sobre las rocas. El ánimo reconoce finalmente que la patria de aquel anhelo que nos ha guiado hasta aquí no se encuentra en la tierra.

¡Apresúrate entonces corriente abajo! Allí donde tus olas confluyen en el mar eterno, en la lejana costa hay un último lugar de sosiego del que hemos oído hablar [...] Mira: finalmente, el sol de la poderosa fuerza viril ya se ha puesto. La última parte del camino es yerma y solitaria. Todas las flores, incluso los frutos que nos proporcionó, pasaron ya. [...] Ante nuestros propios ojos hemos visto caída en escombros parte del trabajo de nuestros días, que parecía haber sido hecho para la eternidad y el nuevo mundo ha olvidado ya. Sólo nuestra voluntad era nuestra; nuestra aspiración, que se mantiene hasta la tumba, haciéndose cada vez más pura y mejor, y a ella se

Fig. 1: Caspar David Friedrich. Die Jahreszeiten: Der Sommer (*Estaciones del año: Verano*), 1803. Pincel con tinta marrón sobre lápiz, sobre papel vitela; 19 x 27.5 cm. Documentado por última vez en 1935.

aferra con fuerza la fe interior. Alcanzada la costa silenciosa, donde la corriente antes poderosa se perdía en el mar, el viejo peregrino se encuentra solo entre las tumbas. Aún no se ha saciado el profundo anhelo que nos ha guiado hasta aquí, pero, ¡ah!, incluso la esperanza de un verano que debería madurar ha pasado ya y la época de las nieves cubre la simiente de una primavera futura. Y entonces, a través de los escombros de un pasado remoto y glorioso, se ve la luna llena. El cielo se abre allí sobre el mar y se muestra de nuevo con su color azul claro, como en la primera niñez. Allí, en un resplandor profético, allende el mar, se adivina la costa de una tierra lejana. Hemos oído hablar de su eterna primavera [...].

El texto de Schubert parafrasea, en lo esencial literalmente, y a veces también en sentido metafórico, los cuatro paisajes de Friedrich hasta el *Invierno*, en el que la luna hace aparecer desde la lejanía y a través de los vestigios mórbidos de la cultura y la naturaleza, una línea de plata en el horizonte, y en el que un tierno brote de hiedra, hasta ahora inadvertido (y que no se repite en la versión del *Invierno* de Hamburgo), rodea el árbol pelado como signo de nueva y eterna vida. Los apremios y las aspiraciones de una vida terrenal en constante renovación rozan, de nuevo según Schubert, el “elevado mundo de la poesía y del ideal del artista, aún más el mundo de la religión”. Muy parecidas suenan las propias palabras de Friedrich, según las cuales el yo oscila constantemente entre “un ser [...] en mi interior / que alza siempre el cielo en mí / en alto sobre la tierra y el tumulto del mundo / y que sólo aspira a la luz” y “una voluntad [...] en mi pecho / que me mantiene firmemente vinculado a la tierra / firmemente atrapado en el pecado / atado siempre a lo terrenal”.¹⁹ El mundo, en cuyos atractivos, experiencias cotidianas y tiempos están enraizados los estados de ánimo del sujeto, es, según eso, una grandeza necesariamente complementaria a los elevados ideales del arte y al barrunto de lo supremo, del mismo modo que en los cuadros de paisajes correspondientes a los ciclos naturales comparecen, a la vez, tanto espacios reales como espacios alegóricos.²⁰

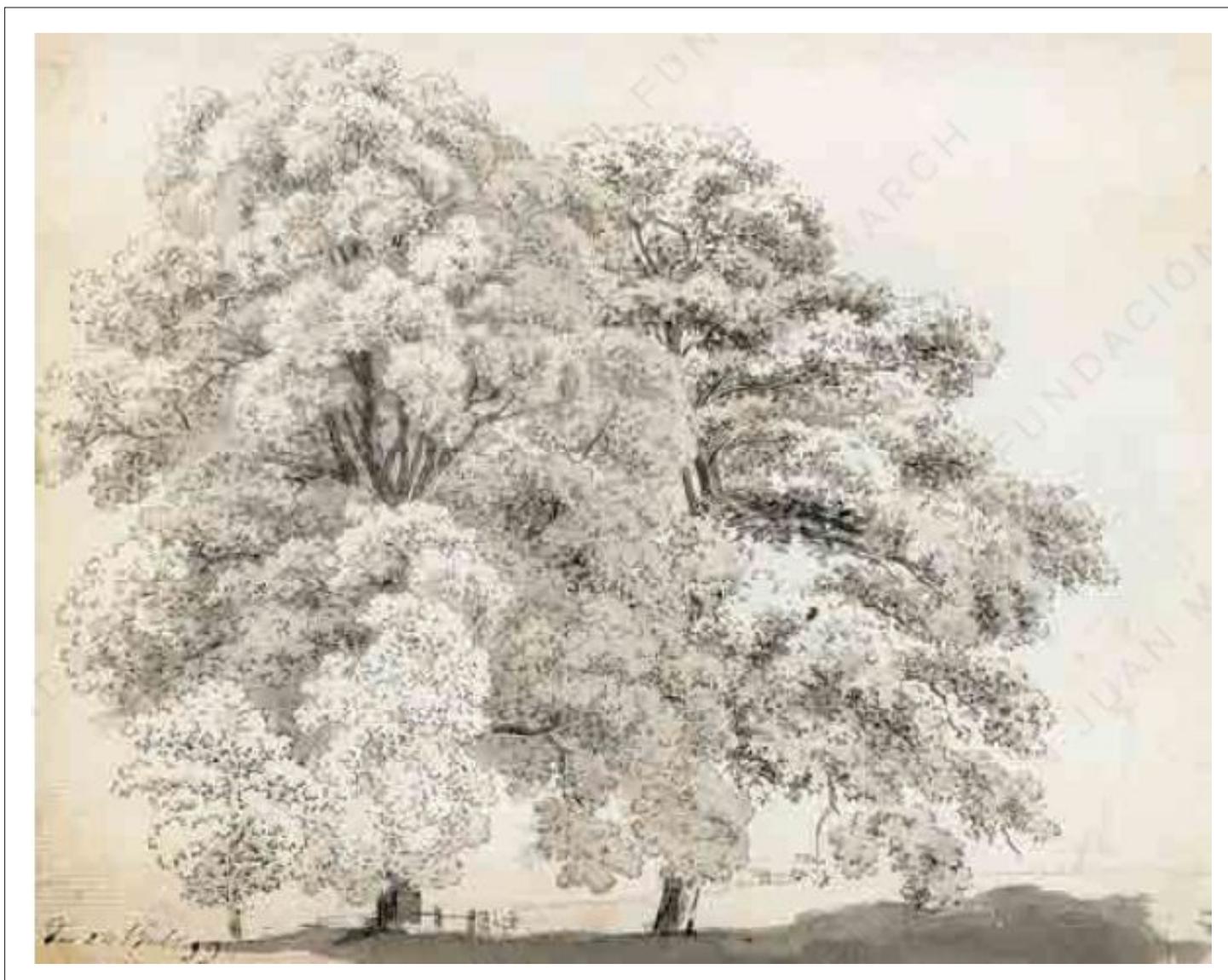
En este contexto, ese “a la vez” o, mejor, ese “tanto como” es relevante; pues la actual polémica entre las principales interpretaciones del romanticismo de Friedrich está polarizada (más de lo que sería necesario) entre la tradición de la interpretación alegórica-religiosa, basada en los motivos de las obras, por un lado, y, por otro, la de las investigaciones más bien orientadas a la teoría de la imagen, que ponen en el centro las cualidades estético-constructivas de la obra de Friedrich.²¹

El propio Friedrich condenaba a aquellos pintores que se habrían avenido “a expresar con palabras lo que

no eran capaces de expresar con colores y formas”.²² Él no quiso ser valorado como un teórico ajeno a la realidad, sino como un artista. Y como tal, él y sus ideales se pegaban a la realidad, y como tal aspiraba a anular las oposiciones entre cielo y tierra, fe y experiencia, sensación y entendimiento, apariencia exterior y visión interior, signo y significado en las imágenes de la naturaleza, lo que quiere decir, en último término, que aspiraba a anularlo en toda su obra, que está organizada con una estructura cíclica. Sus propias manifestaciones, numerosas, apuntan de forma evidente a que Friedrich extraía de aquellas tensiones siempre virulentas la fuerza para su existencia, su fe y su creación. Junto a esas manifestaciones, hay importantes indicios por parte de otros autores de que Friedrich empleaba de manera consciente, incluso extremadamente “genial”, los recursos expresivos que permitían sintonizar de forma muy precisa la forma y el mensaje. En el año anterior a las *Opiniones* de Schubert apareció en el *Journal des Luxus und der Moden* un artículo en forma de carta firmado con las iniciales “C. B.” [seguramente Carl Bertuch o Carl August Böttiger]. El autor informa de una visita al taller de Friedrich. Allí pudo ver, entre otros, una serie de paisajes a la sepia de gran formato y también una versión temprana de la *Cruz en la montaña* [cat. 4].²³ Al final el artista le mostró:

Para alegrarme, [...] un ciclo de cuatro paisajes, pródigos en invenciones poéticas, en los que detallaba de modo sumamente genial las cuatro horas del día y las estaciones del año, así como las cuatro edades de la vida humana, desde la infancia hasta su disolución en la vejez, por medio de “Staffage” [figuras que se incluyen para dar medida o escala al paisaje: N. del ed.], de elementos añadidos, así como gracias a la entera disposición de los paisajes.²⁴

“La entera disposición de los paisajes”: ésta es la fórmula que sintetiza el carácter sumamente preciosista, y programático incluso, de las *Estaciones del año*. Debemos recordar que Caspar David Friedrich —y simultáneamente Philipp Otto Runge, aunque con una visión por completo diferente—, han renunciado en sus “paisajes” al marco narrativo de un espacio desarrollado con continuidad y con suaves transiciones entre los planos pictóricos. No siguen ni las tradiciones de Claudio de Lorena o de Poussin, de Brueghel o Ruysdael, ni las de la generación de maestros como Hackert, Klengel o Zingg. Friedrich partió a menudo directamente de estudios del natural. Lo demuestran con claridad los bocetos del fragmento de árbol y de roca en el lado derecho del primer plano del *Otoño* —modificados sólo lo mínimo

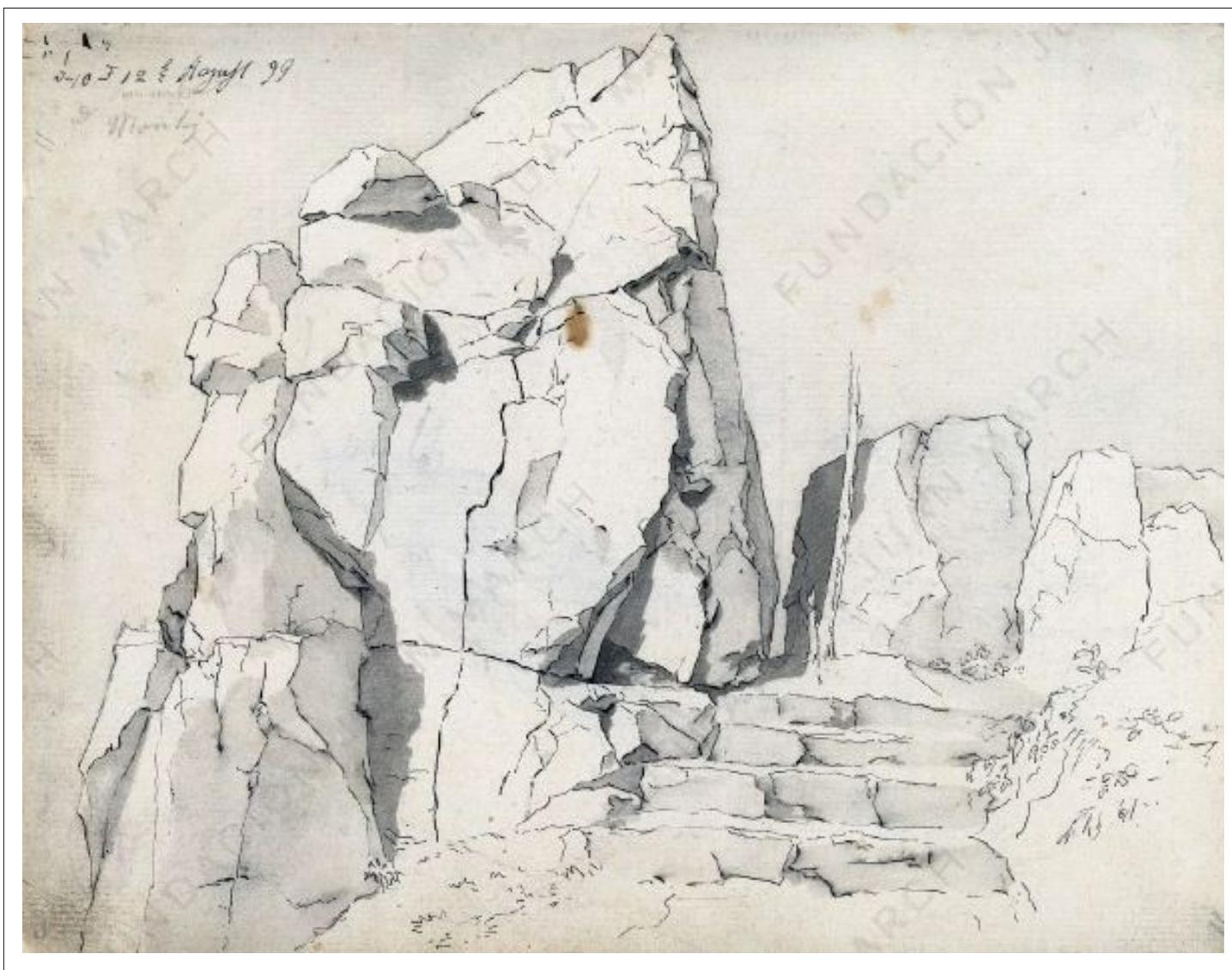


para adaptarse a la nueva función—, que se encuentran en varias páginas del primer y segundo libro de bocetos de Berlín, realizados entre 1799 y 1800 [figs. 2-3]. Pero ya se trate de objetos, de grupos de motivos o de ámbitos espaciales, las partes que conforman su composición paisajística mantienen su propia autonomía, incrementándose su carácter simbólico según los casos. Sólo la relación entre las partes, establecida conforme a reglas matemático-estéticas, es decir, la sistemática reordenación artística de las sustancias de la naturaleza, configura un todo nuevo. Ésa es la imagen que, con sus alegorías, símbolos y connotaciones, tradicionales en parte, transmite de manera intuitiva el tema del ciclo de las horas del día, las estaciones del año y las edades del hombre. A la vez, su potencia sensible provoca asociaciones y, en último término, incita a la reflexión sobre su función. Con

ello se inicia la actividad estética del espectador, a través de la que se abren nuevos niveles de comprensión, que tienden a ser, por naturaleza, ilimitados, puesto que se encuentran frente al entero mundo interior y exterior.

Esta contemplación en forma de diálogo del espectador establece —y esto parece ser una primera conclusión de éste y otros ciclos similares—, una relación paralela entre el tiempo y el espacio. Sólo así se crea la atmósfera deseada, a la vez que el simbolismo reflejado en el paisaje revela su fuerza. Las respectivas categorías procesuales del tiempo y del espacio configuran el marco de la percepción y la experiencia: el tiempo transcurre de la mañana a la noche, de la primavera al invierno, de la cuna a la sepultura, de la ingenua sensación de un presente absoluto, paradisíaco, hasta la más elevada reflexión sobre el pasado y el futuro. El espacio se extiende desde

Fig. 2: Caspar David Friedrich. Estudio de un grupo de árboles (patrón para el grupo de árboles, abajo a la derecha, en Herbst (Otoño); procedente del primer libro de bocetos de Berlín, 1799), 1799. Pluma y pincel con tinta china sobre lápiz, sobre papel verjurado; 18,9 x 23,8 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlin (Friedrich SZ 71 recto)



el manantial a la desembocadura, del suelo al cielo, de la cercanía más próxima hasta la infinita distancia. Y si bien las figuras humanas representadas –desde los niños al anciano, pasando por la pareja de amantes y los (invisibles) habitantes de la ciudad– no están quintaesenciadas, pues siempre aparecen apartadas de la luz, quien contempla el cuadro obtiene al menos una intuición de la resolución del enigma, al menos una esperanza del saber acerca del eterno retorno.

El carácter cíclico de *Las estaciones del año* de Friedrich, siempre entrelazadas e interrelacionadas, lo corrobora. Sin embargo, ese carácter no sólo se define por medio de las coordenadas espacio-temporales, sino que puede leerse en todos los elementos que constituyen la “disposición de los paisajes”. A esos elementos pertenecen el estilo del dibujo y la aplicación del color: la tendencia de

la técnica de dibujo y de la mezcla de colores que pasan de lo fresco a lo cálido, hasta llegar a lo frío; que se vuelven progresivamente más oscuros, graves y densos en el paso de la *Primavera* al *Invierno*, que cambian desde el brillo moteado hasta amplias superficies de aguadas de tinta, pasando por una claridad lineal. Pertenecen también la construcción espacial, la forma y la cualidad expresiva de las configuraciones paisajísticas, y el tipo de iluminación: desde el espacio más próximo, iluminado en sí y sólo limitado por una línea curva (*Primavera*), pasando por la claridad, primero regular y apacible, escalonada en paralelo a la imagen (en el *Verano*), y luego desarrollada en el espacio más lejano mediante triángulos escalonados en tres líneas desarrolladas en cuatro planos de desconcertante perspectiva, y cuya iluminación aumenta progresivamente de abajo arriba y desde el primer plano hacia el

Fig. 3: Caspar David Friedrich. Estudio de un detalle de una roca (*patrón para el grupo de pedruscos, abajo a la derecha, en el Herbst (Otoño); procedente del segundo libro de bocetos de Berlín, 1799-1800*), 10 a 12 de agosto de 1799. Pluma y pincel con tinta china sobre lápiz, sobre papel verjurado; 19 x 24,2 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlín (Friedrich SZ 85 recto)

fondo (en el *Otoño*), hasta llegar a la profundidad, interrumpida en primer plano por dos elementos asimétricos paralelos, pero entrevista como infinita y luminosa en sí misma del *Invierno*. Pertenece también a esos elementos la especial cualidad de los espacios de la luz, del aire o del cielo, que cuentan, de forma paralela al sucederse de las cosas terrenales y de la naturaleza, su propia historia de promisión. Paradójico, ello se realiza mediante el creciente encapsulamiento de la luz pura, generado siempre por zonas del papel dejadas en blanco: desde la superficie del cielo iluminado directamente que domina la imagen de la *Primavera* hasta el pequeño círculo de la luna trazado con compás en el *Invierno* y su reflejo de las más finas líneas sinuosas; es una luz que, de modo similar al Cristo de *La cruz en la montaña* [cat. 4], ya sólo remite a su origen a través de sus múltiples reflejos.

Esta concepción artística la sostienen también las figuras de escala y los motivos individuales: el niño, el anciano, el manantial, la corriente, el mar; de la semilla al esqueleto del árbol, desde la pérgola llena de flores en la llanura, pasando por los espléndidos palacios ante altas montañas, hasta la ruina solitaria de una iglesia en medio de cruces de sepulcros, agrupadas de dos en dos en el cementerio de una iglesia en una noche de invierno. Finalmente, a todo ello se suman, en cada caso, los elementos inmanentes a la pintura, desde la minuciosa flora sobre el borde inferior de la *Primavera* hasta el espacio totalmente abierto y vacío de la parte superior; o, en el *Otoño*, desde el oscuro primer plano, pasando por múltiples gradaciones de luz, hasta llegar a un plano de máxima iluminación en una lejana triple cumbre, y justo en medio una nubosidad fugaz que, con una magia voluptuosa, separa la esfera de lo terrenal de la de lo divino. Son esos jirones de niebla en la montaña, la curva de una loma o los rayos sobre las olas los que señalan las líneas fronterizas horizontales, más allá de las cuales se describen de manera dialéctica los distintos estados de lo secular en la perpetua aspiración hacia el escondido origen de la luz, hacia los una y otra vez denegados conocimiento y salvación.²⁵

El ciclo de *Las estaciones del año* de 1803 no es un ciclo más: es el incunable del Romanticismo alemán: desde la manera de dibujar y manejar el pincel, pasando por el gobierno de la luz y la construcción de la superficie y el espacio con sus simetrías formales, sus umbrales de visibilidad, sus triadas, gradaciones, etc., hasta las composiciones simbólicas obvias –la cruz en la roca, la altas cumbres alpinas, las elevadas ruinas de Eldena junto al mar. El ciclo constituye la matriz que da origen a toda la evolución posterior

del arte de Friedrich y a corrientes emparentadas con él de la primera mitad del siglo XIX. El punto de inflexión en la obra de Friedrich, desde la representación realista de un paisaje hasta la concepción de un paisaje caracterizado por una estética metódicamente concebida, cargado de significado alegórico y perfectamente construido no se produce –como se sigue repitiendo con insistencia en la bibliografía más reciente–²⁶ con el *Altar de Tetschen* de 1808 (Gemäldegalerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden), sino antes: con *Las estaciones del año* de 1803. Estas obras están aún vinculadas –y fundadas filosóficamente en él– al ideal ilustrado de un anhelo de felicidad y conocimiento inherente a cada ser humano y que se desarrolla de manera cíclica y prospectiva; pero, a la vez, cuestionan ese ideal por razones teológicas reforzadas por experiencias personales, políticas y sociales. Bajo la forma clásica de un ciclo de las horas del día y las estaciones del año que engloba la historia de la naturaleza, de la humanidad y de la cultura, se representan diversos estados de ánimo, así como el camino de la vida y de la formación del individuo. Friedrich lo configura, “romantizándolo”, como una nueva alegoría de la escisión y al mismo tiempo de la reconciliación de los antagónicos fines de la moderna vida burguesa, que, en constante recuerdo y añoranza de su Creador, está arrojado a su propia responsabilidad y a la lucha de la existencia.

NOTAS

- 1 Tras su presentación en 2004 al Dr. Norbert Suhr, de la Graphische Sammlung del Landesmuseum Mainz, los dibujos fueron ofrecidos, a través del especialista en Friedrich Prof. Dr. Helmut Börsch-Supan (Berlín), y de la Galería C. G. Boerner (Düsseldorf), al Kupferstichkabinett de Berlín, que las compró, restauró, expuso y publicó: Hein-Th. Schulze Altcapenberg, Helmut Börsch-Supan, Irene Brückle, Eva Glück, *An der Wiege der Romantik. Caspar David Friedrichs Jahreszeiten von 1803*, edición de la Kulturstiftung der Länder (Serie Patrimonia, 317) y los Staatliche Museen zu Berlin, Berlín, 2006. La presente versión española está basada en el texto introductorio de esta publicación, del mismo autor.
- 2 Para una amplia bibliografía, incluidas las fuentes escritas, véase: Helmut Börsch-Supan, Karl Wilhelm Jähnig, *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, Múnich, 1973, págs. 275 y s., n.ºs 103-106, ils.; donde aparecen como: “Anteriormente en Berlín, Reichskammer der Bildenden Künste (Weltkunst, 1935); probablemente quemadas durante la Segunda Guerra Mundial”.
- 3 Además de Börsch-Supan/Jähnig 1973 y Werner Sumowski, *Caspar David Friedrich-Studien*, Wiesbaden, 1970 (especialmente las págs. 142 y ss.), han estudiado con detalle las “estaciones del año” de Friedrich, entre otros, Peter Rautmann y, recientemente, Werner Busch: Peter Rautmann, “Der Hamburger Sepiazklus. Natur und bürgerliche Emanzipation bei Caspar David Friedrich”, en Berthold Hinz, Hans-Joachim Kunst, Peter Märker et al. (eds.), *Bürgerliche Revolution und Romantik. Natur und Gesellschaft bei Caspar David Friedrich*, Gießen, 1976, págs. 73-109; Werner Busch, “Von unvordenklichen bis zu unvorstellbaren Zeiten. Caspar David Friedrich und die Tradition der Jahreszeiten”, en Andreas Blühm (ed.), *Philipp Otto Runge – Caspar David Friedrich. Im Lauf der Zeit*, cat. exp., Ámsterdam/Zwolle, 1995, págs. 17-32. Como bibliografía adicional, véase: Werner Sumowski, “Zu Fragen der Repliken bei Caspar David Friedrich”, en Kurt Wettengel (ed.), *Caspar David Friedrich – Winterlandschaften*, catálogo de la exposición del Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund, Dortmund, 1990, págs. 42-53 (y pág. 47 y s. para el *Invierno*).

- 4 Börsch-Supan/Jähniq, 1973 (véase nota 2), pág. 294 y ss., n^o 153-157, ils.
- 5 *Ausstellung Deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875. Zeichnungen, Aquarelle, Pastelle, Ölstudien, Miniaturen und Möbel* (Exposición de Arte alemán 1775-1875. Dibujos, acuarelas, pasteles, estudios al óleo, miniaturas y mobiliario), cat. exp., Königliche Nationalgalerie, Berlín, 1906, n^o cat. 2432-35 (con descripción invertida de la *Primavera* y el *Vérano*).
- 6 Sumowski 1970, pág. 237, n^o 393-397.
- 7 Frits Lugt, *Les Marques de Collections de Dessins & d'Estampes*, 2 vols., Ámsterdam, 1921, y La Haya, 1956 (Supplément), n^o cat. 1391 (Campe-Hasse), y n^o 806 (Hasse-Ehlers); recientemente: Dieter Gleisberg, "Ein Gerichtssiegel auf Zeichnungen aus Goethes Besitz. Der Leipziger Kaufmann Heinrich Wilhelm Campe und das Schicksal seiner Sammlung", en Markus Berztsch y Johannes Grave (eds.) *Räume der Kunst. Blicke auf Goethes Sammlungen*, Gotinga, 2005, págs. 76-88.
- 8 C.G. Boerner, catálogo de la subasta 190: *Handzeichnungen aus der Sammlung des verstorbenen Geheimrats E. Ehlers, Göttingen, und einige wenige andere Beiträge, Deutsche Meister des XIX. Jahrhunderts [...], Deutsche Meister des XVII. und XVIII. Jahrhunderts [...]* (Dibujos procedentes de la colección del fallecido Geheimrat E. Ehlers, Gotinga, y alguna pieza adicional, Maestros alemanes del siglo XIX [...], Maestros alemanes de los siglos XVII y XVIII [...]), Leipzig, 27 de noviembre de 1935, n^o 80, 82 y 83.
- 9 Según información de la Galería C.G. Boerner y noticias de la prensa: „Überraschung auf der Boerner-Auktion“ (Sorpresa en la subasta de Boerner), *Weltkunst* IX, 48, 1 (diciembre 1935), portada: "Aunque el ciclo de las cuatro estaciones (u horas del día) de Caspar David Friedrich se subastó por separado, sin embargo quedó íntegramente en manos de un solo propietario y alcanzó ¡multiplicando por cuatro lo estimado! un precio de venta de 12.150 marcos imperiales (RM) frente a una tasación de 2.600 RM. Ha sido adquirido por el encargado de la Reichskammer der Bildenden Künste de Berlín, el Sr. C. Meder. Probablemente un precio récord como éste no se superará en algún tiempo en una subasta alemana de dibujos [...]". Lugt 1956 (Supplément, n^o 860) proporciona los precios de cada obra: según ello, el *Invierno* alcanzó 4.200 RM, el *Otoño* 4.000 RM, la *Primavera* 2.100 RM y el *Vérano* 1.850 RM.
- 10 Durante dos generaciones, miembros de la familia de los anteriores propietarios, a los que ya no es posible consultar, difundieron que la fecha de adquisición fue 1937. También es probable que hubiera habido un cambio de propietario durante la caótica situación del final de la guerra o la inmediata posguerra. No obstante, la documentación y las publicaciones de la Reichskammer der Bildenden Künste y la bibliografía sobre Friedrich posterior a 1935 no ofrecen ninguna indicación al respecto. Sólo se cita su antigua procedencia de la colección Ehlers: Herbert von Einem, *Caspar David Friedrich*, Berlín, 1938, pág. 110, nota 7 ("anteriormente formaba parte de la colección Ehlers, Gotinga, 1934 [¡sic!] subastado por Boerner, Leipzig. Ilustraciones en el catálogo de la subasta"); Otto Schmitt, *Die Ruine Eldena im Werk von Caspar David Friedrich*, Berlín, s.f. (ca. 1944), il. 6: "El invierno" (La ruina de Eldena vista desde el oeste). Sepia, ca. 1803 (anteriormente en Gotinga, Colección Ehlers)", en la relación de fotos se indica como fuente C. G. Boerner.
- 11 Se distingue entre el material "tinta sepia" (procedente de la secreción del cefalópodo), "la manera a la sepia" (como denominación de obras autónomas sobre papel, en su mayor parte muy elaboradas, monocromas, realizadas con distintas tintas de color marrón) y el "tono sepia". Para las técnicas de dibujo, véase el trabajo de Eva Glück e Irene Brückle, *An der Wiege der Romantik. Caspar David Friedrichs Jahreszeiten von 1803*, 2006, págs. 39-46.
- 12 Los dos artistas activos por estas fechas en Dresde mantuvieron precisamente entre 1802/03 un estrecho contacto personal. En ese año Runge realizó al aguafuerte el gran ciclo de las horas del día. A su vez, Runge adquirió las primeras *Horas del día* conocidas de Friedrich por 30 táleros cada una, una pareja de vistas desde la isla de Rügen en sepia, de las que "la primera trata de la *Mañana*, la segunda de la *Tarde*": Philipp Otto Runge, *Hinterlassene Schriften*, ed. por su hermano mayor, Hamburgo, 1841 (reproducción facsímil de la primera edición de 1840-1841, 2 vols., Gotinga, 1965), vol. II, pág. 208; compárese también con el artículo de Helmut Börsch-Supan, en: *An der Wiege der Romantik. Caspar David Friedrichs Jahreszeiten von 1803*, 2006, págs. 25-38.
- 13 Citado en Sumowski 1970, pág. 142, que fue el primero en relacionar este pasaje con la *Primavera* de este ciclo.
- 14 Gotthilf Heinrich von Schubert, *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*, Dresde, 1808, págs. 303 y ss.; citado en Börsch-Supan/Jähniq 1973, págs. 70 y s.
- 15 La hipótesis, que aún se mantiene, de la existencia de otro ciclo en sepia en torno a 1807, que nunca se ha llegado a conocer, ha perdido fuerza debido a la identificación de algunos detalles señalados por Schubert que hasta ahora no se habían apreciado en las reproducciones; entre ellos está la cruz sobre la roca izquierda en el primer plano del *Otoño* que ahora se puede identificar con claridad en el original. Sin embargo, el problema reside fundamentalmente en la suposición de que cada uno de los detalles de los textos, cargados de metáforas según sus propias leyes, en especial en relación con la literatura idealista y romántica, sea la descripción precisa de una imagen. El ciclo de Friedrich de 1803 está tan acabado desde el punto de vista técnico y conceptual, que no fue necesario realizar ninguna otra réplica entre éste y los primeros ciclos de las horas pintados al óleo hacia 1807/08 y la siguiente versión documentada en sepia de 1826/34.
- 16 En un primer boceto que dejó sin terminar o bien borró, el niño aislado que está en medio de otros niños, y que parece aplaudir, lleva en las manos el tallo de un girasol mirando a la luz.
- 17 El magnífico perfil de la ciudad que se aprecia abajo a la derecha, tras las rocas, junto al río, muestra un notable parecido con Dresde, con la llamativa cúpula de la Frauenkirche y la fachada longitudinal de la Biblioteca de Brühl.
- 18 La fantástica configuración de alta montaña anticipa su célebre vista del *Watzmann*, de 1824/25, de la Alte Nationalgalerie de Berlín.
- 19 C. D. Friedrich en correspondencia con Amalie von Beulwitz, hacia 1810/11; citado según *Caspar David Friedrich. Die Briefe*, Herrmann Zschoche (ed. y coment.), Hamburgo, 2^a ed. 2006, carta 31, pág. 74.
- 20 Para la decidida contemporaneidad de Friedrich, así como para la función de los objetos pictóricos, cuya apariencia remite precisamente por su naturalidad a la "forma divina primigenia", véase Werner Busch, *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, Múnich, 2003, pág. 149.
- 21 Entre las publicaciones más recientes: Werner Busch, "Friedrichs Bildverständnis", en Hubertus Gaßner (ed.), *Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik*, cat. exp., Museum Folkwang Essen/Hamburger Kunsthalle, Hamburgo, Múnich, 2006, págs. 32-47, aquí pág. 32 y s.
- 22 Citado según Zschoche 2006, carta 33, págs. 75 y s.; tenía en cuenta el clasicismo académico y también a los Nazarenos.
- 23 "Kunst=Erinnerungen aus Dresden", fechado "Dresde, el 28 de febrero de 1807", *Journal des Luxus und der Moden*, Weimar, 1807, págs. 269 y s.: En un grupo de algunos grandes "paisajes en sepia: [...] 3. En medio de un gran espacio aéreo se ve la cumbre de una montaña rocosa cubierta de abetos y en la cúspide un gran crucifijo, iluminado desde atrás por los primeros rayos del sol naciente". Probablemente se trata de la obra que hoy conserva el Kupferstichkabinett de Berlín o de otra similar; compárese Börsch-Supan/Jähniq 1973, n^o cat. 145 y s.
- 24 "Kunst=Erinnerungen aus Dresden" 1807, pág. 270.
- 25 Esta concepción pictórica se encuentra también en otras obras, como por ejemplo la *Abadía en el robleal* de 1809/10, que recurre a delicadas tensiones de modos expresivos entre la parte inferior y superior, y entre formas oscuras e indeterminadas y otras gráficamente precisas: "Actualmente trabajo en una obra de gran tamaño, donde pienso representar el secreto de la tumba y el porvenir. Lo que sólo se ve y reconoce con fe y lo que para siempre será un enigma para el limitado conocimiento del hombre: [...] Una espesa niebla cubre la tierra y, mientras que todavía se puede ver con nitidez la parte superior del muro, hacia abajo las formas se van haciendo más ambiguas e imprecisas, hasta que todo, tanto más cuanto más cerca está de la tierra, se pierde en la niebla. Los robles estiran los brazos hacia arriba, fuera de la niebla, mientras la parte inferior ha desaparecido por completo". Friedrich citado según Zschoche 2006, carta 36, pág. 64.
- 26 Por ejemplo en los ensayos de Hubertus Gaßner y Werner Busch, en *Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik*, cat. exp., 2006 (véase nota 21), págs. 14, 17 y 35 y s.



1

CASPAR DAVID FRIEDRICH

Die Jahreszeiten: Der Frühling

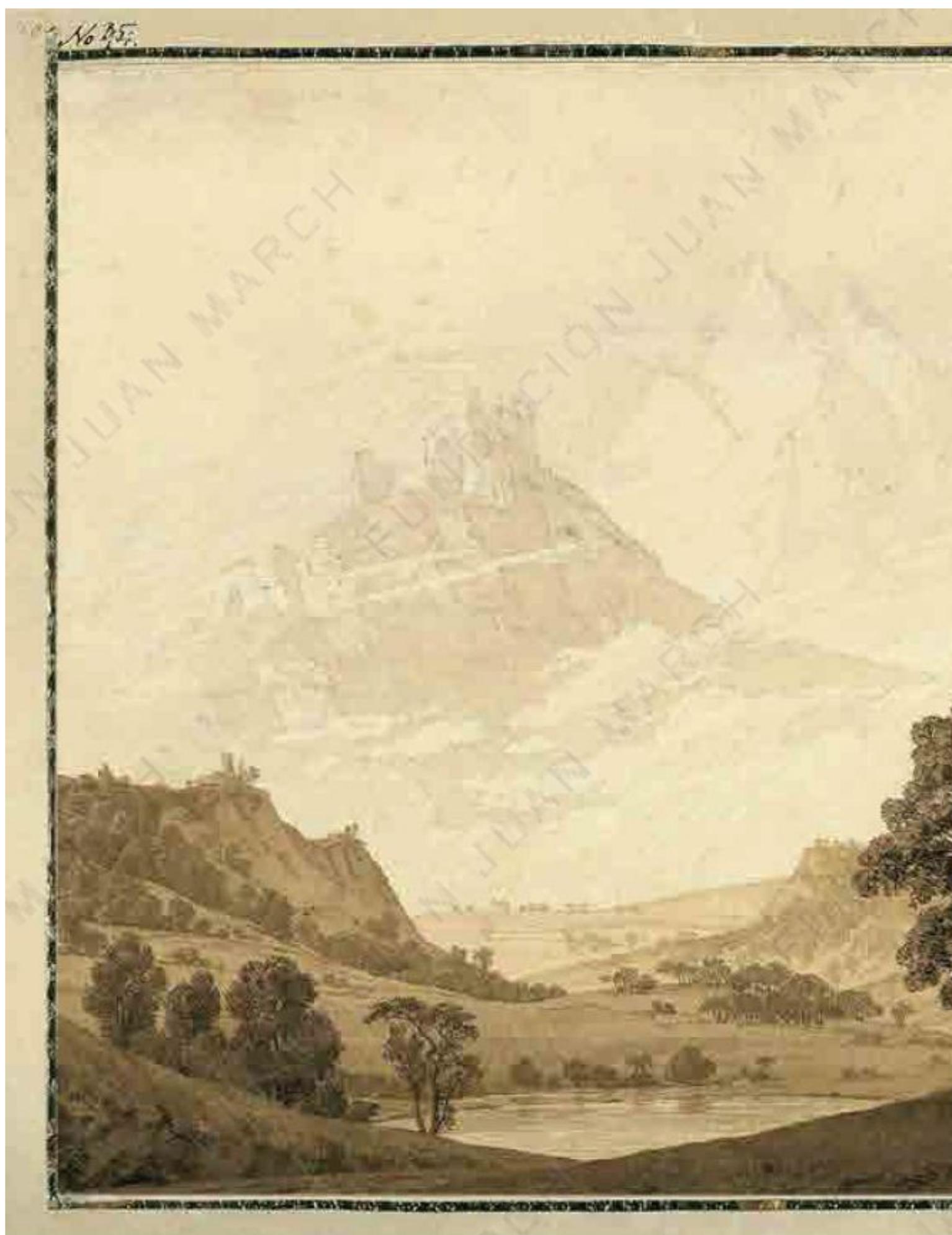
(Las estaciones del año: La primavera), 1803

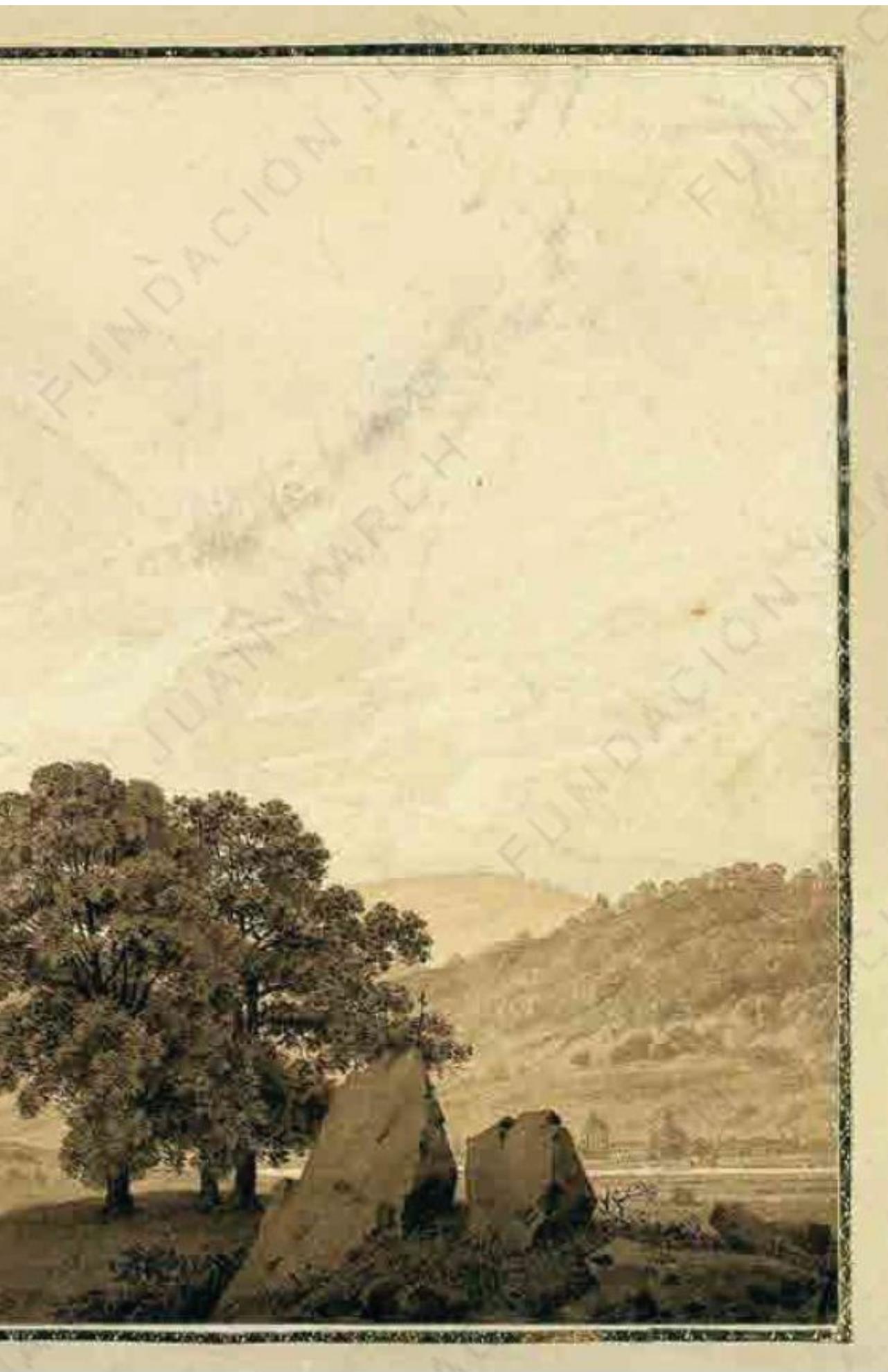
Pincel con tinta sepia sobre dibujo
previo a lápiz, sobre papel vitela

19,2 x 27,5 cm



FRIEDRICH
Der Herbst
(Autumn), 1803
Pintura sobre dibujo
de papel vitela
5 cm



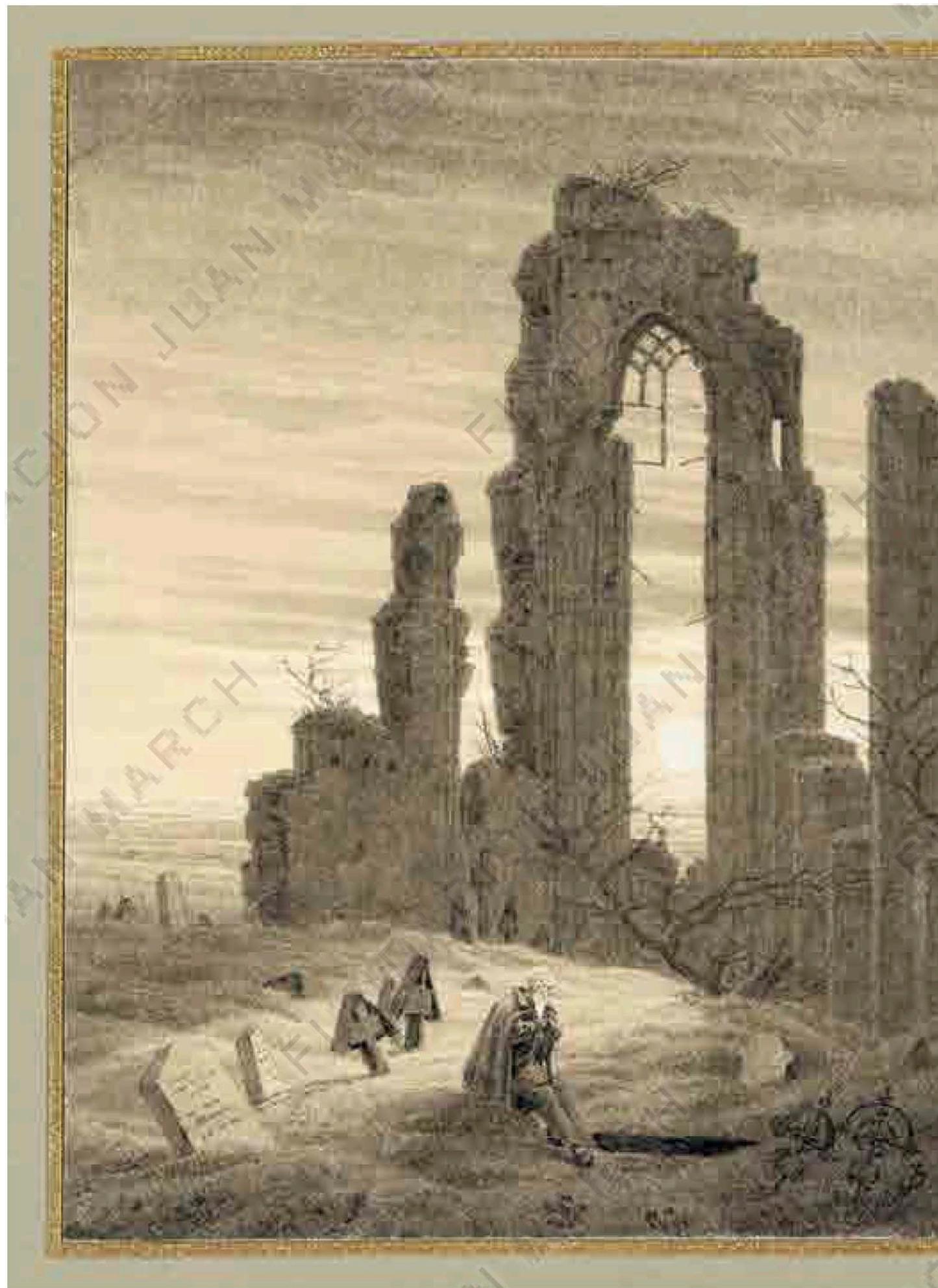


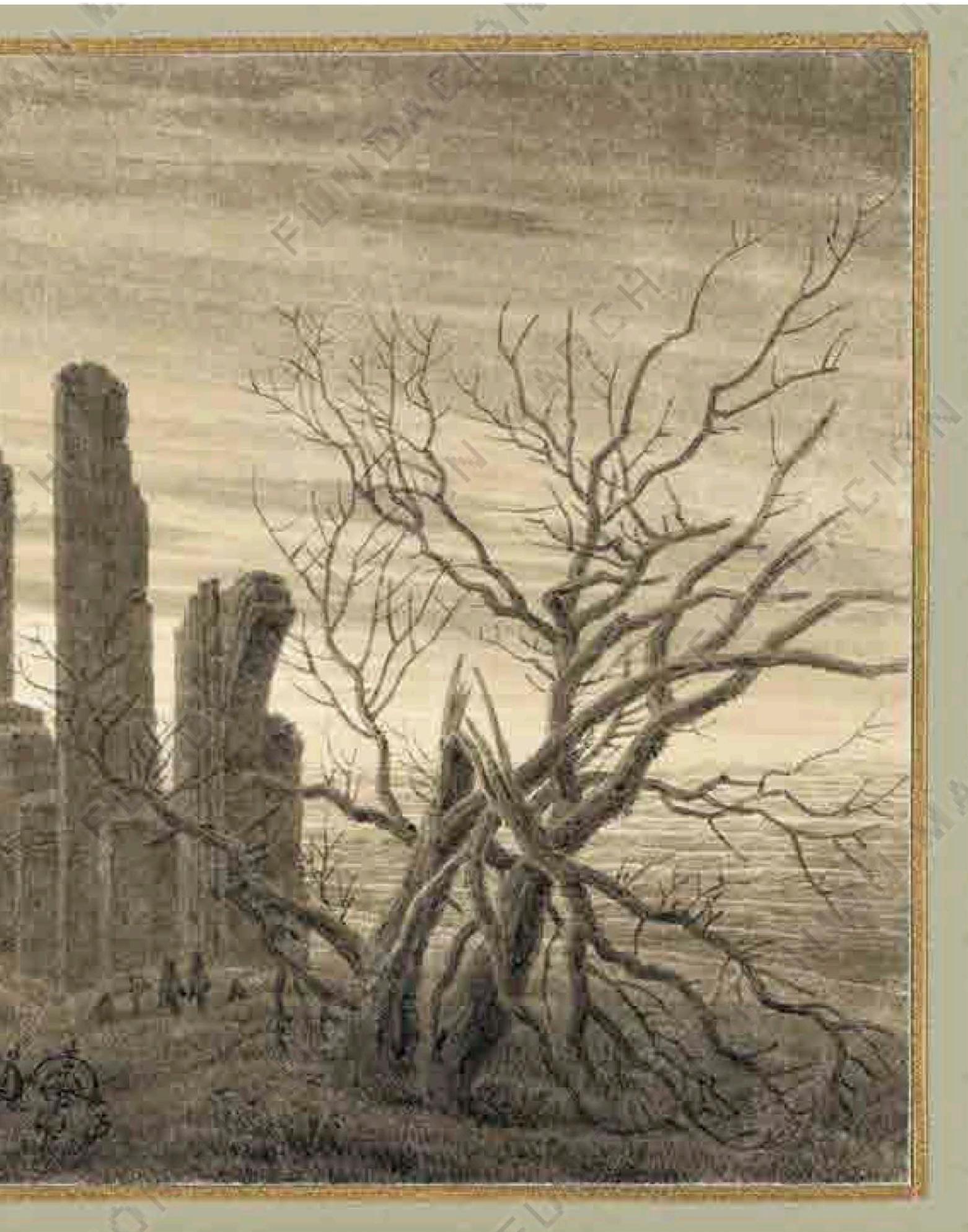
2

CASPAR DAVID FRIEDRICH
Die Jahreszeiten: Der Herbst
(Las estaciones del año: El otoño), 1803
Pincel con tinta marrón sobre dibujo
previo a lápiz, sobre papel vitela
19,1 x 27,5 cm

3

CASPAR DAVID FRIEDRICH
Die Jahreszeiten: Der Winter
(Las estaciones del año: El invierno), 1803
Pincel con tinta sepia sobre dibujo
previo a lápiz, sobre papel vitela
19,3 x 27,6 cm





“Cierra el ojo corporal para que puedas ver primero la imagen con el ojo espiritual. A continuación, haz salir a la luz lo que has contemplado en la oscuridad, para que ejerza su efecto en otros de fuera hacia adentro”.

Caspar David Friedrich

CASPAR I
Die Jahr
(Las estaciones
Pincel con
previo a lá
1



4

CASPAR DAVID FRIEDRICH

Das Kreuz im Gebirge

(La cruz en la montaña), ca. 1806

Pincel con tinta sepia sobre lápiz

64 x 92 cm

48



5

CASPAR DAVID FRIEDRICH
Meersküste mit Statue und Kreuz
(Paisaje costero con estatua y cruz), ca. 1806-7
Pincel con tinta sepia sobre papel vitela
40,1 x 58 cm

49



6

CASPAR DAVID FRIEDRICH

Steinbruch bei Krippen

(Cantera cerca de Krippen)

Fechado: "Krippen, den 19. Juli 1813" (Krippen, 19 de julio de 1813)

Acuarela y lápiz sobre papel vitela

21 x 17,4 cm

50



7

CASPAR DAVID FRIEDRICH

Der Schlossberg bei Teplitz

(El Schlossberg cerca de Teplitz), ca. 1835

Pluma y pincel con tinta marrón,
sobre lápiz, sobre papel vitela

24,3 x 35,9 cm

51



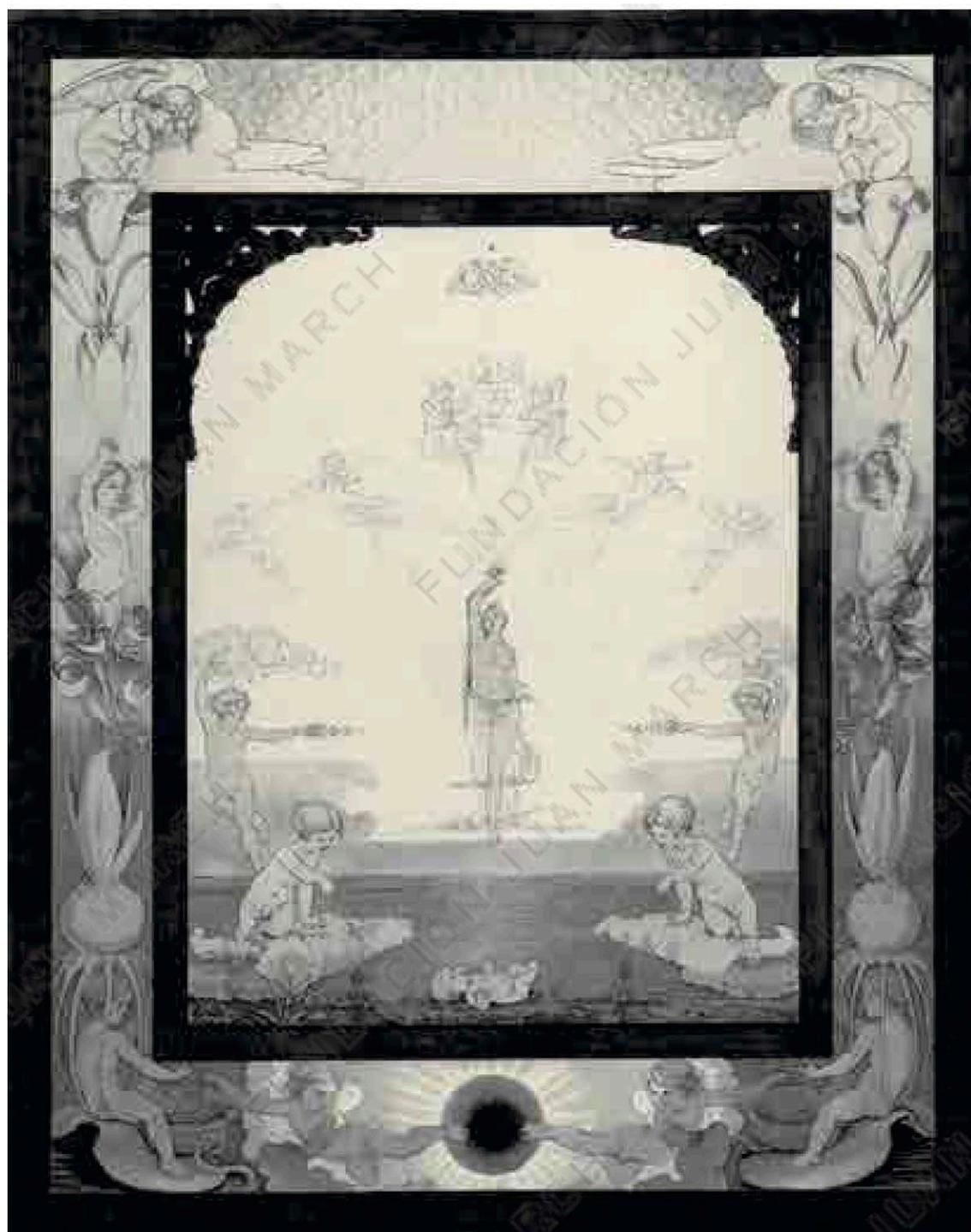
8

CASPAR DAVID FRIEDRICH
Waldlichtung mit Obelisk im Seifersdorfer Tal
(Claro con obelisco en el valle de Seifersdorf), s.f.
Dibujo a sepia sobre dibujo previo a lápiz, sobre papel
17,8 x 18 cm

52

*“Mis cuatro imágenes, su grandeza y todo lo que
podría surgir a partir de ellas: en breve, cuando lo haya desarrollado,
será un poema abstracto pictórico-musical con coros,
una composición para las tres artes juntas, para la que el arte de la
arquitectura debería crear un edificio propio”.*

Philipp Otto Runge, Carta a su hermano Daniel en la que describe “Las horas del día”, 1803



9

PHILIPP OTTO RUNGE

Der Morgen

(La mañana), 1808

Pluma y pincel con tinta gris y aguada
sobre lápiz sobre papel
42,1 x 33,3 cm

54



10

PHILIPP OTTO RUNGE
Der Tag (El día), 1805
Aguafuerte y talla dulce sobre papel
71,5 x 47,8 cm

55



11

PHILIPP OTTO RUNGE
Der Abend (La tarde), 1805
Aguafuerte y talla dulce sobre papel
71,7 x 47,6 cm

56



12

PHILIPP OTTO RUNGE
Die Nacht (La noche), 1805
Aguafuerte y talla dulce sobre papel
71,1 x 47,5 cm

57



13

PHILIPP OTTO RUNGE

Landschaft an der Peene

(Paisaje junto al río Peene), s.f.

Pluma con tinta gris y marrón sobre papel

30 x 38 cm

58



14

JOHAN CHRISTIAN CLAUSEN DAHL
Blitzstudie. Am Golf von Neapel
(Estudio de un relámpago. En el golfo de Nápoles), 1820
Óleo sobre papel
18,3 x 25,5 cm

59



15

JOHAN CHRISTIAN CLAUSEN DAHL

Zwei Männer auf einer Terrasse

(Dos hombres en una terraza), 1830

Óleo sobre papel

14,7 x 28,6 cm

60



16

JOHAN CHRISTIAN CLAUSEN DAHL

Wolkenstudie mit Horizont

(Estudio de nubes con horizonte), 1832

Óleo sobre papel

12,2 x 20,2 cm

61



17

JOHAN CHRISTIAN CLAUSEN DAHL

Blick auf Swinemünde, 25. April 1840

(Vista de Swinemünde, 25 de abril de 1840)

Pluma con tinta marrón sobre lápiz, aguado de marrón y
grisáceo, realzado en blanco, sobre papel

22,4 x 31,7 cm

62



18

CARL GUSTAV CARUS

Morgennebel

(Niebla matutina), ca. 1825

Óleo sobre papel sobre cartón

19,5 x 26 cm

63

*Siempre caro me fue este yermo cerro
y este seto, que priva a la mirada
de tanto espacio del último horizonte.
Mas, sentado y contemplando, interminables
espacios más allá de aquéllos, y sobrehumanos
silencios, y una quietud hondísima
en mi mente imagino. Tanta, que casi
el corazón se estremece. Y como oigo
el viento susurrar en la espesura,
voy comparando ese infinito silencio
con esta voz. Y me acuerdo de lo eterno,
y de las estaciones muertas, y de la presente
y viva, y de su música. Así que, entre esta
inmensidad, mi pensamiento anego,
y naufragar me es dulce en este mar.*

Giacomo Leopardi, *El infinito*, 1819-21



19

CARL GUSTAV CARUS

Insel im Meer (Capri)
(Isla en el mar (Capri)), s.f.
Óleo sobre cartón
14,4 x 18,9 cm

65



20

ERNST FERDINAND OEHME

Kapelle in Winterlandschaft

(Capilla en paisaje invernal), 1850

Acuarela sobre papel

28 x 22,5 cm

66



21

ERNST FERDINAND OEHME
Wetterhorn und Rosenlaui
(El Wetterhorn y el glaciar de Rosenloui), s.f.
Pluma con tinta china y acuarela, realzado
en blanco, sobre papel
23,6 x 33,3 cm

67

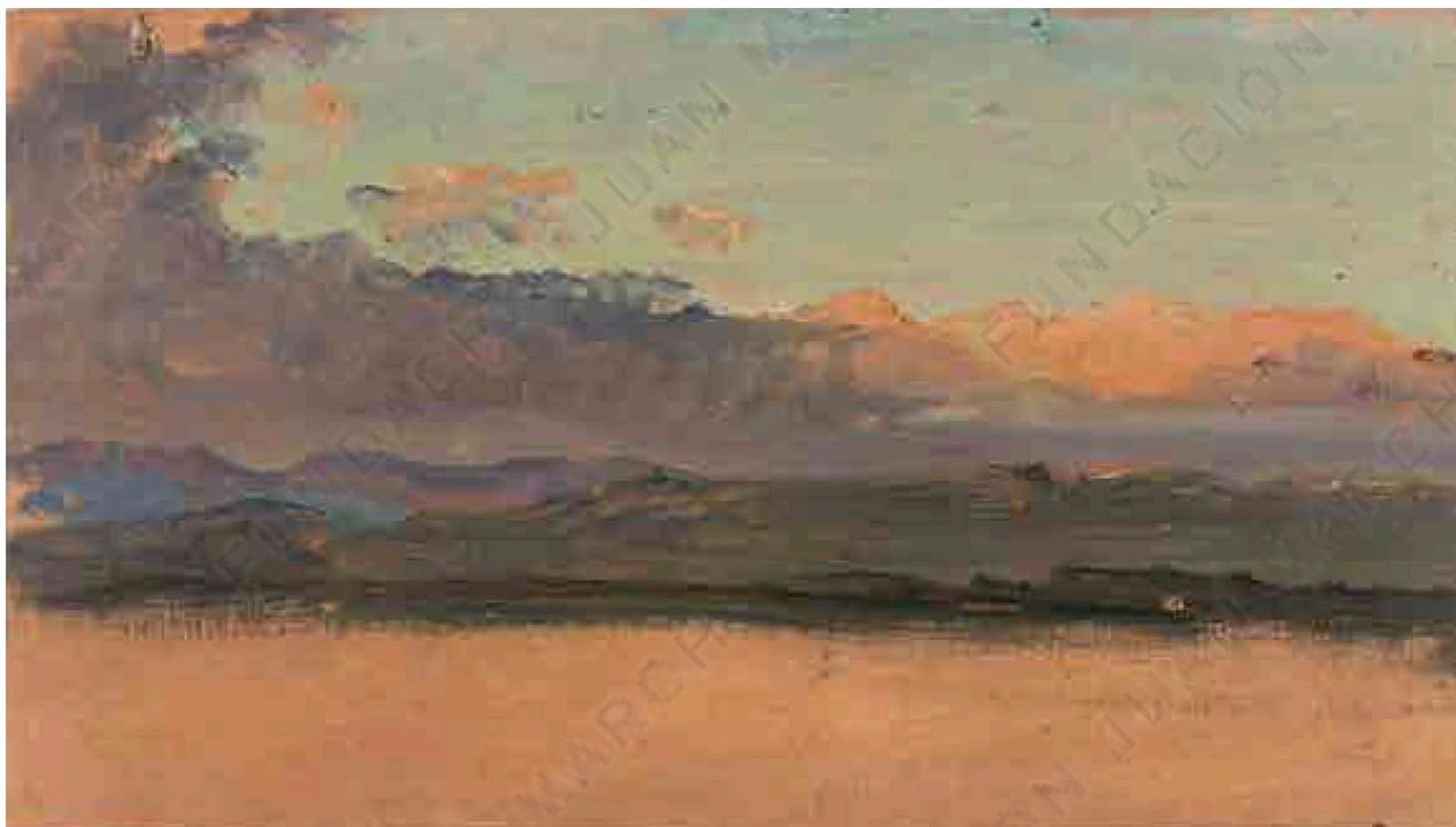


22

CARL BLECHEN

Grauer Wolkenhimmel mit Mond
(Cielo nuboso gris con luna), 1823
Óleo sobre papel
13,3 x 18 cm

68



23

CARL BLECHEN

Violett getönte Abendwolken über Gebirge
(Nubes violetas del atardecer sobre las montañas), s.f.

Óleo sobre papel
10,2 x 17,7 cm

69



24

CARL BLECHEN

Waldlandschaft mit Wasserlauf und zwei Jägern
(Paisaje de bosque con río y dos cazadores), ca. 1830-35

Pluma y pincel en negro, lavado en sepia,
sobre lápiz, sobre papel
29,2 x 34,4 cm

70



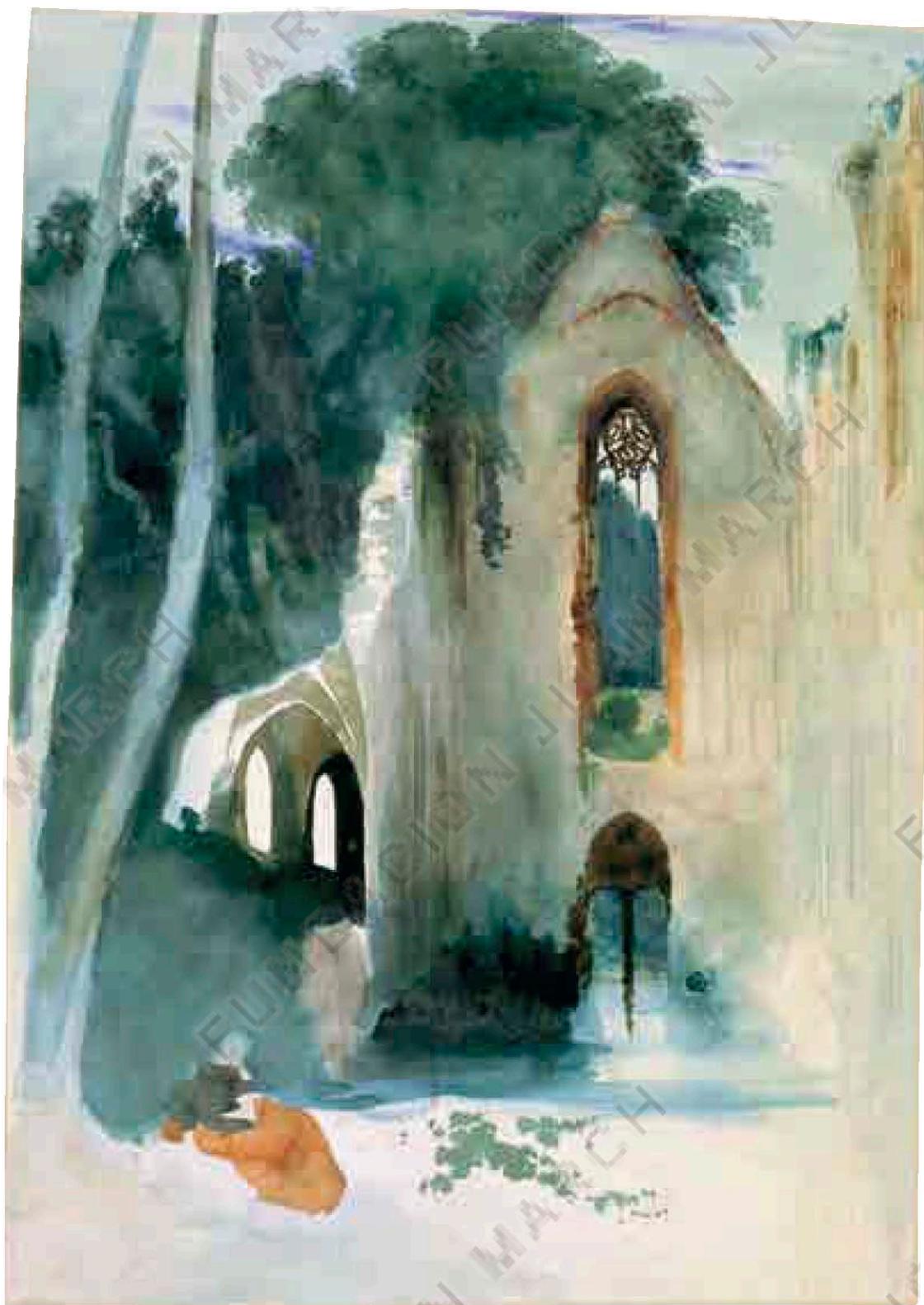
25

CARL BLECHEN

Reh am Wasser vor Kirchenruine (Tannengruppe bei einer Kirchenruine)
(Cierva junto al agua ante la ruina de una iglesia (Grupo de abetos
cerca de la ruina de una iglesia)), 1831

Pincel y tinta marrón sobre lápiz, aguada, sobre papel
38 x 25,2 cm

71



26

CARL BLECHEN

Gotische Kirchenruine von Bäumen überragt
(Ruina de una iglesia gótica invadida por árboles), ca. 1834
Acuarela y grafito sobre papel
37,2 x 35,8 cm

72



27

CARL BLECHEN

Landschaft mit Ebene und Gebirgszug
(Paisaje de llanura y cordillera), s.f.

Óleo sobre papel
28,6 x 30 cm

73



28

CARL BLECHEN

Wald und Hügelandschaft mit einem Mönch
(Bosque y paisaje de colinas con un monje), s.f.
Óleo sobre papel
29,6 x 23,3 cm

74



29

CARL BLECHEN

Baumgruppe (Grupo de árboles), s.f.

Pluma con tinta china sobre papel

58 x 45,5 cm

75

“Componer paisajes mediante la invención no consiste en el arte de imitar la naturaleza individual; es más, es configurar representaciones artificiales del paisaje a partir de los principios generales de la naturaleza, basadas en la unidad de carácter, que es verdadera sencillez; es concentrar en cada composición particular las bellezas que una imitación juiciosa seleccionaría de entre las que están dispersas en la naturaleza”.

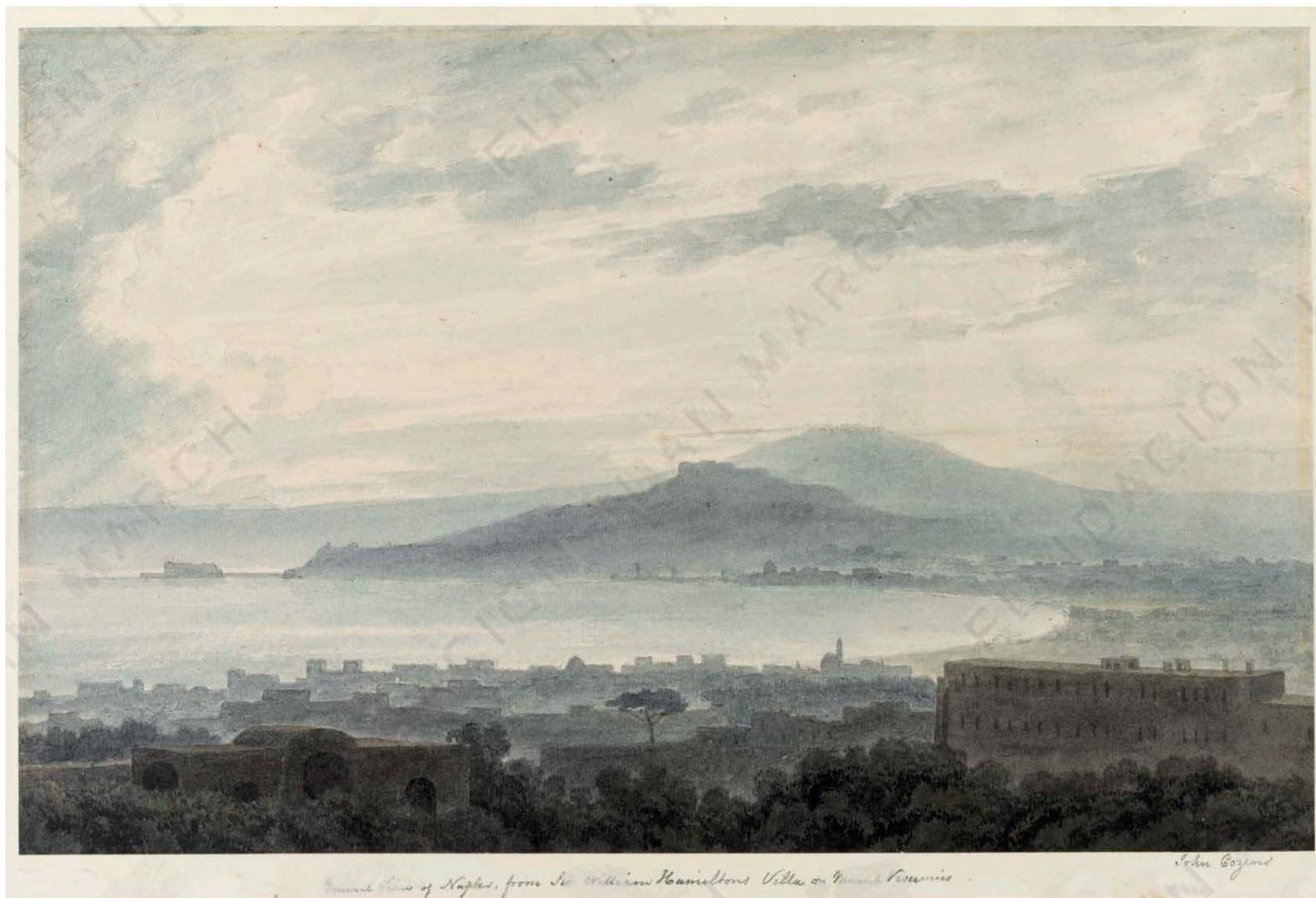
Alexander Cozens, padre de John Robert Cozens,
New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape, 1785



30

JOHN ROBERT COZENS
Chigi Palace, near Albano
(Palacio Chigi, cerca de Albano), s.f.
Acuarela sobre papel
26,2 x 37,5 cm

77



31
JOHN ROBERT COZENS
City and Bay of Naples
(Ciudad y bahía de Nápoles), s.f.
Acuarela sobre papel
23,8 x 37,3 cm



32

JOHN ROBERT COZENS

The Terrace of the Villa d'Este
(La terraza de la Villa d'Este), s.f.

Acuarela sobre papel
26,1 x 37,4 cm

79



33

JOSEPH MALLORD WILLIAM TURNER

Tivoli, 1819

Lápiz y acuarela sobre papel

25,6 x 40,5 cm

80



34

JOSEPH MALLORD WILLIAM TURNER

The Grey Castle

(El Castillo gris), ca. 1820-30

Acuarela sobre papel

34,8 x 48,3 cm

81

“El matiz es en Turner, ante todo, una hermosa ayuda para conseguir la gran impresión que se quiere transmitir, pero no es la fuente ni la esencia de esa impresión; es poco más que una melodía visible ... que prepara los sentimientos para la lectura de los misterios de Dios”.

John Ruskin, “De la veracidad del color”, *Pintores modernos*, 1843-1860



35

JOSEPH MALLORD WILLIAM TURNER

Heavy Dark Clouds

(Nubes densas y oscuras), ca. 1822

Guache y acuarela sobre papel

18,2 x 22,6 cm

83



36

JOSEPH MALLORD WILLIAM TURNER

Dunstanburgh Castle, Northumberland

(Castillo de Dunstanburgh, Northumberland), ca. 1828

Acuarela y guache sobre papel

27,3 x 43,5 cm

84



37

JOSEPH MALLORD WILLIAM TURNER

Margate, ca. 1830

Acuarela y lápiz sobre papel

35,2 x 51,8 cm

85



38

JOSEPH MALLORD WILLIAM TURNER

Burg Hals from the Hillside

(Burg Hals desde la ladera), 1840

Lápiz, acuarela y guache sobre papel

14 x 18,9 cm

86



39

JOSEPH MALLORD WILLIAM TURNER

Burg Hals and the Ilz from the Hillside
(Burg Hals y el Ilz desde la ladera), 1840

Lápiz, acuarela y guache sobre papel
14,2 x 19,1 cm

87



40

JOSEPH MALLORD WILLIAM TURNER

Distant View of Cochem from the South
(Vista lejana de Cochem desde el sur), 1840

Lápiz, acuarela y guache sobre papel
14 x 19,2 cm

88



41

JOSEPH MALLORD WILLIAM TURNER

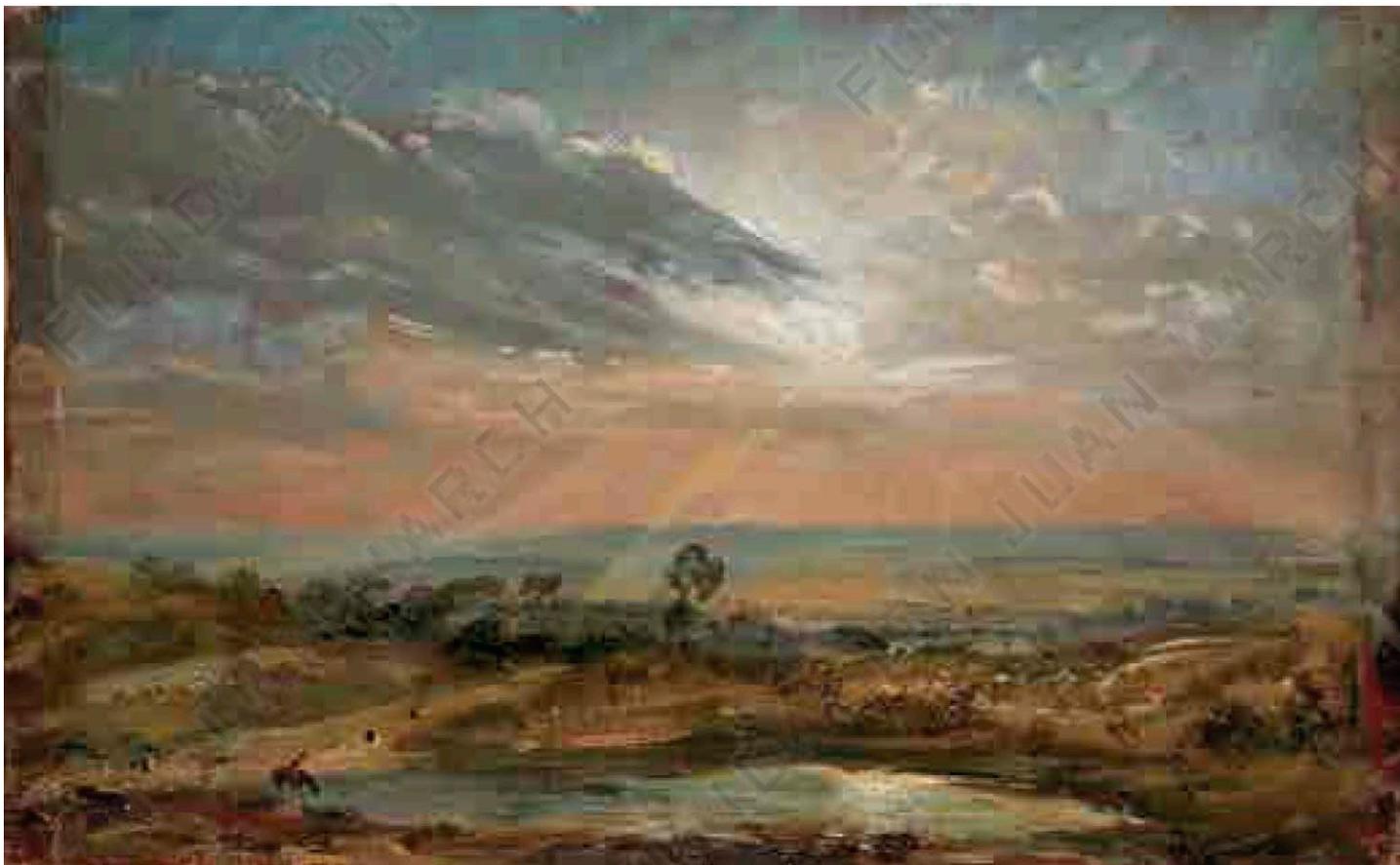
Ehrenbreitstein with a Rainbow

(Ehrenbreitstein con un arco iris), 1840

Lápiz, acuarela y guache sobre papel

14,1 x 19,3 cm

89



42

JOHN CONSTABLE
Branch Hill Pond, Hampstead
(Estanque de Branch Hill, Hampstead), ca. 1821-22
Óleo sobre lienzo
24,5 x 39,4 cm

90



43

JOHN CONSTABLE

A View at Hampstead: Evening

(Una vista desde Hampstead: tarde), 1822

Óleo sobre papel

16,5 x 29,8 cm

91



44

JOHN CONSTABLE

Study of Clouds above a Wide Landscape
(Estudio de nubes sobre un paisaje vasto), 1830
Lápiz y acuarela sobre papel
19 x 22,8 cm

92



45

JOHN CONSTABLE

View over a Wide Landscape, with Trees in the Foreground
(Vista de un paisaje vasto, con árboles en primer plano), 1832

Lápiz y acuarela sobre papel
18,6 x 22,2 cm

93



46

JOHN CONSTABLE

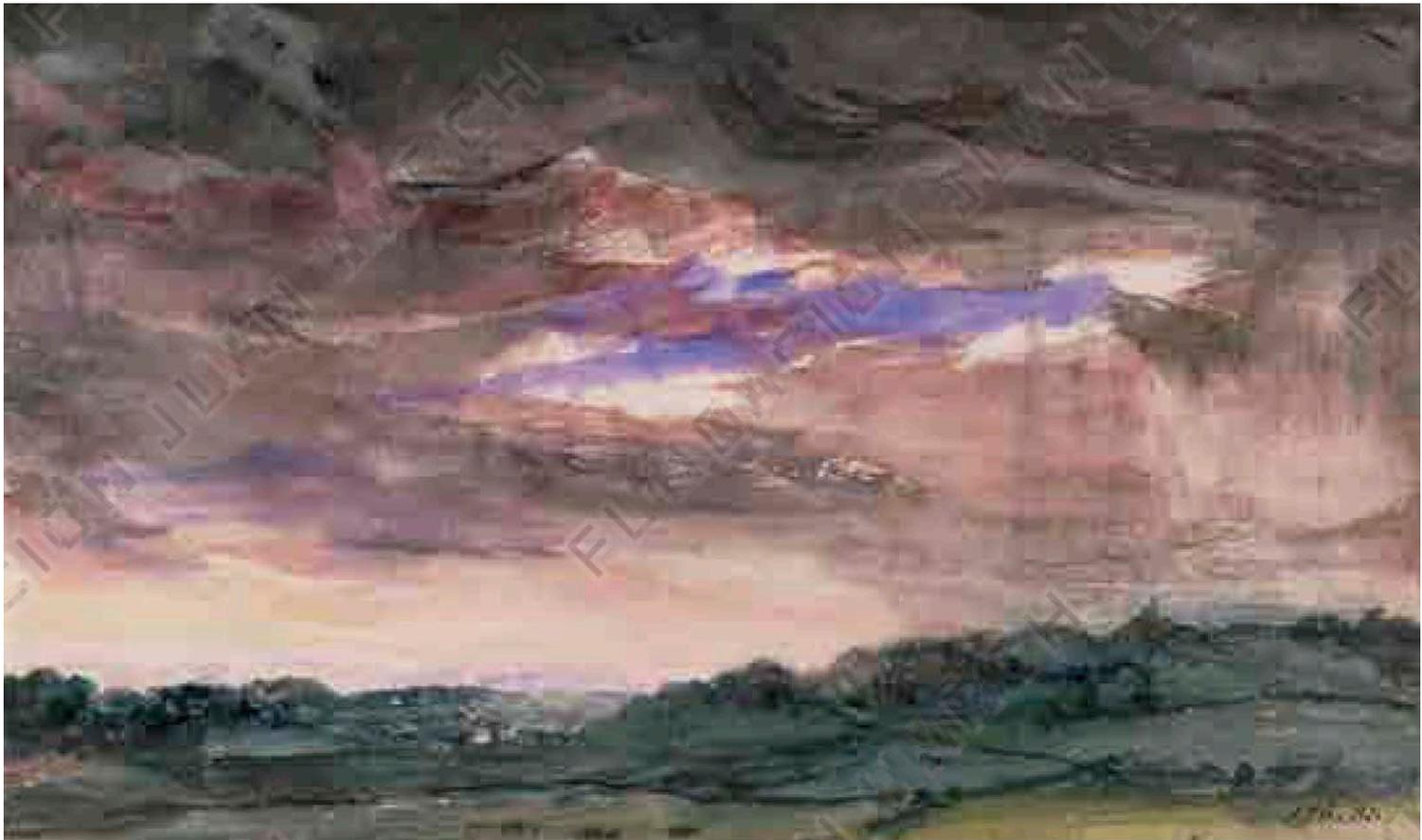
Study of Sky Effect

(Estudio de un efecto celeste), s.f.

Lápiz y acuarela sobre papel

18,9 x 22,9 cm

94



47

JOHN CONSTABLE

View over Hilly Country with a Stormy Sky

(Vista de un campo accidentado con un cielo tormentoso), s.f.

Acuarela sobre papel

11,2 x 18,8 cm

95



48

JOHN CONSTABLE
View of Downland Country
(Vista de un campo de tierra caliza), s.f.
Lápiz y acuarela sobre papel
12,9 x 21 cm

96



49

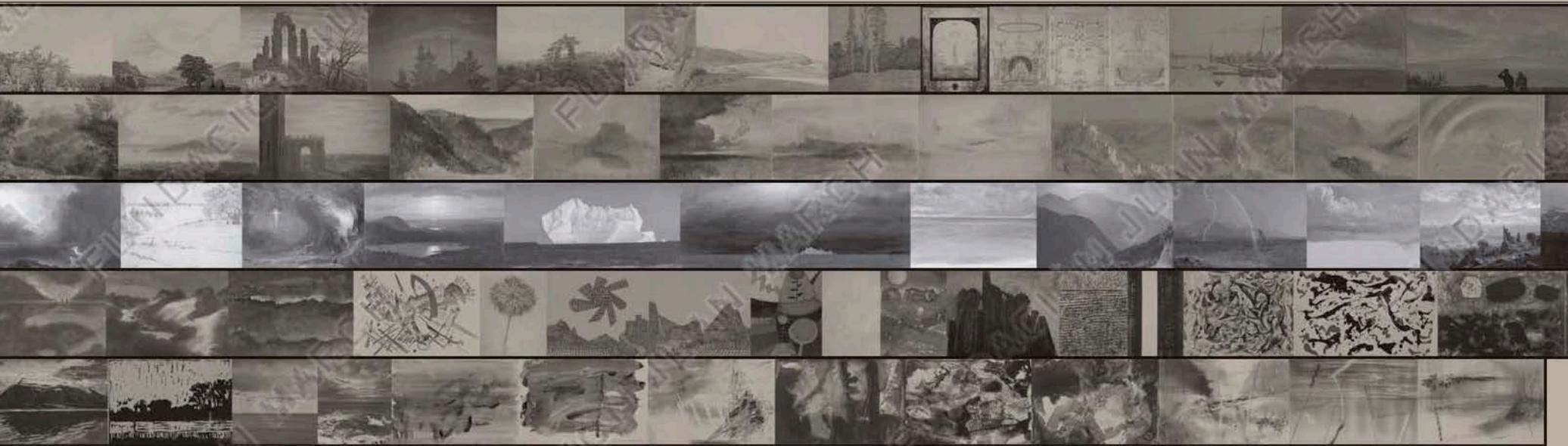
JOHN CONSTABLE

The Close, Salisbury, s.f.

Óleo sobre papel

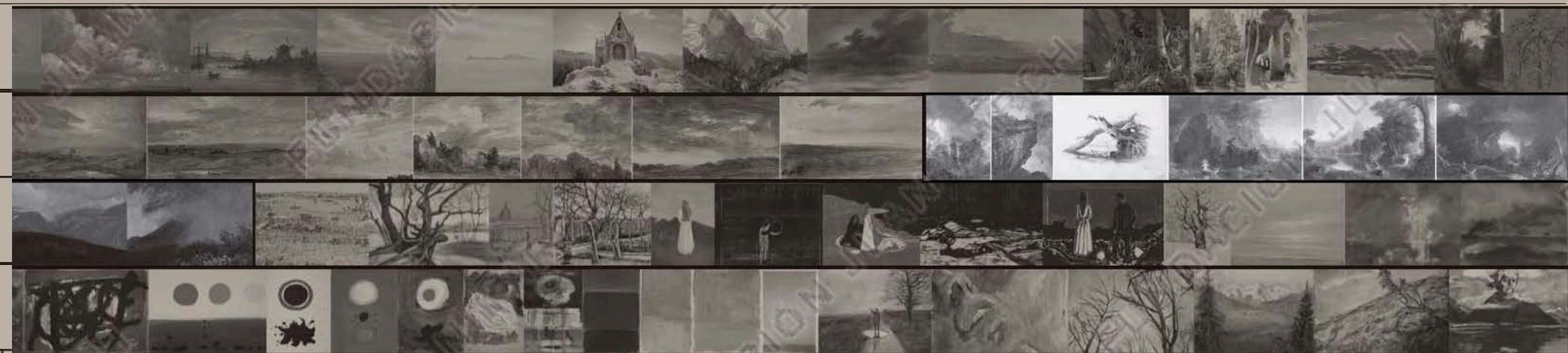
26,4 x 20,3 cm

97



II

AMÉRICA DEL NORTE: LA NATURALEZA DE LO SUBLIME DE COLE A BIERSTADT





*La transformación de lo sublime en el arte norteamericano:
desde un primer constructo heredado de Europa hasta el concepto de lo
sublime distintivamente americano.*

EL PAISAJE AMERICANO Y LO SUBLIME MUDABLE

BARBARA DAYER GALLATI

La línea que va de lo sublime romántico a lo sublime abstracto es quebrada y es tortuosa, puesto que su tradición se basa más en el sentimiento particular y errático que en el sometimiento a disciplinas objetivas.

Robert Rosenblum, “Lo sublime abstracto”, 1961¹

Con su innovador ensayo “Lo sublime abstracto”, Robert Rosenblum abrió un rico diálogo, aún actual, acerca de la presencia de la estética de lo sublime en la pintura norteamericana. Amplió sus ideas en *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko* (1975), obra en la que trataba de explicar las experiencias, similares, que inducían, por ejemplo, las pinturas de Caspar David Friedrich y las de Mark Rothko.² Y aunque tuvo en cuenta la posibilidad de que se tratara de coincidencias más que de una continuidad histórica, Rosenblum postuló que las correspondencias estéticas que detectó tenían su origen en el profundo deseo, común a toda la humanidad, de buscar lo espiritual en el mundo profano.³

Desde 1961, cuando Rosenblum expuso por primera vez su tesis de lo sublime abstracto, otros historiadores del arte han investigado lo sublime desde el punto de vista de la contribución de ese concepto a la creación de la escuela de pintura de paisaje norteamericana del siglo XIX. Entre los más destacados cabe señalar a Barbara Novak y a Angela Miller, quienes coinciden en subrayar

el carácter “mudable” del concepto, cambiante a medida que iba entretejiéndose en una red de concepciones que alternativamente proyectaban Norteamérica como una tierra virgen, primordial y salvaje, como un Nuevo Edén, como un Paraíso reconquistado, como la disputada geografía del “Manifest Destiny”, del “destino manifestado”, o como el documento para reconocer la mano de Dios en la evolución geológica del cosmos.⁴ A pesar de la demostrada mutabilidad de lo sublime, hay consenso en que, a medida que el siglo XIX maduraba, lo sublime característicamente norteamericano no se basaba tanto en el modelo convencional de un Burke, e iba adoptando las características de lo que podría llamarse lo sublime “trascendente” o “espiritual”.⁵ En consonancia con esa alteración se desencadenó una transformación de la experiencia estética: la imagen pintada ya no representaba (o hacía visible) los escenarios de lo sublime, sino que, en su lugar, pretendía generarlos en el espectador, elevándolo hacia un estado superior de conciencia. Este ensayo presenta un breve resumen de los factores que contribuyeron a que lo sublime se transformara en el arte norteamericano, convirtiéndose, a partir de un primer constructo heredado de Europa, en un concepto distintivamente norteamericano.

LO SUBLIME HEREDADO

Casi sin excepción alguna, los primeros especialistas norteamericanos en paisaje fueron británicos, bien por nacimiento, bien por herencia cultural.⁶ Con indepen-

Thomas Cole
The Voyage of Life – Manhood
(El viaje de la vida – Infancia), detalle,
1849. Grabado. CAT. 52



dencia de que hubieran leído o no la *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (Londres, 1757) de Edmund Burke, llegaron al Nuevo Mundo imbuidos de los modos de expresión visuales y lingüísticos que evidenciaban hasta qué punto las teorías de Burke habían calado, tanto en la maquinaria intelectual de creación de imágenes como en las descripciones lingüísticas de lo que parecía ser una tierra virgen. Burke, por supuesto, no era el único escritor que se había esforzado en codificar esa experiencia en términos estéticos, y es igualmente probable que los escritos de William Gilpin ejercieran una influencia de similar importancia en la primera generación de profesionales de la pintura de paisaje en los Estados Unidos.⁷ Tal y como ha observado Edward Nygren, la aversión de Gilpin hacia el paisaje sublime y su defensa de la escena pintoresca eran compatibles con los deseos pragmáticos de los primeros colonos, cuyo objetivo era el de domar y cultivar la tierra salvaje, más que el de admirarla.⁸ En poco menos de una generación, sin embargo, esa actitud cambió radicalmente: si en 1782 J. Hector St. John de Crèvecoeur podía afirmar con total seguridad que “pasará una eternidad hasta que las orillas de nuestros grandes lagos se vean colmadas de naciones continentales y los ignotos límites de América del Norte estén totalmente poblados”, ya en 1827 “Ojo de Halcón” —el célebre personaje del novelista James Fenimore Cooper— mostraba su desesperación: “¡cuánto se ha deformado la belleza de la tierra virgen en tan breve tiempo!”⁹

La idea de Crèvecoeur de que el ilimitado continente norteamericano permanecería intacto durante “una eternidad” había sucumbido rápidamente ante la realidad de un veloz avance hacia el Oeste, uno de cuyos ejemplos más contundentes fue el canal de Erie. Acabada en 1825,

esta vía fluvial artificial cruzaba la extensión del estado de Nueva York para proporcionar una ruta navegable vital que uniera la ciudad de Nueva York, los Grandes Lagos y las más lejanas regiones del oeste. El canal, uno de los proyectos favoritos del entonces gobernador DeWitt Clinton, no sólo supuso una enorme ventaja comercial para la ciudad de Nueva York, sino que logró que las zonas más agrestes del país fueran más accesibles. Bien pudo haber sido el propio Clinton, al empezar la complicada campaña para financiar el canal, el responsable de despertar la curiosidad pública por el paisaje. En el discurso que pronunció en 1816 en la American Academy of the Fine Arts de Nueva York ensalzó los beneficios de vivir en un país bendecido con un paisaje tan diverso: “¿Es posible que haya un país en el mundo mejor pensado que el nuestro para avivar la imaginación, que estimule las fuerzas creativas de la mente y que sólo ofrezca estampas de lo bello, lo maravilloso y lo sublime?”¹⁰ Las palabras de Clinton sitúan el paisaje como un lugar de la identidad nacional, y quizá no sea una coincidencia que el éxito de público del joven aspirante a pintor Thomas Cole (1801-1848), cuando irrumpió en 1825 en la escena artística de la ciudad de Nueva York logrando los elogios de la crítica por sus originales lienzos de la región de Catskill, se apoyara en sentimientos similares.

Una serie de factores explican la posición de Cole como el principal heredero y hacedor de la tradición de lo sublime en el arte de los Estados Unidos. Influidos por los ideales románticos que permearon la Inglaterra donde nació, Cole había vivido en su juventud por breve tiempo en los límites de la frontera norteamericana, donde los confines entre las salvajes tierras vírgenes y las frágiles avanzadillas de la civilización apenas si podían distinguirse. Sus viajes por Ohio, Pensilvania y Nueva

Fig. 1: Thomas Cole. Course of Empire: Savage State (*El curso del imperio: El estado salvaje*), 1833-36. Óleo sobre lienzo, 100 x 160 cm. Colección de The New-York Historical Society, Nueva York, NY (1858.1)

Fig. 2: Thomas Cole. Course of Empire: Arcadian State (*El curso del imperio: El estado arcádico*), 1833-36. Óleo sobre lienzo, 100 x 160 cm. Colección de The New-York Historical Society, Nueva York, NY (1858.2)



York le habían convertido en el testigo privilegiado no sólo de un paisaje intacto, sino también del avance de la colonización y de la subsiguiente destrucción de los bosques. Tradujo su experiencia en prosa, en poesía y en una pintura cuyos temas se centran en viajes a través de territorios peligrosos, en los que el viajero solitario a menudo se encuentra al borde del caos y de la oscuridad total.

Cole repitió esa iconografía suya de una humanidad en el límite en pinturas que abarcaban desde escenas de *El último mohicano*, la obra de Fenimore Cooper (por ejemplo, *La muerte de Cora*, hacia 1827, que se encuentra en la Annenberg Rare Book and Manuscript Library, de la universidad de Pensilvania) hasta sus propias reproducciones historicistas de los paisajes de Catskill, como en el caso de *Las cataratas de Kaaterskill* (1826, en la Warner Collection of Gulf States Paper Corporation, Tuscaloosa, Alabama), en la que un indio de pie al borde de la catarata es el símbolo de las poblaciones indígenas que ya habían sido expulsadas de sus tierras y obligadas a trasladarse hacia el Oeste. A pesar de que está expresado en lengua americana vernácula, el tema tiene cierta relación con la imaginería del terror gótico de la literatura europea. La familiaridad de Cole con esa tradición queda corroborada en *The Devil throwing the Monk from the Precipice* (“El diablo arrojando al monje desde el precipicio”) [cat. 50], un dibujo que posiblemente ilustra un pasaje de *Ambrosio o el monje*, la novela de Matthew Gregory Lewis de 1796, en la que el diablo empuja a la muerte al desgraciado monje Ambrosio arrojándolo a las rocas. El escabroso relato de Lewis del pacto del monje con el diablo, que fue un éxito de ventas en su época, se inspiró sin duda en el *Fausto* de Goethe y ejemplifica la ocasional confluencia de las inquietudes literarias alemanas y británicas.¹¹

Consciente del poco prestigio del paisaje dentro de la jerarquía temática que gobernaba las bellas artes, Cole se propuso lograr un “estilo superior de paisaje”.¹² Alimentó este objetivo durante sus viajes por Europa (en 1829-32 y en 1841-42), tras los cuales llevó a cabo complejos proyectos de varios lienzos en los que desplegó todo un repertorio de estilos paisajísticos (una amalgama de las modalidades representadas por el arte de Claude Lorrain, Salvator Rosa, John Martin y J.M.W. Turner, entre otros) para impulsar narraciones alegóricas con formato de series. Al tiempo que la gran serie de Cole *The Course of Empire* (“El curso del imperio”, figs. 1-5) trazaba el auge y la caída de una civilización, su *Voyage of Life* (“El viaje de la vida”) [cat. 52-55] definía el progreso de un individuo a través de las etapas de la vida (infancia, juventud, madurez y vejez).¹³ En esta última serie Cole reduce su imaginería a la simple oposición, propia de Burke, entre lo bello y lo sublime: el peregrino solitario en el río de la vida encuentra islas de tranquilidad en la quietud de la arcádica campiña iluminada por el sol, mientras un viaje a través de aguas peligrosamente bravas bajo el tumultuoso cielo salpicado de un vórtice de nubes y una luz al estilo de Turner representa sus tribulaciones. A pesar de que estas escenas son imaginarias, la fidelidad esencial de Cole a la naturaleza queda patente a la hora de incorporar detalles tales como los árboles estériles que aparecen en primer plano en *Manhood* (“La madurez”), que tienen su origen en los muchos estudios de árboles que hizo [cat. 51]. No obstante, incluso esos árboles de Cole contribuyen enormemente a provocar el sentimiento de lo sublime. Sus formas dentadas e irregulares atestiguan las fuerzas irresistibles de la naturaleza, a las que han sucumbido.

Fig. 3: Thomas Cole. Course of Empire: Consummation (*El curso del imperio: Consumación*), 1833-36. Óleo sobre lienzo, 130 x 193 cm. Colección de The New-York Historical Society, Nueva York, NY (1858.3)

Fig. 4: Thomas Cole. Course of Empire: Destruction (*El curso del imperio: Destrucción*), 1833-36. Óleo sobre lienzo, 100 x 160 cm. Colección de The New-York Historical Society, Nueva York, NY (1858.4)



LO SUBLIME PROFÉTICO Y LO SUBLIME PRAGMÁTICO

Las enseñanzas de lo sublime “heredado” que Cole aplicó al paisaje ejercieron influencia en su alumno Frederic Edwin Church (1826-1900). Con todo, poco después de la prematura muerte de Cole en 1848, Church rindió homenaje a su maestro con *To the Memory of Cole* (“A la memoria de Cole”, 1848, en el Des Moines Women’s Club, Des Moines, Iowa), una pintura de un profundo simbolismo que, no obstante, rechaza con determinación la fórmula de paisaje manifiestamente alegórico que Church había aprendido de Cole.¹⁴ Aunque Church también ejecutaría un boceto vinculado con Cole desde el punto de vista temático, *Apotheosis to Thomas Cole* (“Apoteosis para Thomas Cole”) [cat. 57], que atestigua las pautas codificadas de lo sublime que había heredado de su maestro.

Sin embargo, al formar parte de una nueva generación de pintores, Church no se conformaba con perpetuar una forma de expresión que era, en esencia, europea, y que apenas se ocultaba bajo el barniz del paisaje norteamericano. Es más: es probable que la cómoda

conciencia proporcionada por unos orígenes familiares en Nueva Inglaterra, como los suyos, le ahorrara las oscuras inseguridades que angustiaron a Cole y que acentuaron en este último la predilección por lo gótico. El encuentro de Church con lo sublime trajo consigo la mezcla extática y ecléctica de observación directa, teatro e historia natural desplegada en sus monumentales lienzos de escenarios exóticos (o de escenarios nacionales convertidos en exóticos) que corroboraban la mano divina en la Creación. Lo novelesco de la exploración geográfica en nombre de la ciencia le llegó principalmente a través de los escritos del naturalista alemán Alexander von Humboldt (1769-1859), cuyas ideas inspiraron los viajes de Church a regiones del globo tan remotas como Suramérica, Labrador, Oriente Medio, y también a lugares más cercanos de Europa y los Estados Unidos. En su *Cosmos, o Ensayo de una descripción física del mundo* (1845-61), Humboldt expuso con profundidad los cometidos del pintor de paisajes, cuya misión creía ser la de dejar constancia de impresiones directas de la naturaleza que, después, se

Fig. 5: Thomas Cole. Course of Empire: Desolation
(*El curso del imperio: Desolación*), 1833-36. Óleo sobre lienzo, 100 x 160 cm
Colección de The New-York Historical Society, Nueva York, NY (1858.5)

destilarían en su mente y se pondrían de manifiesto en el lienzo como imágenes con frescura e independencia. Church respondió a la demanda de Humboldt de un pintor de heroicos paisajes, y adoptó las vistas panorámicas y las escalas monumentales recomendadas por el naturalista que había teorizado que el *Grand Style* modificaba la recepción del espectador quien, “encerrado como estaba dentro de un círculo mágico, y completamente separado de todas las perturbadoras influencias procedentes de la realidad, podía imaginar mucho más fácilmente que en realidad le rodeaba un paisaje extranjero”.¹⁵ El notable *Above the Clouds at Sunrise* (“Por encima de las nubes al amanecer”) [fig. 6] de Church plasma la respuesta pictórica del artista a la teoría de Humboldt de encerrar al espectador en un “círculo mágico”. En el caso de esa obra, es el propio espectador quien permanece al borde, no de un abismo infernal, sino de un firmamento glorioso. Church volvió a emplear a menudo el mecanismo de composición con el que arrastraba al espectador al espacio pictórico

y, de forma simultánea, construía las tensiones asociadas a lo sublime; desprovisto de un sólido punto de apoyo en el paisaje que le envuelve, el espectador se ve forzado a traspasar las fronteras que dividen las esferas de lo real y de lo pictórico.

A diferencia de Church, que trató de conciliar ciencia y fe en el paisaje, Albert Bierstadt (1830-1902), nacido en Prusia y educado en Düsseldorf, dotó de un enfoque esencialmente utilitario a sus representaciones magistrales del Oeste americano.¹⁶ A pesar de que ambos artistas –y muchos de sus contemporáneos– efectuaron pequeños bocetos *plein-air* [cat. 63, 64, 66 y 67] que constituían la base de sus grandes producciones de estudio, sus objetivos divergían. El pragmático Bierstadt reconocía el potencial comercial de unas obras que satisfacerían la curiosidad por los lejanos parajes del espacio continental por parte de un público básicamente urbano y procedente del este del país. Los viajes de Bierstadt, sumamente publicitados y realizados en expediciones patrocinadas por el gobierno, validaban



Fig. 6: Frederic Edwin Church. *Above the Clouds at Sunrise* (*Por encima de las nubes al amanecer*), 1849. Óleo sobre lienzo. Propiedad de la Westervelt Company y expuesta en *The Westervelt-Warner Museum of American Art* en Tuscaloosa, Alabama



la veracidad de su imaginaria, a pesar de que, al igual que Church, compusiera y manipulara el paisaje para lograr efectos estéticos. James Jackson Jarves comentó de Bierstadt que mostraba un “excesivo racionalismo”. Las *Great Pictures*, los “grandes cuadros” de Bierstadt competían con los de Church en popularidad, pero cosecharon una respuesta enormemente diferente por parte de la comunidad de críticos. Bierstadt atrajo a un grupo distinto de mecenas, muchos de los cuales eran empresarios del ferrocarril cuya riqueza provenía de la expansión hacia el Oeste.¹⁷ Al escribir sobre *The Rocky Mountains, Lander's Peak* (“Las Montañas Rocosas, Pico de Lander”) [fig. 7] de Bierstadt, un crítico comparaba así el arte de los dos pintores de paisajes heroicos:

Se trata de un escenario puramente americano y, por la fiel y elaborada delineación de la aldea india, una forma de vida que está desapareciendo rápidamente de la faz de la tierra, podría denominarse “paisaje histórico”. Es el continente velado, con sus formas naturales sublimes y su vida humana ruda y salvaje... Y, a diferencia de las pinturas del Sr. Church, escenografías de la montaña americana ecuatorial que, con su carácter volcánico y tropical, y sin importar cuán exuberante sea, no dejan lugar a la esperanza y transmiten una impresión de profunda tristeza y

desolación, esta obra de Bierstadt inspira la alegría mesurada y la promesa de la región que pinta; y la imaginación la contempla como el posible asiento de la civilización suprema.¹⁸

El pasaje citado arriba subraya el brusco cambio cultural que estaba teniendo lugar en los Estados Unidos, en una época en la que el concepto del “Manifest Destiny”, del “destino manifiesto” se presentaba como el fundamento que sustentaba el cambio y la exhaustiva expansión de la “civilización” en dirección al Pacífico. En ese sentido, el poder sobre el paisaje estaba transfiriéndose desde la exclusiva autoridad de la Divina Providencia y entregándose a la voluntad del hombre. En ese nuevo contexto, el significado clásico (o burkeano) de lo sublime ya no podía seguir funcionando, puesto que resulta imposible experimentar terror en un paisaje que la Humanidad tiene bajo su dominio.¹⁹ En pocas palabras: si los lienzos épicos de Church revelaban las fuerzas naturales divinas e ineludibles que moldearon el pasado y el futuro de la tierra, los de Bierstadt anunciaban la promesa de la hegemonía de la nación americana.

LO SUBLIME TRASCENDENTE

Con todo, la ampulosidad visual orquestada por Church y Bierstadt no era la única vía hacia lo sublime. Había

Fig. 7: Albert Bierstadt. *The Rocky Mountains, Lander's Peak*
(*Las Montañas Rocosas, Pico de Lander*), 1863
Óleo sobre lienzo, 186,7 x 306,7 cm
The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, fondo "Rogers", 1907 (07.123)

una modalidad más discreta, cuyas fuentes eran los escritos de pensadores tan diversos entre sí como John Ruskin (1819-1900) y Ralph Waldo Emerson (1803-1882), quienes creían que a través de la naturaleza se accedía a reinos espirituales más elevados. El precepto de Ruskin, que propugnaba el “más sincero y amoroso de los estudios de la obra de Dios en la naturaleza” fue primordial para sus libros *Modern Painters* (“Pintores modernos”, de 1843-60) y *The Elements of Drawing* (“Los elementos del dibujo”, de 1857), muy leídos por los artistas norteamericanos de mediados de siglo. El tono moralizante del crítico inglés y su énfasis en la atención “veraz” y “fiel” a la naturaleza coincidían con actitudes que ya estaban firmemente afianzadas en el pensamiento norteamericano²⁰ y son análogas a las *Cartas sobre pintura de paisaje* de Asher B. Durand (1855), en las que el entonces líder de la escuela paisajística norteamericana escribía si:

Hay otro motivo, sin embargo, para remitirle pronto al estudio de la Naturaleza: su influencia sobre la mente y el corazón. La apariencia externa de esta nuestra morada, independientemente de su asombrosa estructura y funciones que satisfacen nuestro bienestar, está cargada de lecciones de significado elevado y sagrado, sólo superadas por la luz de la Revelación.²¹



Fig. 8
Asher B. Durand. *Early Morning at Cold Spring*
(*Por la mañana temprano en Cold Spring*), 1850. Óleo sobre lienzo
Montclair Art Museum, Montclair, Nueva Jersey

Durand y muchos pintores contemporáneos a él creían que la contemplación de la naturaleza (ya fuera en la realidad o a través de las pinturas) tenía efectos de sanación, al trasladar al espectador desde una existencia material y vulgar a un estado mental que se hallaba en un plano espiritual, más elevado. Estas ideas, vestigios supervivientes del Romanticismo, las había manifestado anteriormente Carl Gustav Carus (1789-1869), el amigo y admirador de Caspar David Friedrich:

Asciende hasta la cima del pico montañoso más alto, mira atentamente las largas cadenas de colinas y observa los ríos en sus cursos y toda la magnificencia que se te presenta ante la vista. ¿Qué sentimiento se apodera de ti? Hay una reverencia callada en tu interior; te pierdes en el espacio infinito; en silencio, todo tu ser se purifica y se limpia; tu ego desaparece. *No eres nada: Dios lo es todo.*²²

No hay pruebas de que Durand leyera las *Nueve cartas sobre la pintura de paisaje* (1815-24) de Carus, y puede que el que ambos pintores escribieran nueve cartas sobre el arte y la finalidad de la pintura de paisaje se deba simplemente a una extraña coincidencia. No obstante (y como prueba del *Zeitgeist* romántico), estos dos hombres compartían la creencia de que la contemplación de la naturaleza era un proceso de purificación que implicaba la rendición del yo a un poder superior. Este tema encuentra un gran paralelismo en estas palabras de Emerson:

Sobre la tierra desnuda –mi cabeza envuelta por el aire distraído y elevada hacia el espacio infinito–, todo egoísmo mezquino se desvanece. Me convierto en un globo ocular transparente; no soy nada; veo todas las corrientes de la Existencia Universal que circulan a través de mí; soy una parte o una parcela de Dios.²³

Emerson –el brillante conducto para canalizar una ecléctica selección de filosofías orientales y occidentales hasta el movimiento trascendentalista norteamericano– fue probablemente el vínculo crucial en la cadena de pensamiento que cruzó el Atlántico desde Alemania hasta los Estados Unidos, país donde lo aprovechó Durand.²⁴ En efecto: la figura solitaria de Durand en *Early Morning at Cold Spring* (“Por la mañana temprano en Cold Spring”, anteriormente conocido como *Sabbath Bells* (“Campanas de domingo”)) [fig. 8] está en comunión con la naturaleza y dentro de ella, como si fuera parte del Espíritu Omnipresente de Emerson, y funciona, asimismo, como un elemento visual afín a los testigos solitarios de los paisajes de Caspar David Friedrich.

LO SUBLIME ABSTRACTO

La experiencia trascendente descrita por Durand, Carus y Emerson impulsó el ideal de la unión del hombre con la naturaleza y desarrolló el tipo de “sentimiento privado” que Rosenblum citaba como el principal componente de lo sublime. Como resultado de lo que Angela Miller ha denominado la “revolución sentimental” en la cultura norteamericana de mediados de siglo, lo sublime se había domesticado, había sido “redefinido como una supeditación voluntaria y absolutamente indolora a las majestuosas fuerzas de la naturaleza”.²⁵ En la esencia de lo sublime abstracto se encuentra este complaciente sometimiento del yo, que afecta tanto al proceso como a la forma de percibirlo. Las obras de Jackson Pollock, Mark Rothko, Clyfford Still, Adolph Gottlieb y Barnett Newman, por muy diferentes que sean, exigen la inmersión absoluta tanto del artista como del espectador en los infinitos espacios que sugieren sus composiciones. La declaración, ahora famosa, de Pollock: “Cuando estoy en mi pintura, no soy consciente de lo que estoy haciendo”²⁶ es un testimonio franco de esta sublime pérdida del yo, y se corresponde con la búsqueda de un Barnett Newman –mediante la supresión de imágenes que evocan un significado predeterminando– de “experiencias trascendentales”,²⁷ similares son las razones de Rothko para pintar a gran escala:

Pinto cuadros muy grandes. Soy consciente de que, desde el punto de vista histórico, la función de pintar cuadros grandes es pintar algo muy ostentoso y pomposo. La razón por la que los pinto, sin embargo... es precisamente porque quiero ser muy íntimo y humano. Pintar un cuadro pequeño supone colocarte fuera de tu experiencia, plantearte una experiencia desde la perspectiva de un estereóptico o una lente reductora. Mientras que pintas el cuadro grande, estás en él. No es algo que tú dirijas.²⁸

A pesar del deseo colectivo por parte de todos estos artistas de liberar su arte del pasado, el lenguaje empleado por muchos expresionistas abstractos para describir su estética delata sus ascendencias filosóficas e histórico-artísticas. La mera materialidad de sus obras nos lleva ya irremediabilmente a la idea de lo sublime, y el viaje al interior del verdadero abismo de la abstracción total reclama el vocabulario burkeano de lo sublime para obtener un sentido más allá de la pura sensación. Dejando a un lado las disparidades formales, la imaginería de la revelación que Barnett Newman reclamaba para los expresionistas abstractos contiene la misma fascinación profunda y espiritual que descubrió Cole: no en lo su-

blime heredado, sino en el mundo natural.²⁹ En efecto: Cole podría haber estado describiendo perfectamente un Rothko –o un Friedrich– cuando escribía este comentario ante un cielo luminoso, cubierto de nubes:

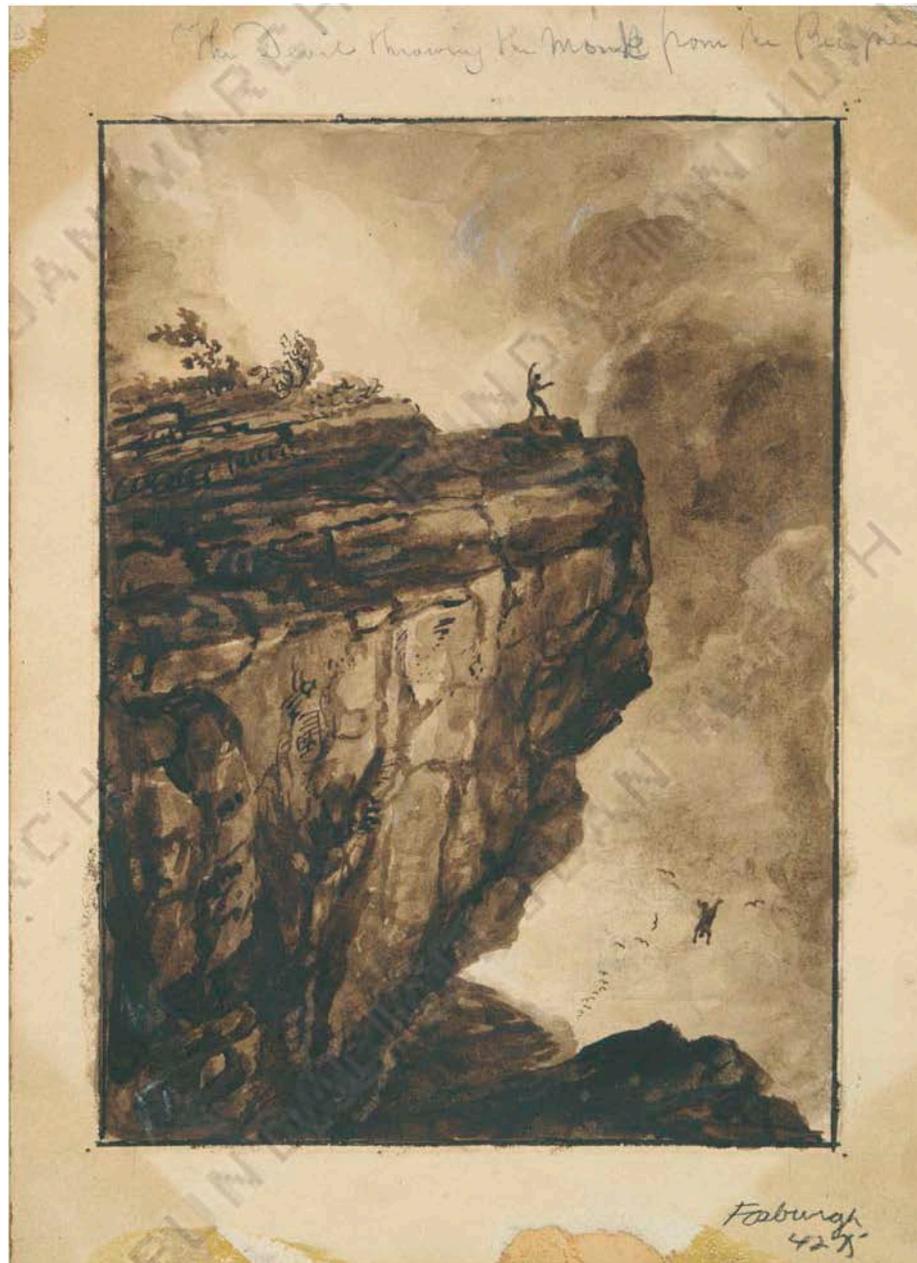
No hay ni cima de la profundidad ni límite[;]... Hay un reposo intacto y profundo. No hay forma ni colores (tan sólo un color) ni *chiaro scuro* [sic] (tan sólo una gradación desde el horizonte), ni movimiento, ni sonido por descubrir. El cambiante ropaje de la tierra es retirado ante nosotros y permanecemos en medio de lo infinito y lo eterno, mirando temblorosos hacia Dios.³⁰

Tal y como demuestran los episodios de este análisis, la imaginería de lo sublime norteamericano es, sin lugar a dudas, mudable. No obstante, y tal y como Robert Rosenblum afirmó con originalidad, el concepto que unifica esas mudanzas es el anhelo de fundirse con el infinito, para descubrir que, quizá, hay algo más grande que nosotros mismos.

NOTES

- 1 El ensayo pionero de Robert Rosenblum “Lo sublime abstracto” se editó por primera vez en *ARTnews*, vol. 59, n° 10 (febrero 1961). El texto al que se hace referencia se reedita en el presente catálogo.
- 2 Robert Rosenblum, *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko*, Consuelo Luca de Tena (trad.), Alianza Editorial, Madrid, 1993.
- 3 Rosenblum 1975, pág. 218.
- 4 Véase Barbara Novak, “American Landscape: Changing Concepts of the Sublime”, *American Art Journal*, vol. 4, n° 1, (primavera 1972), págs. 36-42; Barbara Novak, *Nature and Culture: American Landscape and Painting 1825-1875*, Oxford University Press, Nueva York/Toronto, 1980; y Angela Miller, *The Empire of the Eye: Landscape Representation and American Cultural Politics, 1825-1875*, Cornell University Press, Itaca/Londres, 1993, especialmente las págs. 243-288.
- 5 En la ingente bibliografía dedicada al tema, lo sublime ha sido analizado por menorizadamente, y clasificado de diversas formas. Algunos ejemplos de estas categorías son lo sublime “material”, lo sublime “teatral”, lo sublime “atmosférico”, lo sublime “apocalíptico”, lo sublime “antiguo” y lo sublime “nuevo”.
- 6 Dentro de la primera generación de pintores norteamericanos especializados en paisajes figuraban Joshua Shaw (ca. 1777-1860), William Groombridge (1748-1811) y Thomas Birch (1779-1851), todos ellos nacidos en Inglaterra.
- 7 El reverendo inglés William Gilpin (1724-1804) desarrolló una teoría de lo pintoresco como alternativa a lo “sublime” y “bello” burkeanos. Sus ensayos fueron muy leídos en Norteamérica y sus ideas fueron transmitidas especialmente a través de las enseñanzas de los hermanos escoceses Archibald (1765-1835) y Alexander (1772-1841) Robertson en la Columbian Academy of Painting, que fundaron en la ciudad de Nueva York en la década de 1790. Edición española: William Gilpin, *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*, Javier Maderuelo (ed.), Abada Editores, Madrid, 2007.
- 8 Véase Edward J. Nygren, “From View to Vision”, *Views and Visions: American Landscape before 1830*, cat. exp., Edward J. Nygren et al., The Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C., 1986, pág. 18.
- 9 J. Hector St. John de Crèvecoeur (1735-1813), “What is an American?”, *Letters from an American Farmer*, Carta III, reeditada a partir de la edición de 1904 (Fox Duffield, Nueva York), AS@UVA Hypertexts, 1995: <http://xroads.virginia.edu> y James Fenimore Cooper, *The Prairie* (1827), citada por la reedición de la New American Library, Nueva York, 1980, pág. 260.
- 10 El gobernador DeWitt Clinton (1769-1828), citado por Tim Barringer, “The Course of Empires: Landscape and Identity in America and Britain, 1820-1880”, *American Sublime: Landscape Painting in the United States, 1820-1880*,

- cat. exp., Andrew Wilton y Tim Barringer (eds.), Princeton University Press, Princeton, 2002, pág. 39.
- 11 Lewis (1775-1818), que dominaba el alemán, había conocido a Johann Wolfgang von Goethe en Alemania entre 1792 y 1793.
 - 12 Para verificar las palabras de Cole, véase Alan Wallach, "Thomas Cole: Landscape and the Course of American Empire", *Thomas Cole: Landscape into History*, cat. exp., William H. Truettner y Alan Wallach (eds.), Yale University Press, New Haven, 1994, págs. 79-84.
 - 13 Cole realizó dos versiones de *The Voyage of Life*. La primera, fechada en 1839-1840, está en el Munson-Williams-Proctor Institute, Utica, Nueva York. Los grabados reproducidos en este catálogo están basados en esa primera serie. La segunda, pintada en 1841-42, se encuentra actualmente en la colección de la National Gallery of Art, Washington, D.C.
 - 14 Véase J. Gray Sweeney, "Endued with Rare Genius': Frederic Edwin Church's 'To the Memory of Cole'", *Smithsonian Studies in American Art*, vol. 2, n° 1, (invierno 1988), págs. 44-71.
 - 15 Alexander von Humboldt, *Cosmos*, traducción de E. E. Otté, 2 vols., Harper & Brothers, Nueva York, 1850, vol. 2, pág. 98, citado en Novak 1980, pág. 63. Edición española: Alejandro de Humboldt, *Cosmos o Ensayo de una descripción física del mundo*, Francisco Díaz Quintero (trad.), Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, Córdoba, 2005 (reproducción de la edición de Madrid: Ramón Rodríguez de Rivera, 1851-1852).
 - 16 A pesar de los estudios de Bierstadt en Düsseldorf y de su probable familiaridad con la pintura paisajística alemana de sus contemporáneos, no hay pruebas de que tuviera conocimientos de filosofía alemana. Para más información sobre Bierstadt, véase especialmente el trabajo de Nancy K. Anderson y Linda S. Ferber, *Albert Bierstadt: Art & Enterprise*, cat. exp., Joanna Eckman (ed.), The Brooklyn Museum, Nueva York, 1990.
 - 17 James Jackson Jarves, *The Art Idea: Sculpture, Painting, and Architecture in America*, 1864 citado en Anderson/Ferber 1990, pág. 28.
 - 18 "The New Pictures", *Harper's Weekly* 8 (26 de marzo de 1864), págs. 194-195.
 - 19 Winfried Fluck ha hecho observaciones semejantes: "Lo sublime de la Hudson River School casi nunca es lo sublime burkeano, pues eso habría supuesto cuestionar el carácter enaltecedor y benevolente del paisaje norteamericano y, de ese modo, por ende, el destino manifiesto de la nación norteamericana". Véase el ensayo de Fluck: "Theatricality and Excess: A European Look at the American Landscape", *New Worlds. Creating an American Art*, cat. exp., Elizabeth Mankin Kornhauser (ed.), en colaboración con Ortrud Westheider y Karsten Müller, Bucerius Kunst Forum, Hamburgo, 2007, pág. 95.
 - 20 Sobre la influencia de John Ruskin en el arte norteamericano, véase en particular Linda S. Ferber, "Determined Realists': The American Pre-Raphaelites and the Association for the Advancement of Trust in Art", *The New Path: Ruskin and the American Pre-Raphaelites*, cat. exp., Linda S. Ferber y William H. Gerdts, The Brooklyn Museum, Nueva York, 1985, págs. 11-37.
 - 21 Asher B. Durand, "Letter II", reeditada en: *Kindred Spirits: Asher B. Durand and the American Landscape*, cat. exp., Linda S. Ferber, The Brooklyn Museum, Nueva York/Londres, 2007, pág. 235.
 - 22 Carl Gustav Carus, "Letter II", reeditado en *Nine Letters on Landscape Painting, written in the Years 1815-1824 with a Letter from Goethe by Way of Introduction*, Oskar Bätschmann (introd.), David Britt (trad.), Getty Research Institute, Los Angeles, 2002, pág. 87. Edición española: Carl Gustav Carus, *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje: diez cartas sobre la pintura de paisaje con doce suplementos y una carta de Goethe a modo de introducción*, Javier Arnaldo (ed.), José Luis Arántegui (trad.), Visor, Madrid, 1992.
 - 23 *Nature*, de Ralph Waldo Emerson, la obra de la cual procede esta cita se editó por primera vez en 1836 y de nuevo en 1849.
 - 24 Esto no presupone que Emerson hubiera leído a Carus. Más bien estaba familiarizado con las ideas de la filosofía alemana que influyeron en las opiniones de Carus.
 - 25 Miller 1993, págs. 248-249.
 - 26 Jackson Pollock, "My Painting", *Possibilities* 1, vol. 1 (invierno 1947-48), pág. 79.
 - 27 Irving Sandler, *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism*, Harper & Row, Icon Editions, Nueva York, 1976, pág. 149.
 - 28 La cita de Rothko procede de "A Symposium on How to Combine Architecture, Painting, and Sculpture", *Interiors*, 110 (mayo 1951), pág. 104.
 - 29 Newman escribió: "reafirmamos el deseo natural del hombre de alcanzar lo elevado, del interés por nuestras relaciones con las emociones absolutas... La imagen que presentamos es la imagen, evidente para nosotros mismos, de la revelación, real y concreta, comprensible para cualquiera que la mire sin las gafas nostálgicas de la historia": "The Sublime is Now", en *The Tiger's Eye*, n° 6 (diciembre 1948), pág. 51.
 - 30 Marshall B. Tynn, *Cole: Collected Essays*, John Colet Press, St. Paul, Minneapolis, 1980, pág. 185.



50

THOMAS COLE

The Devil Throwing the Monk from the Precipice
(El diablo arrojando al monje desde el precipicio), s.f.

Pluma con tinta marrón y toques de grafito
sobre papel, toques de color blanco

19,4 x 13,5 cm

110

Fundación Juan March



51

THOMAS COLE

Sketch of Two Dead Trees

(Boceto de dos árboles muertos), s.f.

Grafito sobre papel

Hoja: 20,3 x 26 cm

111

Fundación Juan March



Boston: Published by S. B. Ruggles, Art Dealer.

Engraved by J. H. W. N.

THE VOYAGE OF LIFE - CHILDHOOD.

From the original Painting by Thomas Cole, in the possession of Rev. Dr. John W. Alden, Springfield, New York.

Who shall govern thee, dear child?
Long time is this thy way
Thy life a quest for bliss,
Thy soul a spirit in the air.

The world is but a dream, and
All life's glory is but
Who shall be with thee in the end,
Thy soul's true home is there,
Thy life's true home is there.

52

THOMAS COLE

The Voyage of Life - Childhood
(El viaje de la vida - Infancia), 1848

Grabado

Imagen: 37,6 x 57,8 cm; hoja: 48 x 64,8 cm

112

Fundación Juan March



THE VOYAGE OF LIFE. YOUTH.
*From the original painting deposited by the American Art Union,
Published exclusively for the Members of 1839.*

53

THOMAS COLE

The Voyage of Life - Youth

(El viaje de la vida - Juventud), 1848

Grabado

Imagen: 37,6 x 57,8 cm; hoja: 48 x 64,8 cm



Engraved and Published by H. B. Rowell, 20 Central

Engraved by James Phillips

THE VOYAGE OF LIFE - MANHOOD.

From the original Painting by Thomas Cole, in the possession of Rev. Charles D. Abbott, Springfield, N. York.

Wash. in the original original paper
Printed and the book by
No. 100, Nassau St. N. York
No. 100, Nassau St. N. York

54

THOMAS COLE

The Voyage of Life - Manhood
(El viaje de la vida - Madurez), 1848

Grabado

Imagen: 37,6 x 57,8 cm; hoja: 48 x 64,8 cm

114

Fundación Juan March



PAINTED BY THOMAS COLE

Boston - Published by T. H. Russell 55 Cornhill

ENGRAVED BY JAMES SMILLIE

Wade through the darkest wilds of sin,
Then darkness is light,
Henceforth the stormy ocean leaves
The end of every day,
For it then shines to wild to clear
The world below is the end

THE VOYAGE OF LIFE - OLD AGE.

From the original Painting by Thomas Cole, in the possession of Rev. Dr. Wm. A. Miller, Springfield, Mass., New York.

The world below is the end,
The world above is the end,
With neither sunset, nor
Dew, nor your world's summer life.

55

THOMAS COLE

The Voyage of Life - Old Age
(El viaje de la vida - Vejez), 1848

Grabado

Imagen: 37,6 x 57,8 cm; hoja: 48 x 64,8 cm

115

Fundación Juan March

“La naturaleza rural ... es, en realidad, la mina inexhausta desde la cual el poeta y el pintor han extraído tesoros tan asombrosos: una fuente constante de placer intelectual, donde todos pueden beber, y donde se despertará un sentido más profundo de las obras de los genios y una percepción más aguda de la belleza de nuestra existencia”.

Thomas Cole, “Ensayo sobre el escenario americano”, *American Monthly Magazine*, enero de 1836



56

MARTIN JOHNSON HEADE

Friars Head / Campobello,

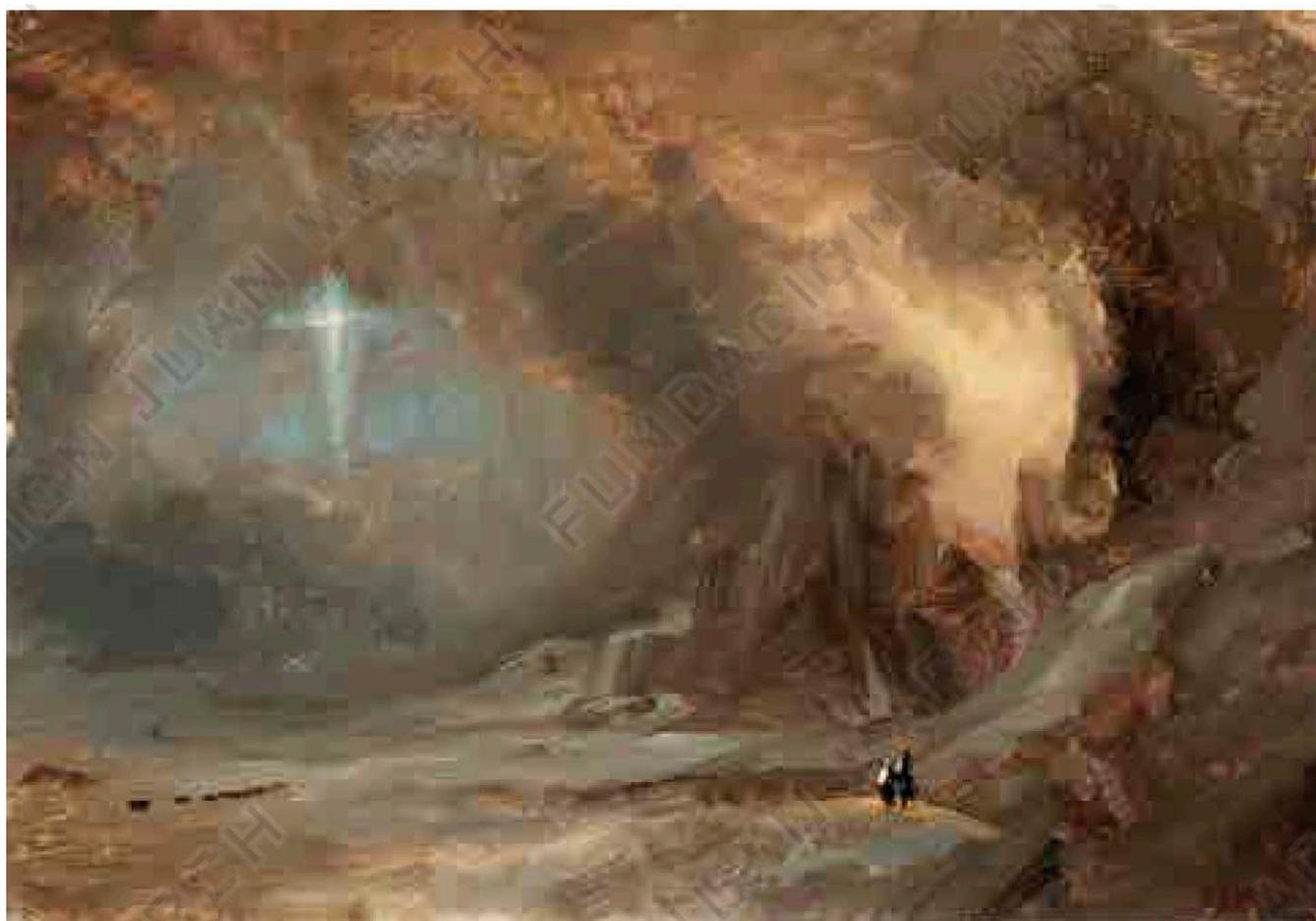
24 de agosto de 1862

Lápiz sobre papel

19,7 x 27,9 cm

117

Fundación Juan March



57

FREDERIC EDWIN CHURCH

Vision of the Cross, Study for "Apotheosis to Thomas Cole"

(Visión de la cruz, estudio para "Apotheosis para Thomas Cole"), posterior a 1847

Óleo sobre cartón

18 x 25,5 cm

118

Fundación Juan March



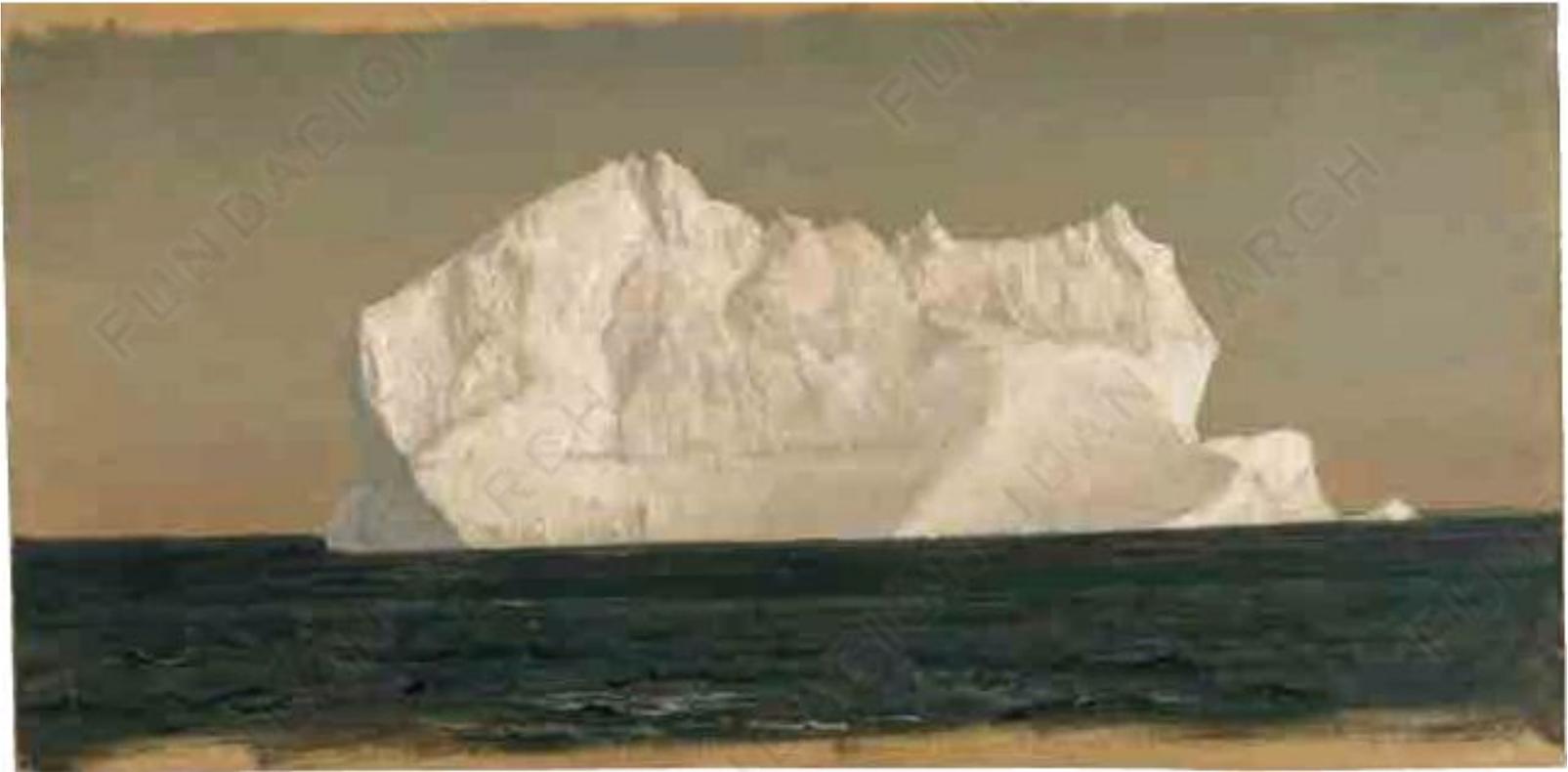
58

FREDERIC EDWIN CHURCH

Eagle Lake Viewed from Cadillac Mountain, Mount Desert Island, Maine
(El lago Eagle visto desde la montaña Cadillac, isla de Mount Desert), 1850-60
Óleo y grafito sobre cartón
29,4 x 44,5 cm

119

Fundación Juan March



59

FREDERIC EDWIN CHURCH

Floating Iceberg
(Iceberg flotante), 1859
Óleo sobre cartón
18,8 x 37,5 cm

120

Fundación Juan March



60

FREDERIC EDWIN CHURCH

Iceberg, New Foundland, 1859

Oleo sobre cartón
13,7 x 35,3 cm

121

Fundación Juan March



61

FREDERIC EDWIN CHURCH

Seascape with Icecap in the Distance

(Marina con casquete glaciario a lo lejos), junio o julio de 1859

Óleo y grafito sobre cartón

18,1 x 25,6 cm

122

Fundación Juan March



62

FREDERIC EDWIN CHURCH
Blue Mountains, Jamaica
(Montañas Azules, Jamaica), agosto de 1865
Óleo sobre cartón
29,1 x 45,4 cm

123

Fundación Juan March

*“De pie en la tierra desnuda – mi cabeza acariciada por el aire libre y
elevada al espacio infinito – todo egoísmo malo desaparece. Me convierto
en un globo ocular transparente; no soy nada; veo todas las corrientes
del Ser Universal circular en mi; soy parte integrante de Dios”.*

Ralph Waldo Emerson, *La naturaleza*, 1836



63

FREDERIC EDWIN CHURCH

Alpine Scene in Thunderstorm

(Escena alpina durante una tempestad de truenos), 1868

Óleo y grafito sobre cartón

74,7 x 113 cm

125

Fundación Juan March



64

FREDERIC EDWIN CHURCH

Cloud Study

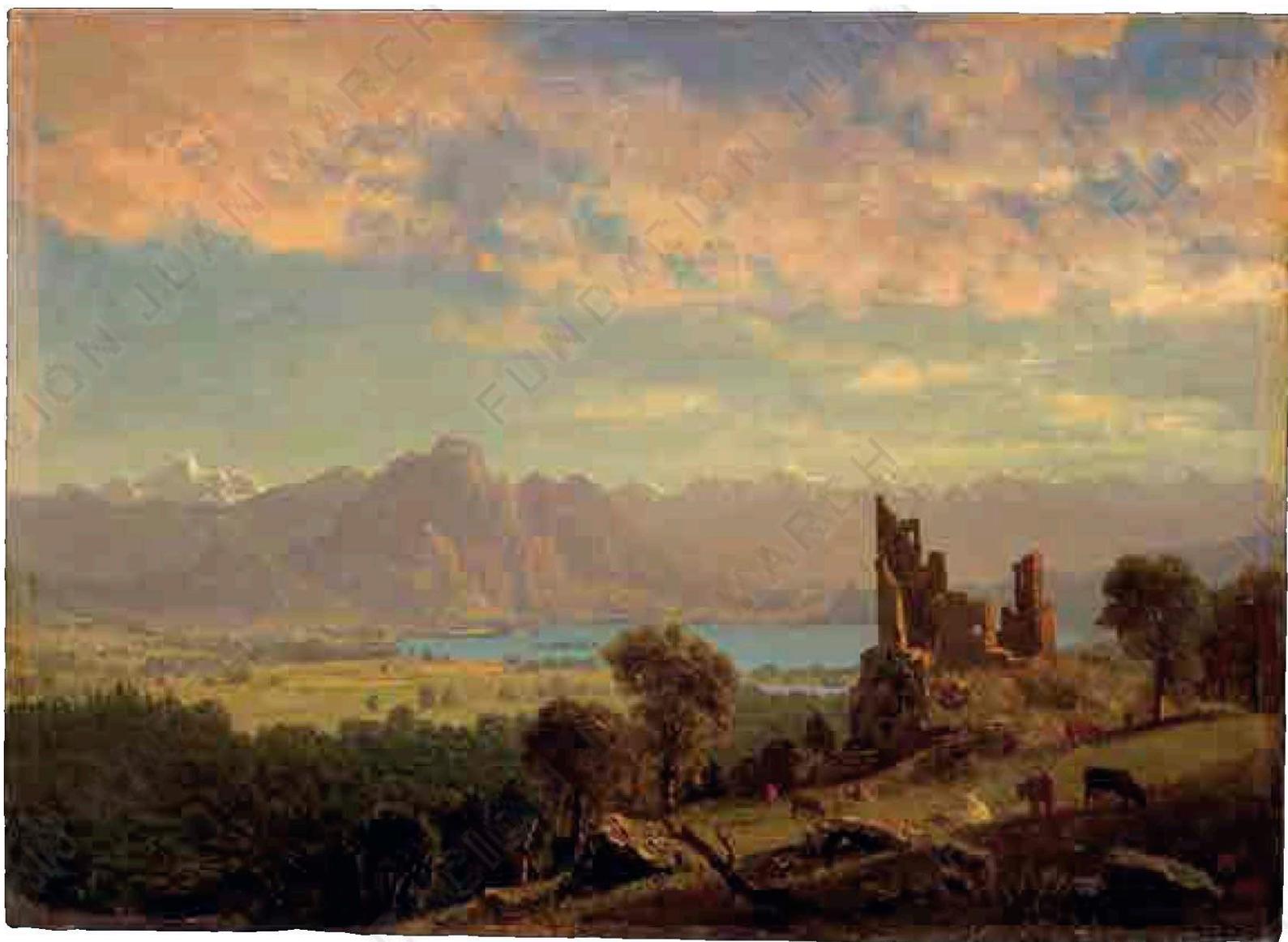
(Estudio de nubes), marzo 1871

Óleo y grafito sobre cartón

25,7 x 32,9 cm

126

Fundación Juan March



65

ALBERT BIERSTADT

Scene in the Tyrol (Escena en el Tirol), 1854

Óleo sobre cartón de fibra

24 x 32,8 cm



66

ALBERT BIERSTADT
White Mountains, New Hampshire
(Montañas Blancas, Nueva Hampshire), 1857
Óleo sobre papel montado sobre cartón
14,6 x 21,8 cm; sobre paspartú: 15,2 x 22,2 cm



67

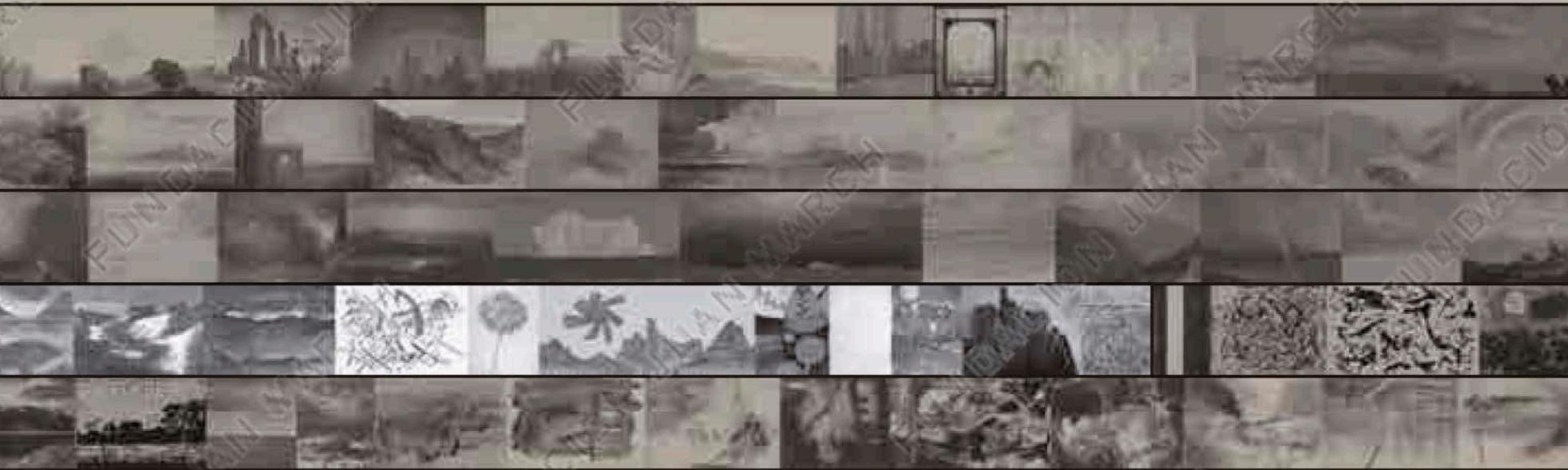
ALBERT BIERSTADT

Gathering Storm

(Tormenta acercándose), ca. 1857-58
Óleo sobre papel montado sobre cartón
17,4 x 24,7 cm

129

Fundación Juan March



III

LA TRADICIÓN ROMÁNTICA DEL NORTE Y LA ABSTRACCIÓN: EL PAISAJE ENTRE DOS SIGLOS DE VAN GOGH A ERNST





68

VINCENT VAN GOGH

Felder und Gärten

(Campos y jardines), s.f.

Pluma con tinta china sobre papel

24,1 x 31,8 cm

132

Fundación Juan March



69

VINCENT VAN GOGH

Boomwortels

(Raíces de árbol), 1882

Tiza sobre papel

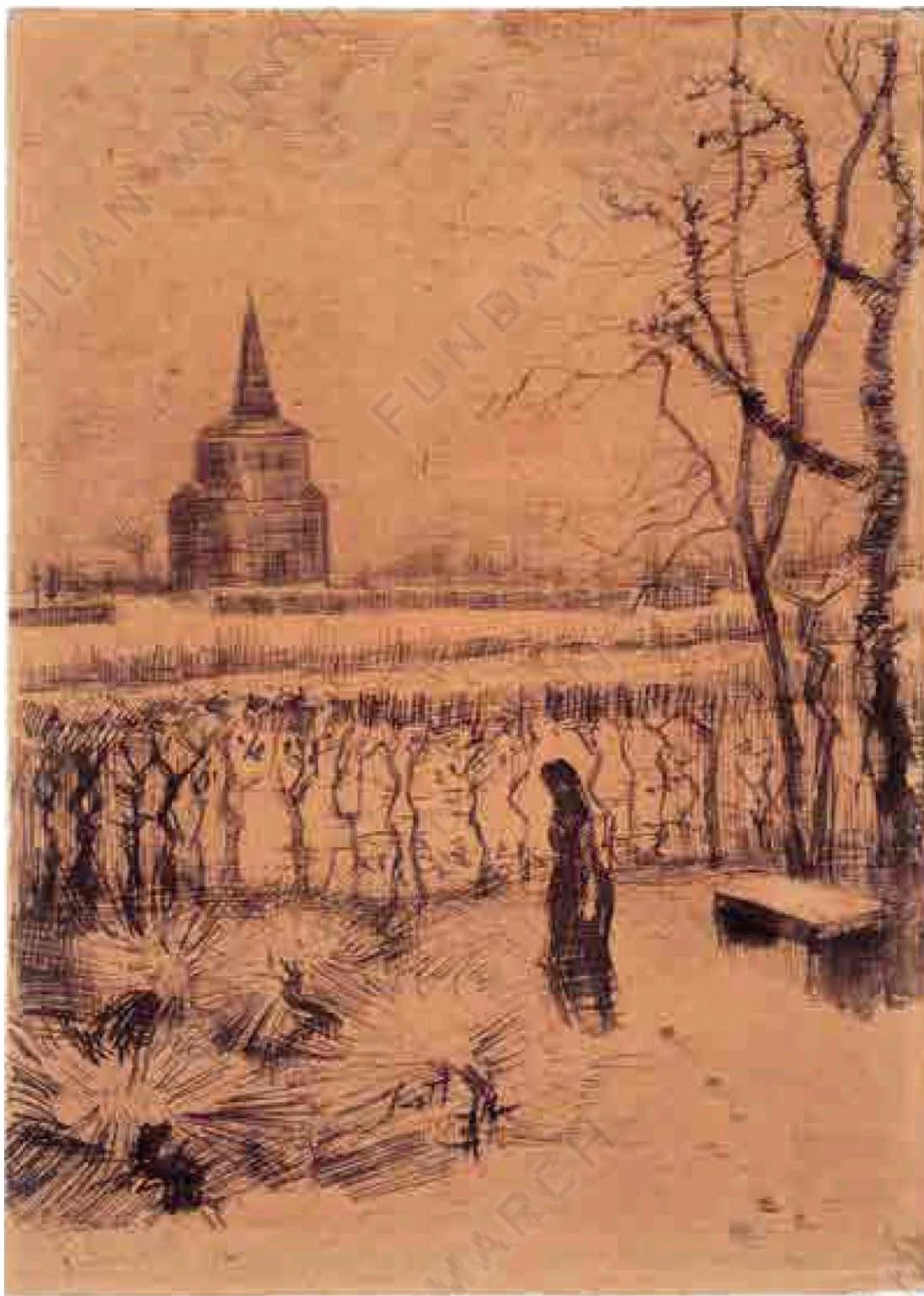
49 x 68,5 cm

133

Fundación Juan March

“Es una escena muy triste y melancólica, que debe impactar a todo el que sabe y siente que también nosotros tenemos que pasar algún día a través del valle de la sombra de la muerte [...]. Lo que subyace es un gran misterio que sólo Dios conoce, pero Él ha revelado de manera absoluta a través de Su palabra que hay una resurrección de los muertos”.

Vincent van Gogh, Carta a su hermano Theo, 1878



70

VINCENT VAN GOGH

Melancholie

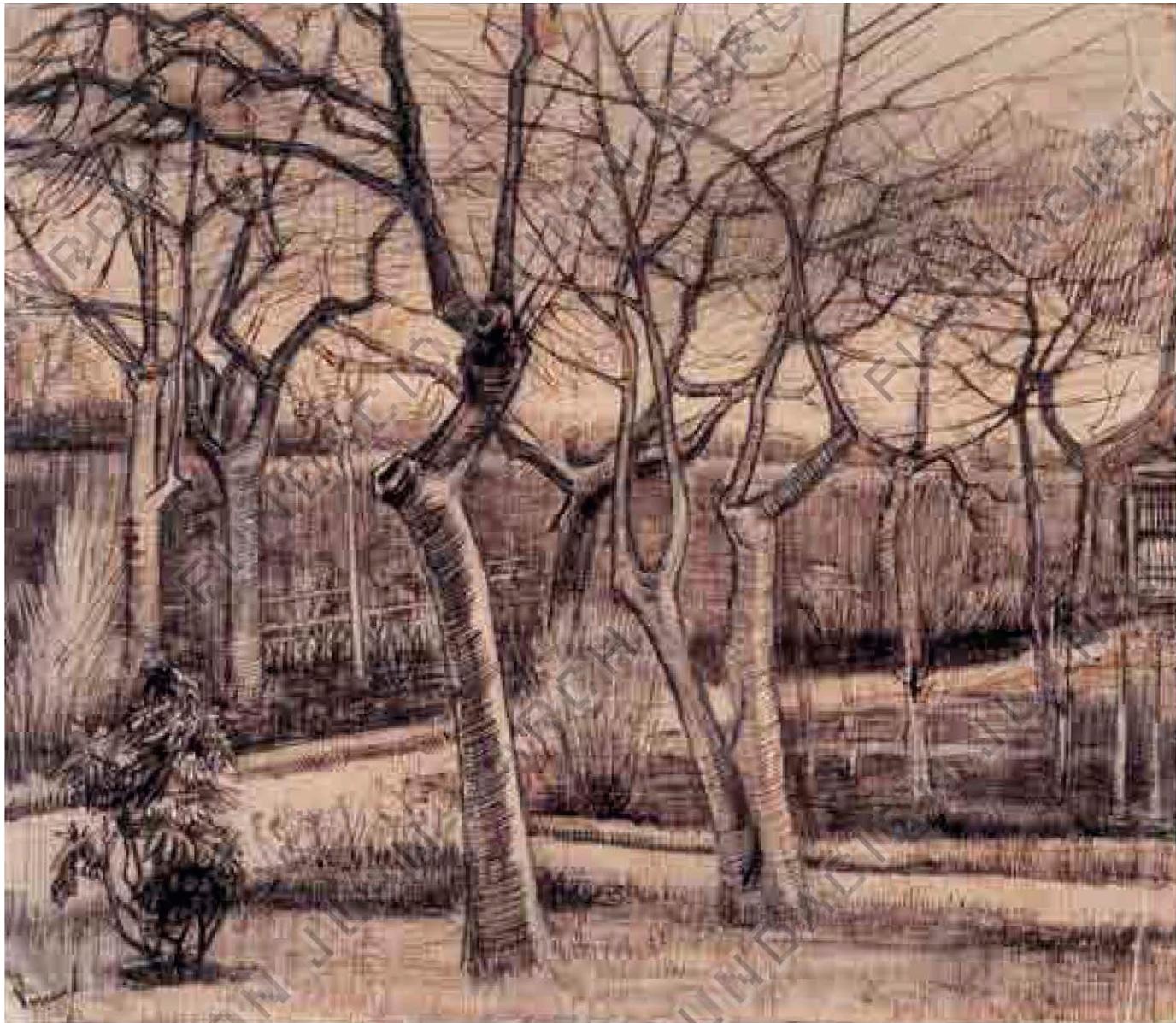
(Melancolía), Nuenen, diciembre de 1883

Lápiz, pluma con tinta, sobre papel

28,6 x 20,6 cm

135

Fundación Juan March



71

VINCENT VAN GOGH

De pastorietaal

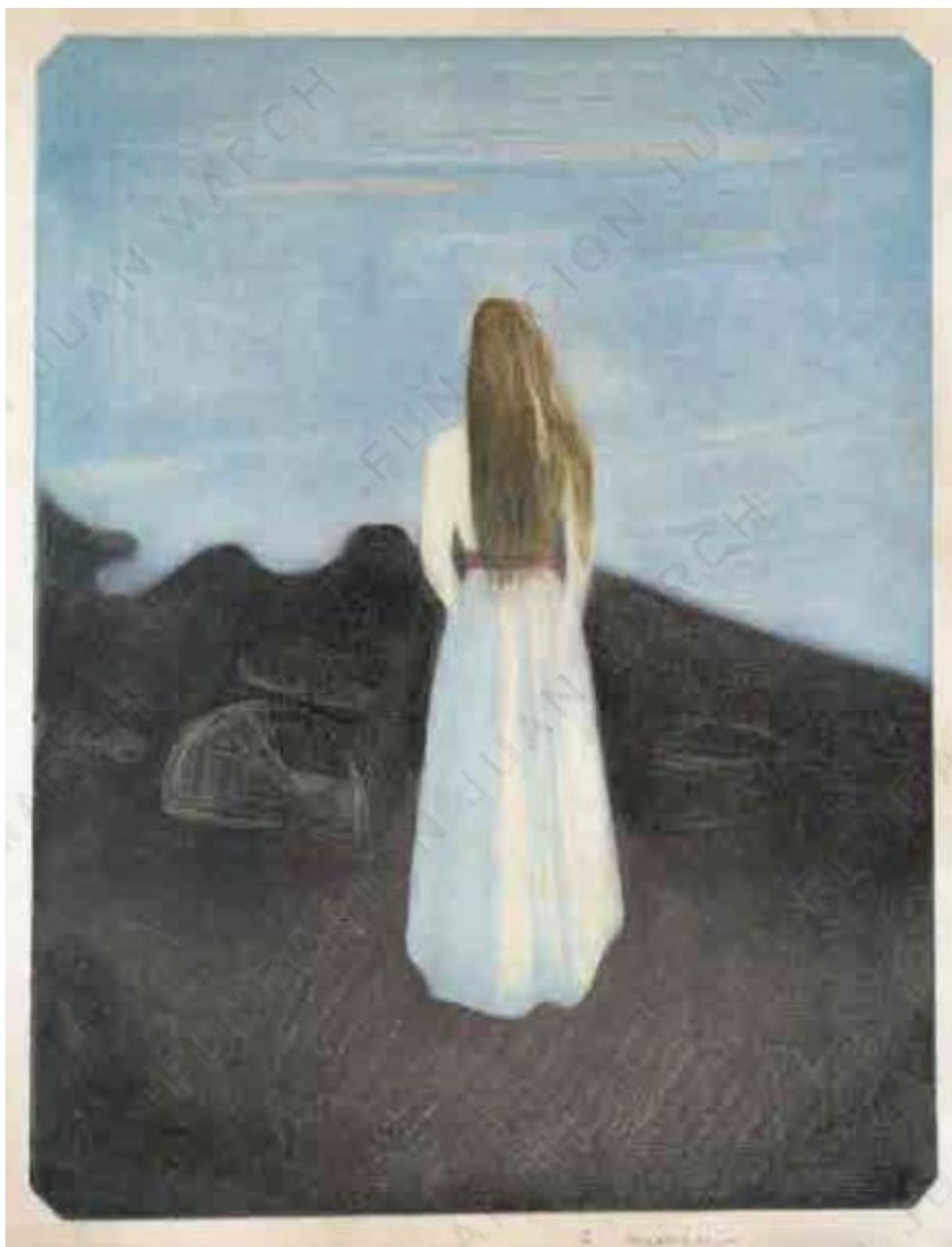
(El jardín de la parroquia), Nuenen, marzo de 1884

Lápiz, pluma y tinta, sobre papel

20 x 23,5 cm

136

Fundación Juan March



72

EDVARD MUNCH

Junge Frau am Strand (Die Einsame)

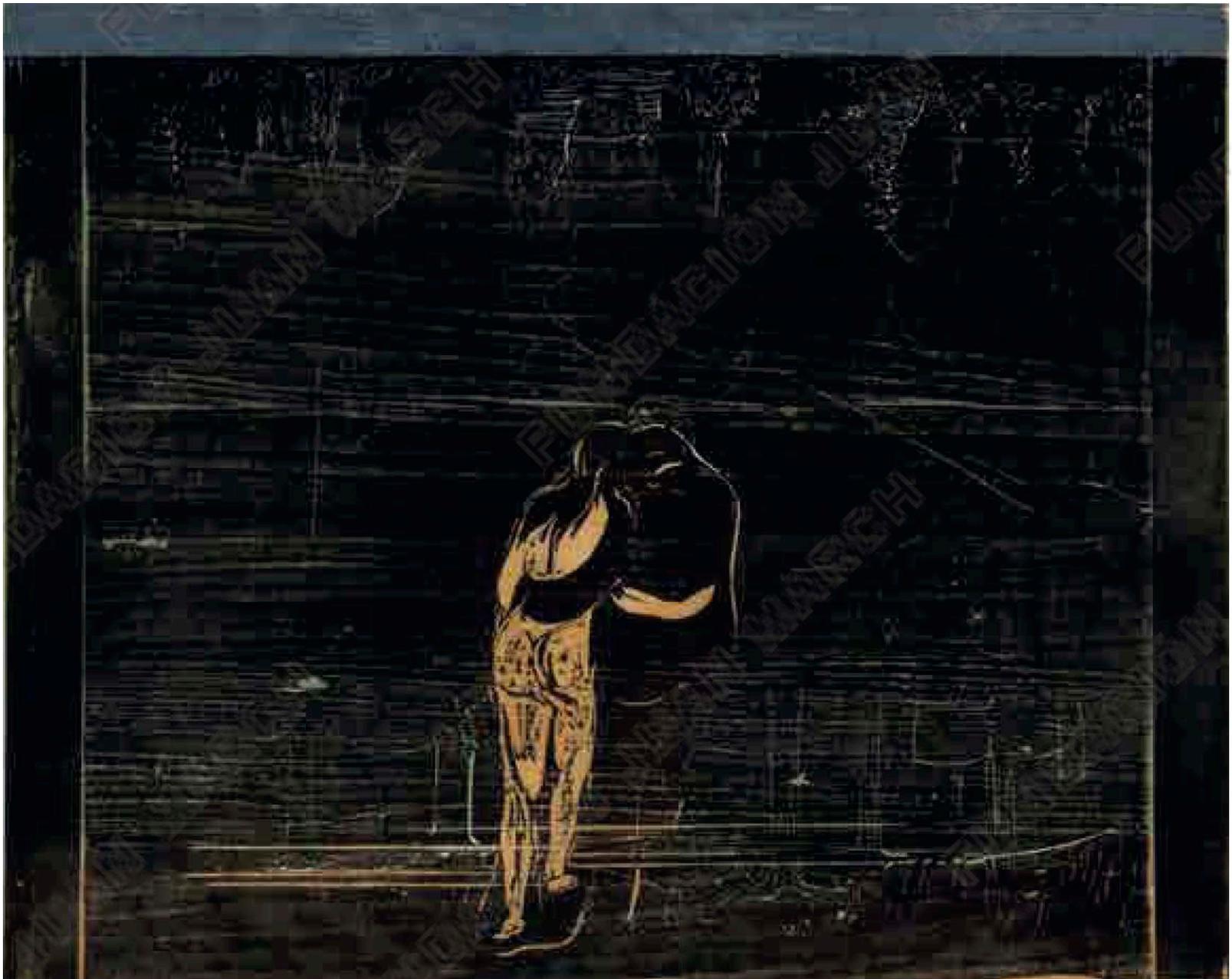
(Mujer joven en la playa (La solitaria)), 1896

Media tinta y punta seca sobre papel hecho a mano

28,9 x 22 cm

137

Fundación Juan March



73

EDVARD MUNCH

Zum Walde I

(Hacia el bosque I), 1897

Xilografía en color sobre papel

52,8 x 64,5 cm

138

Fundación Juan March



74

EDVARD MUNCH
Zwei Frauen am Meeresufer
(Dos mujeres en la orilla), 1898
Xilografía en color sobre papel
45,5 x 51,3 cm

139

Fundación Juan March



75

EDVARD MUNCH

Grosse Schneelandschaft

(Gran paisaje nevado), 1898

Xilografía en color sobre papel

32,4 x 45,8 cm

140

Fundación Juan March



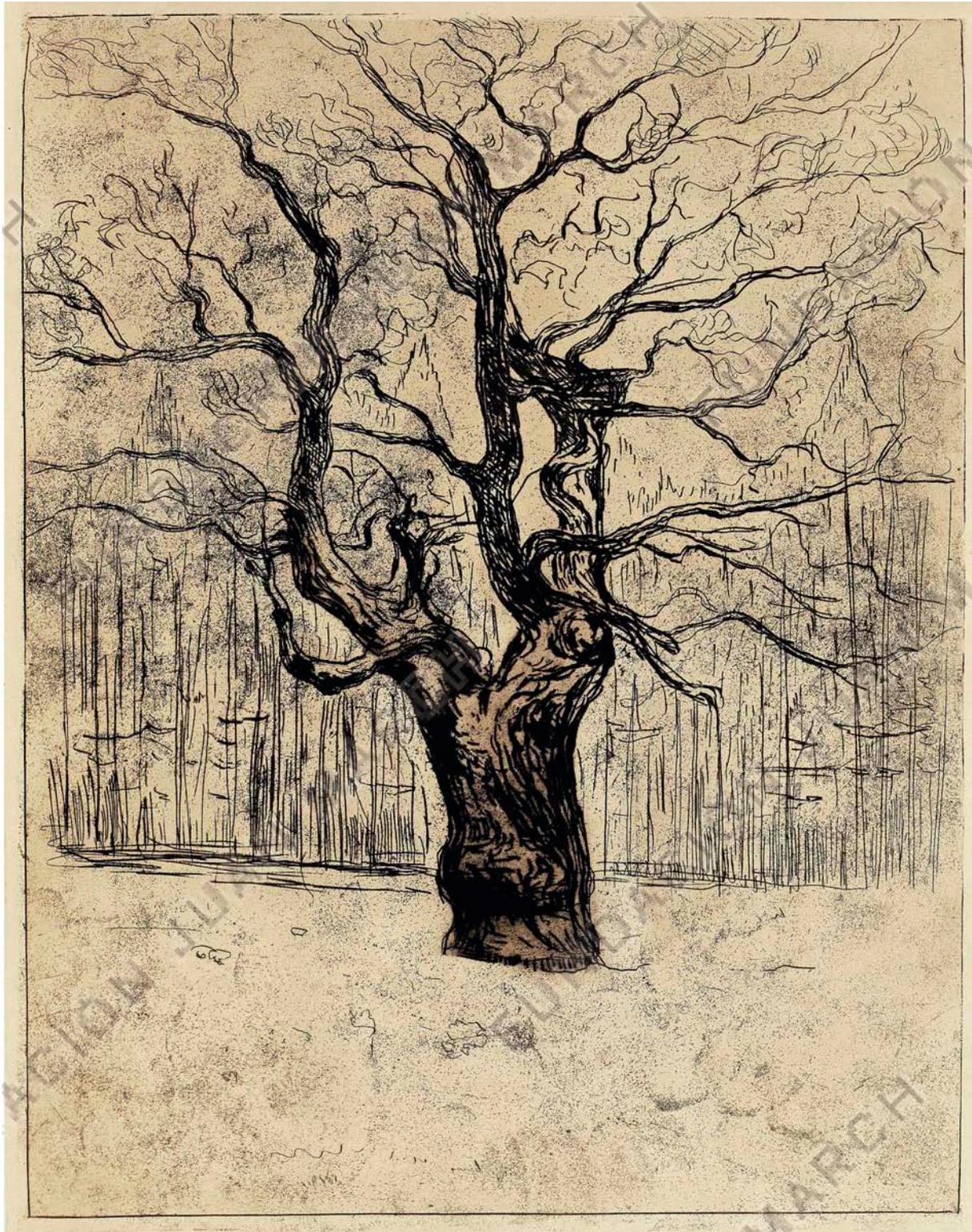
76

EDVARD MUNCH

Zwei Menschen (Die Einsamen)
(Dos personas (Los solitarios)), 1899
Xilografía en color sobre papel
39,5 x 53,2 cm

141

Fundación Juan March



77

EDVARD MUNCH

Die Eiche

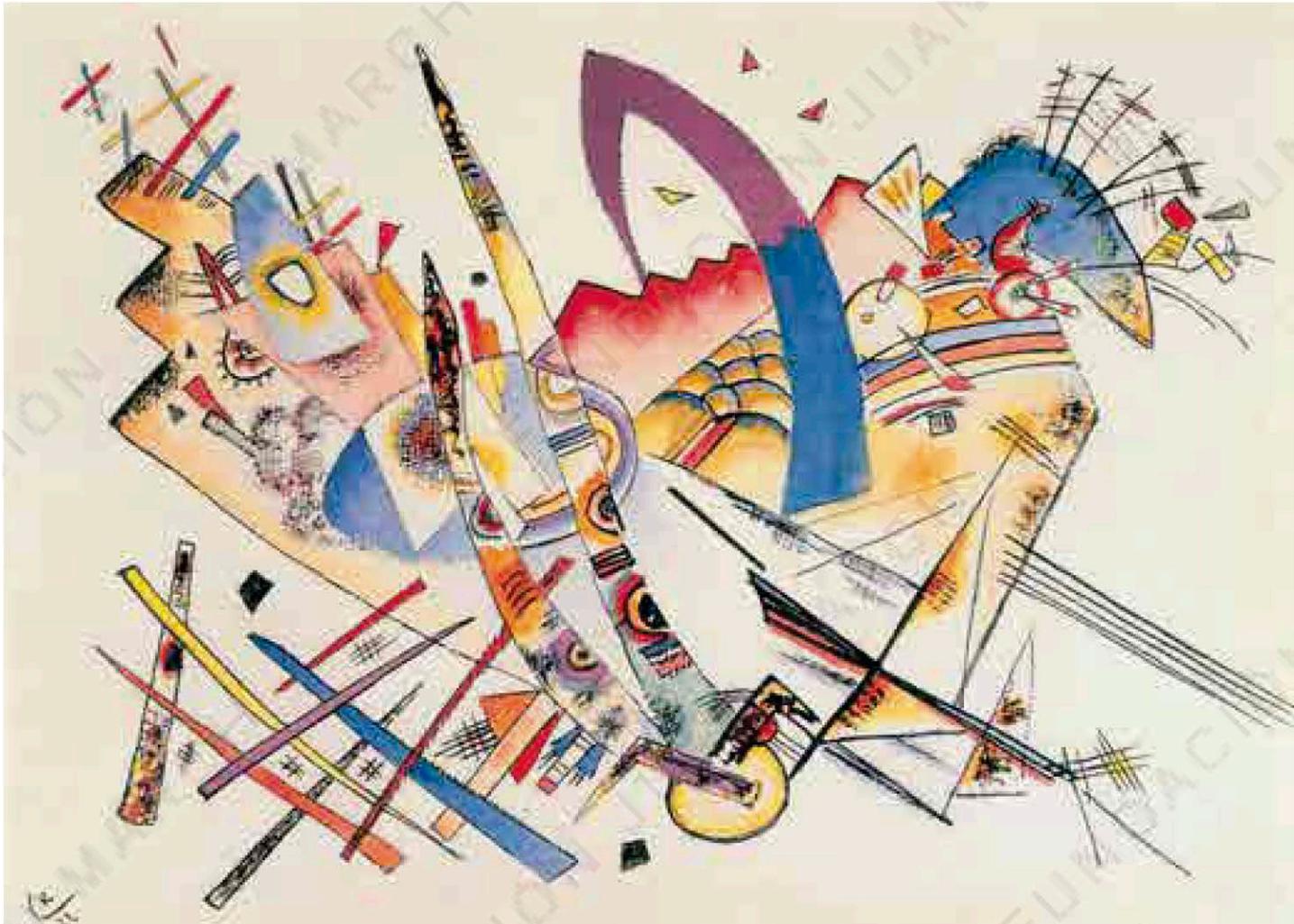
(El roble), 1903

Aguafuerte sobre papel especial para grabado

64,3 x 49,8 cm

142

Fundación Juan March



78

WASSILY KANDINSKY

Sin título, 1922

Acuarela y tinta sobre papel

26,7 x 36,3 cm

143

Fundación Juan March



79

EMIL NOLDE
“Lichte Meerstimmung”
(Marina con ambiente luminoso), 1901
Óleo sobre lienzo
65 x 83 cm

144

Fundación Juan March



80

EMIL NOLDE
Herbstmeer (Mar otoñal), 1920
Acuarela sobre papel
34,5 x 47,3 cm

145

Fundación Juan March



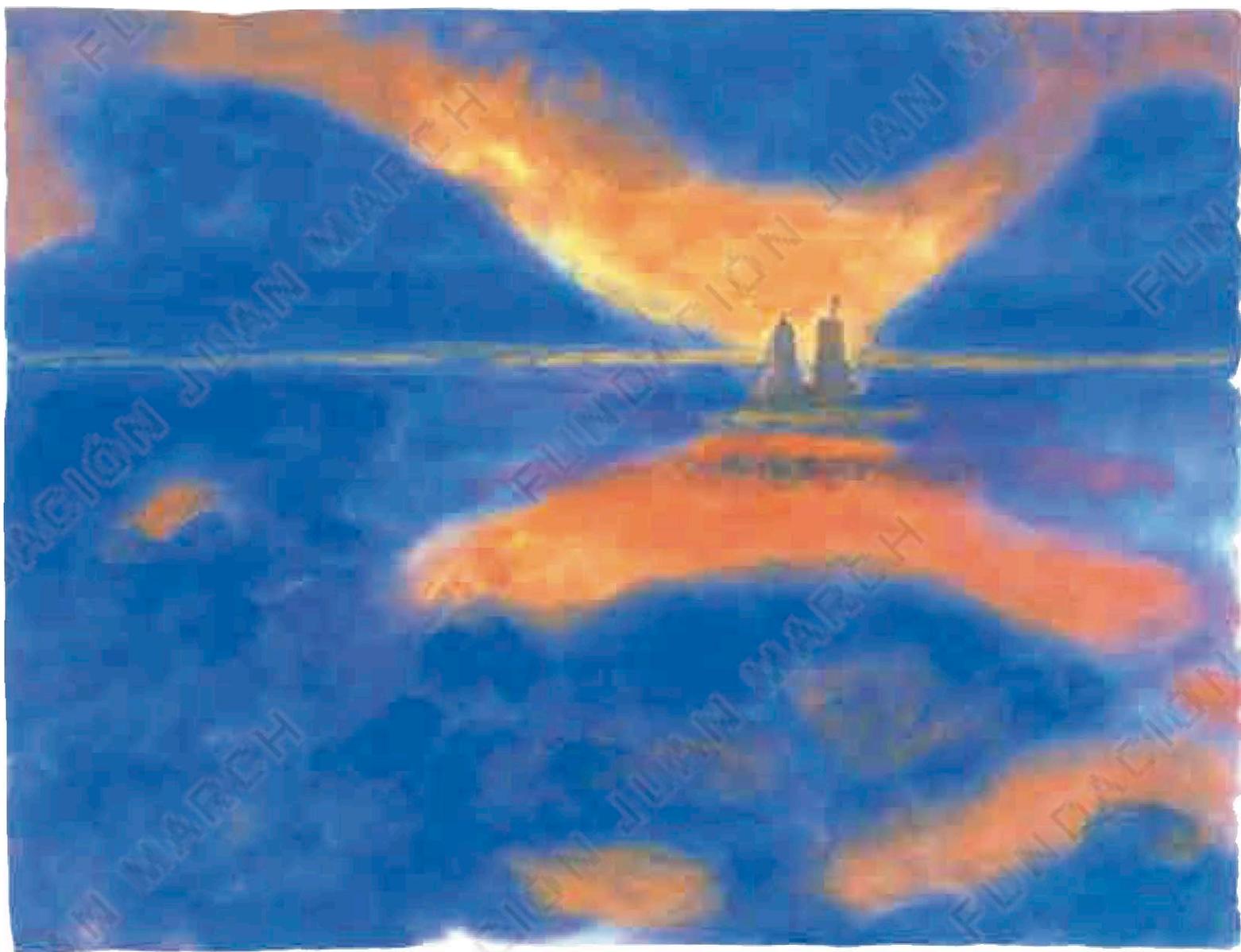
81

EMIL NOLDE

Meer mit rotem Himmel (kleiner Dampfer)
(Mar con cielo rojo (pequeño barco de vapor)), 1946
Acuarela sobre papel
23 x 27,4 cm

146

Fundación Juan March



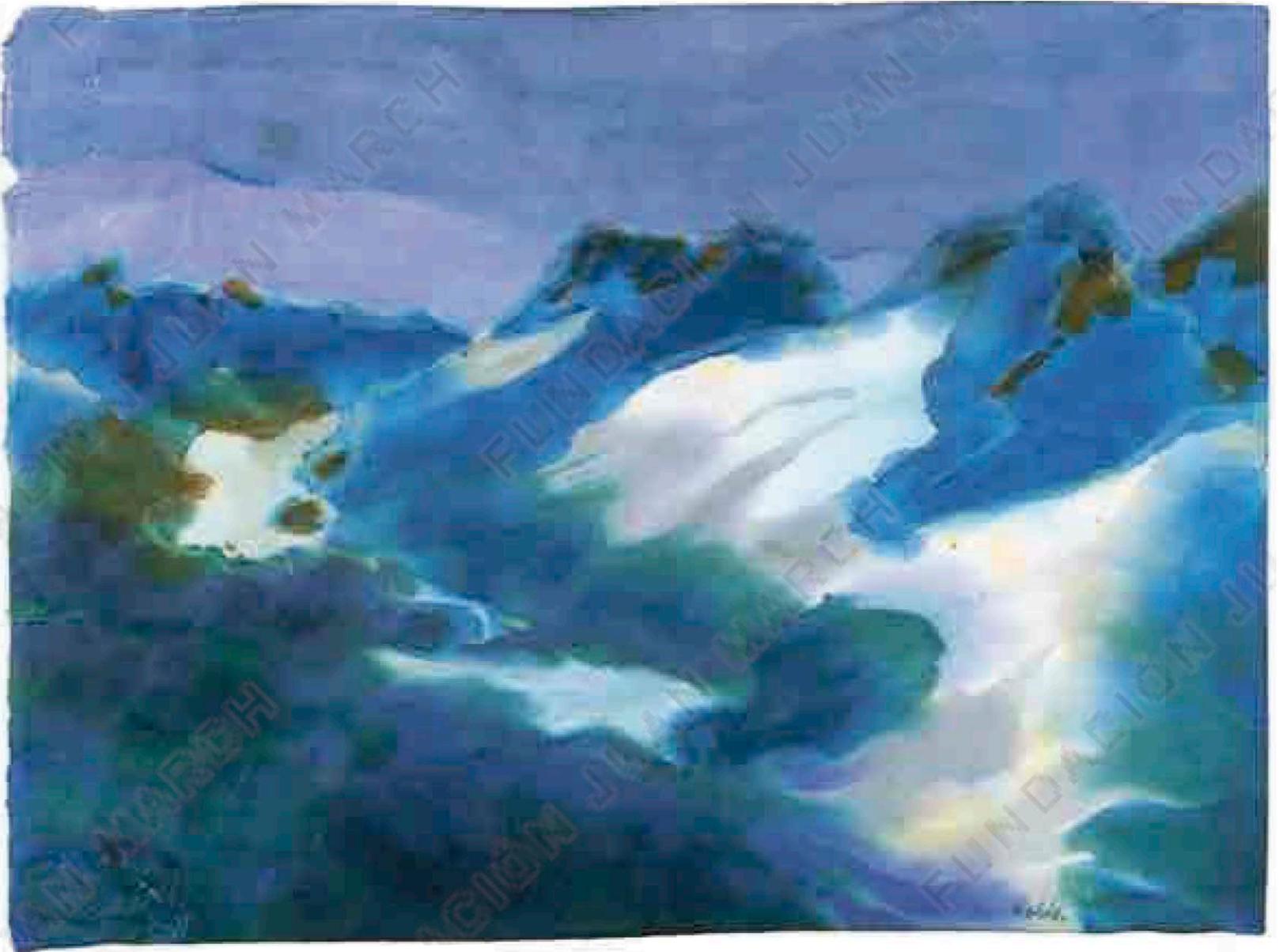
82

EMIL NOLDE

Rote Wolken (Nubes rojas), s.f.
Acuarela sobre papel hecho a mano
34,5 x 44,7 cm

147

Fundación Juan March



83

EMIL NOLDE

Berglandschaft (blau und grün)

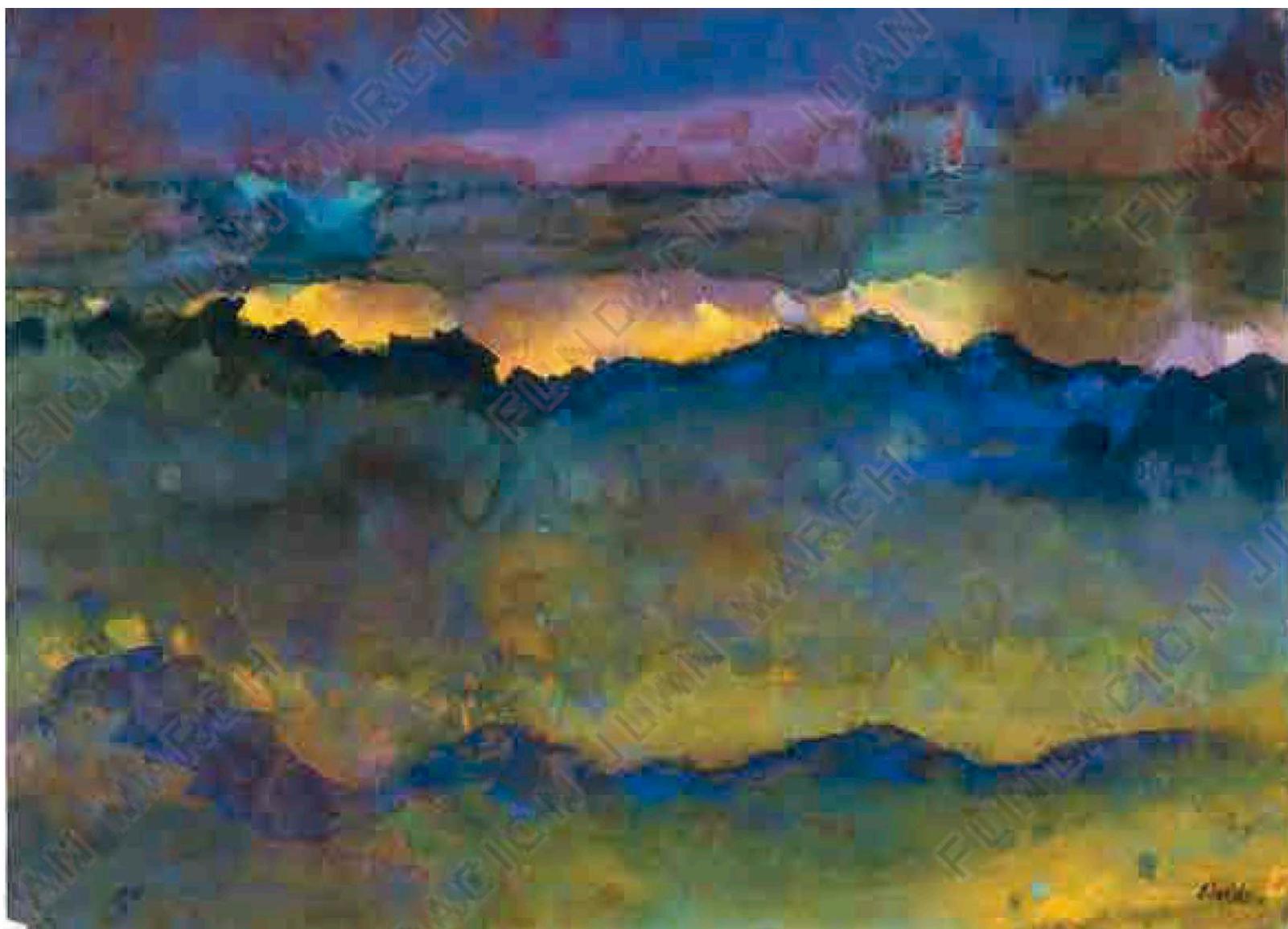
(Paisaje de montaña (azul y verde)), s.f.

Acuarela sobre papel

35,2 x 46,6 cm

148

Fundación Juan March



84

EMIL NOLDE
Ozean (Océano), s.f.
Acuarela sobre papel
33,8 x 45,6 cm

149

Fundación Juan March

*“La apariencia natural, la forma natural, el color natural,
el ritmo natural, las relaciones naturales a menudo expresan lo trágico
[...]. Debemos liberarnos de nuestras ataduras externas, sólo
entonces trascendemos lo trágico y podemos contemplar conscientemente
el reposo inherente a todas las cosas”.*

Piet Mondrian, 1920



85

PIET MONDRIAN

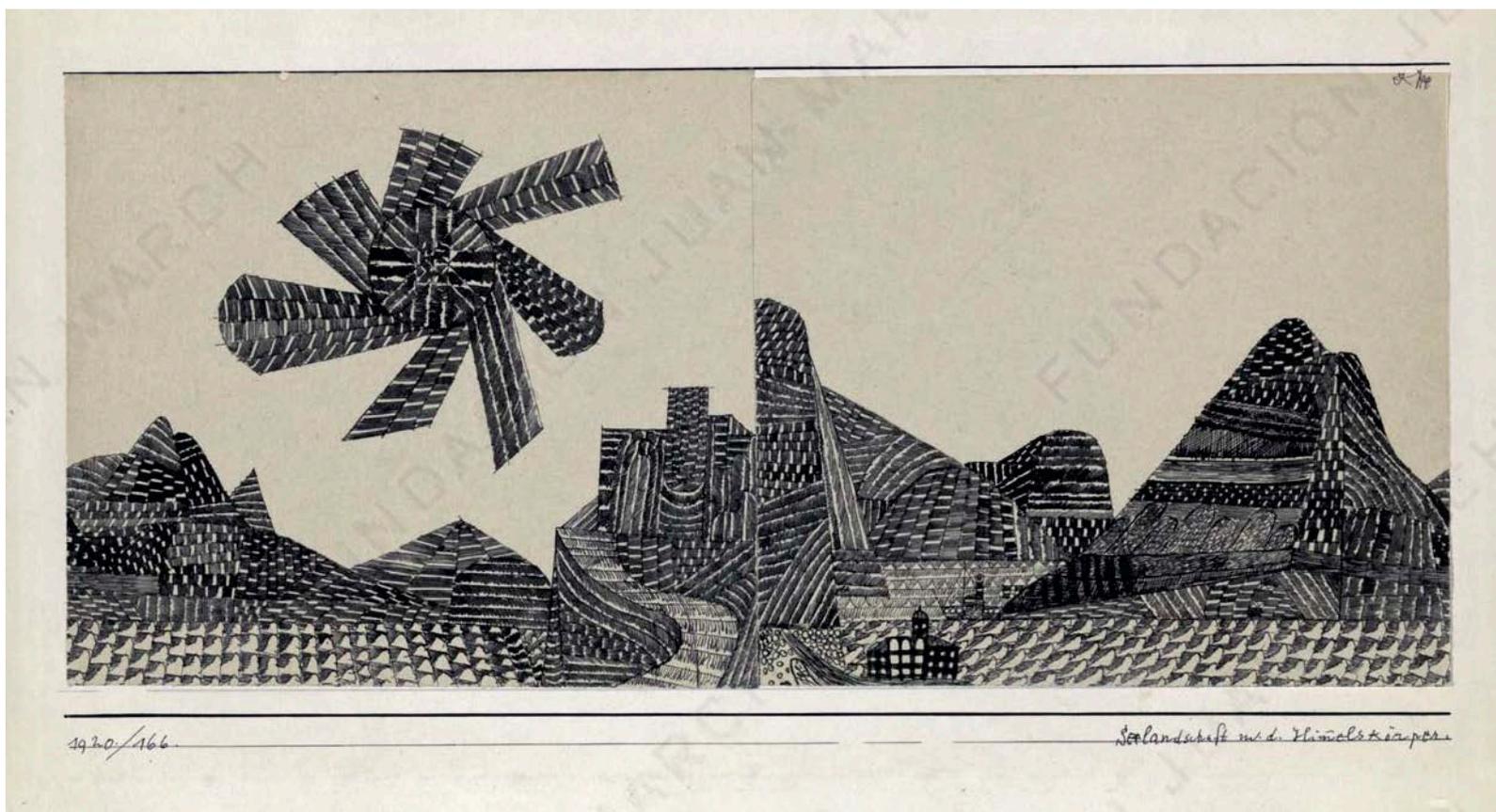
Crisantemo, 1907

Lápiz sobre papel

28,6 x 21 cm

151

Fundación Juan March



86

PAUL KLEE

Seelandschaft mit dem Himmelskörper
(Paisaje de lago con el cuerpo celeste), 1920, 166
Pluma sobre papel sobre cartón
12,7 x 28,1 cm

152

Fundación Juan March



87

PAUL KLEE

Drei Blumen (Tres flores), 1920, 183

Óleo sobre carton imprimado

19,5 x 15 cm

153

Fundación Juan March



88

PAUL KLEE

Ansteigende Ortswege

(Caminos cuesta arriba en un pueblo), 1930

Pincel con tinta sobre papel montado sobre cartón

57 x 33,1 cm

154

Fundación Juan March



89

MAX ERNST

Soleil (Sol)

Calcografía, aguafuerte y
aguatinta a dos colores sobre papel
Imagen: 22,5 x 16,5 cm; hoja: 46,7 x 35,2 cm

155

Fundación Juan March

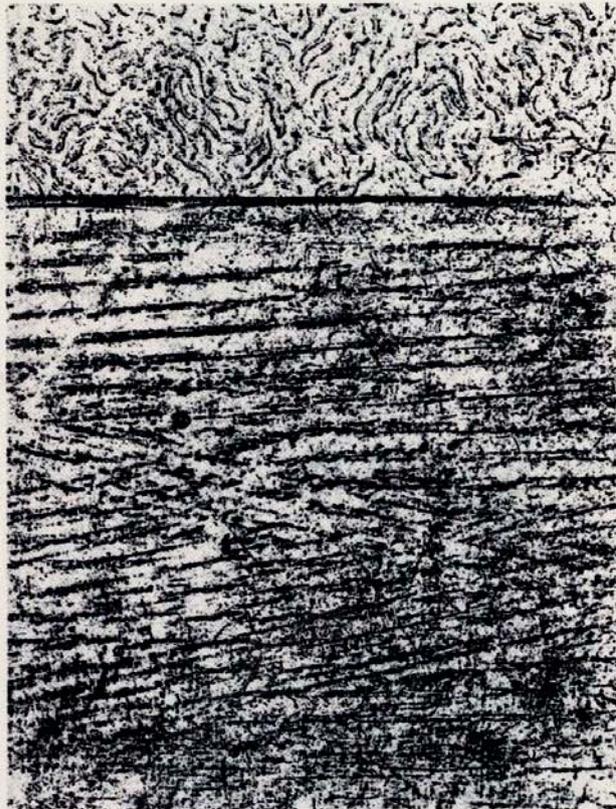


90

MAX ERNST
Forêt et soleil (Bosque y sol)
Óleo sobre lienzo
100 x 81 cm

156

Fundación Juan March



Kleist Brentano Arnim

CASPAR DAVID FRIEDRICH

Seelandschaft mit Kapuziner
Paysage marin avec un Capucin

Illustriert und ins Französische übertragen von

MAX ERNST

Edition Hans Bolliger Zürich 1972

91

MAX ERNST

Heinrich von Kleist, Clemens Brentano, Achim von Arnim

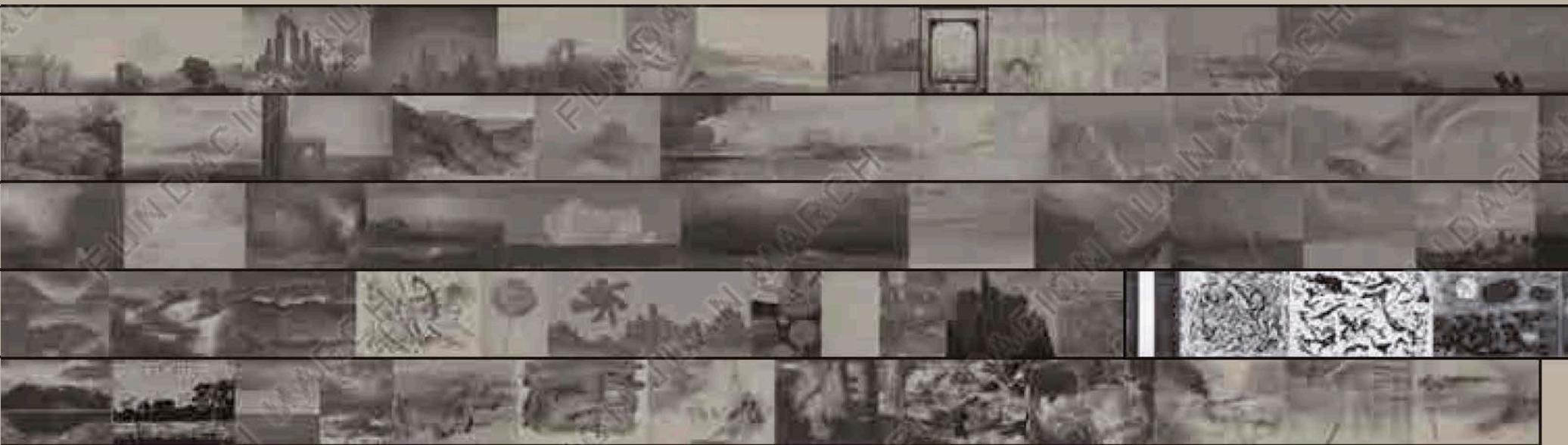
Caspar David Friedrich: Seelandschaft mit Kapuziner=Paysage marin avec un Capucin

(Caspar David Friedrich: Paisaje marino con monje capuchino)

Edition Hans Bolliger, Zürich, 1972

157

Fundación Juan March



IV

EL ESPÍRITU DEL PAISAJE Y LA ABSTRACCIÓN TOTAL

DE NEWMAN A ROTHKO





FUNDACIÓN JUAN MARCH

“Cómo algunos de los conceptos más heréticos de la pintura
moderna abstracta norteamericana se relacionan con la visionaria pintura
inspirada en la naturaleza de hace un siglo”.

LO SUBLIME ABSTRACTO

ROBERT ROSENBLUM

‘**IE** s como una experiencia religiosa!” Con estas palabras trataba de describir un peregrino que conocí en Búfalo el invierno pasado las extrañas sensaciones que experimentó ante el increíble fenómeno producido por los setenta y dos clyfford stills expuestos en la Albright Art Gallery. Un siglo y medio antes, el poeta romántico irlandés Thomas Moore también peregrinó a la región de Búfalo, con la diferencia de que su objetivo entonces fueron las Cataratas del Niágara. Su experiencia, tal y como consta en una carta dirigida a su madre el 24 de julio de 1804, excede igualmente la reacción prosaica:

Fue como si estuviera aproximándome a la auténtica residencia de Dios; las lágrimas empezaron a brotar de mis ojos; y permanecí aún un tiempo después de que hubiéramos perdido de vista la escena, en ese delicioso ensimismamiento que sólo el entusiasmo piadoso es capaz de provocar. Llegamos a New Ladder y descendimos hasta el fondo. Aquí, todo lo terriblemente sublime de este lugar me sobrecogió enseguida por completo [...]. Todo mi corazón y mi alma entera ascendieron hacia la Divinidad en un arranque de admiración devota que jamás había experimentado. ¡Ay! ¡Traed al ateo hasta aquí y no regresará como ateo! Me apiado del hombre que es capaz de sentarse fríamente a plasmar sobre el papel una descripción de estas maravillas inefables; aún más me apiado de aquel que es capaz de reducir las a unidades métricas de galones y yardas [...]. Necesitamos nuevas combinaciones del lenguaje para describir la Catarata del Niágara.

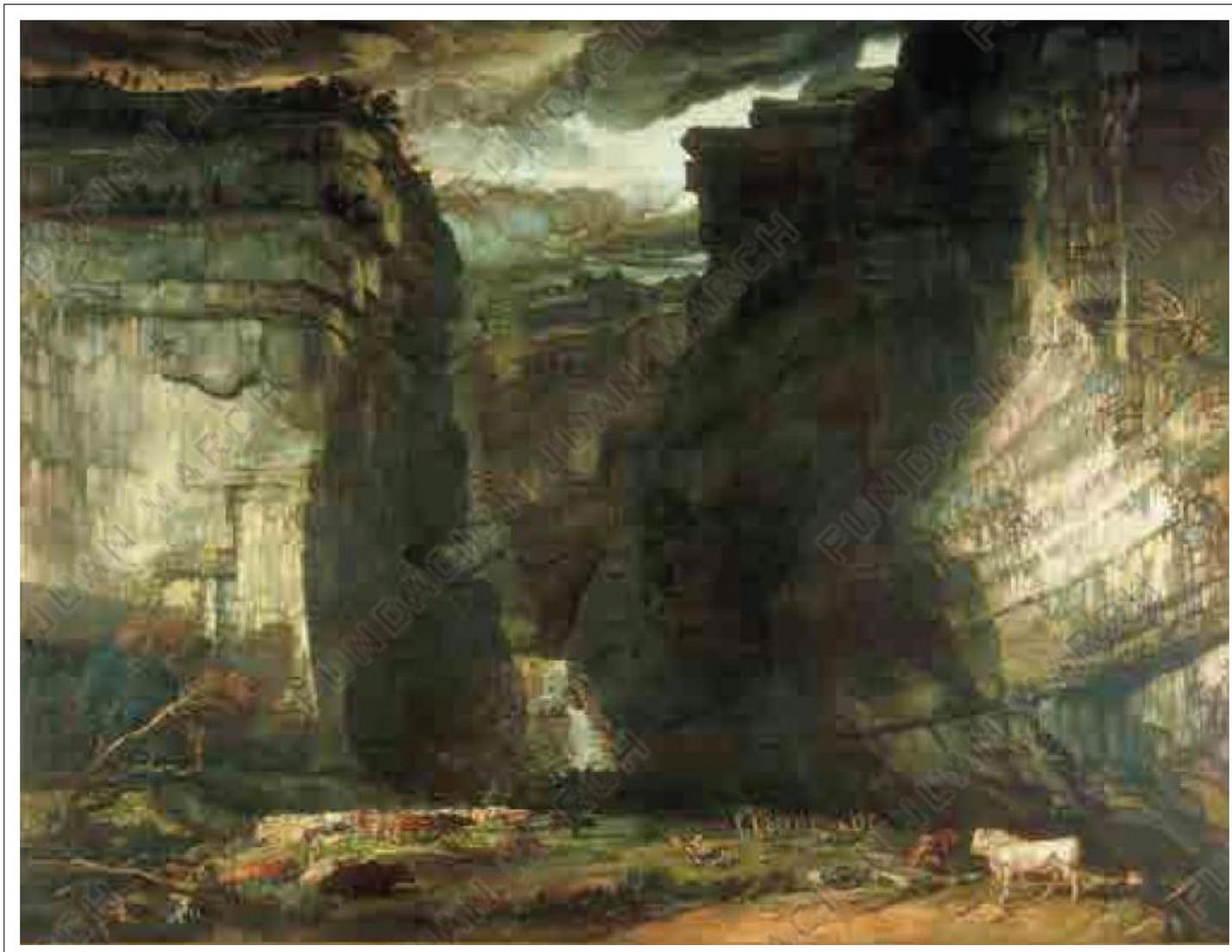
La perplejidad de Moore ante un espectáculo único, su necesidad de renunciar a la razón perceptible en pro de la empatía mística son los auténticos ingredientes

de esa “experiencia religiosa” propia del espectador de mediados del siglo XIX que ahora se da ante la obra de Still. Durante el movimiento romántico, a la reacción de Moore ante el Niágara se la hubiera calificado como una experiencia de lo “sublime”, una categoría estética que, de pronto, ha adquirido nueva relevancia ante las cimas más asombrosas de la herejía pictórica alcanzada en Norteamérica en los últimos quince años.

Lo sublime, que surge con Longino, fue explorado con fervor durante el siglo XVIII y a comienzos del XIX, y es una recurrencia constante en la estética de escritores de la talla de Burke, Reynolds, Kant, Diderot y Delacroix. Para éstos, así como para sus contemporáneos, lo sublime proporcionaba un receptáculo semántico flexible que permitía expresar las nuevas y oscuras experiencias románticas del sobrecogimiento, el terror, la experiencia de la infinitud y de lo divino, que comenzaban a romper los recatados confines de los sistemas estéticos precedentes. Tan impreciso e irracional como los sentimientos que trataba de nombrar, lo sublime podía aplicarse tanto al arte como a la naturaleza: de hecho, una de sus expresiones más importantes fue la pintura de paisajes sublimes.

Un caso neto de ello es el de la empuñadora inmensidad de la Gordale Scar, una maravilla natural sita en Yorkshire, objetivo de muchos turistas románticos. Recreado sobre lienzo entre 1811 y 1815 por el pintor británico James Ward (1769-1855), *Gordale Scar* [fig. 1] aspira a fascinar al espectador a través de una experiencia de lo sublime que puede muy bien no haber tenido paralelo prácticamente hasta una obra como *1956-D*, de

Barnett Newman
The Name (*El nombre*), detalle, 1949
Pincel con tinta negra sobre papel. 61,1 x 38 cm
National Gallery of Art, Washington, D.C.
CAT. 92



Clyfford Still [fig. 2]. En palabras de Edmund Burke, cuya *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1757) fue el análisis más influyente de ese tipo de sentimientos, “la enormidad de las dimensiones es una causa concluyente de lo sublime”. En efecto: tanto en el caso de Ward como en el de Still, el espectador se queda, primero, atónito por la magnitud absoluta de lo que tiene ante sus ojos (el lienzo de Ward mide 332,7 x 421,6 cm; el de Still, 290,8 x 406,4 cm). Al mismo tiempo, su respiración se corta ante la caída de vértigo a la inmensidad del abismo; y después, estremeciéndose como Moore a los pies del Niágara, sólo es capaz de levantar los ojos con lo que le resta de sus sentidos y quedarse boquiabierto ante algo que se asemeja a lo divino.

Por si el enmudecedor tamaño de estas pinturas no fuera suficiente para paralizar los hábitos tradicionales

de la observación y el pensamiento del espectador, tanto Ward como Still insisten en una estructura desconcertante, que resulta comparable. En el cuadro de Ward, la



Fig. 1: James Ward. Gordale Scar (A View of Gordale, in the Manor of East Malham in Craven, Yorkshire, the Property of Lord Ribblesdale) (*Gordale Scar (Una vista de Gordale, en la finca de East Malham en Craven, Yorkshire, propiedad de Lord Ribblesdale)*), 1812-14. Óleo sobre lienzo, 332,7 x 421,6 cm. Tate Britain, Londres

Fig. 2: Clyfford Still. 1957-D, No. 1 (1957-D, núm. 1), 1957. Óleo sobre lienzo, 287,02 x 403,86 cm Albright-Knox Art Gallery, Búfalo, Nueva York, regalo de Seymour H. Knox, Jr., 1959



sima y las cascadas, cuya vertiginosa altura transforma al buey, al ciervo y al ganado en juguetes liliputienses, se despliegan como inesperados especímenes de siluetas dentadas. No hay ley humana o belleza creada por el hombre que pueda dar cuenta de esas formas creadas por Dios; sus formaciones misteriosas y tenebrosas (suscribiendo la creencia de Burke de que la oscuridad es otra de las causas de lo sublime) traspasan los límites inteligibles de las leyes estéticas. En la obra de Still, los acantilados de piedra caliza de Ward han sido traducidos a una geología abstracta, pero sus efectos son, sustancialmente, los mismos. Físicamente, nos movemos por una pintura como ésta como un turista que visita el Gran Cañón o que viaja al centro de la tierra. De pronto, una ardiente grieta de luz divide una pared de roca negra, o una estalactita advierte de la inminencia de un precipicio. No menos que las cavernas y las cascadas, las pinturas de Still parecen el producto de eones de cambio; y sus superficies descamándose, reseca como la corteza o la pizarra, casi prometen que ese proceso natural continuará, tan ajeno al orden humano como la inconmensurabilidad del océano, el cielo, la tierra o el agua. Y hay



un aspecto no menos fascinante de la obra de Still, que es la paradoja de que cuanto más elemental y monolítico es su vocabulario, más complejos y misteriosos son sus efectos. Tal y como descubrieron los románticos, la entera sublimidad de Dios puede hallarse en los fenómenos más simples de la naturaleza, ya sea una brizna de hierba o un fragmento del cielo.

Fig. 3: Caspar David Friedrich. *Der Mönch am Meer* (*Monje junto al mar*), ca. 1809-10
 Óleo sobre lienzo, 110 x 171,5 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Berlín
 Fig. 4: J. M. W. Turner. *The Evening Star* (*La estrella de la tarde*), ca. 1830
 Óleo sobre lienzo, 91,1 x 122,6 cm. The National Gallery, Londres

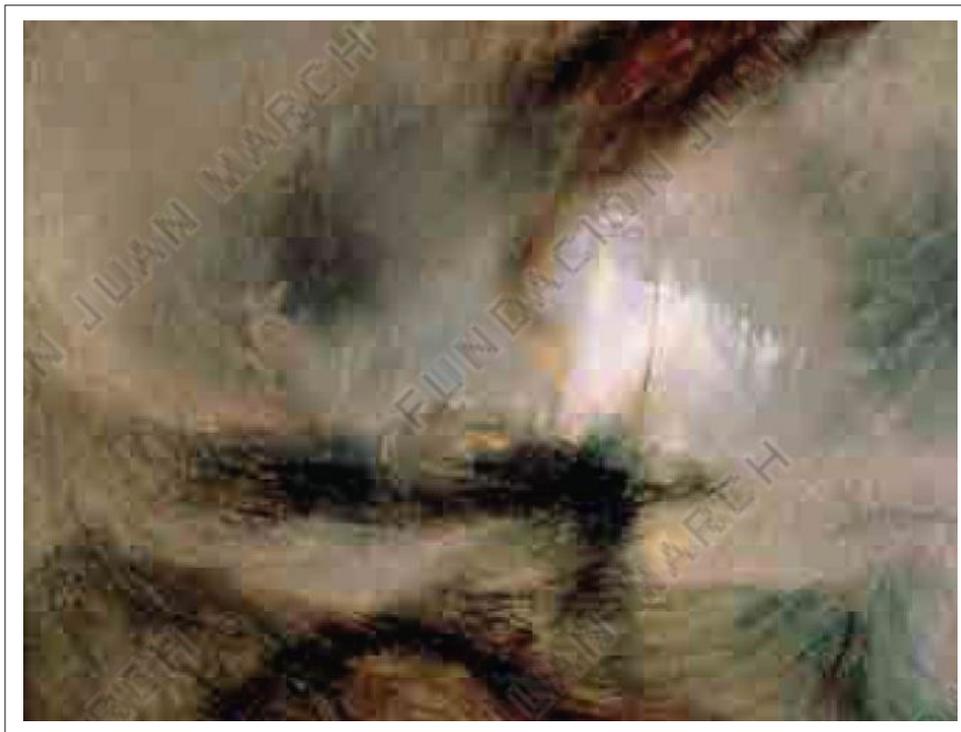


En su *Crítica del Juicio* (1790), Kant nos explica que en tanto que “lo bello en la naturaleza se refiere a la forma del objeto, que consiste en su limitación, lo sublime, en cambio, puede encontrarse en un objeto sin forma, en cuanto en él, u ocasionada por él, es representada la ausencia de límites”. (I Parte, Libro II, parágrafo 23). En

efecto: esa sobrecogedora confrontación con una ausencia de límites, en la que experimentamos una totalidad igualmente poderosa, es una idea dominante que vincula con continuidad a los pintores de lo sublime romántico con un grupo de pintores norteamericanos recientes que busca lo que podría denominarse lo “sublime abstracto”. En el contexto de dos escenas de meditaciones ante el mar de dos grandes pintores románticos –el *Mönch am Meer* (“Monje al borde del mar”), de Caspar David Friedrich, pintada hacia 1809 [fig. 3] y *The Evening Star* (“La estrella de la tarde”) de Joseph Mallord William Turner [fig. 4]–, la obra *Light Earth over Blue* (“Luz y tierra sobre azul”) de Mark Rothko, de 1954 [fig. 5], revela afinidades visuales y emocionales. Al sustituir las fisuras abrasivas y desiguales de las gargantas reales y abstractas de Ward y Still por un fenómeno no menos paralizante de luz y vacío, Rothko, al igual que Friedrich y Turner, nos coloca en el umbral de esas infinidades carentes de forma de las que hablaban los estetas de lo sublime. El diminuto monje de Friedrich y el pescador de Turner establecen, como el ganado en *Gordale Scar*, un conmovedor contraste entre la vastedad infinita de un Dios panteísta y la infinita pequeñez de Sus criaturas. En el lenguaje abstracto de Rothko, un detalle tan literal como ése –un puente de empatía entre el espectador real y la presentación de un paisaje trascendental– ya no es necesario; nosotros mismos somos el monje frente al mar, silenciosos y contemplativos frente a esas enormes pinturas mudas, como si observáramos una puesta de sol



Fig. 5: Mark Rothko. *Light Earth over Blue* (*Luz y tierra sobre azul*), 1954. Óleo sobre lienzo, 193 x 170,2 cm. Colección privada
 Fig. 6: Barnett Newman. *Vir Heroicus Sublimis*, 1950-51
 Óleo sobre lienzo, 242,2 x 541,7 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York, regalo del Sr. y la Sra. Ben Heller, 1958



o una noche de luna llena. Al igual que la trinidad mística formada por el cielo, el agua y la tierra que en el friedrich y el turner surge emanando de una fuente oculta, las franjas flotantes y horizontales de luz velada de Rothko parecen esconder una presencia absoluta, remota, que sólo intuimos y jamás alcanzamos a captar del todo. Esos infinitos e intensos vacíos nos transportan, más allá de la razón, hasta lo sublime; lo único que podemos hacer es rendirnos ante ellos en un acto de fe y dejarnos absorber por sus radiantes profundidades.

Pero si lo sublime se puede alcanzar saturando extensiones ilimitadas como éstas con una quietud callada y luminosa, también se puede llegar a él a la inversa: llenando ese vacío de energía rebosante y desatada. El arte de Turner presenta esos dos extremos sublimes. En su *Snowstorm* (“Ventisca”) de 1842 [fig. 7], las infinidades son más dinámicas que estáticas y los fenómenos más extravagantes de la naturaleza se buscan como metáforas de esa experiencia de energía cósmica. El vapor, el viento, el agua, la nieve y el fuego giran frenéticamente alrededor de la lastimosa obra del hombre –el espectro de una barca– con la cadencia de un torbellino que succiona al espectador, absorbiéndolo en un remolino sublime antes de que la razón pueda intervenir. Y si los espacios inconmensurables y las energías incalculables de un turner como ése evocan el poder elemental de la creación, otras obras de la época compiten incluso de manera más literal con esas fuerzas

primordiales: John Martin (1779–1854), contemporáneo de Turner, dedicó su errática vida a la búsqueda de un arte que, en palabras de la *Edinburgh Review* (1829), “despierta una sensación de sobrecogimiento y sublimidad, bajo la cual la mente parece abrumada”. De entre los temas apocalípticos –los únicos que le satisfacían–, *The Creation* (“La Creación”), un grabado de 1831 [fig. 8], es singularmente sublime. Como Turner, la obra espera alcanzar algo que no carezca del poder absoluto de Dios, haciendo emerger la roca, el cielo, la nube, el sol, la luna, las estrellas y el mar en el acto primordial. Con su torrencial descripción de vías de energía licuada, Martin nos sitúa una vez más en un casi histérico extremo del caos sublime.

Ese extremo se alcanza de nuevo cuando nos situamos frente a un *perpetuum mobile* de Jackson Pollock, cuyos laberintos giratorios recrean, en el lenguaje metafórico de la abstracción, la turbulencia sobrehumana descrita más literalmente en Turner y Martin. En *Number 1, 1948* [fig. 9], nos sumergimos en la furia divina tan inmediatamente como nos empapamos en el mar de Turner: en ninguno de los dos casos está provista nuestra mente de instrumentos de navegación. Una vez más, la magnitud absoluta ayuda a producir el sentimiento de lo sublime. El mero tamaño del pollock (172,7 x 264,2 cm) no permite que haya pausa alguna antes de la inmersión;



Fig. 7: J. M. W. Turner. *Snow Storm – Steam-Boat off a Harbour's Mouth* (*Ventisca – Barco de vapor a la entrada del puerto*), expuesto en 1842
Óleo sobre lienzo, 91,4 x 121,9 cm. Tate Britain, Londres
Fig. 8: John Martin. *The Creation* (*La creación*), 1831. Grabado



físicamente, nos hallamos casi perdidos en esta ilimitada red de inagotable energía. Para asegurarlo, el vocabulario de Pollock, generalmente abstracto, permite múltiples lecturas de su estado de ánimo y de su imaginaria, aunque algún título ocasional (*Full Fathom Five, Ocean Greyness, The Deep, Greyed Rainbow*) pueda indicar un ámbito más explícito de la naturaleza. Sin embargo, ya sea gracias a la más turbadora de las ventiscas o a los más suaves vientos y lluvias, Pollock evoca invariablemente los sublimes misterios de las fuerzas indomables de la naturaleza. Al igual que los fabulosos panoramas que ofrecen el telescopio y el microscopio, sus cuadros nos dejan deslumbrados ante los imponderables elementos de la galaxia y el átomo.

El cuarto maestro de lo sublime abstracto, Barnett Newman, explora la esfera de lo sublime de una forma tan arriesgada que resulta imposible compararlo incluso con la más atrevida de las prospecciones románticas de la naturaleza sublime. No obstante, merece la pena señalar que, en la década de 1940, Newman —al igual que Still, Rothko y Pollock— pintó cuadros con más referen-

cias literales a una naturaleza elemental; y que, más recientemente, ha expresado su deseo de visitar la tundra, para poder tener la sensación de estar rodeado por cuatro horizontes, entregado absolutamente a la infinitud espacial. Al menos en términos abstractos, algunas de sus pinturas de la década de 1950 ya se aproximan a ese objetivo sublime. En su anchura omnimoda (290,8 cm), la obra *Vir Heroicus Sublimis* [fig. 6] de Newman nos sitúa frente a un vacío tan terrorífico y a la vez tan estimulante como la desolación ártica de la tundra; y en su apasionada reducción de los medios pictóricos a un único color (el rojo cálido) y a una única división estructural (la vertical) para aproximadamente 13,4 metros cuadrados, alcanza una simplicidad tan heroica y sublime como el protagonista de su título. Una vez más, al igual que Still, Rothko y Pollock, un vocabulario tan rudimentario como el suyo consigue resultados de una complejidad desconcertante. Así, el color único queda modificado por un espectro extremadamente amplio de matices lumínicos; y esas imprevistas mutaciones acontecen a intervalos que eluden por completo cualquier sistema ra-

Fig. 9: Jackson Pollock. Number 1A, 1948
(Número 1A, 1948), 1948. Óleo y esmalte sobre lienzo sin imprimir,
172,7 x 264,2 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York, adquisición (77.1950)

cional. Al igual que los otros tres maestros de lo sublime abstracto, Newman abandona con valentía la seguridad de las geometrías pictóricas familiares en pro de los riesgos que entrañan las intuiciones pictóricas no probadas; y, al igual que aquéllos, crea unos misterios maravillosamente sencillos que evocan el momento primigenio de la Creación. Los mismos títulos (*Onement, The Beginning, Pagan Void, Death of Euclid, Adam, Day One*) dan fe de esta sublime intención. En efecto: un cuarteto formado por los lienzos más grandes de Newman, Still, Rothko y Pollock podría interpretarse fácilmente como un mito de un Génesis posterior a la Segunda Guerra Mundial. Durante el romanticismo, los elementos sublimes de la naturaleza eran prueba de la existencia de lo divino; hoy en día, las experiencias sobrenaturales de esa envergadura se expresan solamente a través del medio abstracto de la pintura. Lo que era panteísmo (“Pantheism”) se ha convertido ahora en una especie de “pintura-teísmo” (“Paint-theism”).

Se ha escrito mucho acerca de cómo estos cuatro maestros de lo sublime abstracto rechazaron la tradición cubista y reemplazaron el vocabulario geométrico y la estructura intelectual del cubismo por un tipo nuevo de espacio, creado por dilatadas y planas superficies de luz, color y lugar. No obstante, no debería pasarse por alto que esa negación de la tradición cubista no sólo estaba determinada por necesidades formales, sino también por necesidades espirituales que, entre las ansiedades de la era atómica, parecen corresponderse de repente con la tradición romántica de lo irracional y lo formidable, así

como con el vocabulario romántico de las energías ilimitadas y los espacios infinitos. La línea que va de lo sublime romántico a lo sublime abstracto es una línea quebrada y tortuosa, puesto que su tradición es más la del sentimiento singular y errático que la del sometimiento a disciplinas objetivas. Si ciertos vestigios de la pintura de paisajes sublimes han persistido a finales del siglo XIX en los popularizados documentos panorámicos de paisajistas norteamericanos como Bierstadt y Church (con quienes Dore Ashton ha comparado a Still), la tradición ha sido, por lo general, suprimida por el dominio internacional de la tradición francesa, con sus conocidos valores de la razón, el intelecto y la objetividad. En ciertas ocasiones, los valores contrarios de la tradición romántica nórdica han sido parcialmente reafirmados (con una fuerte dosis de disciplina pictórica francesa) por parte de maestros de la talla de van Gogh, Ryder, Marc, Klee, Feininger, Mondrian; sin embargo, sus manifestaciones más espectaculares –la sublimidad del paisaje romántico alemán y británico– únicamente han resucitado después de 1945 en Norteamérica, donde la autoridad de la pintura parisina ha sido cuestionada hasta un nivel sin precedentes. En su heroica búsqueda de un mito propio que encarnara el poder sublime de lo sobrenatural, el arte de Still, Rothko, Pollock y Newman debería recordarnos, una vez más, que la inquietante herencia de los románticos no se ha agotado aún*.

*Publicado originalmente en *ARTnews* 59, n° 10 (febrero 1961), págs. 38-41, 56 y 58. Copyright © 1961, ARTnews, LLC, febrero.

*Cuando él [Barnett Newman] busca la sublimidad
en el momento actual, rompe con la elocuencia del arte romántico, pero
no rechaza su tarea fundamental: la de ser testigo pictórico o
expresivo de lo inexpresable”.*

Jean-François Lyotard, “Lo sublime y la vanguardia”, 1983



92

BARNETT NEWMAN

The Name

(El nombre), 1949

Pincel con tinta negra sobre papel

61,1 x 38 cm

169

Fundación Juan March



93

JACKSON POLLOCK

Sin título, 1944-45

Grabado y punta seca sobre papel

Plancha: 37,9 x 45,3 cm; hoja: 54,4 x 74,5 cm

170

Fundación Juan March



94

JACKSON POLLOCK

Sin título, 1951

Tinta negra y sepia sobre papel de morera
63,5 x 98,4 cm

171

Fundación Juan March

*“Lo bello en la naturaleza se refiere a la forma del objeto [...],
lo sublime, en cambio, puede encontrarse en un objeto sin forma, en cuanto en
él, u ocasionada por él, es representada la ausencia de límites”.*

Kant, *Crítica del Juicio*, 1790, I, libro II, § 23



95

ADOLPH GOTTLIEB

Imaginary Landscape No. 2

(Paisaje imaginario núm. 2), 1956

Guache sobre papel

Imagen: 53,3 x 74,7 cm; hoja: 56,3 x 77,8 cm



96

ADOLPH GOTTLIEB

Heavy Sky

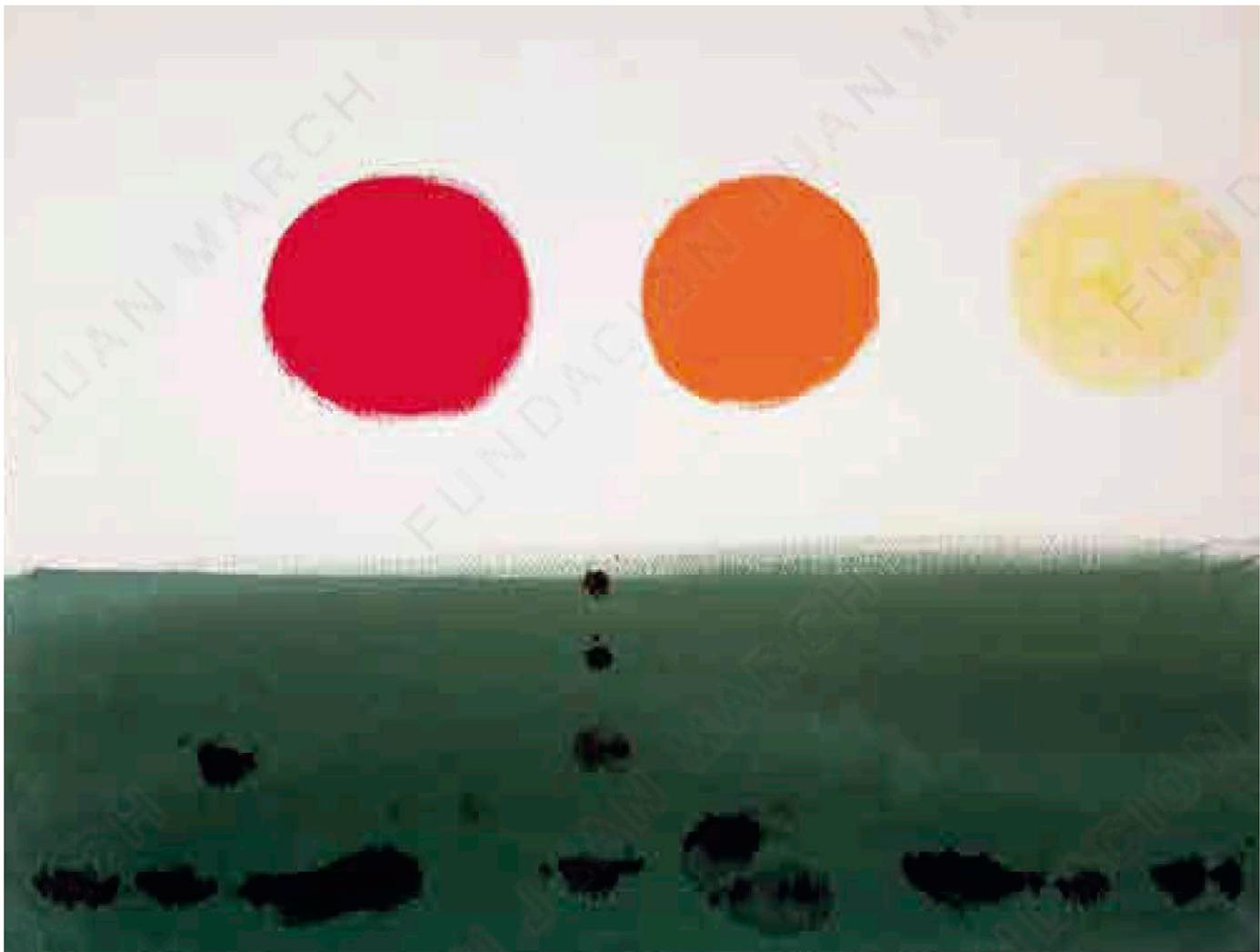
(Cielo denso), 1956

Guache y acuarela sobre papel

56,5 x 78,7 cm

174

Fundación Juan March



97

ADOLPH GOTTLIEB

Sin título, ca. 1966

Acrílico y guache sobre papel

51 x 66,4 cm

175

Fundación Juan March



98

ADOLPH GOTTLIEB

Sin título, ca. 1967

Serigrafía y collage sobre papel

76,2 x 55,9 cm

176

Fundación Juan March



99

ADOLPH GOTTLIEB

Sin título, 1973

Acrílico sobre papel

61 x 45,7 cm

177

Fundación Juan March



100

ADOLPH GOTTLIEB

Burst (First State)

(Estallido (primer estado)), 1974

Acrílico sobre papel

60,6 x 45,7 cm

178

Fundación Juan March

**problems
of
contemporary
art:
possibilities 1**

abel. arp. baziotes. caffi. calvo. haieff

hayter. hulbeck. goodman. miró. motherwell

niemeyer. poe. pollock. rosenberg. rothko

david smith. virgil thomson. varèse. ben weber

El texto de Mark Rothko que esta nota introduce evidencia de forma originaria su concepción del arte como drama y representación, y puede tomarse, en la práctica, como un manifiesto de su arte y también del de toda la Escuela de Nueva York.

“LOS ROMÁNTICOS SINTIERON EL IMPULSO...”, DE MARK ROTHKO

NOTA EDITORIAL DE MIGUEL LÓPEZ-REMIRO

En una reciente conversación con el profesor Sheldon Nodelman, experto en la obra de Mark Rothko, debatíamos sobre lo difícil que resulta hacer un juicio crítico de los planteamientos estéticos de los expresionistas abstractos norteamericanos –sobre todo de los figuras como Mark Rothko y Barnett Newman– desde parámetros postmodernos. Y la misma dificultad aparece al estudiar los discursos de los dos críticos de arte más importantes de aquellos años en América, Clement Greenberg y Harold Rosenberg.

Desde el punto de vista postmoderno, en efecto, los anhelos trascendentes de corte romántico que persiguieron esos artistas se presentan como utópicos, de la misma forma que las interpretaciones teóricas de los críticos contemporáneos a ellos se consideran reduccionistas o formalistas. Pero, a pesar de todo, hoy resulta necesario adoptar una perspectiva nueva, que permita vislumbrar el plano desde el que autores como Rothko o Newman realizaron su apuesta estética y aprehender las claves interpretativas de los citados críticos.

Puede decirse que el proyecto artístico de Mark Rothko consistió en una búsqueda constante por afianzar una serie de principios estéticos. Rothko llevó a cabo una auténtica “deconstrucción” y “reconstrucción” de lo que él

entendía que era la misión del artista, así como del lugar que asignaba al arte entre las formas del saber humano. Son numerosas las sentencias del artista en las que se detecta como factor esencial en su arte la búsqueda de lo auténtico, de lo originario e incluso de lo arcaico y lo primitivo,¹ una búsqueda que no se reduce al plano estrictamente intelectual, sino que Rothko trasladó a su propio *subject matter*, en la obra pictórica realizada durante los años de la Segunda Guerra Mundial.²

Se puede afirmar que Mark Rothko estableció en los años 30 y 40 lo que iba a convertirse en el núcleo de su propuesta artística: la creación de un símbolo, de un lenguaje perenne³. En este sentido, Rothko consideró que la misión del artista era convertirse en un chamán, en un “mythmaker” –en expresión del propio Rothko–, en

alguien capaz de realizar milagros cuando son necesarios.⁴ Y además, puede afirmarse que esa convicción, lejos de ser algo perteneciente a su época inicial, pre-clásica, una época que se ha venido a considerar de ensayo, es la clave fundamental para entender la unidad latente en toda la carrera artística de Rothko.

Robert Rosenblum fue uno de los primeros autores que entendió la importancia de realizar un enfoque unitario de la obra de Rothko que contemplara esos factores de lo auténtico



Página izquierda: portada del primer número de Possibilities que incluía el ensayo de Mark Rothko, 1947. Sobre estas líneas, retrato de Mark Rothko en su estudio (1952) por Kay Bell Reynal. Cortesía Archives of American Art, Smithsonian Institution

y lo originario. De hecho, el propio Rosenblum calificó de *terra incognita* aquellos años a los que sucederían, a modo del *Big Bang*, las clásicas formas abstractas del Rothko de finales de los años 40 y principios de los 50.⁵ La contemplación de la unidad de la obra de Rothko y de otros autores permitió a Rosenblum a principios de los años 60 plantear, en su famoso artículo “The Abstract Sublime”,⁶ una teoría que relacionó y ligó el *american-type painting* con la pintura de los maestros románticos; cuestión que sería desarrollada más adelante en su libro *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko*, publicado a mediados de los años 70, cuando el expresionismo abstracto convivía ya con el arte Pop y la *Post-painterly Abstraction*.

El texto de Mark Rothko que acompañamos con esta nota es uno de los más importantes documentos del artista, y en él se evidencian de forma originaria las claves de su planteamiento estético y ético con respecto al arte. “Los románticos sintieron el impulso...” fue escrito por Rothko en el año 1947 para ser publicado en el primer número de la revista *Possibilities*. Coeditada por Robert Motherwell en la sección de arte, Harold Rosenberg en literatura, Pierre Chareau en arquitectura y John Cage en música, *Possibilities* fue la primera revista planteada con la misión de atender a las diferentes manifestaciones de la escena artística americana. Cuarenta años más tarde el texto fue recogido por primera vez por Bonnie Clearwater, en el catálogo de la retrospectiva de Rothko en la Tate en 1987, y fue publicado por primera vez en castellano por la Fundación Juan March con motivo de la celebración de esa exposición sobre Rothko en su sede madrileña, entre finales de 1987 y principios de 1988, hace ahora veinte años.

Como es conocido, Rothko no fue tan prolífico en artículos en defensa de sus planteamientos estéticos como lo fueron Newman o Motherwell. Sin embargo, sus textos, como en este caso, gozan de un estilo y una precisión difícilmente comparables con los textos escritos por otros miembros de la Escuela de Nueva York. Como se ha señalado anteriormente, el texto “Los románticos sintieron el impulso...” está considerado como uno de los más inspirados de Rothko, por la precisión de sus sentencias. Junto a la carta del año 1943 enviada a *The New York Times*, escrita por Rothko y Gottlieb, el texto “Los románticos sintieron el impulso...” puede tomarse, prácticamente, como un manifiesto no sólo del arte de Mark Rothko, sino de toda la Escuela de Nueva York.⁷

Formalmente, la clave principal desarrollada por Mark Rothko en su artículo es la relacionada con su con-

cepción del arte como drama y representación. Rothko enfatizó en ocasiones la cualidad representativa, a modo de *performance*, de sus cuadros, que serían como lugares en los que se escenifica una acción, en los que se describe “una aventura desconocida en un espacio desconocido”. Desde este planteamiento, la obra se convierte en una revelación, en naturaleza, tanto para el artista como para el espectador. Como bien ha señalado Sheldon Nodelman, este diálogo activo que Rothko propone en sus cuadros se potencia gracias a la implicación que crea en el espectador el contexto de *performance* que supone la obra de arte, que impide al espectador permanecer neutral; el espectador está inmerso en la obra debido a su propio movimiento.⁸

En este mismo sentido, Brian O’Doherty defiende que la obra de Rothko no se nos propone como una obra declarativa e instantánea, sino que es hipnótica para el espectador. Es una obra frontal, que convierte al espectador en parte intrínseca de la obra de arte, de ahí la ausencia de neutralidad –como señala Nodelman– que impone al espectador.⁹

Esa especie de empatía de la obra con el espectador es un aspecto muy claro, remarcado por Rothko en varias ocasiones: aparte de referirse a ella con el término “revelación”, Rothko utilizó en este contexto términos como “resolución”, “fe” y “milagros”. Así lo apunta en “Los románticos sintieron el impulso...”:

La herramienta más importante que el artista modela a través de su práctica constante es la fe en su capacidad de producir milagros cuando se necesitan.

Rothko destacó en ese texto que, en nuestros días, la posibilidad de producir milagros pasa porque la obra de arte esté totalmente “disfrazada”, puesto que la sociedad en la que él vivió ya no otorgaba a la experiencia estética un rango “oficial” como en la época arcaica del mundo. Por esta razón, Rothko escribe que del arte en el que se aceptó lo probable y lo conocido como tema solamente admira la pintura de los románticos, como la de C. D. Friedrich, en cuyas obras se presenta la figura humana solitaria. Ese concepto de “disfraz” hace referencia justamente al aspecto representativo y ostentativo de la obra como evento dramático y de acción. Todo drama necesita de un disfraz, de una serie de trucos –“empáticos”, con el término utilizado por David Anfam para referirse a la importancia de la escala en la obra de Rothko–,¹⁰ que le permitan transmitir experiencias humanas básicas como la tragedia o el éxtasis.¹¹

A ese interés por la escala, a través de la cual quiere incluir al espectador en su obra, lograr un espacio íntimo y personal,¹² Rothko añade además otra serie de trucos empáticos. Quizá la repetición sea uno de los más importantes. Rothko “activa” su pintura,¹³ la dota de un carácter icónico, frontal, tan característico del arte bizantino y del arte primitivo, basados en fijar la atención del espectador. El enigma de su pintura reside precisamente en saber repetir; su obra adquiere el rango de esa repetición verdadera que, según Kierkegaard, es eternidad, porque la repetición es perfectamente constante, fiel y comprometida con un mismo fin: el de ser presencia.¹⁴

NOTES

- 1 Pueden verse, para ello, sus primeros escritos, como el *Scribble Book* o *Cuaderno de notas del año 1934*, o los borradores para la carta al editor de *The New York Times* del año 1943, en Miguel López-Remiro (ed.), *Mark Rothko. Escritos sobre Arte*, Paidós, Barcelona, 2007, págs. 31-43; 62-67, 68.
- 2 Rothko y otros pintores expresionistas abstractos consideraron lo temático el aspecto central de su arte, aunque como ya señalara Elaine de Kooning a finales de los años 50, la lectura superficial del expresionismo abstracto como carente de tema y contenido sea algo frecuente. Cfr. Elaine de Kooning, “Two Americans in Action: Franz Kline and Mark Rothko”, *Art News Annual*, 1958, págs. 86-97.
- 3 Diane Waldman, *Mark Rothko, 1903-1970. A Retrospective*, Harry N. Abrams, Nueva York, 1978, pág. 43.
- 4 Fue Rothko quien acuñó el término de “mythmaker” para referirse a otro de los más destacados artistas del expresionismo abstracto americano, Clyfford Still: “Es significativo que Still, trabajando en el Oeste y en soledad, haya llegado a unas conclusiones pictóricas tan semejantes a las de esta pequeña banda de creadores de mitos que surgió aquí durante la guerra”, en López-Remiro 2007, pág. 88.
- 5 Robert Rosenblum, *Notes on Rothko's Surrealistic Years*, The Pace Gallery, Nueva York, 1981, pág. 5.
- 6 Robert Rosenblum, “The Abstract Sublime”, *ARTnews*, LIX (febrero 1969), págs. 38 y ss. El texto al que se hace referencia se reedita en el presente catálogo.
- 7 La conocida carta a *The New York Times* fue escrita conjuntamente por Mark Rothko y Adolph Gottlieb. Estos dos artistas exponían en la Federation of Modern Painters and Sculptors sus obras *The Syrian Bull* y *The Rape of Persephone*, respectivamente. Como ambas obras fueron objeto de crítica por parte del editor

- del *Times*, Edward Alden Jewel, Rothko y Gottlieb le remitieron una carta de defensa que fue publicada en junio de 1943. Barnett Newman colaboró en la redacción de la carta, aunque no firmó: véase López-Remiro 2007, págs. 68-70.
- 8 Cfr. S. Nodelman, “Rediscovering Rothko”, *Art in America* (julio 1999), pág. 63.
 - 9 “The frontality of Rothko’s art stops and embraces us in a single action. The aspect of frontality, here called the *stare*, can be identified with authority, will, and control. How is it modified? How is it that the work is not simply declarative and instantaneous, but hypnotic and sustained in its effect on the viewer? This brings us to the most mysterious question about Rothko’s work: its atmosphere, light and color.” (“La frontalidad del arte de Rothko nos detiene y nos abraza en una sola acción. El aspecto de la frontalidad, aquí llamada la *mirada fija*, puede identificarse con la autoridad, la voluntad y el control. ¿Cómo se modifica? ¿Cómo es que el efecto de la obra en el espectador no es simplemente declarativo e instantáneo, sino hipnótico y sostenido? Esto nos lleva a la cuestión más misteriosa de la obra de Rothko: su atmósfera, su luz y su color.”), Brian O’Doherty, “Mark Rothko: The Tragic and the Transcendental”, *American Masters: the Voice and the Myth*, Random House, Nueva York, 1973, pág. 163.
 - 10 “Rothko’s handling of scale involves tricks of empathy that make spectators feel as if they have been thrust into a close-up encounter with the compositions. This impression is engineered by rectangles big enough in proportion to the overall image that they seem about to burst its bounds and impose upon our space” (“El tratamiento de la escala por parte de Rothko implica trucos de empatía que hacen que los espectadores se sientan como si hubieran sido empujados a un encuentro cara a cara con las composiciones. Esta impresión se configura por medio de rectángulos lo suficientemente grandes en proporción a la imagen global como para parecer que sus bordes van a reventar y a imponerse sobre nuestro espacio”), David Anfam, *Mark Rothko. Catalogue Raisonné*, Yale University Press/National Gallery of Art, Washington, 1999, pág. 79.
 - 11 Cfr. “Notas de una conversación con Selden Rodman” (1956), en López-Remiro 2007, pág. 177.
 - 12 Así, y como bien ha señalado Sean Scully, la apuesta de Rothko por la pintura grande no denota autoridad o distancia, sino aproximación y contacto: “Rothko’s idea of the big painting that is not authoritative but intimate and approachable.” (“La idea de Rothko de que los cuadros grandes no son intimidatorios, sino más bien intimistas y accesibles.”), Sean Scully, “Bodies of light”, *Art in America* (julio 1999) pág. 70. Edición castellana: Sean Scully, “Cuerpos de luz. Mark Rothko”, *Pasajes*, nº 2 (enero/abril 2000), págs. 74-83; esta cita, pág. 80.
 - 13 “While Newman was laying down flat colors in giant formats with simple geometric divisions, Rothko was activating the surface almost as Veronese or Titian have done. This gives Rothko’s work an extraordinary power”, Scully 1999, pág. 69. (Mientras que Newman aplicaba colores uniformes sobre un formato gigante con divisiones geométricas simples, Rothko trabajaba la superficie como lo hubiera hecho El Veronés o Tiziano. Esto confiere una fuerza excepcional a su trabajo.”). Scully 2000, pág. 79
 - 14 S. Kierkegaard, citado según O’Doherty 1973, pág. 185.

Contents:

- Lionel Abel:* The Bow and the Gun, p. 68
- Jean [Hans] Arp:* "A Sweet Voice Sings in the Hump of Glass," p. 16 (reproductions, pp. 15, 17)
- William Baziotes:* "I Cannot Evolve Any Concrete Theory," p. 2 (reproductions, pp. 2, 3, 4, 5, 6)
- Andrea Caffi:* On Mythology, p. 87
- Lino Novás Calvo:* Long Island, p. 27
- Paul Goodman:* The Emperor of China, p. 7
- Alexei Haieff:* Answers [to Robert Palmer, Adolph Weiss, Henry Cowell, Milton Babbitt, Harold Shapero, Kurt List, Jacques de Menasce, John Cage], p. 100; list of works, p. 110; biographical note, p. 110; list of recordings, p. 100; photograph, p. 110
- Stanley William Hayter:* "Of the Means," p. 77 (reproductions, p. 76)
- Charles R. Hulbeck*
[Richard Huelsenbeck]: En Avant Dada, p. 41
- Joan Miró:* Interview [by Francis Lee], p. 66; photograph, p. 67
- Robert Motherwell:* Statement [with Harold Rosenberg], p. 1 (reproduction, p. 74)
- Oscar Niemeyer:* A New Church in Brazil, pp. 44, 45
- Jackson Pollock:* "My Painting," p. 79 (reproductions, pp. 78, 79, 80, 81, 82, 83)
- Edgar Allan Poe:* Marginalia, LXI, Expression, p. 40
- Harold Rosenberg:* Statement [with Robert Motherwell], p. 1; "The Shapes on a Baziotes Canvas," p. 2; The Stages, p. 47; Introduction to Six American Artists, p. 75; note, p. 95
- Mark Rothko:* "The Romantics Were Prompted," p. 84 (reproductions, pp. 85, 86, 89, 90, 93)
- David Smith:* "I Have Never Looked at a Landscape," p. 25; "Sculpture Is," p. 25 (reproductions, pp. 24, 26, 30, 33, 37)
- Virgil Thomson:* Answers [to Stefan Wolpe, Wallingford Riegger, Paul Bowles, Elliott Carter, Carter Harman, Arthur Berger, Lou Harrison, Merton Brown], p. 21; list of works, p. 102; biographical note, p. 102; list of recordings, p. 24; photograph, p. 102
- Paul Valéry:* [a text chosen by William Baziotes], p. 5
- Edgard Varèse:* Answers [to Robert Palmer, Adolph Weiss, Milton Babbitt, Henry Cowell, Harold Shapero, Kurt List, Jacques de Menasce, John Cage], p. 96; list of works, p. 109; photograph, p. 109; biographical note, p. 109; list of recordings, p. 97
- Ben Weber:* Answers [to Merton Brown, Wallingford Riegger, Arthur Berger, Stefan Wolpe, Elliott Carter, Paul Bowles, Carter Harman, Lou Harrison], p. 18; list of works, p. 101; biographical note, p. 101; list of recordings, p. 21; photograph, p. 101

“LOS ROMÁNTICOS SINTIERON EL IMPULSO...”

Mark Rothko

Los románticos sintieron el impulso de buscar objetos exóticos y de viajar a tierras lejanas. No cayeron en la cuenta de que, aunque lo trascendente siempre implica lo extraño y lo desconocido, no todo lo extraño y lo desconocido es trascendente.

La enemistad de la sociedad hacia su actividad es difícil de aceptar por el artista. Sin embargo, esa misma hostilidad puede actuar como el desencadenante de una verdadera liberación. Liberado de un falso sentido de seguridad y comunidad, el artista puede abandonar su libreta de cheques bancarios, del mismo modo que ha abandonado otras formas de seguridad. Tanto el sentido de pertenencia a la comunidad como el de seguridad dependen de lo que resulta familiar. Liberado de ambos, las experiencias trascendentales se hacen posibles.

Pienso en mis cuadros como dramas; las formas en los cuadros son los intérpretes. Han sido creados por la necesidad de un grupo de actores que son capaces de moverse dramáticamente sin pudor y pueden ejecutar gestos sin vergüenza.

Ni la acción ni los actores pueden preverse, ni describirse por anticipado. Comienzan como una aventura desconocida en un espacio desconocido. Es en el momento de la consumación cuando, en un destello de reconocimiento, se ve que han adquirido el peso y la función que se pretendía. Las ideas y los planes que existían en la mente al comienzo eran simplemente la puerta de salida por la que uno abandona el mundo donde suceden.

Ése es el modo en el que los grandes cuadros cubistas trascienden y ocultan las implicaciones del programa cubista.

La herramienta más importante que el artista modela a través de su práctica constante es la fe en su capacidad de producir milagros cuando se necesitan. Los cuadros deben ser milagrosos: en el instante en que se acaba un cuadro, termina la intimidad entre la creación y el creador. Éste es un extraño. El cuadro debe ser para él, y para cualquier otro que lo experimente posteriormente, una revelación, la resolución inesperada y sin precedentes de una necesidad eternamente familiar.

Sobre las formas:

Son elementos únicos en una situación única.

Son organismos con voluntad y pasión por afirmarse a sí mismas.

Se mueven con libertad interior y sin necesidad de conformarse con lo que es probable en el mundo familiar, o de violarlo.

No tienen asociación directa con experiencia visible alguna, pero en ellas se reconoce el principio y la pasión de los organismos.

La representación de este drama nunca ha sido posible en el mundo de lo familiar, a no ser que los actos cotidianos pertenecieran a un ritual aceptado como algo referido a un ámbito trascendente.

Incluso el artista arcaico y dueño de una rara habilidad encontró necesario crear un grupo de intermediarios, de monstruos, híbridos, dioses y semidioses. La diferencia es que, como el artista arcaico vivía en una sociedad más práctica que la nuestra, se comprendía la urgencia de una experiencia trascendente y se le otorgaba un estatus oficial. Como consecuencia, la figura humana y los demás elementos del mundo familiar podían ser combinados entre sí o participar como un todo en la representación de los excesos que caracterizan esa inverosímil jerarquía. En nuestro caso, el disfraz ha de ser absoluto. La identidad familiar de las cosas ha de ser pulverizada para destruir las asociaciones finitas con las cuales nuestra sociedad esconde, cada vez más, cada aspecto de nuestro mundo.

Sin monstruos ni dioses, el arte no puede interpretar nuestro drama: los momentos más profundos del arte expresan esta frustración. Cuando monstruos y dioses fueron abandonados como insostenibles supersticiones, el arte se hundió en la melancolía. Se aficionó a la oscuridad y envolvió sus objetos en las alusiones nostálgicas de un mundo a media luz. Para mí, los grandes logros de los siglos en los que el artista adoptaba lo probable y lo familiar como sus temas han sido los cuadros de la figura humana singular, sola y en un instante de completa inmovilidad.

Pero la figura solitaria no podía elevar sus brazos en un gesto singular que pudiera indicar su preocupación por el hecho de la mortalidad y el hambre insaciable de una experiencia ubicua ante ese hecho. Y tampoco podía superar la soledad. Sólo podía agruparse en las playas, en las calles y en los parques por mera coincidencia y, con sus compañeros, formar un *tableau vivant* de la incomunicabilidad humana.

No creo que la cuestión fuera nunca la de ser abstracto o figurativo. En realidad, de lo que se trata es de terminar con este silencio y esta soledad, de respirar y estirar de nuevo los brazos*.

* Originalmente publicado en la revista *Possibilities*, n.º. 1 (invierno 1947-48), págs. 84-86, 89, 90, 93.



THE ROMANTICS WERE PROMPTED

Mark Rothko

to seek exotic subjects and to travel to far off places. They failed to realise that, though the transcendental must involve the strange and unfamiliar, not everything strange or unfamiliar is transcendental.

The unfriendliness of society to his activity is difficult for the artist to accept. Yet this very hostility can act as a lever for true liberation. Freed from a false sense of security and community, the artist can abandon his plastic bank-book, just as he has abandoned other forms of security. Both the sense of community and of security depend on the familiar. Free of them, transcendental experiences become possible.

I think of my pictures as dramas: the shapes in the pictures are the performers. They have been created from the need for a group of actors who are able to move dramatically without embarrassment and execute gestures without shame.

Neither the action nor the actors can be anticipated, or described in advance. They begin as an unknown adventure in an unknown space. It is at the moment of completion that in a flash of recognition, they are seen to have the quantity and function which was intended. Ideas and plans that existed in the mind at the start were simply the doorway through which one left the world in which they occur.

The great cubist pictures thus transcend and belie the implications of the cubist program.

The most important tool the artist fashions through constant practice is faith in his ability to produce miracles when they are needed. Pictures must be miraculous: the instant one is completed, the intimacy between the creation and the creator is ended. He is an outsider. The picture must be for him, as for anyone experiencing it later, a revelation, an unexpected and unprecedented resolution of an eternally familiar need.

★

On shapes:

They are unique elements in a unique situation.

They are organisms with volition and a passion for self-assertion.

They move with internal freedom, and without need to conform with or to violate what is probable in the familiar world.

They have no direct association with any particular visible experience, but in them one

recognizes the principle and passion of organisms.

★

The presentation of this drama in the familiar world was never possible, unless everyday acts belonged to a ritual accepted as referring to a transcendent realm.

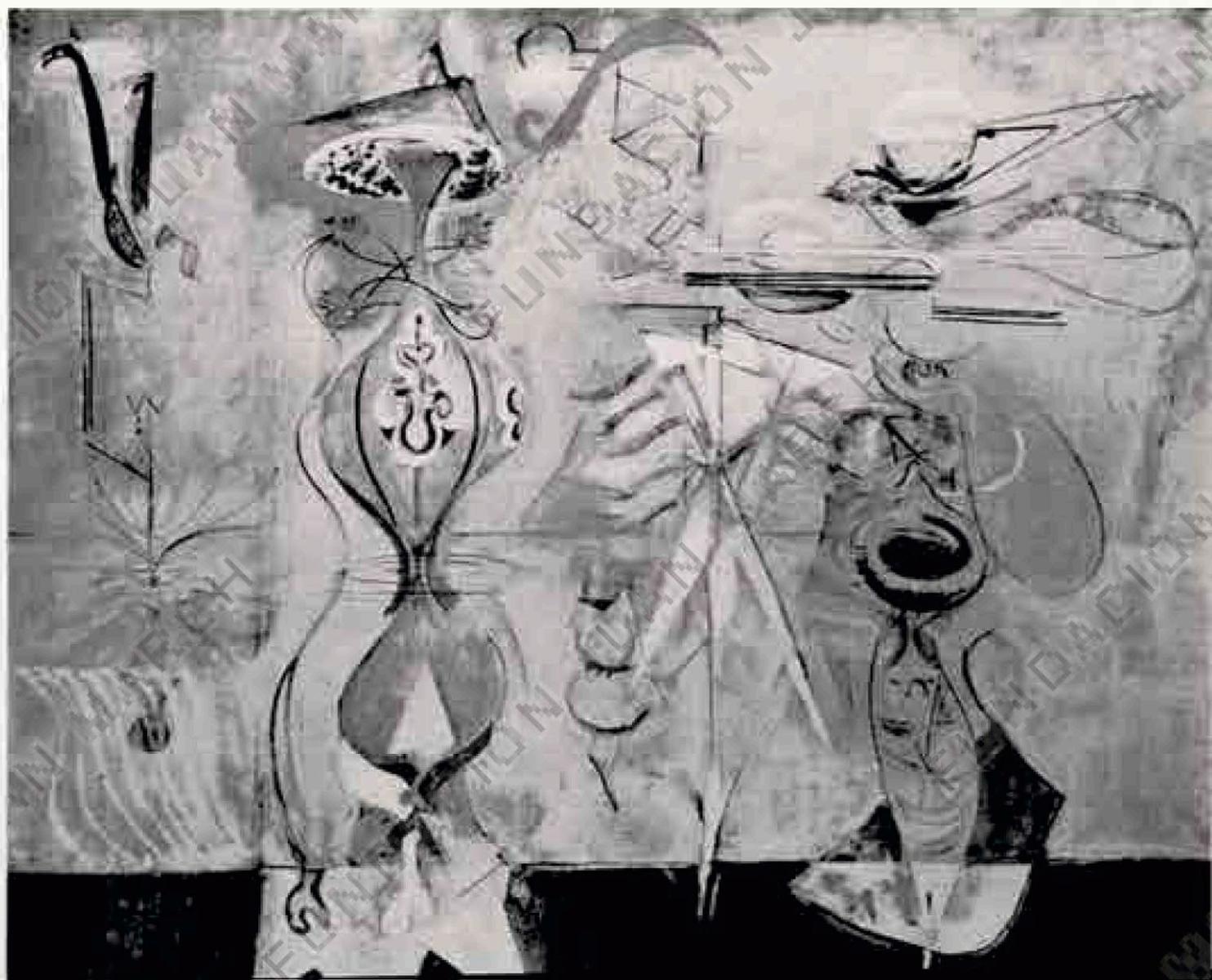
Even the archaic artist, who had an uncanny virtuosity found it necessary to create a group of intermediaries, monsters, hybrids, gods and demi-gods. The difference is that, since the archaic artist was living in a more practical society than ours, the urgency for transcendent experience was understood, and given an official status. As a consequence, the human figure and other elements from the familiar world could be combined with, or participate as a whole in the enactment of the excesses which characterize this improbable hierarchy. With us the disguise must be complete. The familiar identity of things has to be pulverized in order to destroy the finite associations with which our society increasingly enshrouds every aspect of our environment.

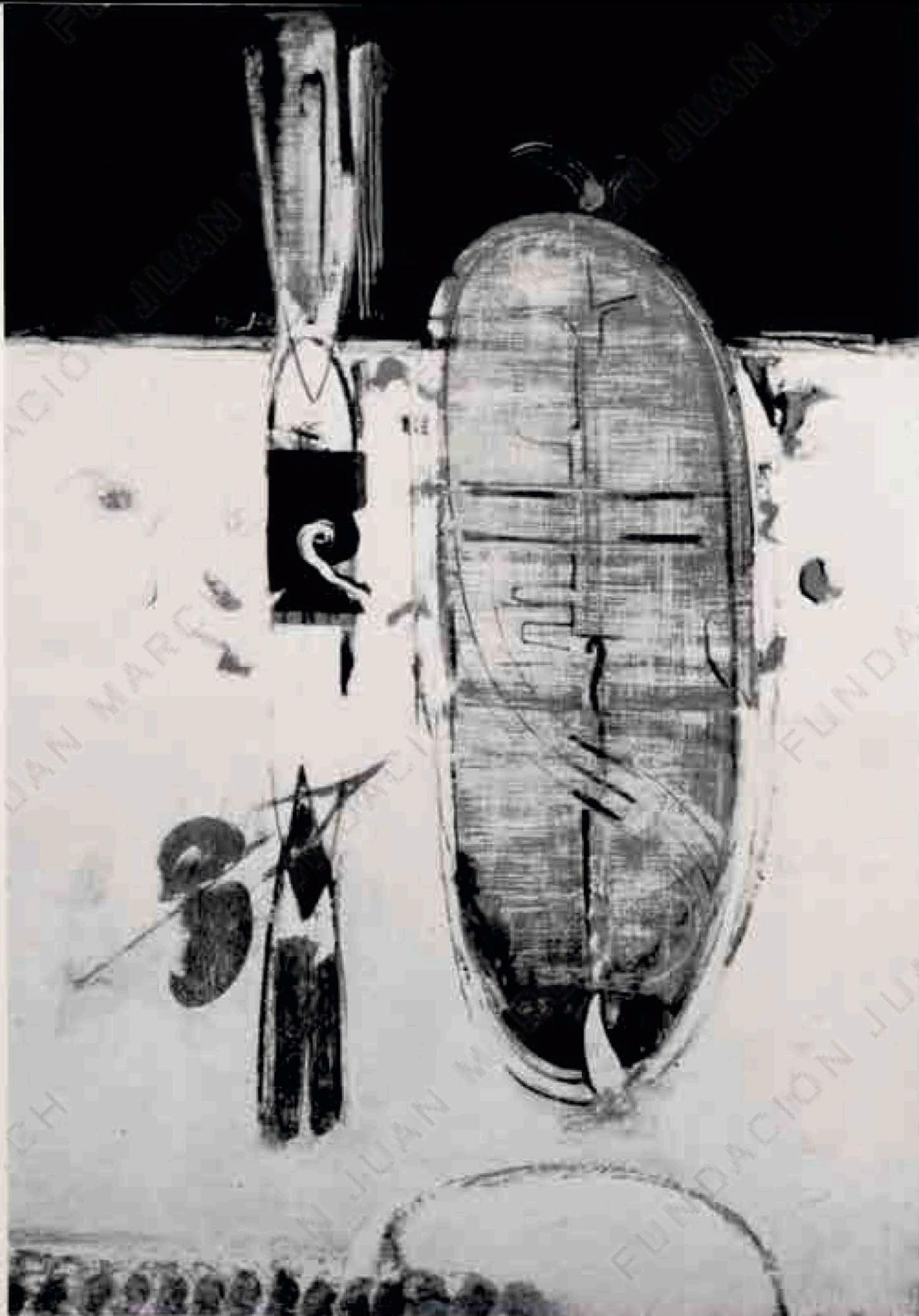
Without monsters and gods, art cannot enact our drama: art's most profound moments express this frustration. When they were abandoned as untenable superstitions, art sank into melancholy. It became fond of the dark, and enveloped its objects in the nostalgic intimations of a half-lit world. For me the great achievements of the centuries in which the artist accepted the probable and familiar as his subjects were the pictures of the single human figure — alone in a moment of utter immobility.

But the solitary figure could not raise its limbs in a single gesture that might indicate its concern with the fact of mortality and an insatiable appetite for ubiquitous experience in face of this fact. Nor could the solitude be overcome. It could gather on beaches and streets and in parks only through coincidence, and, with its companions, form a *tableau vivant* of human incommunicability.

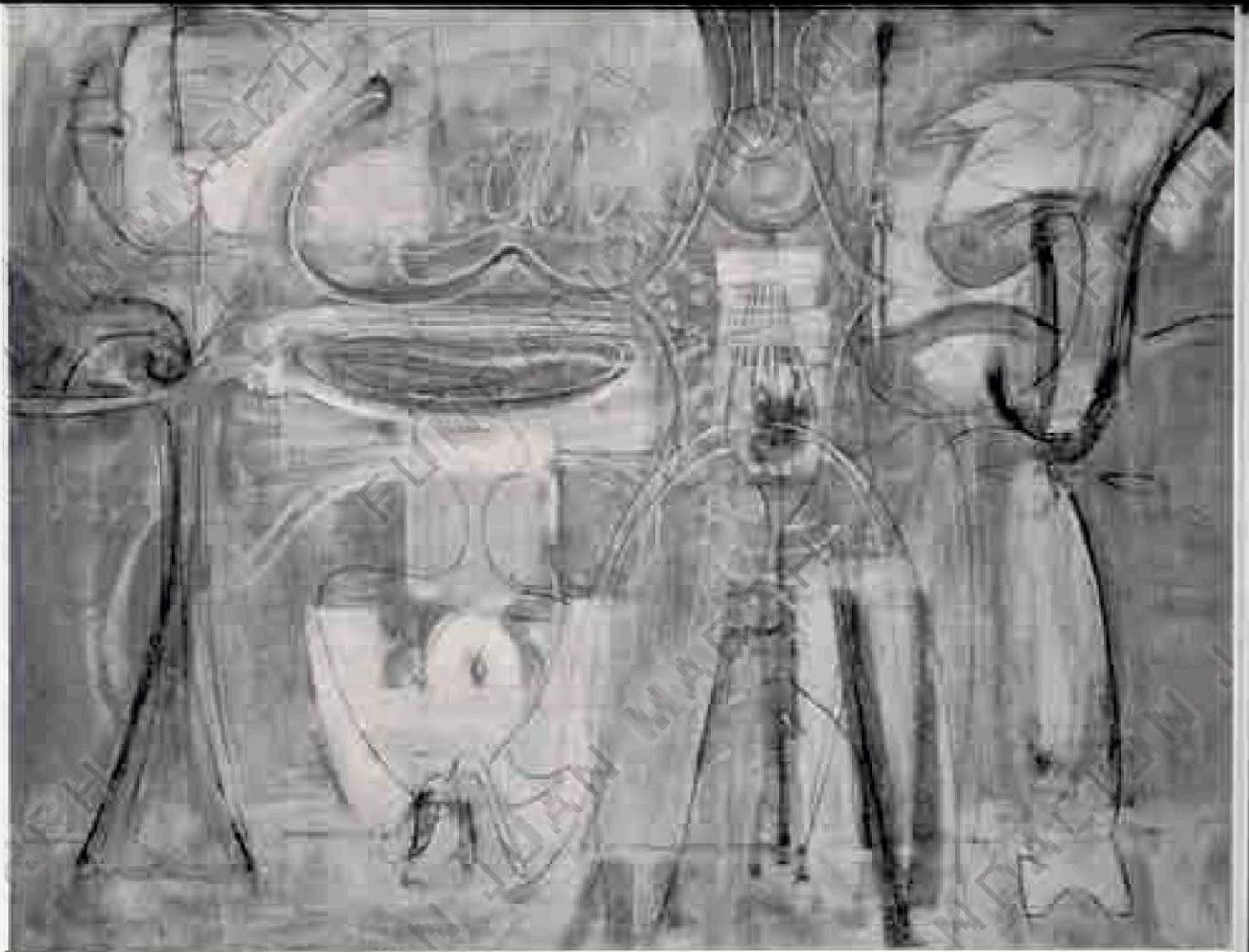
I do not believe that there was ever a question of being abstract or representational. It is really a matter of ending this silence and solitude, of breathing and stretching one's arms again.

Mark Rothko. 1945. Oil and tempera, 36 x 54.
Parsons Gallery (above)
Mark Rothko. 1945. Oil, 72 x 80. Coll.
San Francisco Museum



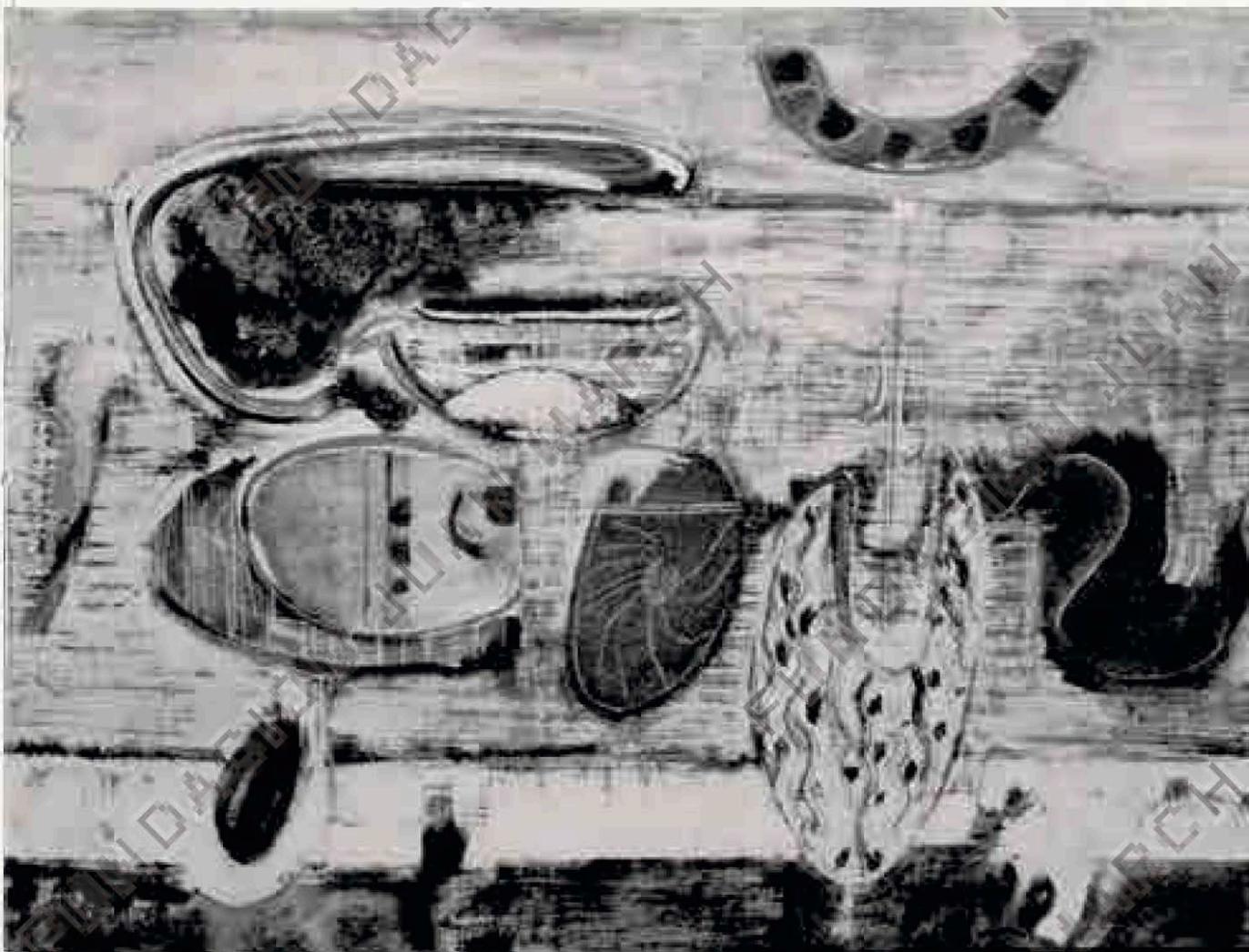


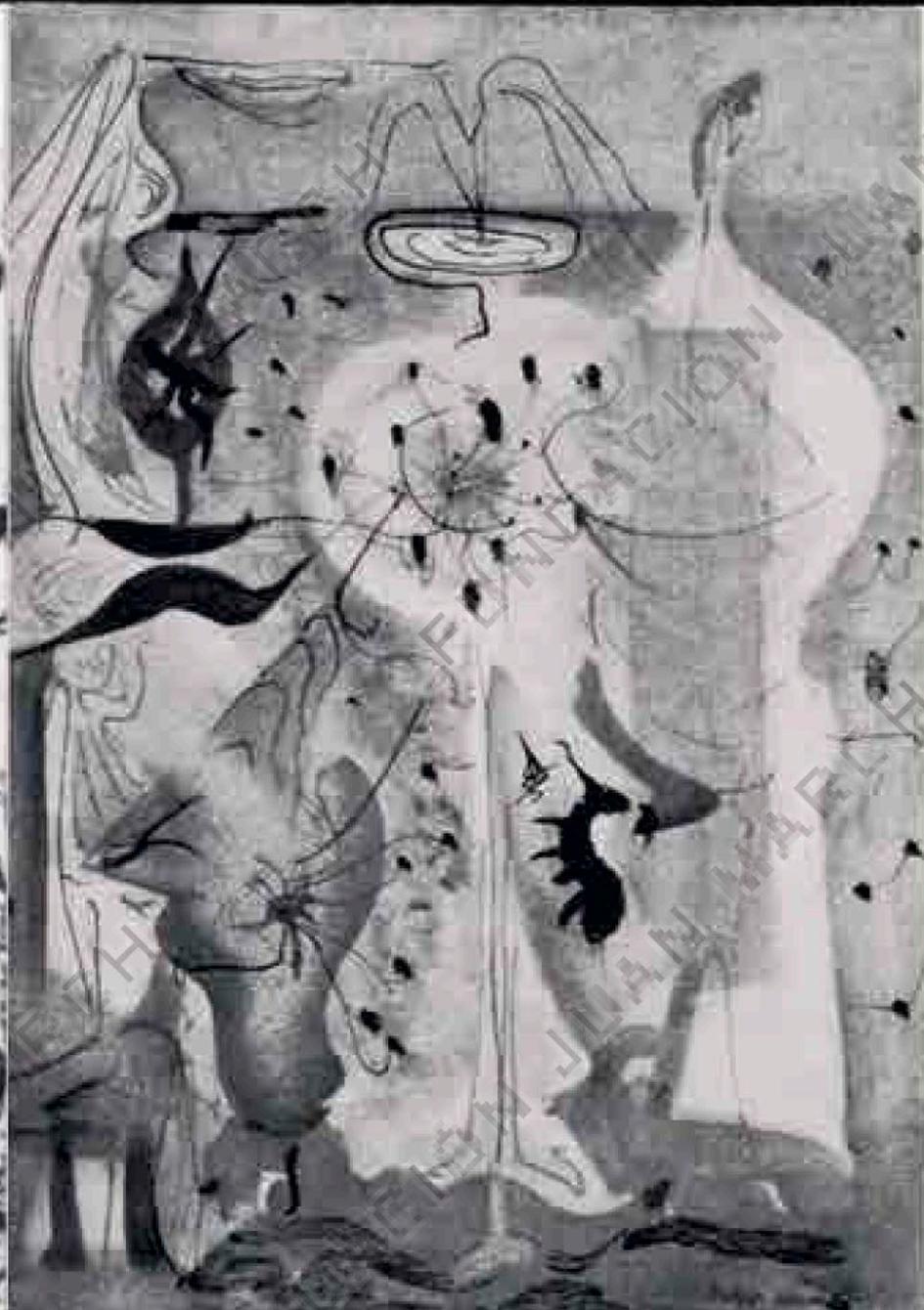
Mark Rothko. 1947. Oil, 29 x 39. Parsons Gallery



Mark Rothko. 1947. Oil and tempera, 84 x 108. Parsons Gallery

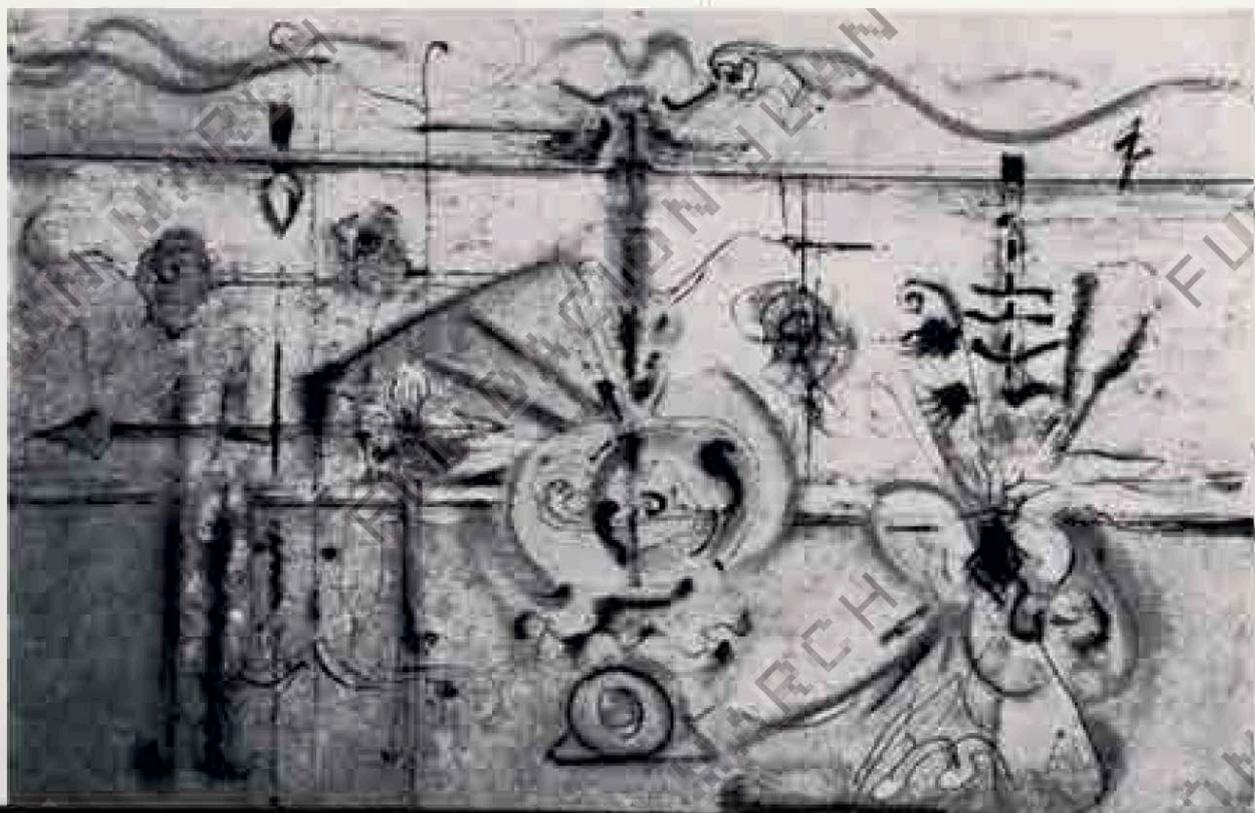
Mark Rothko. 1947. Oil and tempera, 36 x 40. Parsons Gallery

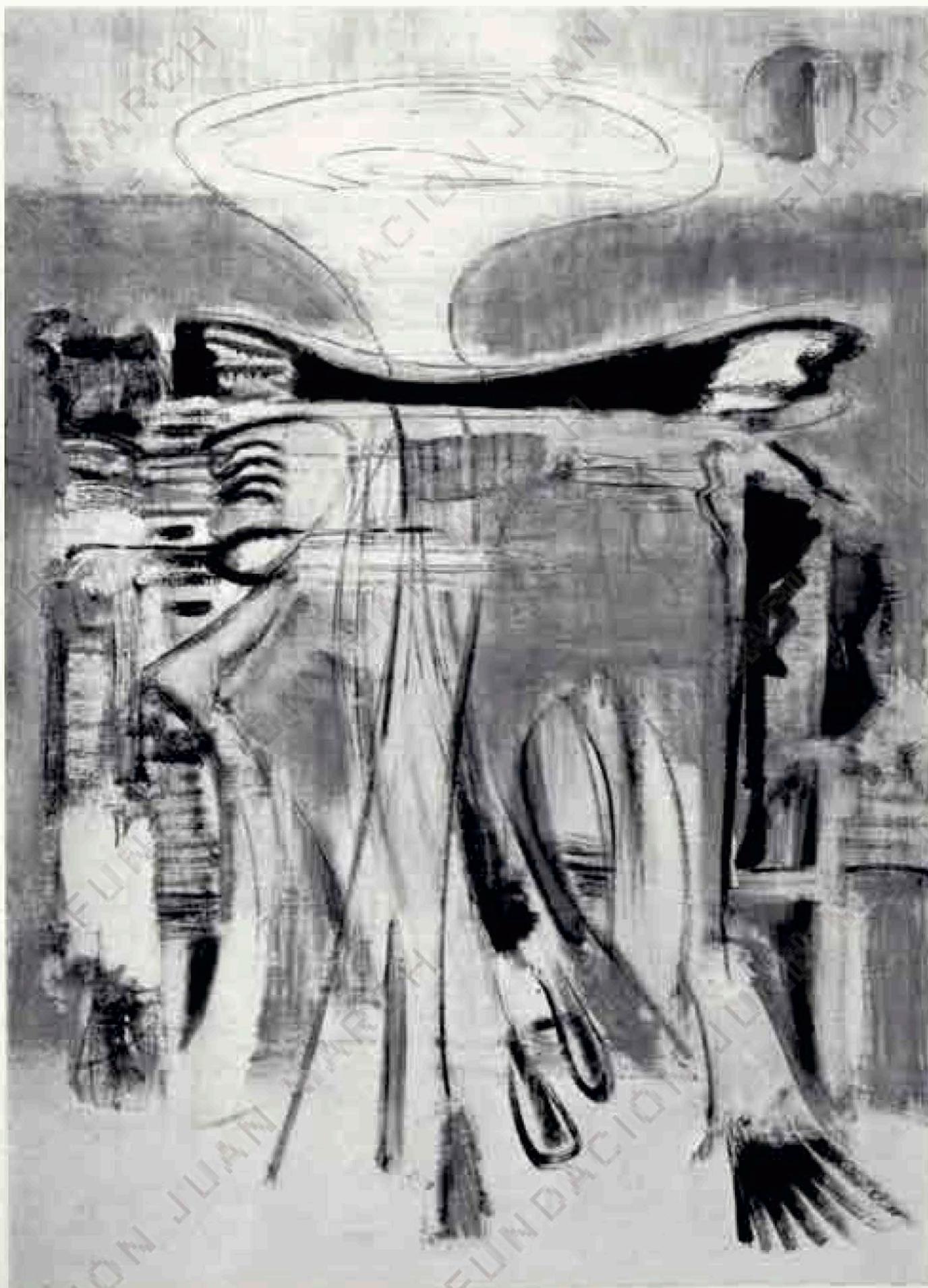




Mark Rothko. 1946. Watercolor, 15 x 22.
Coll. Whitney Museum

Mark Rothko. 1946. Watercolor, 22 x 30. Coll. Kenneth Macpherson





Mark Rothko. 1947. Oil and tempera, 38 x 54. Parsons Gallery



101

MARK ROTHKO

Landscape with Mountains

(Paisaje con montañas), s.f.

Acuarela sobre papel vitela marrón

44,9 x 30,5 cm

192

Fundación Juan March



102

MARK ROTHKO

Sin título, 1945-46

Acuarela y tinta sobre papel

102 x 66,6 cm

193

Fundación Juan March

“La receta de una obra de arte:[...]. Debe existir una intensa preocupación por la muerte: sentimientos de mortalidad... El arte trágico, el arte romántico, etc., tienen como objeto el conocimiento de la muerte”.

Mark Rothko, escrito dirigido al Pratt Institute, noviembre de 1958



103

MARK ROTHKO

Sin título, 1968

Acrílico sobre papel montado sobre tabla
100,8 x 65,4 x 3,7 cm

195

Fundación Juan March



104

MARK ROTHKO

Sin título, 1969

Acrílico sobre papel

182,4 x 107,6 cm

196

Fundación Juan March



105

MARK ROTHKO

Sin título, 1969

Acrílico sobre papel

138,1 x 107,8 cm

197

Fundación Juan March

“En su heroica búsqueda de un mito propio que encarnara el poder sublime de lo sobrenatural, el arte de Still, Rothko, Pollock y Newman debería recordarnos, una vez más, que la inquietante herencia de los románticos no se ha agotado aún”.

Robert Rosenblum, “Lo sublime abstracto”, *ARTnews*, 1961



106

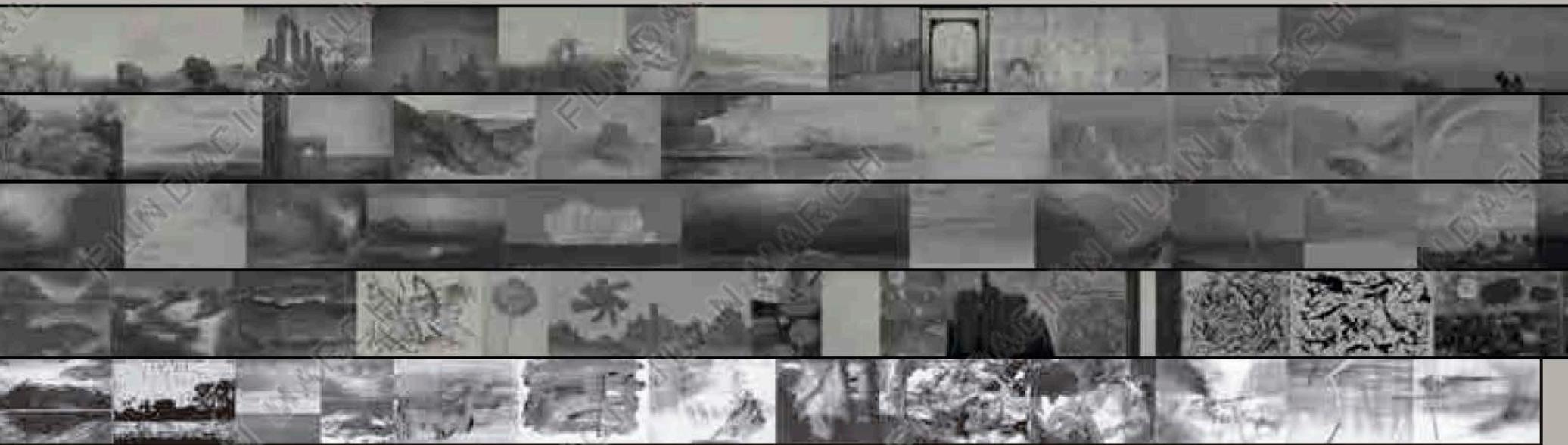
MARK ROTHKO

Sin título, 1969

Acrílico sobre papel
188,3 x 122,3 cm

199

Fundación Juan March



V

EL PAISAJE POSTROMÁNTICO

KIEFER, RICHTER





für Julia

Después de treinta años, la interpretación de los paisajes de Anselm Kiefer sigue resultando fascinante: densos de materia, los suyos son paisajes alemanes ya universales, cargados de significados de muchos siglos.

•

ANSELM KIEFER: PAISAJE ALEMÁN, ESPÍRITU UNIVERSAL

CORDULA MEIER

Vi por primera vez un cuadro de Anselm Kiefer en 1978 en el Folkwang Museum, en Essen. Acababa de cumplir dieciocho años y estaba empezando mis estudios de Historia del Arte. El paisaje allí expuesto me fascinó y me cautivó, como ocurre con casi todos los trabajos de Kiefer, sobre todo por su sublime grandiosidad y su melancolía. Hoy, después de treinta años, la historia de la interpretación y la recepción de las obras de Kiefer sigue resultando excitante. El interés despertado por sus obras tuvo en su día un carácter local: hoy, sin embargo, los temas de Kiefer son universales y hace ya tiempo que se han emancipado de su preocupación inicial por el así llamado “problema alemán”. Mi propia experiencia de recepción e interpretación de la obra de Kiefer, no exenta de altibajos, también cumple ahora treinta años. Kiefer me planteó entonces muchos interrogantes, que dominaron mis pensamientos durante mucho tiempo.

¿Por qué recurre siempre a determinados materiales en el cuadro? Los materiales elegidos ya poseen, por su pura materialidad, una cualidad eminentemente estética: tierra, arena, paja, cenizas, plomo, por mencionar sólo algunos de los materiales orgánicos. ¿Por qué utiliza números en el cuadro? ¿Qué números? ¿Por qué hay palabras escritas? ¿Por qué hay escritura en el cuadro? ¿Quién fue Sulamith? ¿Quién Margarethe? ¿Quién Lea? Kiefer me mandó,

como posiblemente a todo el que está obsesionado con él, a un viaje fascinante de desciframiento de sus cuadros cargados de significados. Lo que siguió, durante semanas, fue una ardua búsqueda en la historia de la literatura y en la del propio arte, en todo tipo de narraciones míticas. Pasé por numerosas bibliotecas y salas de exposiciones, leí literatura que nunca antes había conocido. Para sus enigmas, Kiefer no se paraba ante el Nuevo y el Antiguo Testamento, las narraciones míticas, los relatos de héroes y dioses de diversas épocas o el libro de Levítico: todo contribuía a configurar el significado de sus increíbles paisajes. El artista me mandó a un viaje de resolución de enigmas parecido a esos casos de gente mayor que no puede resistir la fascinación por los crucigramas y a veces los dejan de lado por desesperación, pero para después retomarlos, enfadados por no haber podido resolverlos del todo.

Me impulsaba el ansia de la comprensión absoluta de sus obras. La condición de cada significado impuesto al material se desplegaba de un modo muy neto en cada caso. Así, entendí rápidamente que la paja siempre hace referencia al pelo amarillo de Margarethe, aquel personaje de la *Todesfuge* (“La fuga de la muerte”, 1948) de Paul Celan. Que la escritura extrañamente integrada en sus cuadros hay que entenderla, por lo general, como los infantiles inicios del alfabeto escolar. Que los paisajes nunca son cuadros independientes, sino citas pictóricas recurrentes en la obra de Kiefer. El artista sustituye el

*Anselm Kiefer
Stausee (Pantano), 1971, detalle.
Acuarela, guache y lápiz de grafito sobre papel.
CAT. 109*



aislamiento de la obra de arte autónoma por la mirada a un *continuum* de muchas de sus obras, y los paisajes adquieren sentido no sólo de manera inmanente, sino por su relación con otras muchas obras de arte, propias o ajenas: ése es un sistema de trabajo que la ciencia investiga ahora bajo el lema de la “intertextualidad”.

Los paisajes de Anselm Kiefer están cargados de materialidad, y consigue en ellos un paisaje alemán que está cargado –y gravado– por muchos siglos de “Sinngebung”, de (“dotación de sentido”). Anselm Kiefer, en una de sus escasas entrevistas, en el *Süddeutsche Zeitung*, ha contado cómo por las noches da vueltas en bicicleta por su estudio y escucha susurrar a sus cuadros. En esos momentos se le presentan, de forma abstracta, miles de años de historia de la cultura.

En la obra de Kiefer se encuentran infinidad de paisajes concebidos como un espacio mítico alemán [figs. 1 y 2].¹ En este sentido, en los comienzos de su recepción hubo una obra de Kiefer que atrajo especialmente la atención de los medios de comunicación. El artista había realizado una serie de fotos en 1969 sobre el tema del “saludo hitleriano”. Su publicación en 1975 provocó acaloradas discusiones. Bajo el título “Anselm Kiefer / Zwischen Sommer und Herbst 1969 habe ich die Schweiz, Frankreich und Italien besetzt” (“Anselm Kiefer / Entre el verano y el otoño de 1969 he ocupado Suiza, Francia e Italia”), aparecieron en la revista *Interfunktionen* dieciocho fotos que muestran a Kiefer vestido con un abrigo de soldado del ejército alemán y

con el brazo levantado en saludo hitleriano en lugares de Europa con peso histórico [fig. 3]. Esa exhibición –sin comentarios– de elementos del repertorio de signos del nacionalsocialismo nutrió la sospecha de que era bien posible que Kiefer simpatizara con lo representado, y hubo reacciones violentas por parte de la crítica.

Lo que el artista realmente mostró es que la decisión de callar lo sucedido sólo había originado un mutismo general, bajo cuya fina capa de hielo la amenaza del pasado podía hacerse oír sin interrupción. Kiefer trataba de dar voz a lo reprimido, sin hacerlo desde una postura distanciada que lo hiciera menos espinoso. Se requería una postura receptiva que aceptara la provocación de aquel repertorio de signos y culpabilizara no al que los presentaba, sino a su origen. Aceptar esa representación ambigua parecía, en un principio, estar fuera del alcance de la crítica. En la época de su publicación había una carencia de la que la mayor parte de la opinión pública sólo fue consciente con el advenimiento del debate sobre el holocausto o la así llamada “disputa de los historiadores” (la “Historikerstreit”), a saber: que un compromiso o una moral rectora como ésa no se había dado nunca antes en el debate sobre el fascismo. Como muy tarde a partir del célebre discurso ante el Bundestag del político alemán Philipp Jenninger en 1988, la opinión pública en la República Federal de Alemania fue consciente de que todo tratamiento del pasado fascista que no se atrincherara detrás de las fáciles leyes de la consternación corría el peligro de ser alcanzado precisamente por ese mismo fascismo. Seguramente no

Fig. 1:
Anselm Kiefer. Märkische Heide (Landa de la Marca), 1974
Oleo, acrílico y laca sobre arpillera, 118 x 254 cm
Colección Van Abbemuseum, Eindhoven



démicas, ha dejado también su impronta en los contextos estéticos. Especialmente en las artes plásticas y también en la literatura se empezó a apreciar una predisposición creciente a sacar rendimiento a aquellos temas mitológicos que habían tenido sentido por haber sido fuentes de significado para hechos históricos. El discurso científico se vio obligado a una nueva reformulación, evaluación y valoración de las corrientes de pensamiento mítico y de los temas históricos; antes, la vieja identificación de lo mítico con lo irracional había impedido el análisis de las obras basadas en mitos. Y ésa es la época en la que Anselm Kiefer introduce temas mitológicos en sus paisajes. Las primeras muestras de un interés grande por la obra de Anselm Kiefer excedieron entonces ampliamente los círculos artísticos, y permiten suponer que en los paisajes de Kiefer de aquel tiempo se manifestó una especie de espíritu de la época que flotaba libremente en el aire, que sus paisajes expresaban de manera representativa formas muy específicas de apropiarse de la historia y de orientarse hacia lo mítico.

Anselm Kiefer nació en Donaueschingen en 1945. Una afirmación de este tipo no sólo sirve de introducción; sin decirlo todo, dice mucho: el lugar y la fecha de nacimiento determinan, según las antiguas formas en las que lo real recibe su sentido, el transcurso de una vida entera: lugar y fecha se ordenan en sistemas que van más allá de las biografías individuales, y que aseguran al individuo su participación en lo que podría denominarse su “relación con el mundo” o su “peso histórico”. El individuo se integra a través de ellos en una totalidad superior, que también le dota de sentido. Por eso, en la interpretación del lugar y la fecha de nacimiento se consume la que es, según el *dictum* famoso de Theodor Lessing, la función elemental de la historia: dotar de sentido a lo que no tiene sentido.³

Fig. 3: Anselm Kiefer. Anselm Kiefer / Zwischen Sommer und Herbst 1969 habe ich die Schweiz, Frankreich und Italien besetzt (Anselm Kiefer / Entre el verano y el otoño de 1969 ocupé Suiza, Francia e Italia), publicado en: Interfunktionen. Zeitschrift für neue Arbeiten und Vorstellungen, nº 12 (Colonia, 1975)

El nacimiento de Kiefer tenía que adquirir por fuerza, en ese contexto de intentar situar los destinos individuales en los campos de la historiografía, un aura muy especial. En su caso, las relaciones se presentaban solas, con toda evidencia, como milagrosamente: era un artista alemán nacido en 1945, el año de la catástrofe apocalíptica y del renacimiento nacional, el mismo año que otorgaba su sentido catártico a la República

Federal de Alemania.

Relacionar la obra de Kiefer con aquella protohistoria de la nación resultó fácil: el propio Kiefer, como artista, se colocaba a sí mismo en relación a ese trauma del nacimiento nacional en sus cuadros, y acogió desde el principio en sus paisajes a los dioses, los héroes y los mitos caídos, con una actitud parcialmente autoacusatoria hacia los mil años representados y nombrados en sus obras.

Hoy en día, casi treinta años después, cuando descubro un nuevo cuadro de Kiefer en algún lugar, recuerdo con alegría aquellos tiempos en los que alguien a quien entonces desconocía, y al que tampoco llegué a conocer durante la fase más tardía de mi tesis doctoral sobre su obra, me guiaba a través del mundo del conocimiento.⁴ Hoy, cuando descubro alguna nueva obra de Kiefer me sorprende estudiando si no habrá para mí aún alguna tarea de desciframiento de algo todavía desconocido. Se me dibuja una ligera sonrisa en los labios cuando veo tan claras para mí muchas de las resistencias interpretativas de sus cuadros, y sigo mi camino. A menudo me fijo en gente mayor contemplando con placer obras de Kiefer, atareada en descifrarlas. Entonces sé que Kiefer nos ha seducido y nos ha atrapado con su melancolía allí donde más bien nos hace: para la nueva generación de Internet, Anselm Kiefer supone todo un reto.

NOTAS

- 1 Por ejemplo en los cuadros *Maikäfer flieg* (¡Vuela, mariquita!), 1974; *Märkische Heide* (“La landa de la Marca”), 1974; *Märkischer Sand* (“La arena de la Marca”), 1980; *Märkischer Sand*, (“La arena de la Marca”), 1980-82; *Märkischer Sand* (“La arena de la Marca”), 1981; *Meistersänger* (“Los Maestros Cantores”), 1981; *Ikarus gleich Märkischer Sand* (“Ícaro igual a la arena de la Marca”), 1981 y *Nürnberg* (“Nuremberg”), 1982.
- 2 Véase Cordula Meier, *Kunst und Gedächtnis. Zugänge zur aktuellen Kunstszene im Licht digitaler Speicher*, Múnich, 2002.
- 3 Theodor Lessing, *Geschichte als Sinngebung des Sinnlosen oder Die Geburt der Geschichte aus dem Mythos* (1ª edición de 1916), Hamburgo, 1962.
- 4 Cordula Meier, *Anselm Kiefer: Die Rückkehr des Mythos in der Kunst*, Essen, 1992.



107

ANSELM KIEFER

Ohne Titel (Heroische Sinnbilder)

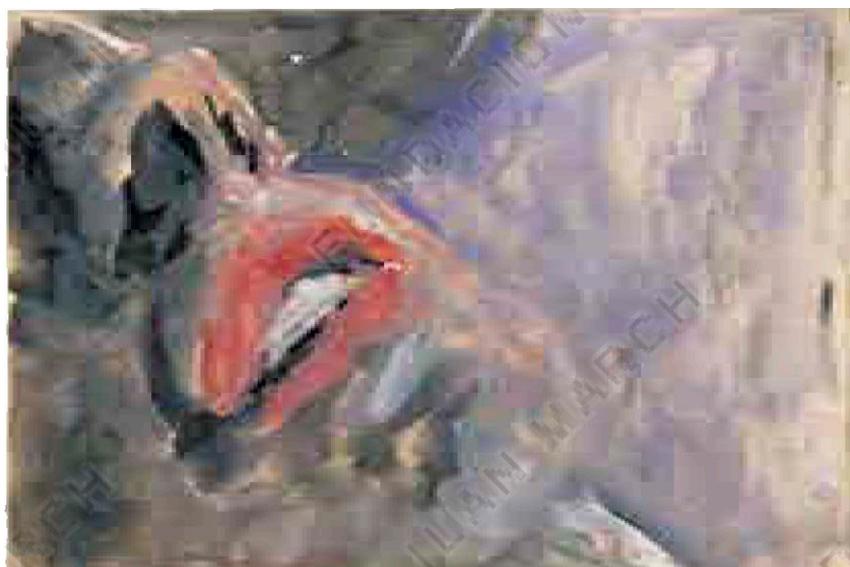
(Sin título (Símbolos heroicos)), ca. 1969

Acuarela, guache y carboncillo sobre papel

35,9 x 45,4 cm

208

Fundación Juan March



108

ANSELM KIEFER

Herbstwald

(Bosque de otoño), 1970

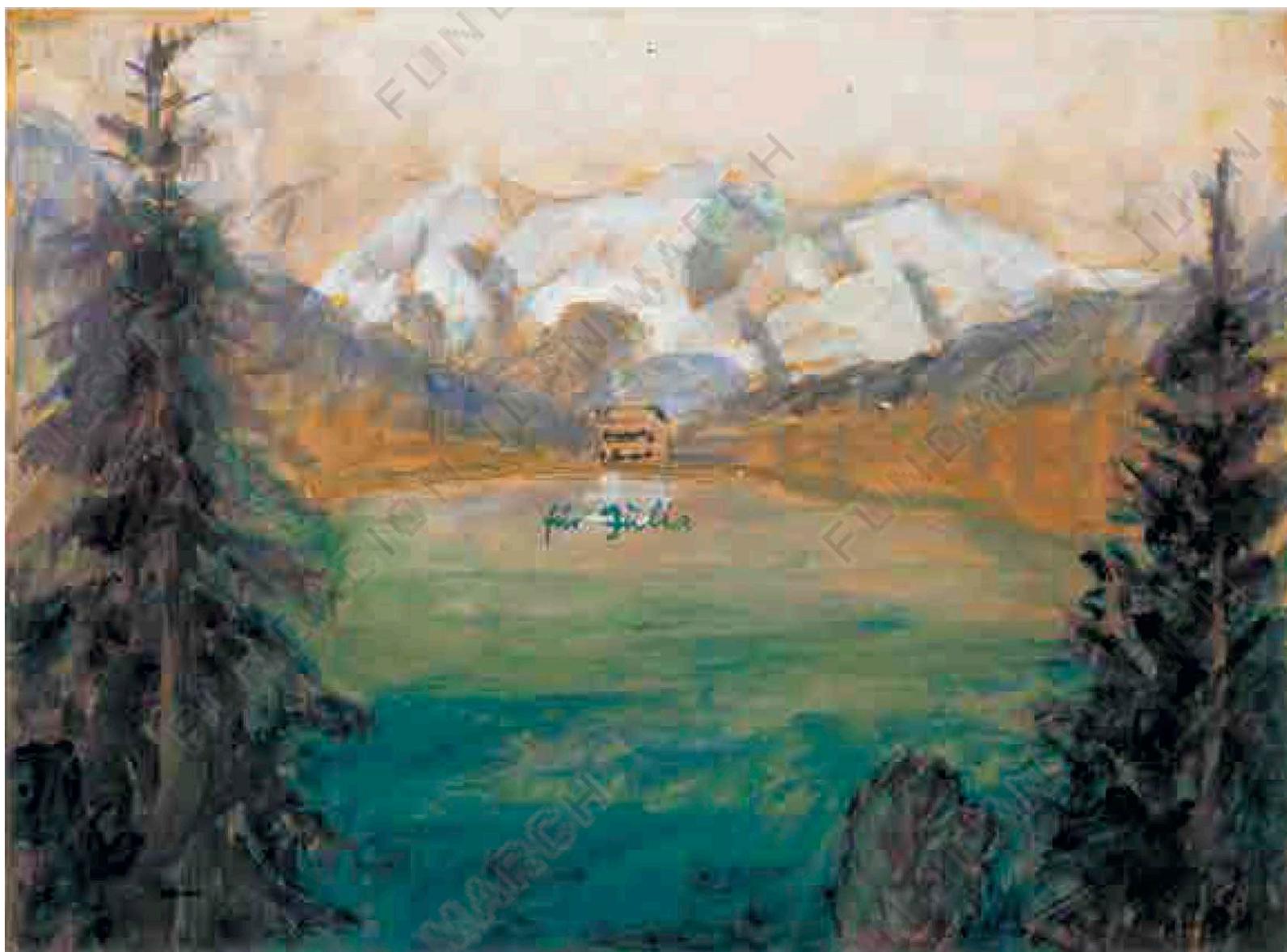
Acuarela, guache y lápiz de grafito sobre papel

A. hoja superior: 11,5 x 17,1 cm;

B. hoja inferior: 24,1 x 33 cm

209

Fundación Juan March



109

ANSELM KIEFER

Stausee (Pantano), 1971

Acuarela, guache y lápiz de grafito sobre papel
41,6 x 55,9 cm

210

Fundación Juan March



110

ANSELM KIEFER

Über allen Gipfeln ist Ruh (Sobre todas las cumbres hay paz), 1971

Inscrito: "Über allen Gipfeln ist Ruh! In allen Wipfeln spürest Du kaum einen Hauch! / für Julia"

(¡Sobre todas las cumbres hay paz! En las copas todas de los árboles apenas si notas una brisa! / Para Julia !)

Acuarela y guache sobre papel

31,4 x 47,9 cm

211

Fundación Juan March

Sobre todas las cumbres

hay paz,

en las copas todas de los árboles

apenas si notas

una brisa;

los pajarillos guardan silencio en el bosque.

Aguarda sólo: pronto

descansarás tú también.

Goethe, *Canción nocturna del caminante, II*, 1780



111

ANSELM KIEFER

Stefan!, 1974

Acuarela, guache, lápiz de color y bolígrafo sobre papel
23,8 x 32,1 cm

213

Fundación Juan March



112

ANSELM KIEFER

Noch Nicht

(Aún no), 1974-75

Acuarela, guache y bolígrafo sobre papel

24,1 x 32,1 cm

214

Fundación Juan March



113

ANSELM KIEFER

Der Rhein

(El Rin), ca. 1982

Xilografía, collage sobre cartón

61,5 x 32 cm

215

Fundación Juan March



*Con su reconquista de la pintura del paisaje por medio de la fotografía,
Richter pone a prueba qué posibilidades tiene, para la experiencia contemporánea,
un género tan tradicional como el del paisaje.*

●

GERHARD RICHTER: PAISAJES DESENFOCADOS

DIETMAR ELGER

En 1968, Gerhard Richter pudo pasar con su familia sus primeras vacaciones en la isla de Córcega. De las fotos tomadas allí surgieron después, en el estudio del artista en Düsseldorf, sus primeros cuadros de paisajes [fig. 1]. Desde entonces, y durante casi cuatro décadas, Richter ha pintando paisajes de ese tipo, “romantizados”, y, con frecuencia irregular, vuelve siempre a abordar el motivo del paisaje. Ningún otro tema le ha fascinado de modo semejante, y a ninguno ha dedicado tanto tiempo. Aun así, el número total de sus paisajes es más bien reducido, y su importancia reside en el lugar destacado que ocupan en la obra del artista y en la insistencia con la que Richter, una y otra vez, ha establecido un diálogo iluminador entre ellos y su pintura abstracta. Por eso, la pretensión de Richter de presentar esos paisajes como obras de carácter privado, diferenciadas del planteamiento conceptual propio de su pintura, debe tomarse con cierta reserva: Richter no habría podido mantener durante décadas su inicial motivación personal —el abandono de la vanguardia artística para pintar “lo que le diera la gana”— si de esa postura no se hubiera podido deducir un sólido programa estético. Si bien aquella postura fue importante como impulso desencadenante, igualmente decisivo fue que, finalmente, Richter encontrara en la pintura algo más que sus puras impresiones privadas.

En un principio, los paisajes surgieron como un corte radical con toda su obra anterior. Y ello a pesar de que

en los años precedentes el artista ya había impuesto al espectador algunos cambios estilísticos en su obra. Los primeros motivos de Córcega ya poseen todos los rasgos característicos que serían determinantes en sus paisajes y marinas posteriores [figs. 2-3]. Richter prefiere el punto de vista distanciado, en el que la mirada del espectador se extiende a través de una superficie amplia, hasta el horizonte. Todos los motivos están compuestos en color, lo que es notable en comparación con el grupo de obras anteriores y con otros grupos coetáneos. Richter difumina las transiciones de un tono de color a otro de manera sumamente sutil y delicada. De ese modo, una veladura transparente se superpone a los motivos y los detalles del paisaje permanecen ocultos a los ojos del espectador.

1968 fue el año de los disturbios estudiantiles y las novedades políticas. A la vanguardia artística también se le exigió por aquel entonces solidaridad social y compromiso propagandístico. En aquél momento, los paisajes de Richter, con su aire alegre y romántico, sólo podían entenderse como afrentas a toda postura progresista. En lugar de eso, lo que Richter escenifica con esas obras es su retirada pictórica a un idilio privado; Richter sustituye con ello la relevancia del arte para la historia con una referencia a la historia del arte, en este caso a la pintura del romanticismo alemán. De hecho, en 1970 Richter contestó a un entrevistador que le preguntaba por la motivación de esos cuadros de una manera breve y provocativa, pero, a la vez, con un sentido oculto más profundo: “me apetecía pintar algo

*Gerhard Richter
Sin título, detalle, 1991
Píncel con tinta sobre papel
CAT. 120*



hermoso”.¹ Un argumento como ése supone un reto por dos razones distintas: porque así Richter reivindica para su pintura un principio de placer personal y porque a la vez formula su postura contraria a la fe en el progreso, tan propia de las vanguardias artísticas. Para él, esos motivos paisajísticos sólo eran “pintables” si negaba antes cualquier pretensión profesional y declaraba sus obras como ejercicios puramente privados. Ese tipo de argumentación, consistente en negar de entrada aliento artístico a esas obras, se convirtió para Richter en una recurrente estrategia de resistencia: sólo así podía hacerse pictóricamente con determinados motivos. Pero también es un hecho que Richter hizo públicos sus paisajes muy pronto, que los mostró en exposiciones y que, de ese modo, los incluyó en su discurso crítico-artístico. Con todo, en sus primeros momentos, cuando debía decidirse por determinados temas pictóricos, personales o *difíciles*, e incluso durante su trabajo en el estudio, esa estrategia de resistencia y privatización de la pintura le ha sido de ayuda con mucha frecuencia.

En una ocasión, Gerhard Richter se refirió a la naturaleza subversiva y a la vez actual de sus paisajes, una naturaleza que, según él, se puede descubrir, paradójicamente, en el carácter intempestivo, inapropiado a los tiempos, de esas pinturas.² De hecho, sus paisajes han sido interpretados con frecuencia dentro de la tradición de la retórica de lo sublime tal y como se muestra en la pintura del romanticismo alemán, y a la vez, en oposición a ella. Son sobre todo sus primeros paisajes, los realizados entre

1968 y 1981, los que han provocado ese debate. El cielo abierto, las dramáticas puestas de sol, los arco iris de colores y la luz que penetra a través de las nubes han elevado la atmósfera de su pintura hasta hacerla metáfora de la luz y lo trascendente. Richter probó entre 1970 y 1971 estrategias similares para crear efectos impactantes en una serie de bocetos arquitectónicos monumentales para interiores utópicos, que, como son imposibles de realizar, sólo están documentados en su *Atlas*, la enciclopédica colección de modelos, fotografías, bocetos y diseños.

Los paisajes de Richter se prestaban sobre todo a la comparación con los de Caspar David Friedrich. Ambos artistas pasaron importantes años de su vida en la ciudad de Dresde y algunos críticos han deducido de ello una experiencia de la naturaleza común a ambos que iría más allá de los siglos que les separan. Así parece confirmarlo Richter cuando señala, en una carta escrita en 1973 a Jean-Christophe Ammann, que:

Un cuadro de Caspar David Friedrich no caduca; lo que caducan son sólo algunas circunstancias que dieron lugar a su creación; por ejemplo, determinadas ideologías. Por lo demás, cuando el cuadro es ‘bueno’ nos interpela por encima de las ideologías como un arte al que hay que defender (contemplar, exhibir, o hacer) con algún esfuerzo. Por lo tanto, también ‘hoy en día’ es posible pintar como Caspar David Friedrich.³

Richter ya se había interesado por la obra de Friedrich a comienzos de los años 50, cuando estudiaba en la Escuela de Bellas Artes de Dresde. A pesar de ello, la semejanza



Fig. 1: Gerhard Richter. Korsika (Córcega), 1968

Óleo sobre lienzo, 86 x 91 cm

Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Gerhard Richter Archiv (199)

Fig. 2: Gerhard Richter. Seestück (Marina), 1969

Óleo sobre lienzo, 200 x 200 cm

Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Gerhard Richter Archiv (234)

entre los paisajes de ambos artistas tiene que quedarse en superficial, pues el contexto social y su percepción mediática se han transformado de manera decisiva. Richter ya no se permite una visión directa de la naturaleza, sino que registra su entorno mediante un medio de reproducción mecánico. Con su reconquista de la pintura del paisaje por medio de las condiciones técnicas de la fotografía, Richter pone a prueba qué posibilidades hay de que un género tan tradicional y profundamente arraigado en la historia del arte como el del paisaje pueda revitalizarse para la contemplación y la experiencia contemporáneas.

Los cientos de vistas de paisajes fotografiados y reunidos en el *Atlas* son la contrapartida de los ilimitados fragmentos de la realidad que aparecen en los “cristales” (“Gläser”) y los “espejos” (“Spiegel”) de Richter. Para el artista, esas vistas son significativas por varios motivos. En cada una de esas fotografías aparece un fragmento más de esa misma *autenticidad* de la naturaleza que comparece como imagen completa en las transparencias y reflejos de los *Gläser* y los *Spiegel*. Cuando, a pesar de ello, Richter sólo selecciona unos pocos modelos para su posterior realización pictórica, su rigurosa limitación no se explica sólo por la imposibilidad de abordar pictóricamente todo el material. “Veo innumerables paisajes, apenas fotografío uno entre 100.000, y apenas pinto uno de los 100 fotografiados; o sea, que busco algo muy concreto; de eso puedo deducir que sé lo que quiero”.⁴ así justifica Richter su proceder selectivo. En la medida en que opta por aquellos modelos en los que la posición del espectador mantiene una distancia con la topografía del paisaje, surgen representaciones en las que ya no es posible determinar un punto de fuga. En contrapartida, el espectador también pierde su posición inequívoca. Si lo que realmente pretende Richter, como él ha subrayado una y otra vez, es hacerse una imagen de este mundo mediante su pintura,⁵ entonces sus paisajes también representan el dilema de lo imposible de su pretensión. Así



como en sus grises cuadros-fotografías iniciales esa “imagen del mundo” aún se disolvía en lo desenfocado, escapando así a su delimitación precisa, ahora es el propio espectador el que se está moviendo: ha perdido su punto de vista fijo y, con ello, también su visión *inequívoca* de este mundo.

Esta *ambigüedad* de la representación se encuentra

también en la serie de marinas (“Seestücke”) iniciada en 1969 y, sobre todo, en los cuadros de nubes (“Wolkenbilder”) comenzada un año después. De ese modo, en los paisajes de Richter acontece una experiencia de la realidad que ya no es tan romántica, sino que es más bien escéptica y propia de nuestro tiempo. Para Richter, cada cuadro representa un nuevo intento de acercarse un poco más a la realidad, sin poder adecuarse nunca.

En 1962, muy al principio de su carrera artística, Gerhard Richter todavía expresaba sus esperanzas de poder formular con su pintura una verdad artística como alternativa a la realidad de la naturaleza: “como no existen ni el bien ni la verdad absolutos, aspiramos siempre a una verdad artística, orientativa, precisamente una verdad humana”.⁶ Casi treinta años después de esta temprana y optimista declaración, Gerhard Richter ha retomado aquella idea y la ha relativizado. Mucho más escéptico respecto a las posibilidades de la pintura, se ve ahora obligado a reconocer: “No creo en el cuadro absoluto; sólo puede haber aproximaciones, una y otra vez, y siempre, ensayos y comienzos”.⁷

NOTAS

- 1 Gerhard Richter, en “Interview mit Rolf-Gunter Dienst 1970”, Hans-Ulrich Obrist (ed.), *Gerhard Richter. Text*, Fráncfort del Meno/Leipzig, 1993, pág. 59.
- 2 Gerhard Richter, en “Interview mit Rolf Schön 1972”, Obrist 1993, pág. 68.
- 3 Gerhard Richter, “Brief an Jean-Christophe Ammann, Februar, 1973”, Obrist 1993, pág. 74.
- 4 Gerhard Richter, “Notizen 1986”, Obrist 1993, pág. 121.
- 5 Gerhard Richter, “Interview mit Sabine Schütz 1990”, Obrist 1993, pág. 206.
- 6 Gerhard Richter, “Notizen 1962”, Obrist 1993, pág. 9.
- 7 Gerhard Richter, “Gespräch mit Jan Thorn Prikker, 1989”, Obrist 1993, pág. 188.

Fig. 3: Gerhard Richter, Seestück (Marina), 1975.
Óleo sobre lienzo, 200 x 300 cm. Staatliche Kunstmuseen Dresden,
Gerhard Richter Archiv (376)



114

GERHARD RICHTER

Seestück

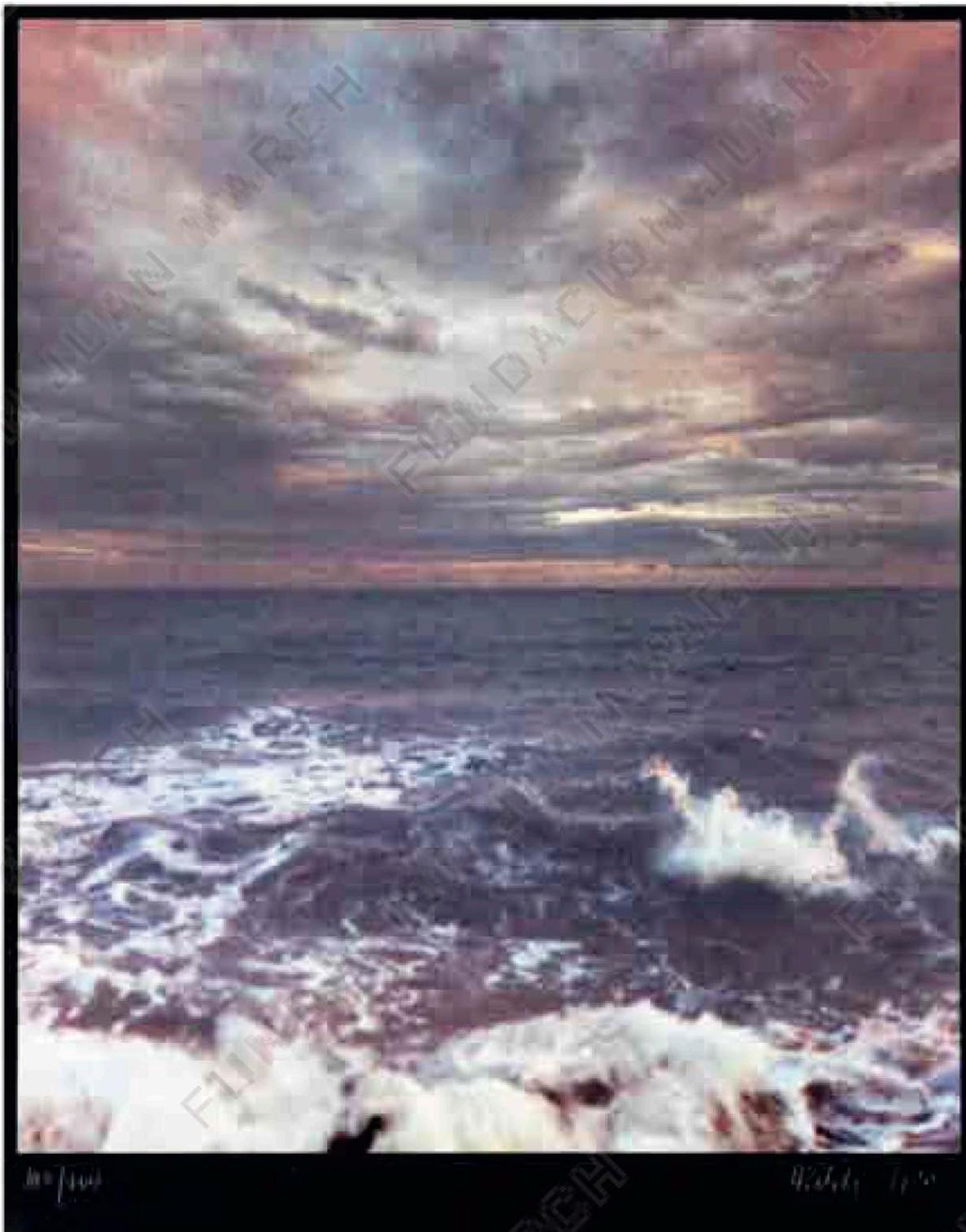
(Marina), 1969

Litografía foto offset sobre papel

50,7 x 49 cm

220

Fundación Juan March



115

GERHARD RICHTER

Seestück

(Marina), 1970

Litografía foto offset sobre papel

59,5 x 44,8 cm

221

Fundación Juan March



116

GERHARD RICHTER

2.1.1978, 1978

Acuarela sobre papel

14,8 x 21 cm

222

Fundación Juan March



117

GERHARD RICHTER

2.1.1978, 1978

Acuarela sobre papel

14,8 x 21 cm

223

Fundación Juan March



118

GERHARD RICHTER

27.8.1985 (1), 1985

Grafito sobre papel

21 x 29,7 cm

224

Fundación Juan March



119

GERHARD RICHTER

Sin título, 1991

Pluma y pincel con tinta sobre papel

16,4 x 23,9 cm

225

Fundación Juan March



120

GERHARD RICHTER

Sin título, 1991

Pincel con tinta sobre papel

23,9 x 33,7 cm

226

Fundación Juan March



121

GERHARD RICHTER

Sin título, 1991

Pincel con tinta sobre papel

16,5 x 23,9 cm

227

Fundación Juan March



122

GERHARD RICHTER

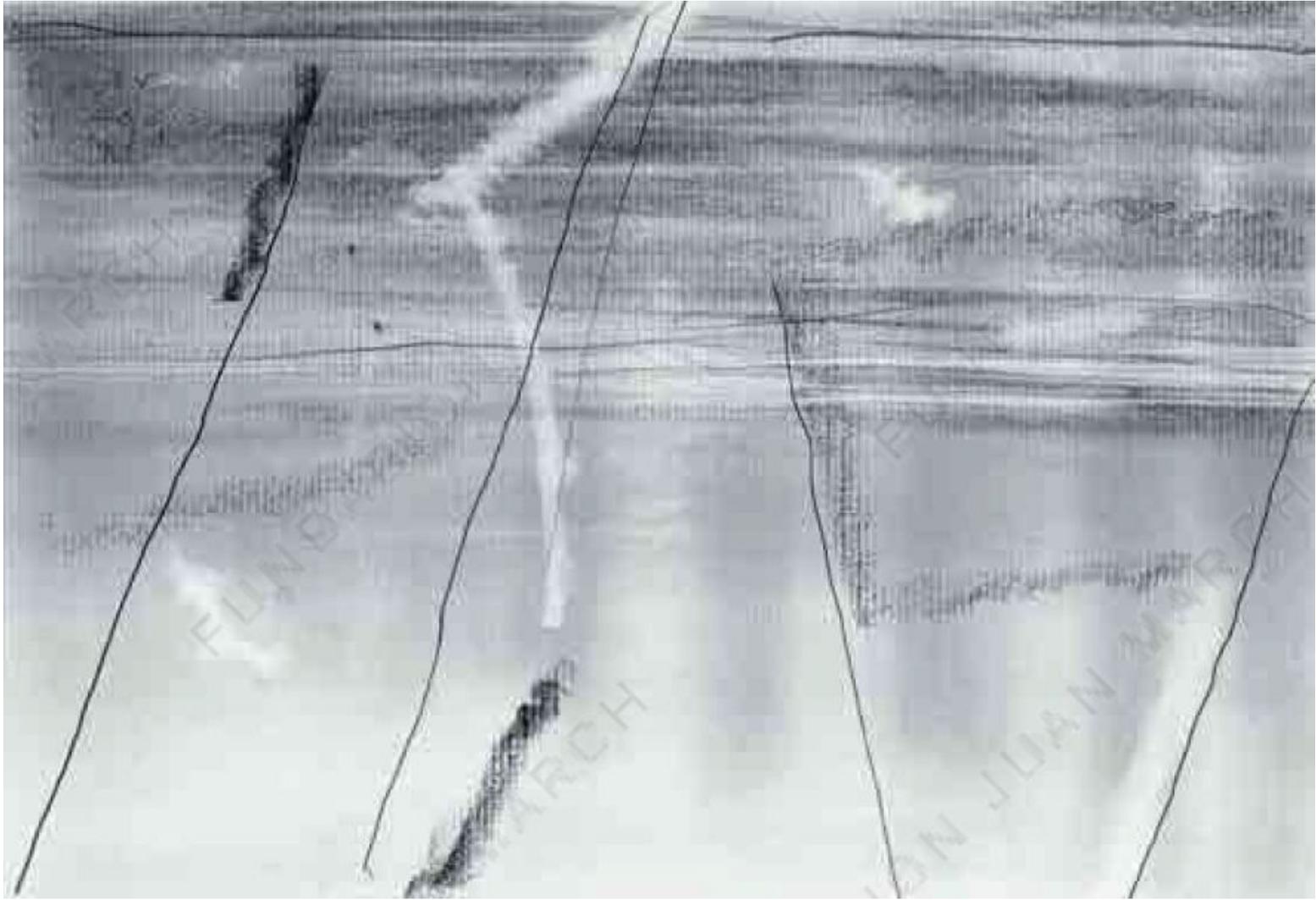
31.5.1999, 1999

Lápiz sobre papel

21 x 30,2 cm

228

Fundación Juan March



123

GERHARD RICHTER

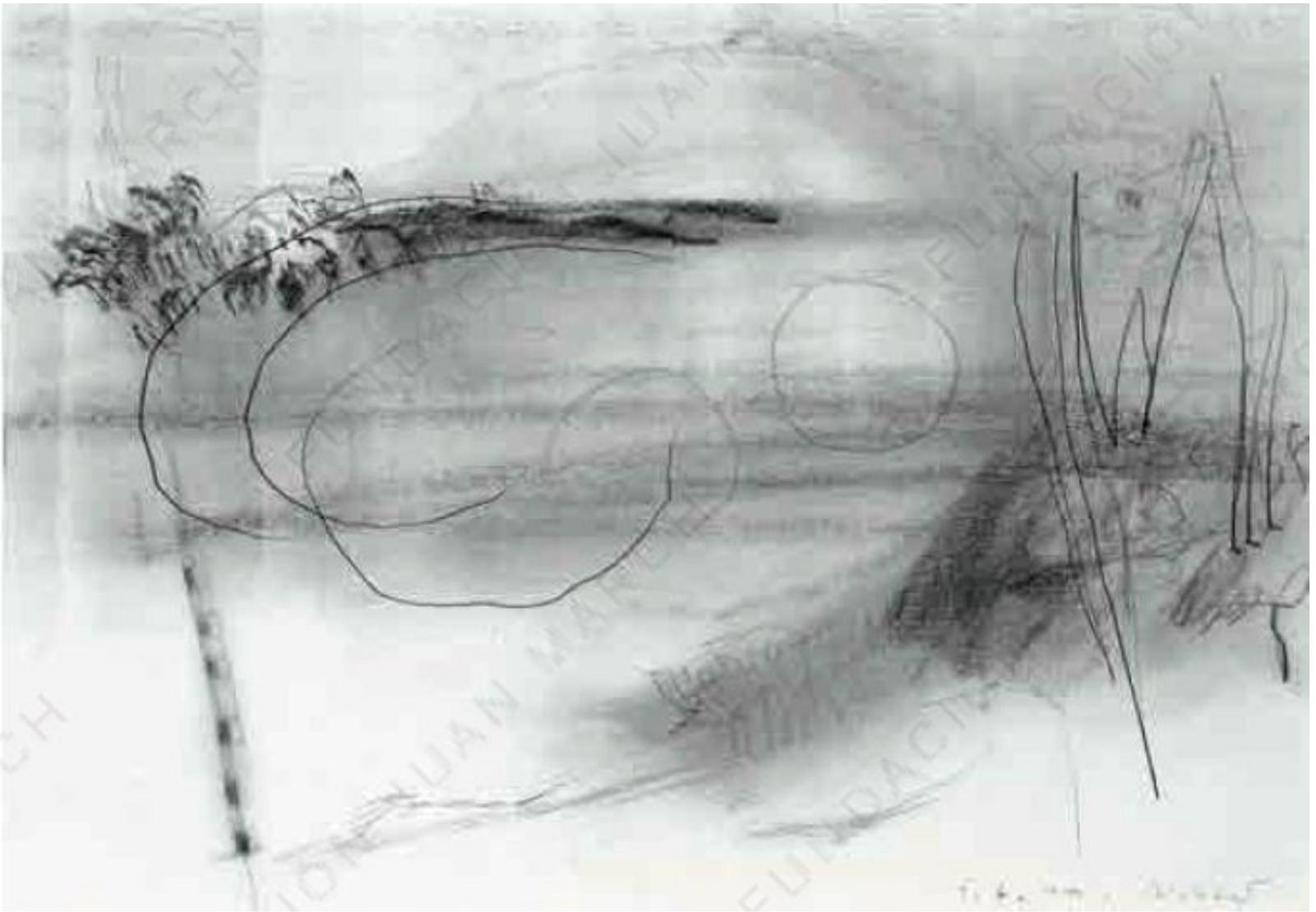
31.5.1999, 1999

Lápiz sobre papel

21 x 30,2 cm

229

Fundación Juan March



124

GERHARD RICHTER

1.6.1999, 1999

Lápiz sobre papel
21 x 30,2 cm

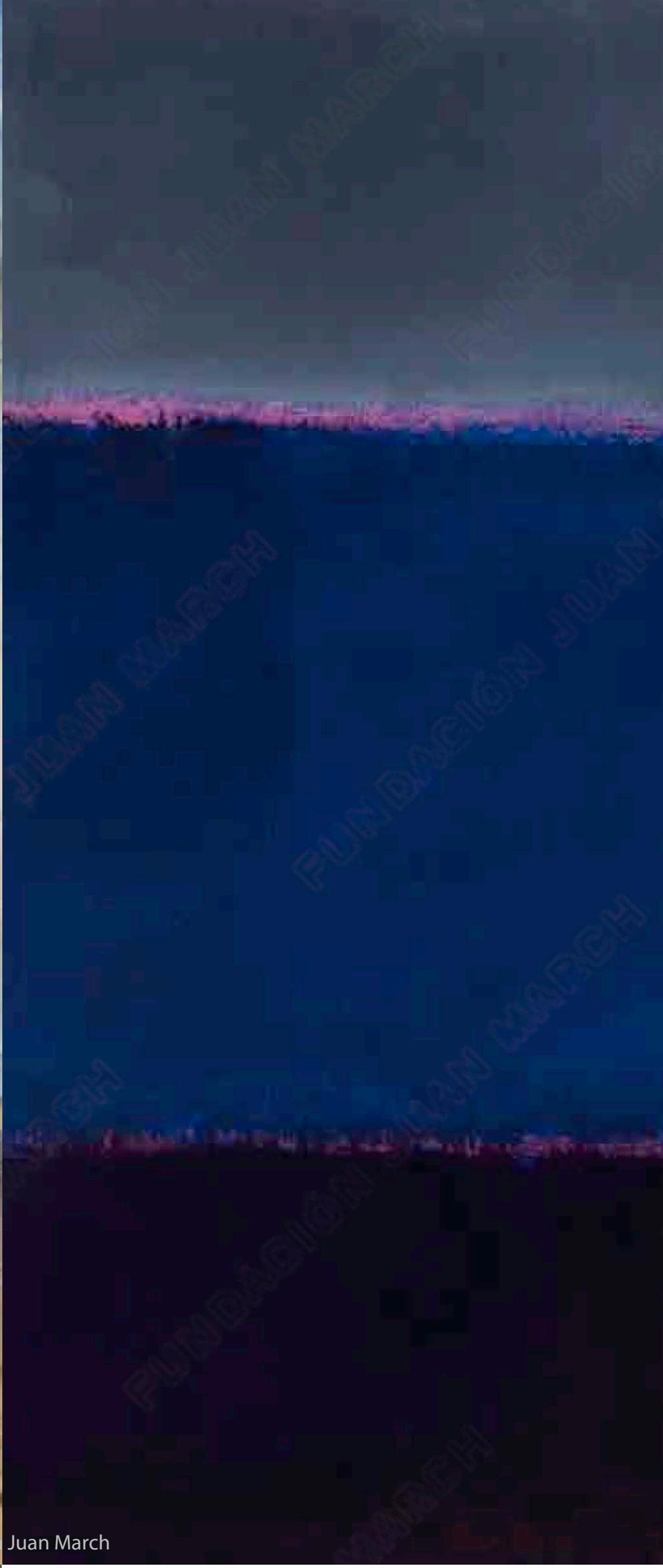
230

Fundación Juan March

"EN EL NORTE PROTESTANTE,
MUCHO MÁS QUE EN EL
SUR CATÓLICO, IBA A TENER
LUGAR UN TIPO DISTINTO
DE TRADUCCIÓN DE LO
SAGRADO A LO PROFANO,
EN LA QUE NOS PARECE
SENTIR QUE LOS PODERES DE
LA DIVINIDAD HAN
DEJADO EN CIERTO MODO
LA CARNE Y EL HUESO DE
LOS DRAMAS DEL ARTE
CRISTIANO PARA PENETRAR,
EN CAMBIO, EN LOS
DOMINIOS DEL PAISAJE".

ROBERT ROSENBLUM

*La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico.
De Friedrich a Rothko, 1975*



EPÍLOGO

“COMO SI HUBIÉSEMOS NACIDO EL PRIMER DÍA DEL LIBRO DEL GÉNESIS O FUÉRAMOS LA ÚLTIMA PERSONA SOBRE LA FAZ DE LA TIERRA...”

*La pintura moderna y la tradición del
romanticismo nórdico... (1975-2007)*



UNA ENTREVISTA CON ROBERT ROSENBLUM

Cuando la Fundación Juan March se dirigió por primera vez a Robert Rosenblum con el proyecto de organizar una exposición inspirada en su obra seminal *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko* (1975), a Rosenblum le pareció una idea fascinante y aceptó participar como consultor del proyecto, pero rechazó la posibilidad de aportar un ensayo al catálogo, argumentando que no le gustaba considerar su obra mirando hacia el pasado, sino sólo hacia el futuro. Entonces la Fundación le propuso hacerle una entrevista en la que pudiera hablar libremente sobre su libro y su posible relación con una exposición, sus éxitos y sus críticas y su visión de todo ello treinta años más tarde.

El resultado es esta entrevista realizada en dos partes, en Málaga, el 5 de mayo de 2006, y en Madrid, el 18 de octubre de 2006, poco antes, pues, de su fallecimiento en diciembre de 2006. En ella, el extraordinario académico manifiesta la perspicacia, la inteligencia y el ingenio autocrítico que marcaron una carrera de cincuenta años como investigador de prestigio y profesor venerado.

.....
Mr. Rosenblum: como ya sabe, preparamos una exposición para el mes de octubre de 2007 en Madrid,

compuesta en su mayor parte por obras sobre papel, en torno a un “tema” pictórico (el paisaje), a partir de una tradición cultural peculiar (el romanticismo), en un ámbito geográfico determinado (el norte de Europa y América) y con un segmento temporal que iría desde principios del siglo XIX hasta prácticamente nuestros días.

Con esos elementos, es evidente que nuestra estructura expositiva ha sido inspirada por su *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*, publicada en 1975 y resultado de ocho conferencias públicas que impartió en la Universidad de Oxford. Vd. seleccionó este tema porque lo había estudiado con anterioridad. ¿Puede contarnos por qué?

—Tiene algo que ver con el diálogo entre el pasado y el presente, entre el arte contemporáneo y el arte histórico... Creo que todo empezó en los años cincuenta, cuando yo era estudiante en la Universidad de Nueva York: era una década en la que a todos nos provocaba el nuevo arte de los llamados expresionistas abstractos. Concretamente, las obras de Jackson Pollock, Mark Rothko, Barnett Newman, Clyfford Still. A mí me apasionaban. Me encantaba ese arte, y a la gente le encantaba o le espantaba. Pero uno de los temas que no interesaba a nadie, que a nadie se le ocurrió plantear, era si ese arte tenía algún tipo de relación con el pasado. Se daba por hecho que nunca antes se

*J.M.W. Turner. Heavy Dark Clouds
(Nubes densas y oscuras), detalle, ca. 1822
Guache y acuarela sobre papel. CAT. 35
Mark Rothko, Sin título, detalle, 1968
Acrílico sobre papel montado sobre tabla. CAT. 103*

había pintado algo parecido. Daba la impresión de que su carácter totalmente novedoso, y el hecho de que hubiera surgido en Nueva York, no mantenía ninguna conexión con nada, de que estaba desconectado del arte europeo. Así que teníamos este cuerpo de arte nuevo, que me encantaba, que parecía brotar de la nada. Y a medida que estudiaba la historia del arte, empecé a observar similitudes entre la apariencia de estas obras —y las emociones que provocaban en espectadores como yo— y otro arte del pasado que conocía y que estaba empezando a estudiar a fondo.

.....
¿Qué le llevó exactamente a ese tema?

—En realidad, creo que si me atrajo la obra de Friedrich fue por mi experiencia de Rothko. De repente vi un alma gemela, un artista que también te situaba al borde de la eternidad, que te hacía sentir como si estuvieras en la frontera entre la vida y la muerte, entre un mundo y otro, de tal modo que existían tanto vínculos emocionales como visuales. Y cuanto más miraba al presente, a las obras contemporáneas, más paralelos veía con otro arte del siglo XIX y principios del XX. Así que era un diálogo en curso entre la historia y la experiencia contemporánea. Y, si no me confundo, creo que la primera vez que publiqué algo que decía esto fue en 1961, cuando escribí un artículo titulado “Lo sublime abstracto”. Y esta palabra, “sublime”, que es un concepto clásico tradicional que recobró vida en el siglo XVIII, me pareció útil para establecer vínculos entre, por una parte, la pintura paisajística romántica y, por otra, la pintura americana contemporánea de los años cincuenta, que ya no era tan contemporánea cuando di estas conferencias en 1972.

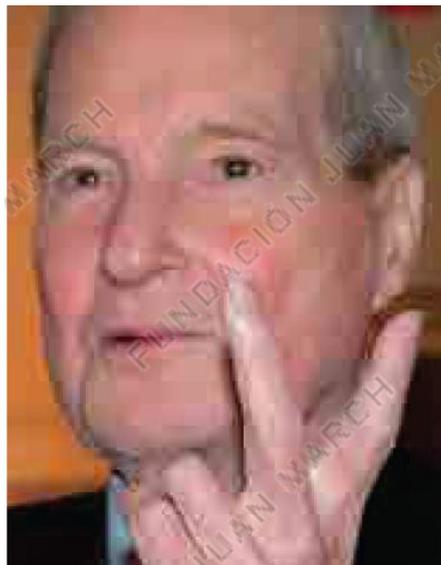
.....
Como profesor, ¿empezó por el estudio de la tradición pictórica europea del siglo XIX o abordó el paisajismo romántico desde la perspectiva de su interés por la obra de Mondrian, van Gogh, Munch, Ernst, Rothko y Barnett Newman?

—Ni lo uno ni lo otro. Es decir, fueron simultáneos. Siempre me atrajo el arte contemporáneo, pero a la vez siempre me han atraído también, sobre todo en los años cincuenta y sesenta, artistas de Alemania, Holanda, Escandinavia, porque en ese momento eran verdaderos descubrimientos. No se solían incluir en las tradicionales historias del arte de los siglos XIX y XX. Era una aventura para mí, de la misma manera que lo era el apreciar, reflexionar o escribir sobre el arte contemporáneo.

Así es que una cosa no precedió a la otra. Las dos exploraciones se produjeron a la vez.

.....
Cuando le nombraron *Slade Professor of Fine Art*, le sugirieron que confiriera a sus clases un “carácter amplio y especulativo”, algo poco usual para los historiadores del arte anglosajones, porque “...para bien o mal”, como escribió Vd. en el prólogo, “nos sentimos más a gusto en la llanura segura de los hechos que en las cimas precarias de las ideas, y preferimos demostrar una fecha que construir una nueva síntesis histórica”. Más de treinta años después, ¿qué opina ahora de su síntesis histórica, que abarca desde el *Monje junto al mar* de Friedrich hasta la *Capilla de Rothko* en Houston, es decir, un lapso de ciento cincuenta años?

—Para ser sincero, la veo como una obra de juventud muy ambiciosa. Quiero decir que a mí, por instinto, no me gusta construir estructuras ficticias. Y ocurrió sólo por el programa de las *Slade Lectures*, que consistía en dar ocho clases consecutivas, siendo el todo más que la suma de las partes. Fue esta circunstancia la que me llevó a construir esta nueva y amplia visión de conjunto de la historia del arte moderno. Mi naturaleza suele ser contraria a las grandes ideas y a las grandes síntesis. Me gusta que las cosas sean abiertas y flexibles, y desordenadas, así que esto posiblemente fuera una experiencia única para mí. Me gustó el reto de una serie de conferencias organizadas en secuencia, que desembocaran en un nuevo modo de ver la cosas, pero la



“Creo que todo empezó en los años cincuenta, cuando yo era estudiante en la Universidad de Nueva York: era una década en la que a todos nos provocaba el nuevo arte de los llamados expresionistas abstractos.”

verdad es que más tarde lamenté que muchos lo tomaran como verdad fija, como evangelio...

De hecho, en su libro Vd. advierte del peligro de que la estructura histórica que plantea pueda ser entendida por lectores inocentes como una “verdad histórica fijada”...

—... como un hecho absoluto. Era una historia del arte de los siglos XIX y XX que yo había construido y, saben, he llegado a oír a estudiantes hablar de la tradición romántica del norte como si fuera una verdad histórica...

Nosotros nos hemos tomado en serio cierta flexibilidad y hemos elegido, de los temas que Vd. trata como componentes de la tradición romántica del norte, solo el del paisaje. ¿Le parece que el argumento que estructuró entonces en ocho partes sigue siendo fundamentalmente plausible, verdadero, verosímil?

—Es una ficción histórica muy bonita, y debo admitir que creía en ella cuando la estaba construyendo, pero ahora en retrospectiva me parece demasiado simple y demasiado lineal, así que lamento haber presentado las cosas de una manera tan clara que pudieran repetirse como si fueran verdades. Pero, por otra parte, sí creo que en ese momento supuso un cambio fundamental en mi visión, y en la de otras personas, de la historia del arte de los siglos XIX y XX. Me parece que fue importante introducir nuevos vínculos y nuevas ideas, aunque siempre sentiré que la gente las haya tomado como verdades absolutas, como una estructura duradera y tan verdadera hoy como pudiera serlo en los años sesenta y setenta. Las cosas cambian y construcciones como éstas son útiles en un momento determinado de la historia, pero hoy, saben, pueden resultar anacrónicas. La gente tiene modos muy distintos de ver la evolución del arte moderno. Así que mi síntesis histórica está ligada al tiempo. Se desarrolló en un momento histórico en el que la gente trataba de encontrar un vínculo entre el presente del arte contemporáneo y la historia del siglo pasado, del siglo XIX.

La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico se ha publicado en varios idiomas. ¿Qué reacción crítica suscitó entre sus colegas historiadores del arte?

—Bueno, hubo un amplio espectro de reacciones. Obviamente, disfruté con las respuestas positivas. Decían que había resucitado un amplio territorio del arte decimonónico que estaba sumido en el olvido o que se

solía ignorar, o que se desconocía a causa de las ideas preconcebidas sobre quién era importante en la historia del arte moderno. Así que esa parte era muy reconfortante, el saber que yo era una especie de arqueólogo que había descubierto nuevas obras de arte que se podían observar. Otros fueron muy negativos, ya que mi construcción contradecía por completo una interpretación más formal de esta historia del arte moderno; en los años cincuenta, sesenta e incluso hasta en los setenta, autoridades críticas como Clement Greenberg tenían mucho peso, y para entender las obras de Jackson Pollock o Mark Rothko, uno de los puntos de vista era el de relacionarlas con la estructura interna del desarrollo del arte moderno y verlas como una mera evolución formal, mientras que mi punto de vista defendía todo lo contrario, iba a contrapelo de una interpretación más formalista del arte abstracto. Así que existía este conflicto, y eso era algo bueno, claro, porque significaba que había tocado el nervio de una especie de acto reflejo en el modo de ver una pintura moderna o abstracta, y esto enfureció, o disgustó, a muchos, ya que no veían qué tenía que ver una pintura de paisaje con la obra de Jackson Pollock o de Mark Rothko...

Si, porque una de las líneas, si no la principal, de su libro es la que pone en relación el paisaje romántico con la abstracción del siglo XX. *Modern Painting...* podría describirse, al modo nietzscheano, como un libro que trata del “nacimiento de la abstracción moderna desde el espíritu del paisaje romántico”. Y claro, aunque el argumento es muy sugestivo, no es inmediata y fácilmente comprensible. Incluso las personas cultas tendrían dificultades para explicar cuál es la continuidad entre un Friedrich o un Palmer y un Rothko o un Pollock...

—... Se trataba de introducir un enfoque totalmente distinto, y eso suele generar respuestas muy positivas o muy negativas...

La interpretación que Vd. propuso en sus *Slade Lectures* en 1972 debió ser bastante innovadora para la época. ¿Considera Vd. que el tema se ha estudiado suficientemente? ¿Diría Vd. que “ha creado escuela”? Su argumento... ¿ha sido “refinado” o “refutado”?

—Bueno... No me gustaría pensar que he creado un sistema, una filosofía, una escuela de pensamiento. Preferiría verlo como una tímida propuesta enraizada en un momento concreto de la historia. A saber, el momento en que era posible reconsiderar la nueva pintura que se hizo

en América en los años cincuenta y ubicarla en el seno de una tradición. Pero eso fue hace mucho tiempo. Me parece más importante el hecho de que introdujera en el escenario a artistas del siglo XIX que eran prácticamente desconocidos, que no se habían estudiado. El ejemplo más notorio es, por supuesto, Caspar David Friedrich, ya que cuando yo reflexionaba sobre estas cosas, cuando era estudiante, él era prácticamente desconocido, igual que otros artistas de su generación, gente como Philipp Otto Runge de Alemania, y también discípulos escandinavos como Dahl. En cualquier caso, era *terra incognita*. Y creo que realmente presenté este material ante una audiencia anglosajona, y tal vez también francesa, italiana y española, de tal modo que hoy Caspar David Friedrich, por ejemplo, se conoce perfectamente no sólo en el mundo occidental, sino también en Japón, donde se han celebrado varias exposiciones y, saben, ahora es considerado como un artista fundamental, de primera. Y antes no era el caso en absoluto, es decir, en los años sesenta la gente no tenía ni idea de quién era. Así es que si conseguí esto, creo que de algún modo ya es un logro, independientemente de los vínculos filosóficos.

Antes dijo que le atrajo la obra de Friedrich por su experiencia anterior de Rothko, pero en su libro hay artistas, como por ejemplo Mondrian, que parecen más “plausibles” que otros...

—Primero quiero aclarar algo: dije al principio que me atrajo Friedrich por la nueva experiencia que tenía de Rothko, y me gustaría desarrollar esto y decir que creo fervientemente que el arte contemporáneo, el arte nuevo, cambia radicalmente nuestra visión de la historia del arte, de tal modo que cosas que nos parecían irrelevantes en un momento dado de repente nos parecen fundamentales. Y esto es lo que ocurrió en mi caso, que por estar impresionado con la obra de Rothko me resultó más accesible la de Friedrich...

...Quisiéramos preguntarle sobre esos otros artistas cuya presencia en su libro es menos “obvia”. Por ejemplo, Samuel Palmer, cuyos paisajes parecen tener muchas de las características del “pintoresquismo” típico del paisajismo holandés del siglo XVII, con escenas bucólicas y cotidianas...

—En cuanto a Samuel Palmer, aunque supongo que se enraíza, en parte, en el paisajismo holandés del siglo XVII y que cualquier artista británico de los siglos XVIII y XIX que fuera paisajista se referiría a él, el hecho más impor-

tante es que fue discípulo de William Blake, y a éste le hubiera espantado el paisajismo holandés del siglo XVII, por ser tan literal, tan terrestre. Y lo extraordinario de la obra de Palmer es que realmente era un visionario, un apasionado. Creía en una deidad sobrenatural y miraba el paisaje con el mismo tipo de fervor religioso que caracterizó a muchos de los románticos alemanes. En realidad era un hombre atormentado y encaja muy bien con la imagen de un genio romántico que trata de encontrar algún tipo de metáfora en la naturaleza que pueda explicar los misterios de la vida en esta tierra y de la muerte después. Así que es un artista totalmente imbuido de una visión de la naturaleza como algo no natural sino sobrenatural. De hecho también fue un artista que se revivió a mediados del siglo XX. Había sido un poco ignorado en los estudios del arte británico o internacional de los siglos XIX y XX, y de pronto empezó a tener un pequeño grupo de seguidores y se le comparó a menudo con van Gogh, porque su obra tiene esa sensación de naturaleza misteriosamente animada, esa especie de vitalidad, un efecto de crecimiento y de magia que a veces se ha equiparado a lo que uno siente ante los paisajes de van Gogh.

¿Y Ferdinand Hodler?

—Hodler... Bueno, creo que, aunque Hodler tiene un temperamento mucho más alegre y optimista que la mayoría de estos artistas, especialmente que Friedrich, también tuvo —ya saben, viviendo en Suiza, explorando los Alpes— esa sensación de umbral. Lo que se siente con mucha fuerza en la obra de Hodler es la sensación de que hemos llegado al límite en este planeta. Hemos llegado al límite del mundo terrestre y, en la cima de una montaña, nos enfrentamos a los insondables misterios que yacen más allá. Así que como mínimo encaja en la tradición de pintura de montañas. Las montañas son muy importantes en la imaginería paisajística de principios del siglo XIX y él las revive a lo grande. Pero no creo que tenga el tipo de pasión o de misticismo que uno asocia con artistas como Runge o Friedrich. Era más bien un personaje público.

¿Y Max Ernst? Ernst es el único surrealista que aparece en su libro. ¿Por qué no Yves Tanguy u otros pintores surrealistas? En la elección de Ernst, ¿influyó el hecho, que Vd. conocerá, de que Ernst admiraba a Friedrich y tradujo e ilustró los textos de Arnim, Kleist y Brentano sobre *el Monje junto al mar de Friedrich*?

De hecho creo que Tanguy o Masson podrían haber

sido incluidos, pero creo que yo mismo me impuse esta restricción, en el sentido de que una de mis metas cuando escribí el libro era reescribir la historia general de la pintura moderna no en términos de París, que había sido tradicionalmente el centro del arte, sino en términos de Europa del norte. Así que seguramente habría artistas franceses que podría haber incluido, pero, para bien o para mal, los excluí conscientemente.

.....
¿Kandinsky? ¿Pollock?

—Me parece que son fundamentales. No sé si “nórdico” incluye a Rusia, pero, ¿por qué no? Ambos son artistas que tienen una visión apocalíptica de la naturaleza. Quiero decir que la naturaleza, ya sea sólo energía o trastorno, caos, terremoto o tormenta, es la imagen central de su obra, y también tienen, sobretodo Kandinsky, metas trascendentales. Es decir, representan una especie de experiencia apocalíptica que se observa más claramente en Kandinsky que en Pollock. Pero creo que en términos de su imaginación, y de su proyección del fin del mundo o del principio del mundo, encajan muy bien en el esquema.

.....
Friedrich se ha convertido en una figura célebre, que nos es familiar a todos. No es el caso de otros artistas de su libro. ¿Podría hablarlos de dos de ellos, Strindberg y Peder Balke, que se incluyen en la tradición romántica y sabemos que le interesan?

—Bien. En el caso de Peder Balke, creo que hay una ilustración de su obra en mi libro. Pero, en realidad, sigue siendo poco conocido. Sólo los escandinavos saben de su existencia. Pero Strindberg es otra historia. De hecho, cuando di las conferencias de este libro en 1972, no sé si yo mismo era consciente de que Strindberg era un pintor. Creo que si por aquel entonces hubiera conocido su obra, la hubiera incluido en el libro. Y por una serie de casualidades, más tarde tuve que dedicarle tiempo. Me pidieron una vez que diera una conferencia sobre él —creo que fue en los ochenta— con

motivo de una exposición de su trabajo en Valencia, en el IVAM. Y esto me tuvo entusiasmado. Casi no conocía su obra y tuve que trabajar mucho. De hecho, me parece recordar que le dediqué más trabajo que a cualquier otra conferencia en mucho tiempo. Y luego se hizo aún más famoso, y en los últimos diez años ha tenido exposiciones monográficas de primer orden en todas partes del mundo. Y me da pena, porque si por entonces lo hubiera conocido, hubiera tenido un papel mucho más importante; desde luego que lo hubiera incluido.



“Debo admitir que cuando di esas conferencias tenía muy poca experiencia de exposiciones de arte. Eso ha cambiado. Pero ahora me parece que lo más importante en una exposición es que sea inmediata y visualmente convincente.”

.....
Una tesis tan sugerente como la de *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico* —que abarca 150 años, dos continentes y más de 30 artistas, parte del paisaje figurativo y atraviesa la abstracción europea hasta llegar al expresionismo abstracto americano— ¿no sería el sueño de cualquier comisario? Su libro es muy sugestivo desde el punto de vista de la teoría y de la organización de exposiciones: Vd. propuso una selección de artistas de primera fila dentro de un margen amplio de tiempo y —lo que es más interesante aún— los relacionó no sólo cronológica o temáticamente, sino reflexivamente, según esa idea de que una exposición es una muestra más una interpretación, y no un mero índice de obras de arte. ¿Pensó alguna vez en su libro como el esquema de una exposición?

—No, la verdad es que nunca lo había pensado. Y, en cierto modo, la estructura de las clases, que se acabaron convirtiendo en un libro, tenía más la forma de una conferencia de diapositivas que de una exposición,

porque el desarrollo de las conferencias y los argumentos se basaban en la comparación entre diapositiva de la derecha y diapositiva de la izquierda, y esto podía resultar muy engañoso, la verdad, ya que siempre se planteaba la cuestión del tamaño real de las obras de arte...

.....
Bueno, en una de sus respuestas a nuestras preguntas se ha referido Vd. precisamente a los problemas derivados

del hecho de que un texto argumentativo (como es el caso de su *Modern Painting...*) se apoye en comparaciones visuales (las de las diapositivas) que reducen a un mismo formato obras con dimensiones muy diversas. Se trata de un problema aún más claro en el caso de su libro, en el que se comparan obras de gran formato (Newman, Pollock) con formatos muy reducidos, como los del paisajismo romántico...

—Por ejemplo. Aquello podía distorsionar por completo el hecho de que las pinturas americanas —los cuadros expresionistas abstractos que a menudo enseñaba— eran obras enormes; yo las comparaba con obras de estructura o carácter similar, que podían ser muy pequeñas. Así que la persuasión visual del argumento tenía más que ver con la comparación constante de una imagen con otra, y esto era, como quien dice, como una exposición de arte, si no fuera porque se realizaba a través de diapositivas y no de las propias obras de arte... Incluso viéndolo en retrospectiva, yo diría que el argumento de esta serie de conferencias resultaba más convincente visto a través de la comparación de diapositivas que mediante fotos en un libro y, desde luego, mejor que a través de una exposición, porque, saben, no se puede exponer una pequeña acuarela de Turner junto a una gran pintura de Rothko. Así que, para ser sincero, creo que en cierto modo la conferencia es una ilusión, y tal vez incluso una decepción en términos de la propia experiencia visual de las obras de arte en sí...

Pero... ¿no le parece que se trata no sólo de un problema “técnico”, sino de algo que afecta profundamente al mismo procedimiento, digamos, “científico” de la historia del arte, al menos cada vez que se hacen estudios comparativos? De hecho, Vd. cita a Panofsky, que advirtió del peligro de la “pseudomorfosis”, es decir, de “la aparición accidental, en distintos momentos de la historia del arte, de obras cuyas analogías formales cercanas

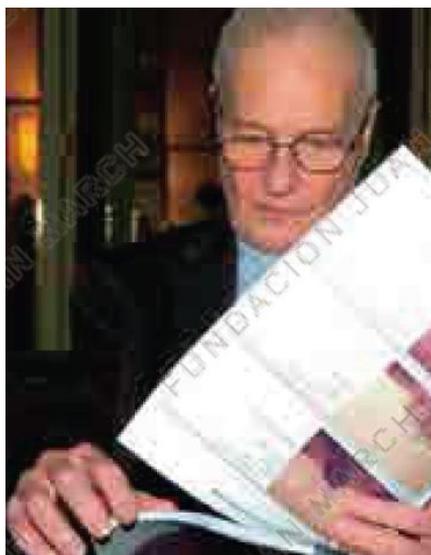
falsifican el hecho de que su sentido es totalmente diferente”. ¿Cree Vd. que su libro era inmune a este tipo de “virus”? ¿Es posible que su visión de la relación entre el paisajismo romántico (es decir, Friedrich) y el expresionismo abstracto americano (es decir, Rothko) se haya visto “infectado” de pseudomorfosis?

—Sí, desde luego. Éste es uno de los peligros del historiador del arte que da conferencias con diapositivas, sa-

ben, porque nuestro enfoque se basa en la comparación de dos cosas que se parecen, y esa es nuestra forma de verlo, así que puede ser engañoso. Sólo porque dos cosas van bien juntas, parece que tienen que ser similares, persuasivas, iguales, pero a menudo esto no es cierto. Así que creo que ése es uno de los peligros del método de conferencia con diapositivas.

De hecho, ya en el prólogo de su libro explica Vd. el riesgo que implica “la trasposición a un libro de una serie de conferencias cuya capacidad de persuasión puede haber dependido, en gran parte, de los métodos de secuencia audiovisual y de la manera informal de presentarlas”. Sin embargo, las exposiciones tienen catálogos y los libros necesitan imágenes. ¿Cree Vd. que una exposición puede devolver a su tesis la “capacidad de persuasión” que perdió cuando sus conferencias se plasmaron en un libro, como lo afirma en el prólogo?

—Bueno, eso depende del tipo de exposición, claro, y de mi propia visión de las exposiciones. Debo admitir que cuando di esas conferencias tenía muy poca experiencia de exposiciones de arte. Eso ha cambiado. Pero ahora me parece que lo más importante en una exposición es que sea inmediata y visualmente convincente. Es decir, lo que no me gusta de una exposición es que exista una idea, una idea abstracta, y que las obras no la reflejen del todo, y que sea necesario leer algo para entender por qué dos obras se han colocado una al lado de la otra. Creo que



“De hecho, cuando di esas conferencias, subestimé la importancia de la tradición indígena americana... Ahora hay muchos pintores paisajistas americanos del siglo XIX a los que consideraría antecesores de la obra —especialmente— de Rothko.”

lo principal de una exposición es que sea visualmente inteligible, aunque no tengamos absolutamente ningún contexto o estructura con qué dotarla. Así que realmente es muy distinto hacer una exposición que dar una conferencia o escribir un artículo.

Parece que parte de la controversia que suscitó su libro provenía también del énfasis que ponía en la religiosidad del norte de Europa para explicar la evolución pictórica y del aspecto político de una interpretación “no basada en París” de la historia del arte moderno, en la que el centro pasa de París a Nueva York. ¿Es esto cierto?

—En cierto modo sí. Tiene que ver con la política y con el poder. Porque recuerdo muy bien que a mediados del siglo XX, sobre todo en Nueva York, teníamos la sensación de que la fuerza, la energía del arte moderno se había trasladado de París a Nueva York. Era casi como una victoria imperial, y se generó bastante antagonismo hacia el arte francés, especialmente contra el arte francés contemporáneo, que los neoyorquinos consideraban muy inferior al que se estaba produciendo en Estados Unidos. Y había una sensación de que el poder había cambiado de manos, de que París estaba muerto, de que había pasado a la historia y de que había que reconstruir el mundo. Mi propia actitud ante este hecho es parecida. Espero que no fuera una cuestión de política, pero desde luego era cuestión de arrebatárselo a Francia y a París su tradicional posición como centro del arte moderno, y trasladar la fuerza generadora del arte moderno a otros países. Así que era cuestión de cambiar el equilibrio de las cosas, y esto siempre tiene repercusiones nacionalistas: si dices que un pintor alemán es tan importante para la historia del arte moderno —por ejemplo, Caspar David Friedrich— como Jacques Louis David, enseguida estás creando una situación de conflicto entre Francia y Alemania. Es una consecuencia de ello. Y creo que también era el resultado de la creencia de que América había triunfado sobre Francia tras la Segunda Guerra Mundial.

En cuanto al aspecto religioso, ¿le sigue pareciendo que hay una relación entre el sur de Europa (mediterráneo, católico, colorido) y el norte (protestante, pietista y romántico, a la manera de Friedrich)?

—Es una experiencia muy simple y ordinaria. Basta con viajar desde Sicilia hasta Noruega para darse cuenta de que algo ha cambiado en la forma de actuar de la gente y en la visión del mundo. Así que es meramente la realidad del paisaje, de la cultura, de la sociedad, y en Europa siempre

ha existido esta distinción. Es algo que va más allá del catolicismo o del protestantismo...

¿Qué le sugiere lo “nórdico”?

—[RISAS] Silencio.

Si le entendemos bien, el cambio que nos sitúa en el paisaje más propio de la tradición romántica del norte es un especie de suceso doble: el de que en la Europa del siglo XVIII empieza a haber un tipo de pintura de paisaje que ya no se deja explicar con los cánones del paisajismo como género (de un Ruysdael, por ejemplo) y, por otra parte, el de que hay un sentimiento religioso muy vivo en el norte de Europa (también entre los artistas) que no puede ser recogido por los cánones habituales de la pintura religiosa. Vd. propone sobre todo lo que llama el “cristianismo de espectador” del protestantismo como la base de la pintura de paisaje romántica, y se observa en su libro cierta ausencia de referencias a la idea de lo “sublime”, de evidente importancia en la historia de Europa desde Kant hasta la actualidad, pasando por Schiller, los Schlegel, Novalis...

—Esto me sorprende hasta cierto punto, ya que la primera vez que escribí sobre estos vínculos, puse la palabra “sublime” en el centro. Tanto es así, que se convirtió en una frase que más tarde utilizaron otros, “Lo abstracto sublime”. Así que posiblemente lo haya minimizado en mis conferencias porque ya lo había dejado claro en el pasado, pero me parece algo absolutamente primordial y es un tema continuo. Creo que si no lo he mencionado mucho es probablemente porque ya lo había hecho en un primer momento, en forma mucho más reducida, como en una versión *Reader's Digest* de las conferencias.

Su teoría de la “supervivencia” y del “revivir” del paisajismo romántico en el siglo XX se centra bastante, con todo, el punto de vista religioso. ¿Hay otras perspectivas posibles? ¿Tal vez visiones políticas o nacionales? ¿Cuáles serían?

—Desde luego que otras visiones son posibles. Una de las más aterradores es la historia alemana de la grandeza de Caspar David Friedrich y de Runge, y el hecho es que estos artistas se reavivaron mucho durante el Tercer Reich. En un momento dado, Adolf Hitler tuvo una pintura de Runge y se consideraban, ya saben, artistas alemanes puros, héroes nacionales que representaban al Tercer Reich a diferencia del resto del mundo. Así que

siempre cabe la posibilidad de utilizar obras de arte con fines nacionalistas o políticos. Vamos, que éste es un buen ejemplo.

Friedrich es una constante del paisajismo. Muchos artistas se consideran como sus herederos. Vd. empieza su libro con Friedrich y lo termina con Rothko. ¿Por qué terminar con Rothko?

—Esto tiene una respuesta fácil, porque en un principio —en los años sesenta, cuando pensé en esta tesis— Rothko era como el extremo contemporáneo de esta tradición, y era una estructura de alfa y omega. Así que Rothko parecía ser la conclusión lógica, sobre todo porque sus obras realmente se parecían a las de Friedrich, por lo menos según mi forma de presentarlo. Y las conferencias de los setenta realmente se basaban en mis escritos anteriores, así que no quería ir más allá de ellos.

¿Considera que en los sesenta no hubo ya sucesores?

—... de hecho creo que muchos artistas han seguido esta tradición, aunque probablemente sin la misma fe en lo espiritual o lo religioso que yo atribuyo a artistas como Rothko o Clyfford Still. Por ejemplo, me parece que las obras del *Earth Art* de los setenta podrían enmarcarse en esta tradición, obras de Robert Smithson o Walter de Maria. Otro artista, un americano, podría ser James Turrell, con su fascinación por la luz y por lo infinito y por el paisaje...

El uso de la imaginería romántica en las obras de artistas del siglo XX es relativamente común, pero ¿creo Vd. que hoy se está produciendo una “supervivencia” inconsciente de las tradiciones románticas o un “revivir” consciente de las mismas?

—Creo que es un revivir.

En Europa, parece que se ha producido una “supervivencia” o un “revivir” de lo romántico hasta la actualidad, por ejemplo en la pintura de Kiefer y de Richter...

—Pero ésa es exactamente la diferencia: la diferencia entre “revivir” y “sobrevivir”. Rothko no estaba “reviviendo” a Friedrich, mientras que Kiefer y Richter sí lo están haciendo. Es decir, se trata de referencias históricas más que de creencias ingenuas. Kiefer y Richter son plenamente conscientes de estar reviviendo a Friedrich. Dicho esto, creo que algo muy básico cambió en la historia del arte a partir de los sesenta: se instaló un

mayor sentido de la ironía, de la referencia histórica, de la seriedad. En cierto modo, la ingenuidad de Rothko o de Barnett Newman o de Clyfford Still era cosa del pasado. Es decir, creo que a partir de los sesenta la gente, los artistas, nunca pensaron que las obras de arte podían cambiar el mundo, que realmente podían tener un verdadero aspecto religioso, creo que esta tradición murió con la generación de Rothko. La gente se volvió mucho más irónica, sofisticada y, sí, desilusionada. Así que fueron las últimas boqueadas de una especie de fantasía ingenua que atribuía algún tipo de poder a las obras de arte. Creo que la gente ya no cree en esto. Pero creo que esto no se aplica a estos artistas del *Earth Art*...

Claro que hay artistas solitarios que siguen haciéndolo...

—Seguro que sí. Hay artistas místicos, pero están aislados. No forman un grupo, son como individuos locos...

Volvamos a América: igual que en el norte de Europa, en América la naturaleza ha sido una fuente de inspiración para muchos artistas (por ejemplo, la pintura americana de paisaje del siglo XIX, la Hudson River School, etc.). Sin embargo, en su libro establece Vd. un vínculo directo entre el expresionismo abstracto americano y el romanticismo europeo. ¿No le parece posible que el paisajismo americano (es decir, las pinturas de paisajes americanos) haya influido directamente a artistas como O’Keeffe, Rothko, Still y Newman?

—Es una pregunta muy buena. De hecho, cuando di esas conferencias, subestimé la importancia de la tradición indígena americana. Y, por ejemplo, la tradición paisajística de la América del siglo XIX es mucho más independiente...

Ahora hay muchos pintores paisajistas americanos del siglo XIX a los que consideraría antecesores de la obra —especialmente— de Rothko, y me parece aún más relevante una tradición pictórica americana del siglo XIX que más tarde se llamó “luminismo”. Y también hay bastantes artistas de mediados del siglo XIX que estaban fascinados por una especie de luz trascendente que parecía absorber todas las cosas materiales. Era el equivalente de lo que encontramos en un Friedrich o en un Rothko, y esto también debe suceder en las magníficas pinturas de montañas o de las maravillas geográficas de Norteamérica. Así que me parece que no puse suficiente énfasis en esto en los setenta. Si tuviera que volver a hacerlo, proba-

blemente le daría mucha más importancia. Pero creo que el motivo es, una vez más, político.

Se podría preguntar si la inspiración de los artistas abstractos americanos vino realmente de Europa o de esa genuina tradición americana...

—Bueno, es complicado, claro, porque los pintores paisajistas americanos del siglo XIX están a su vez en deuda con los europeos. No es una cosa u otra. Quiero decir, que ellos mismos absorbieron algunas tradiciones y muchos vinieron de Inglaterra o estudiaron en Alemania, así que en realidad es una situación híbrida. Pero es cierto que mi propia reacción a esto tiene que ver con el deseo de conferir a estos artistas del expresionismo abstracto un pedigrí mucho más importante; relacionarlos con alguien como Church o Bierstadt no era tan exótico como relacionarlos con Caspar David Friedrich...

Pero también está el hecho de que Friedrich es anterior. Quiero decir, que él realmente inventó este tipo de paisaje, así que los americanos del siglo XIX lo estaban siguiendo.

Bierstadt, Church y todos esos artistas viajaron a Europa en el siglo XIX...

—Oh sí. Algunos incluso eran europeos. ¿Sabían que Thomas Cole nació en Inglaterra?

Debo decir, por cierto, sólo para que conste, que después de publicar mi libro en los años setenta, escribí sobre Rothko y hablé más sobre las raíces americanas... Recuerdo que escribí un ensayo sobre Rothko para el catálogo de una exposición en Londres, en la Tate Gallery, que mencionaba específicamente otros paralelos americanos del siglo XIX [“Notes on Rothko and Tradition”, *Mark Rothko, 1903-1970*, Tate Gallery Publications, Londres, 1987. Tate Gallery, Londres, 17 de junio - 1 de septiembre de 1987, págs. 21-31]. Creo. Y sé que tras la publicación de esto, si acaso volví a hablar de estos artistas debí nombrar a muchos más predecesores americanos. Así que yo

sí cambié...

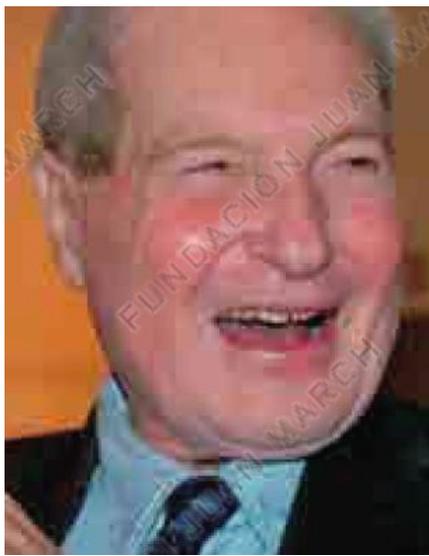
El motivo por el que subestimé toda esa tradición es que quería dar a los expresionistas abstractos americanos la sensación de pertenecer a una tradición internacional más que a la tradición indígena local del arte americano. Así que aquí también es relevante el aspecto político. Y el hecho es que estos americanos, estos expresionistas abstractos eran muy universales en sus ambiciones. Y en ese momento primaba la idea de que el arte americano

del siglo XIX y principios del XX era provincial, es decir, regional, periférico al arte europeo, y hubieran preferido verse en un contexto internacional. Así que creo que seguí este prejuicio y traté de darles un árbol genealógico más amplio que el de la historia del arte americano.

Lo que Vd. dice es apasionante, porque, claro, si pensamos en lo posesivos que son los americanos y en lo orgullosos que están de que el expresionismo abstracto sea un movimiento casi de cosecha propia..., y he aquí que Vd. le atribuye un linaje europeo para darle validez ante la comunidad artística internacional. Es apasionante, porque se ha producido un cambio, ¿no le parece? La gente ve el expresionismo abstracto más como algo totalmente autóctono, como una expresión de lo que América era en ese momento. Vibrante... saliendo de las guerras. La dicotomía es apasionante, el cambio de percepción...

—Es verdad. Quiero decir que, bueno, es una cosa que todos sabemos, que las cosas cambian constantemente. Cada diez o veinte años vuelve a cambiar nuestra percepción de las cosas. Así que, en fin, no puedo empezar a imaginar qué visión tiene hoy una nueva generación de Rothko, probablemente muy distinta a la mía.

A nosotros nos será difícil juntar en nuestros espacios expositivos dos siglos de Europa y de América...



“Si uno está en la playa pensando en Picasso, solo en la playa, la relación con el mundo natural y con los misterios del cosmos es muy diferente a si estuviera en la playa rodeado de veinte personas.”

—Especialmente con obras sobre papel. ¿Tendrán Vds. pollocks, rothkos? ¿Comenzarán con Friedrich? Seguro que serán muchos...

Empezaremos con Friedrich. Tenemos ya turners, constables...

—¿van Goghs?

Sí. También Dahl y Carus.

—¿Tienen a Dahl y a Carus? Maravilloso...

Y después Munch, Mondrian, Klee, Richter, Kiefer... todavía estamos a la búsqueda...

Sigamos... La naturaleza siempre ha existido, el “paisaje” no. Una de las cosas que distingue el paisaje como género de los paisajes de Friedrich es que éstos se “divinizan”. Son paisajes que suelen estar despoblados. ¿Cree que la razón es que deben eliminarse de él todos los elementos superfluos para que el Dios típicamente protestante “encaje” sin intermediarios, sin iglesias (salvo en ruinas), sin iconografía religiosa, quedando un Dios que es básicamente el simbolizado por la Naturaleza?

Sí, desde luego. La verdad es que cuanta menos gente hay en un cuadro más misteriosa resulta la relación entre la figura y el paisaje y, desde luego, lo ideal es una figura sola. Naturalmente, el arquetipo de esto es el *Monje junto al mar*. Es realmente la definición absoluta de esta experiencia. Pero, saben, todos tenemos la experiencia de haber estado en la playa. Si uno está en la playa pensando en Picasso, solo en la playa, la relación con el mundo natural y con los misterios del cosmos es muy diferente a si estuviera en la playa rodeado de veinte personas. Así que, saben, la soledad es esencial para esa experiencia, el aislamiento.

Y ahora volvamos al comienzo de toda esta historia, a Caspar David Friedrich. Cuando empezó a desarrollar

esta idea de la tradición romántica del norte ¿había leído *El paraíso terrenal*, de Werner Hofmann (1960)?

—Sí, y tanto. Me alegro de que lo hayan mencionado, porque lo recuerdo vívidamente, dado que este libro me abrió toda una serie de perspectivas. Fue una revisión total de las convencionales historias de la pintura del siglo XIX y, como tal, supuso una verdadera liberación. Quiero decir que, de repente, sentí que no tenía que pensar en términos de la secuencia familiar de “ismos”

y artistas franceses, sino que podía pensar en el arte del siglo XIX en términos temáticos. Él también era completamente internacional, así que evitó esa visión francocentrista. Así que ése fue un libro central en mi formación.

Bueno, la otra parte de la pregunta era: el texto de Hofmann, centrado en artistas europeos, ¿podría haber inspirado su teoría de alguna manera?

—Sí, desde luego. Desde luego. Me alegra decirlo.

¿Vio Vd. la exposición sobre Caspar David Friedrich que organizó Hofmann en Alemania en 1974?

—No, no la vi. Aunque, evidentemente, vi el catálogo. Creo que la primera exposición de Friedrich que vi, una retrospectiva, fue en la Tate Gallery en Londres, organizada por William Vaughan. No recuerdo la fecha [julio-octubre 1972], pero sí recuerdo haberla visto con mucha atención, sobre todo porque le co-

nocía [a Vaughan] y recorrimos la exposición juntos, así que pude hacerle muchas preguntas. No sé en qué año fue... Yo había visto muchos friedrichs simplemente viajando por Alemania.

Volvamos a la abstracción total... Probablemente Vd. diría que lo que distingue la tradición romántica del norte de las corrientes impresionistas con base en París sea que la primera pertenece a cierta “estética de lo sublime” y la segunda más bien a la de “lo bello”. Su artículo de 1961, “The Abstract Sublime” [*ARTnews*



“[Newman] pretendía hacernos sentir como si hubiésemos nacido el primer día del libro de Génesis o como si fuéramos la última persona sobre la faz de la tierra.”

59, nº 10 (febrero 1961), págs. 38-41, 56, 58, traducido en el presente catálogo], establece un linaje europeo para el expresionismo abstracto americano. ¿Acuñó Vd. ese término? ¿Fue el primero en utilizarlo?

—Sí. Creo que fui el primero en utilizarlo. Al menos, yo creía que había acuñado el término, pero la verdad es que Barnett Newman empleaba la palabra “sublime” a menudo, en el nombre de un cuadro, en artículos que escribía, y Newman era central en mi mundo, lo cual claramente debió influenciarme. La verdad es que en ese momento no pensaba en el término como algo de Newman, pero ahora en retrospectiva soy consciente de ello. En cualquier caso, la frase exacta “lo abstracto sublime” es algo que creo haber acuñado yo.

¿Cómo relacionaría dos conceptos como “lo sublime” y “lo abstracto”, cuya relación no es absolutamente evidente? Barnett Newman, además de ser conocido como pintor, también lo fue como escritor de textos seminales (como “The Sublime is Now”, de 1948), y los títulos de muchas de sus obras tienen una resonancia religiosa, que se acerca mucho a lo que podríamos llamar la “estética de lo sublime”. Pero ¿hay algún vínculo o relación entre las teorías y títulos de Newman y sus obras (abstractas, lineales, de gran formato)?

—Sí. Creo que quería experimentar con algún misterio irracional alternativo que no podía ser aprehendido con la razón, ni medido, y pretendía hacernos sentir como si hubiésemos nacido el primer día del libro de Génesis o como si fuéramos la última persona sobre la faz de la tierra. Así que siempre volvemos a la estructura alfa y omega. Y sus ideas sobre esto se traducen en imágenes que ves como absolutamente primordiales. Son elementales, el nacimiento del mundo, los orígenes, el contraste entre orden y caos. Pero tienen una índole cosmológica y eso es lo que trataba de transmitir en sus pinturas...

Vd. conoció a muchos de los artistas de los que escribió. ¿Qué pensaban de esta valoración de su obra? ¿Alguno estuvo de acuerdo con su teoría? ¿O en desacuerdo? ¿Cuál fue su reacción?

—Bueno, es algo que nunca me había planteado y que nadie me había preguntado antes. Al que mejor conocía era a Newman. Tuve trato con él; vamos, que cené unas cuantas veces con él y que conocí a su mujer. A Rothko le conocí, pero no sentí ninguna compatibilidad con él. Con Newman sí. Y la verdad es que no recuerdo que mencionara mi artículo en ningún momento [RISAS]. Pero sé

que lo leyó, porque hubo una controversia muy famosa en *ARTnews* tras su publicación. Ésa es una buena anécdota y es relevante. El título del cuadro, el famosísimo *Vir Heroicus Sublimis* de Barnett Newman se puso como pie de la ilustración de mi artículo, y lo escribieron mal, es decir, que el latín era incorrecto. En vez de “sublimis”, que es lo correcto, pusieron “sublimus”: m, u, s. Y Erwin Panofsky, precisamente él, a quien yo conocía porque coincidí con él en Princeton y que, como a todos los demás, me parecía un genio... una de las cosas negativas que tiene Panofsky es que odiaba el arte contemporáneo y realmente le disgustaba el arte abstracto... Erwin Panofsky, decía, se fijó en esta errata en latín en el pie de foto de mi artículo y escribió una carta a *ARTnews*, que venía a decir que todo eso era perfectamente ridículo y que ese hombre ni siquiera sabía latín.

Y Barnett Newman, que era muy culto, y que sí sabía lenguas clásicas, escribió una carta con muy mala idea, tratando de defender la errata con extrañas razones gramaticales. Y hubo una gran controversia entre ellos, que de hecho no tenía nada que ver con el contenido de mi artículo. Fue una pequeña tempestad muy divertida...

¿Hubo alguna reacción a su libro, por parte de estos artistas?

—Nunca hubo ningún tipo de reacción. Así que nunca supe qué pensaron. Tiene gracia...

Profesor Rosenblum, podríamos no terminar nunca, porque siempre quedan preguntas por hacer y sus respuestas son tan interesantes, pero...

—Bueno, eso es porque las preguntas son interesantes [RISAS]. Son cosas en las que nunca había pensado: ahora me he quedado atónito de que Barnett Newman nunca me haya comentado mi libro; pero es que vivía muy, muy en las nubes [RISAS] y, de algún modo, no estaba en el mundo real...

Málaga, 5 de mayo de 2006
Madrid, 18 de octubre de 2006



El norte no es sólo un lugar geográfico: también es una dimensión cultural, y la pintura de paisaje del siglo XIX, con sus connotaciones nacionales, es sólo una de sus evidencias.

•

APÉNDICE

IMAGINATIO BOREALIS. PARA UNA TOPOGRAFÍA CULTURAL DE LO “NÓRDICO”

BERNHARD TEUBER, OLAF MÖRKE,
VICTOR ANDRÉS FERRETTI

La formación y la transformación de imágenes y discursos acerca del Norte han tenido, desde la Edad Media hasta los actuales debates en torno a Europa, una importancia muy significativa para la comprensión de lo propio y de lo ajeno por parte de las culturas europeas.¹ Ese proceso de formación y transformación de imágenes y discursos puede entenderse como la historia –tan larga como llena de contradicciones– de las elaboraciones y reelaboraciones de una serie de particularidades primordiales, tanto vitales y sociales como discursivas. Una historia en cuyo transcurso la imaginación, la *imaginatio*, bosqueja signos, textos y discursos acerca del Norte, –las denominadas *imágenes boreales*–, para usarlas y hacer con ellas juicios de valor en múltiples contextos. Los conceptos relacionados con esas imágenes de lo “nórdico” no están dados *a priori*, sino que son construidos –o deconstruidos– en cada caso. Su configuración está sujeta a modificaciones históricas, modificaciones que pueden manifestarse en formas político-territoriales, confesionales, lingüísticas y culturales. Por todo ello,

historiar los ejemplos de las imágenes del Norte, tal y como éstas han comparecido y comparecen hoy en la historia, la cultura popular, la lengua, la literatura y las artes, representa un reto por excelencia para los estudios culturales.

•

Cuando las sociedades reflexionan sobre el lugar que ocupan como propio, se sitúan en relación a otras culturas. Delimitan lo que les es propio en relación a las otras, o se sitúan en tradiciones de contraste y valoración que funcionan como principios de su percepción. Y de esa forma construyen y reconstruyen una especie de biografía colectiva, que también puede incluir historias falsas.

En ese proceso de toma de conciencia cultural por parte de Europa, que a veces ha sido un proceso de autorreflexión, el Este o, más adelante, el Sur, y en concreto Grecia e Italia, han tenido desde siempre un papel relevante. En Occidente, la visión humanista de la cultura grecolatina –una cultura del Sur a la que se contraponía

Fragmento de Church, Iceberg, New Foundland, 1859. Óleo sobre cartón. CAT 60

la incultura del “bárbaro” Norte— ha sido la dominante hasta el siglo XVIII. Las culturas europeas, como consecuencia, han sido impregnadas por la pervivencia de aquel concepto antiguo de lo “nórdico” que identificaba el Norte con un *afuera* culturalmente irrelevante: es el caso de los hiperbóreos y los tracios para los griegos, o de la idea augustal de una *ultima Thule*² en el borde septentrional del mundo habitado. Los productores y los usuarios de los discursos hegemónicos han definido siempre sus lugares propios como “no nórdicos”, y han estructurado el mundo, esencialmente, a partir de centros simbólicos (Roma, Jerusalén, etc.) situados en el Este o en el Sur, pero nunca en el Norte.

Con ello, los discursos hegemónicos han impugnado, por principio y durante largo tiempo, el derecho a la igualdad e incluso el derecho a existir del sujeto potencialmente “nórdico”. Merece la pena, en ese contexto, preguntarse cómo se ha modificado ese concepto del Norte en virtud de experiencias históricas, como, por ejemplo, las de la *translatio imperii* a francos, sajones y alemanes, la integración política de los normandos en Francia e Inglaterra, la revalorización de Dinamarca y Suecia después de la Paz de Westfalia, el descubrimiento de la cultura inglesa por parte de la Ilustración, la elevación de Shakespeare como modelo del teatro europeo o el ossianismo. A consecuencia del entusiasmo por Ossian, y es apenas un ejemplo, los mitos nórdicos ocuparon a partir de un determinado momento histórico el mismo lugar en el arte y la literatura que había disfrutado la mitología grecolatina. Con esa progresiva orientación hacia lo “nórdico” fue haciéndose posible la oposición a las tradiciones cristianas. En los albores de la Modernidad esas relaciones se alteraron de nuevo y de una forma tan sustancial que parece justificado plantearse hasta qué punto lo “nórdico” no será una metonimia de lo “moderno” (y viceversa), mientras que, en cierto modo, lo “meridional” y lo latino han devenido los arcaicos contrafuertes de la civilización del Atlántico Norte. También aparece aquí la cuestión de hasta qué punto la Modernidad, con un alto grado de civilización y mecanización, no habría encontrado en un “sano” Norte una zona de refugio, un punto de fuga. En la discusión de todos estos temas han cristalizado nuevas definiciones y delimitaciones del Norte (por ejemplo, la del Norte como lo opuesto al sur de Italia o al oeste de Francia; o la del Norte en oposición a los países no escandinavos, etc.) que han repercutido, a su vez, en los discursos hegemónicos.



Una descripción adecuada de las concepciones y los discursos acerca de lo “nórdico” y de las imágenes del Norte tal y como se nos presentan hasta hoy en la historia, en la cultura popular, en el lenguaje, en la literatura y en el arte resulta muy reveladora, tanto sincrónica como diacrónicamente. Sobre todo porque la observación de la evolución y la transformación de esas concepciones e imágenes proporciona una visión ejemplar de una capacidad humana fundamental: la de la imaginación creadora, la *imaginatio*, que las produce. En cada caso, las particularidades específicas de las imágenes resultantes dependen de:

a) su *percepción*, es decir, de las circunstancias ambientales dadas, de las experiencias y las necesidades de quienes las producen;

b) su *recepción*, esto es, de los procesos culturales de comunicación, difusión e intercambio entre los usuarios de esas imágenes; y, por último, de

c) su *construcción*, es decir, del carácter construido de toda percepción y recepción cognoscitiva; un carácter que, por otra parte, no es deducible sólo de ambas, sino que incluye otros componentes cuya naturaleza y eficacia ha de ser *reconstruida* siempre.

En contra de ciertas tendencias en las Humanidades, que interpretan de manera unidimensional conceptos de origen natural como el género y el espacio como meras construcciones culturales, es necesario poner de relieve el incontrovertible carácter bidimensional de las imágenes del Norte: y es que lo “nórdico”, como una categoría básica del saber necesario para la orientación, configura previamente signos, textos y discursos. Ésa es la dimensión real y vital de las imágenes del Norte. Y al mismo tiempo, lo “nórdico” está configurado y es producto de los signos, textos y discursos acerca de él, es decir, tiene una dimensión discursiva. El vínculo que une la dimensión real con la dimensión discursiva de lo “nórdico”, o sea, la capacidad que conecta el horizonte entero de experiencias actuales y posibles de la vida humana con sus contextos discursivos, es, justo, la *imaginatio borealis* creadora.³

Es precisamente ella la que estructura y dota de significado al Norte de formas muy diversas, según su punto de vista esté en el Norte o en el Sur. Puede partir de la estructura topográfica del Norte, u organizar el mundo espacialmente en relación al Norte —puede, en cierto modo, “nordificarlo”—. Pero también puede imaginar el “Norte” como un espacio metafórico, o modelar de diversas maneras su estatuto ontológico (por ejemplo, de-

clarándolo “empírico”, “utópico”, “fantástico”, etc.); o puede jerarquizar diferentes modelos que compitan entre sí, o situar unos en función de otros. En esa medida, cada *imaginatio* representa, actualiza y modifica determinadas formas básicas, tipologías y estrategias de la semántica del Norte y de lo “nórdico”. Esos conceptos, que trascienden a las individualidades que los producen porque a lo largo de la historia se han convertido en conceptos e imágenes cultural y socialmente productivas, pueden describirse *sociológicamente* (gracias a la investigación sobre los estereotipos, que pueden ser tanto estereotipos sobre lo propio como heteroestereotipos o estereotipos sobre lo ajeno), *históricamente* (por medio de la historia de las mentalidades) y también *semióticamente* (con las teorías al uso sobre el signo, el texto y el discurso). Y para todos esos estudios constituyen puntos de referencia primordiales las imágenes mentales propias de los espacios topográficos y culturales que durante la historia han sido calificados –de modo enfático y con frecuencia en discrepancia con los usos lingüísticos actuales– como “nórdicos”. En diferentes épocas, se trata de:

1. la Europa “bárbara”, norpónica o transalpina, diferenciada del viejo mundo griego o latino;
2. el espacio céltico-britano;
3. la cultura de los vikingos y normandos;
4. la Europa protestante, diferenciada de los países católicos;
5. los Países Bajos y la cuenca del Mar del Norte;
6. la cuenca “hanséatica” del Mar Báltico, incluyendo el sur de Escandinavia, los países bálticos y Rusia;
7. Escandinavia, en el sentido del concepto moderno de “Europa del Norte”.

Aun cuando el último (7) sea un hijo de la Modernidad, por el concepto de espacio al que está adscrito, puede ser considerado como el término final provisorio de una tradición de espacios culturales (de 1 a 6) que se remonta a muy antiguo, y en los que el Norte ha sido, desde siempre, contextualizado de formas variadas⁴.

Esas referencias geográficas ya demuestran con claridad que la extensión espacial y la diferencia espiritual específica de Europa del Norte han experimentado considerables variaciones en el transcurso de los siglos. Con todo, “Europa del Norte” continúa siendo una categoría significativa, que no sólo ha determinado la evolución política del continente, sino que se ha reflejado de muchas formas en el arte occidental, en la literatura y en la

historiografía y también en el saber popular y, con ello, se ha constituido también en un componente básico sustancial para configurar la identidad de lo “no nórdico”. En este sentido, la idea de Europa del Norte se revela, también desde la perspectiva científica, como algo “cuestionable” en el sentido más positivo del término.

Pero no se trata tan solo de entender las imágenes mentales del Norte de forma exclusivamente inmanente y descriptiva; más bien se trata de tener en cuenta siempre las diferentes condiciones históricas y socio-psicológicas, las referentes a las especificidades de cada mentalidad y a las condiciones semióticas, retóricas y estéticas sólo desde las cuales han podido construirse desde siempre las *imagines* del Norte. A este respecto son de creciente interés tanto el conocimiento adecuado de las imágenes paradigmáticas del Norte, como la comprensión profunda de los procesos y las dinámicas sobre cuyas bases, a partir de la Edad Media y más allá de ella, la imaginación humana ha construido y reconstruido en Europa diferentes imágenes del Norte. Una descripción como ésa de la *imaginatio borealis* será sin duda fragmentaria pero, a pesar de ello, será una descripción “densa”, y se podría entender como una arqueología del concepto de lo “nórdico” europeo. No bastaría para ello una historia tradicional, y ni siquiera un inventario completo de imágenes mentales del Norte: el interés debe apuntar más bien a desentrañar de modo ejemplar las diversas imágenes del Norte a propósito de objetos y secciones de épocas representativas desde la Edad Media hasta el presente.

De esa manera podría mostrarse de qué modo la cuestión de los límites entre el Norte y el Sur se ha integrado en imágenes del mundo –imágenes que pueden estar impregnadas histórica, política, ideológica, científica, ambiental, literaria o iconográficamente– muy diversas entre sí, dependiendo del punto de vista adoptado o del momento histórico en que esa cuestión se ha planteado. Lo cual obligaría a superar interdisciplinariamente los límites de esos discursos; en efecto: la apertura de concepciones teóricas y metodológicas diferentes y plurales, en diálogo productivo entre sí, es condición necesaria para la indagación de lo “nórdico”.



En total, cabe establecer cuatro categorías de estrategias de conceptualización de lo “nórdico”, cada una de ellas predominante en determinadas épocas, pero que pue-

den concurrir, superponiéndose, en una misma época. Esas estrategias son las siguientes:

I. *Abiectio borealis*:
el rechazo del Norte por parte del Sur.

En este caso, el Norte se construye como el espacio de lo absolutamente otro, un “bárbaro” y abyecto “afuera” situado en los márgenes, cuando no en el exterior, de la ecúmene discursiva. Aquí, la diferencia esencial entre el Norte y el Sur es algo ya decidido: el primero es inferior al último. Los productores y los usuarios de las imágenes de rechazo del Norte no tienen su lugar discursivo en el Norte, más bien construyen imágenes del Norte como lo otro a fin de dar estabilidad a la propia imagen, de modo que las imágenes del Norte como lo otro son absolutamente constitutivas de la imagen que el Sur tiene de sí.⁵ La *abiectio borealis* es “el Norte tal y como el Sur lo construye desde el aborrecimiento” y, posiblemente, lo que pone en escena esa *abiectio* es lo silenciado, lo impronunciable, lo tabuizado del Sur. Como casi todo lo que ha sido desdeñado, la *abiectio borealis* suscita en su destinatario, en igual medida, espanto y fascinación. Y en esa ambivalencia se pueden rastrear las imágenes de rechazo del Norte: los paradigmas históricos y más poderosamente influyentes de la *abiectio borealis* se encuentran en particular en la Antigüedad (por ejemplo, en el tópico del *furor Teutonicus*) y en el Medievo (como en el caso del temor ancestral a los asaltos de los vikingos). Evidentemente, el esquema que está en la base de la *abiectio borealis* puede reactivarse en otras épocas (como lo fue en los tiempos del nacionalsocialismo). Su paradigma estético sería lo grotesco.

I. *Aemulatio borealis*:
la rivalidad del Norte con el Sur.

En este caso, el Norte se construye como un espacio tan positivo como el Sur, si no más. Aunque se mantenga todavía una diferencia entre el Norte y el Sur, ésta ya no es primordial, sino que se la concibe como algo históricamente superable, lo que convierte al Sur en objeto de la rivalidad del Norte. Los productores y los usuarios de las imágenes emuladoras del Norte no tienen su lugar discursivo propio en el Sur, sino en el Norte. Construyen autoimágenes del Norte, pero no por ello esas imágenes dejan de depender de los discursos hegemónicos del Sur, en la medida en que toman al Sur como la uni-

dad de medida (por ejemplo, en denominaciones como la “Venecia del Norte”), una medida que se acepta y a la que, si es posible, se trata de superar. En la *aemulatio borealis* se presenta “el Norte tal y como el Norte ambiciosa construirse a sí mismo”, y lo que escenifica es, precisamente, la imagen idealizada que el Sur tiene de sí mismo. Como casi todo lo idealizado, la *aemulatio borealis* genera en el destinatario, en la misma medida, un placer desinteresado y una iteración duradera. Encontramos paradigmas históricos importantes y eficaces de la *aemulatio* en los inicios de la Edad Moderna, cuando gracias al humanismo del Norte (Erasmus, Justus Lipsius, etc.) y al incremento de la influencia y del poder de los países septentrionales (Inglaterra, Países Bajos, Suecia y Dinamarca), los países nórdicos devienen sujetos de discursos muy conscientes acerca de sí mismos, como fue el caso, por ejemplo, del “escandinavismo”. Un ejemplo análogo en el campo del arte fue, en torno a 1800, la obra del escultor danés Bertil Thorvaldsen. El paradigma estético de esta *aemulatio* se llama clasicismo.

I. *Imitatio borealis*:
la imitación del Norte por el Sur.

El Norte es concebido en este caso como un espacio que también es digno de ser imitado por otros.⁶ La diferencia entre Norte y Sur se admite de forma provisional, pero no se la considera relevante, sino históricamente superable, de modo que ahora es el Norte el que puede convertirse en objeto de imitación para el Sur. Los productores y usuarios de estas imágenes imitativas del Norte tienden a tener el lugar de su discurso no en el Norte, sino en el Sur; y por lo tanto, construyen, a su vez, emulativas imágenes del otro. La *imitatio borealis* consiste en “el Norte tal y como el Sur admirativamente pretende imitarlo”, y pone en escena una imagen idealizada del Norte como lo otro, que deviene objeto de mimesis para la imagen que el Sur tiene de sí. Como casi todo lo foráneo, la *imitatio borealis* logra inspirar en el receptor igualmente el efecto que produce lo sublime, o la nostalgia. A partir de esa condición ambivalente las imágenes imitativas del Norte pueden ser interpretadas. Los paradigmas históricamente más productivos de la *imitatio borealis* se encuentran, entre otros, en la pintura de paisaje del Norte de un Jacob van Ruysdael (ca. 1628-1682). Más tarde, abandonadas las estéticas de la Antigüedad y el clasicismo, se los encuentra en el culto dieciochesco a Shakespeare y a Osian, en el *redescubri-*

miento de la antigua mitología nórdica⁷, en el entusiasmo por lo gótico, en Madame de Staël (1766–1817) o en la recepción de la obra de Caspar David Friedrich (por Karl Friedrich Schinkel (1781–1841), por ejemplo). La categoría estética de la *imitatio borealis* sería lo sublime.⁸

I. *Vindicatio borealis*: la autoafirmación del Norte frente al Sur.

El Norte es construido en este caso como un espacio autónomo y autárquico. Se parte de la necesaria y evidente diferencia entre Norte y Sur, sólo que esta vez es el Norte el que es “superior” al Sur. Los productores y usuarios de las imágenes vindicatorias del Norte ya no tienen su lugar discursivo en el Sur, sino en el Norte; componen imágenes de sí mismos con las que intentan fortificar su identidad. La *vindicatio borealis* es “el Norte que se reivindica con orgullo como Norte”, y pone en escena la imagen idealizada de sí del Norte, que ya no quiere remitir a imagen alguna del Sur, pero que acaso necesite del Sur para la imagen de lo otro de sí mismo. Como casi todos los intentos de independencia, la *vindicatio borealis* produce en el receptor, *ex aequo*, el efecto de la emancipación o la *hybris*. En esa ambivalencia⁹ deben analizarse las imágenes vindicatorias del Norte; sus paradigmas históricos más distinguidos se encuentran en aquellos autores o corrientes de la modernidad que tratan de equiparar “moderno” y “nórdico” (de Charles Baudelaire a Marcel Proust; el caso de la “eclosión moderna” de Escandinavia, pero también del nacional-socialismo). El modernismo sería, en su forma más pura, el paradigma estético de la *vindicatio borealis*.

Como es evidente, las diferentes estrategias esbozadas aquí exceden los límites de las categorías expuestas. Por lo demás, se podría incluso hablar de una cierta *experientia borealis*, en la que experimentar el Norte fuera simultáneo a imaginarlo. Eso es algo que está sucediendo hoy en la denominada condición postmoderna, si se consideran los espacios tan extremos que prefiere (por ejemplo,

los de la película *Los amantes del círculo polar*, de Julio Medem), pero que ya se evidenciaba en los conceptos de paisaje del siglo XIX con sus connotaciones *nacionales* (el Fiordo, la Selva Negra, etc.) y *nórdicas* (idealizadas, en aquellos casos, desde el pangermanismo).¹⁰

Para concluir brevemente: los rudimentos conceptuales precedentes tienen en común que no quieren sólo cartografiar lo “nórdico”, sino que más bien lo conciben según una topografía cuyos parámetros son productos culturales y no tanto unidades de medida geográficas. Se trata, en cierto modo, de poner en marcha una *imaginatio* que finalmente alcanzaría a convertirse en una *scientia* y, acaso, también en una *sapientia borealis*.

NOTAS

- 1 Este texto se apoya en una serie de documentos de investigación (1999–2005) del Colegio de Graduados (*Graduiertenkolleg*) “*Imaginatio borealis – Perception, Rezeption und Konstruktion des Nordens*” (“La imaginación boreal: percepción, recepción y construcción del Norte”) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Christian-Albrechts-Universität de Kiel. Véase, para más información, la colección de ensayos de Annelore Engel-Braunschmidt et al. (eds.), *Ultima Thule. Bilder des Nordens von der Antike bis zur Gegenwart*, Fráncfort del Meno, 2001. El carácter general de este texto no permite ocuparse de modo específico del concepto de *Nordicity* tal como se discute en el contexto norteamericano (y especialmente en Canadá).
- 2 Véase, además, la *Última Tule*, Imprenta universitaria, México, del mexicano Alfonso Reyes, que traslada el potencial utópico a América.
- 3 Véase: Astrid Arndt et al. (eds.), *Imagologie des Nordens. Kulturelle Konstruktionen von Nördlichkeit in interdisziplinärer Perspektive*, Fráncfort del Meno, 2004.
- 4 Cabe recordar que el Norte ya existía antes del descubrimiento de “Sca[n]dinavia” (Plinio, *Naturalis Historia*, VIII, 39), con lo que no todo lo que a partir de la Antigüedad se denominó “boreal” nombraba algo estrictamente nórdico-germano o escandinavo.
- 5 Véase, como ejemplar del contexto italiano: Manuela Boccignone, *Der Norden ist die äußerste Grenze, der Norden ist jenseits der Alpen. Poetische Bilder des Nordens von Petrarca bis Tasso*, Berlín, 2004.
- 6 Un eminente defensor de una perspectiva semejante sería Jorge Luis Borges: véase detalladamente: Victor Andrés Ferretti, *Boreale Geltung. Zu Nördlichkeit, Raum und Imaginärem im Werk von Jorge Luis Borges*, Fráncfort del Meno, 2007.
- 7 Adviértase, en este contexto, el poemario *Castalia bárbara* (1899), del modernista boliviano Ricardo Jaimes Freyre, con versos “parnasianos” relacionados con la mitología nórdica.
- 8 Véase, para la relación específica entre “borealidad” y “sublimidad”: Andreas Füllberth et al. (eds.), *Nördlichkeit – Romantik – Erhabenheit. Apperzeptionen der Nord/Süd-Differenz (1750–2000)*, Fráncfort del Meno, 2007.
- 9 Véase, para el entorno ibérico: Edmund Voges, *Briefe aus dem Norden – Verhandlungen mit dem Norden. Konstruktionen einer iberischen Moderne bei Ángel Ganivet und Josep Pla*, Fráncfort del Meno, 2004.
- 10 Véase respecto al paisaje el conciso artículo de Ralph Tuchtenhagen, “‘Nordische Landschaft’ und wie sie entdeckt wurde”, en Füllberth et al. (eds.) 2007.

CATÁLOGO DE OBRAS

I

EL PAISAJE ROMÁNTICO DEL NORTE DE EUROPA *De Friedrich a Constable*

CASPAR DAVID FRIEDRICH (Alemania, 1774-1840)



1. *Die Jahreszeiten: Der Frühling* (Las estaciones del año: La primavera), 1803

2. *Die Jahreszeiten: Der Herbst* (Las estaciones del año: El otoño), 1803

3. *Die Jahreszeiten: Der Winter* (Las estaciones del año: El invierno), 1803

4. *Das Kreuz im Gebirge* (La cruz en la montaña), ca. 1806

5. *Meersküste mit Statue und Kreuz* (Paisaje costero con estatua y cruz), ca. 1806-7

Pincel con tinta sepia sobre dibujo previo a lápiz, sobre papel vitela

Pincel con tinta marrón sobre dibujo previo a lápiz, sobre papel vitela

Pincel con tinta sepia sobre dibujo previo a lápiz, sobre papel vitela

Pincel con tinta sepia sobre lápiz

Pincel con tinta sepia sobre papel vitela

19,2 x 27,5 cm

19,1 x 27,5 cm

19,3 x 27,6 cm

64 x 92 cm

40,1 x 58 cm

Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlín, adquirido en 2006 con la generosa ayuda de la Herrmann Reemtsma Stiftung y la Kulturstiftung der Länder (KdZ 29941, 134-2006)

Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlín, préstamo permanente de la Ernst von Siemens Kunststiftung (FV 79)

Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlín, adquirido en 2006 con la generosa ayuda de la Herrmann Reemtsma Stiftung y la Kulturstiftung der Länder (KdZ 29942, 135-2006)

Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlín (SZ 21)

Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlín (Friedrich 111)

JOHAN CHRISTIAN CLAUSEN DAHL (Noruega, 1788-1857)

CARL GUSTAV CARUS (Alemania, 1789-1869)

ERNST FERDINAND OEHME (Alemania, 1797-1855)



14. *Blitzstudie. Am Golf von Neapel* (Estudio de un relámpago. En el golfo de Nápoles), 1820

15. *Zwei Männer auf einer Terrasse* (Dos hombres en una terraza), 1830

16. *Wolkenstudie mit Horizont* (Estudio de nubes con horizonte), 1832

17. *Blick auf Swinemünde, 25. April 1840* (Vista de Swinemünde, 25 de abril de 1840)

18. *Morgennebel* (Niebla matutina), ca. 1825

19. *Insel im Meer (Capri)* (Isla en el mar (Capri)), s.f.

20. *Kapelle in Winterlandschaft* (Capilla en paisaje invernal), 1850

21. *Wetterhorn und Rosenlaugletscher* (El Wetterhorn y el glaciar de Rosenlauri), s.f.

Óleo sobre papel

Óleo sobre papel

Óleo sobre papel

Pluma con tinta marrón sobre lápiz, aguado de marrón y grisáceo, realzado en blanco, sobre papel

Óleo sobre papel sobre cartón

Óleo sobre cartón

Acuarela sobre papel

Pluma con tinta china y acuarela, realzado en blanco, sobre papel

18,3 x 25,5 cm

14,7 x 28,6 cm

12,2 x 20,2 cm

22,4 x 31,7 cm

19,5 x 26 cm

14,4 x 18,9 cm

28 x 22,5 cm

23,6 x 33,3 cm

Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlín (SZ 5)

Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlín (SZ 2)

Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlín (SZ 3)

Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett it, Dresde (C1937-467)

Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Berlín (A II 425)

Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett it, Dresde (C1937-467)

Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett it, Dresde (C1995-10)

Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlín (SZ 1)

PHILIPP OTTO RUNGE
(Alemania, 1777-1810)



6. <i>Steinbruch bei Krippen</i> (Cantera cerca de Krippen) Fechado: "Krippen, den 19. Juli 1813" (Krippen, 19 de julio de 1813)	7. <i>Der Schlossberg bei Teplitz</i> (El Schlossberg cerca de Teplitz), ca. 1835	8. <i>Waldlichtung mit Obelisk im Seifersdorfer Tal</i> (Claro con obelisco en el valle de Seifersdorf), s.f.	9. <i>Der Morgen</i> (La mañana), 1808	10. <i>Der Tag</i> (El día), 1805	11. <i>Der Abend</i> (La tarde), 1805	12. <i>Die Nacht</i> (La noche), 1805	13. <i>Landschaft an der Peene</i> (Paisaje junto al río Peene), s.f.
Acuarela y lápiz sobre papel vitela	Pluma y pincel con tinta marrón, sobre lápiz, sobre papel vitela	Dibujo a sepia sobre dibujo previo a lápiz, sobre papel	Pluma y pincel con tinta gris y aguada sobre lápiz sobre papel	Aguafuerte y talla dulce sobre papel	Aguafuerte y talla dulce sobre papel	Aguafuerte y talla dulce sobre papel	Pluma con tinta gris y marrón sobre papel
21 x 17,4 cm	24,3 x 35,9 cm	17,8 x 18 cm	42,1 x 33,3 cm	71,5 x 47,8 cm	71,7 x 47,6 cm	71,1 x 47,5 cm	30 x 38 cm
Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlín (SZ 18)	Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlín (SZ 25)	Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlín (SZ 26)	Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlín (SZ 1, Kiste B 153)	Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Dresde (A1968-331)	Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Dresde (A1968-332)	Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Dresde (A1968-333)	Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlín (SZ 24, Kiste B 154)

CARL BLECHEN
(Alemania, 1798-1840)



22. <i>Grauer Wolkenhimmel mit Mond</i> (Cielo nuboso gris con luna), 1823	23. <i>Violett getönte Abendwolken über Gebirge</i> (Nubes violetas del atardecer sobre las montañas), s.f.	24. <i>Waldlandschaft mit Wasserlauf und zwei Jägern</i> (Paisaje de bosque con río y dos cazadores), ca. 1830-35	25. <i>Reh am Wasser vor Kirchenruine</i> (<i>Tannengruppe bei einer Kirchenruine</i>) (Cierva junto al agua ante la ruina de una iglesia (Grupo de abetos cerca de la ruina de una iglesia), 1831	26. <i>Gotische Kirchenruine von Bäumen überragt</i> (Ruina de una iglesia gótica invadida por árboles), ca. 1834	27. <i>Landschaft mit Ebene und Gebirgszug</i> (Paisaje de llanura y cordillera), s.f.	28. <i>Wald und Hügellandschaft mit einem Mönch</i> (Bosque y paisaje accidentado con un monje), s.f.	29. <i>Baumgruppe</i> (Grupo de árboles), s.f.
Óleo sobre papel	Óleo sobre papel	Pluma y pincel en negro, lavado en sepia, sobre lápiz, sobre papel	Pincel y tinta marrón sobre lápiz, aguada, sobre papel	Acuarela y grafito sobre papel	Óleo sobre papel	Óleo sobre papel	Pluma con tinta china sobre papel
13,3 x 18 cm	10,2 x 17,7 cm	29,2 x 34,4 cm	38 x 25,2 cm	37,2 x 35,8 cm	28,6 x 30 cm	29,6 x 23,3 cm	58 x 45,5 cm
Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlín (630)	Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlín (SZ 878)	Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlín (1317)	Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlín (SZ 548, Kisten SZ A 42 Blechen 18)	Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlín (562, Kiste A 43)	Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlín (SZ Nr. 271, 1484)	Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlín (572)	Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlín (SZ 617)

JOHN ROBERT COZENS
(Inglaterra, 1752-1797)

JOSEPH MALLORD WILLIAM TURNER
(Inglaterra, 1775-1851)



30. *Chigi Palace, near Albano* (Palacio Chigi, cerca de Albano), s.f.

31. *City and Bay of Naples* (Ciudad y bahía de Nápoles), s.f.

32. *The Terrace of the Villa d'Este* (La terraza de la Villa d'Este), s.f.

33. *Tivoli*, 1819

34. *The Grey Castle* (El Castillo gris), ca. 1820-30

35. *Heavy Dark Clouds* (Nubes densas y oscuras), ca. 1822

36. *Dunstanburgh Castle, Northumberland* (Castillo de Dunstanburgh, Northumberland), ca. 1828

37. *Margate*, ca. 1830

Acuarela sobre papel

Acuarela sobre papel

Acuarela sobre papel

Lápiz y acuarela sobre papel

Acuarela sobre papel

Guache y acuarela sobre papel

Acuarela y guache sobre papel

Acuarela y lápiz sobre papel

26,2 x 37,5 cm

23,8 x 37,3 cm

26,1 x 37,4 cm

25,6 x 40,5 cm

34,8 x 48,3 cm

18,2 x 22,6 cm

27,3 x 43,5 cm

35,2 x 51,8 cm

Victoria and Albert Museum, Londres (FA.497)

Victoria and Albert Museum, Londres, donado por J. E. Taylor (121-1894)

Victoria and Albert Museum, Londres, legado Ashbee (1712-1900)

Tate, Londres, legado del artista, 1856 (D16116)

Tate, Londres, legado del artista, 1856 (D25306)

Tate, Londres, legado del artista, 1856 (D25460)

Tate, Londres, legado del artista, 1856 (D25313)

Tate, Londres, legado del artista, 1856 (D25166)



46. *Study of Sky Effect* (Estudio de un efecto celeste), s.f.

47. *View over Hilly Country with a Stormy Sky* (Vista de un campo accidentado con un cielo tormentoso), s.f.

48. *View of Downland Country* (Vista de un campo de tierra caliza), s.f.

49. *The Close, Salisbury*, s.f.

Lápiz y acuarela sobre papel

Acuarela sobre papel

Lápiz y acuarela sobre papel

Óleo sobre papel

18,9 x 22,9 cm

11,2 x 18,8 cm

12,9 x 21 cm

26,4 x 20,3 cm

Victoria and Albert Museum, Londres, donado por Isabel Constable, hija del artista (202-1888)

Victoria and Albert Museum, Londres, donado por Isabel Constable, hija del artista (176-1888)

Victoria and Albert Museum, Londres, donado por Isabel Constable, hija del artista (225-1888)

Victoria and Albert Museum, Londres, donado por Isabel Constable, hija del artista (334-1888)

JOHN CONSTABLE
(Inglaterra, 1776-1837)



38. *Burg Hals from the Hillside* (Burg Hals desde la ladera), 1840

39. *Burg Hals and the Ilz from the Hillside* (Burg Hals y el Ilz desde la ladera), 1840

40. *Distant View of Cochem from the South* (Vista lejana de Cochem desde el sur), 1840

41. *Ehrenbreitstein with a Rainbow* (Ehrenbreitstein con un arco iris), 1840

42. *Branch Hill Pond, Hampstead* (Estanque de Branch Hill, Hampstead), ca. 1821-22

43. *A View at Hampstead: Evening* (Una vista desde Hampstead: tarde), 1822

44. *Study of Clouds above a Wide Landscape* (Estudio de nubes sobre un paisaje vasto), 1830

45. *View over a Wide Landscape, with Trees in the Foreground* (Vista de un paisaje vasto, con árboles en primer plano), 1832

Lápiz, acuarela y guache sobre papel

Óleo sobre lienzo

Óleo sobre papel

Lápiz y acuarela sobre papel

Lápiz y acuarela sobre papel

14 x 18,9 cm

14,2 x 19,1 cm

14 x 19,2 cm

14,1 x 19,3 cm

24,5 x 39,4 cm

16,5 x 29,8 cm

19 x 22,8 cm

18,6 x 22,2 cm

Tate, Londres, legado del artista, 1856 (D28997)

Tate, Londres, legado del artista, 1856 (D28960)

Tate, Londres, legado del artista, 1856 (D28987)

Tate, Londres, legado del artista, 1856 (D28979)

Victoria and Albert Museum, Londres, donado por Isabel Constable, hija del artista (125-1888)

Victoria and Albert Museum, Londres, donado por Isabel Constable, hija del artista (337-1888)

Victoria and Albert Museum, Londres, donado por Isabel Constable, hija del artista (240-1888)

Victoria and Albert Museum, Londres, donado por Isabel Constable, hija del artista (597-1888)



THOMAS COLE
(E.E.UU., nacido en Inglaterra, 1801-1848)



AMÉRICA DEL NORTE: LA NATURALEZA DE LO SUBLIME
De Cole a Bierstadt

50. *The Devil Throwing the Monk from the Precipice* (El diablo arrojando al monje desde el precipicio), s.f.

51. *Sketch of Two Dead Trees* (Boceto de dos árboles muertos), s.f.

52. *The Voyage of Life – Childhood* (El viaje de la vida – Infancia), 1848

53. *The Voyage of Life – Youth* (El viaje de la vida – Juventud), 1848

54. *The Voyage of Life – Manhood* (El viaje de la vida – Madurez), 1848

Pluma con tinta marrón y toques de grafito sobre papel, toques de color blanco

Grafito sobre papel

Grabado

Grabado

Grabado

19,4 x 13,5 cm

Hoja: 20,3 x 26 cm

Imagen: 37,6 x 57,8 cm; hoja: 48 x 64,8 cm

Imagen: 37,6 x 57,8 cm; hoja: 48 x 64,8 cm

Imagen: 37,6 x 57,8 cm; hoja: 48 x 64,8 cm

Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut, colección de Mary C. y James W. Fosburgh B.A. 1933, M.A. 1935 (1979.14.17)

Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut (1942.337)

Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut, regalo del Sr. y la Sra. Theodore E. Stebbins, Jr., B.A. 1960 (1969.82b)

Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut, regalo del Sr. Theodore E. Stebbins, Jr., B.A. 1960 (1969.82c)

Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut, regalo del Sr. y la Sra. Theodore E. Stebbins, Jr., B.A. 1960 (1969.82d)

MARTIN
JOHNSON HEADE
(EE.UU., 1819-1904)

FREDERIC EDWIN CHURCH
(EE.UU., 1826-1900)



55. *The Voyage of Life – Old Age* (El viaje de la vida – Vejez), 1848

56. *Friars Head / Campobello*, 24 de agosto de 1862

57. *Vision of the Cross, Study for “Apotheosis to Thomas Cole”* (Visión de la cruz, estudio para “Apotheosis para Thomas Cole”), posterior a 1847

58. *Eagle Lake Viewed from Cadillac Mountain, Mount Desert Island, Maine* (El lago Eagle visto desde la montaña Cadillac, isla de Mount Desert), 1850-60

59. *Floating Iceberg* (Iceberg flotante), 1859

60. *Iceberg, New Foundland*, 1859

61. *Seascape with Icecap in the Distance* (Marina con casquete glaciar a lo lejos), junio o julio de 1859

62. *Blue Mountains, Jamaica* (Montañas Azules, Jamaica), agosto de 1865

Grabado

Lápiz sobre papel

Óleo sobre cartón

Óleo y grafito sobre cartón

Óleo sobre cartón

Óleo sobre cartón

Óleo y grafito sobre cartón

Óleo sobre cartón

Imagen: 37,6 x 57,8 cm; hoja: 48 x 64,8 cm

19,7 x 27,9 cm

18 x 25,5 cm

29,4 x 44,5 cm

18,8 x 37,5 cm

13,7 x 35,3 cm

18,1 x 25,6 cm

29,1 x 45,4 cm

Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut, regalo del Sr. y la Sra. Theodore E. Stebbins, Jr., B.A. 1960 (1969.82e)

Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut, fondo anónimo para adquisiciones de estampas (1980.42)

Cooper-Hewitt, National Design Museum, Smithsonian Institution, Nueva York, regalo de Louis P. Church (1917-4-254-b)

Cooper-Hewitt, National Design Museum, Smithsonian Institution, Nueva York, regalo de Louis P. Church (1917-4-324)

Cooper-Hewitt, National Design Museum, Smithsonian Institution, Nueva York, regalo de Louis P. Church (1917-4-296-a)

Cooper-Hewitt, National Design Museum, Smithsonian Institution, Nueva York, regalo de Louis P. Church (1917-4-296-c)

Cooper-Hewitt, National Design Museum, Smithsonian Institution, Nueva York, regalo de Louis P. Church (1917-4-667)

Cooper-Hewitt, National Design Museum, Smithsonian Institution, Nueva York, regalo de Louis P. Church (1917-4-419)



VINCENT VAN GOGH
(Holanda, 1853-1890)

EDVARD MUNCH
(Noruega, 1863-1944)



LA TRADICIÓN ROMÁNTICA
DEL NORTE Y LA
ABSTRACCIÓN: EL PAISAJE
ENTRE DOS SIGLOS
De van Gogh a Ernst

68. *Felder und Gärten* (Campos y jardines), s.f.

69. *Boomwortels* (Raíces de árbol), 1882

70. *Melancholy* (Melancolía), 1883

71. *The Vicarage Garden* (El jardín de la parroquia), 1883

72. *Junge Frau am Strand (Die Einsame)* (Mujer joven en la playa (La solitaria)), 1896

Pluma con tinta china sobre papel

Tiza sobre papel

Lápiz, pluma con tinta marrón, sobre papel vitela

Lápiz, pluma y pincel sobre papel

Media tinta y punta seca sobre papel hecho a mano

24,1 x 31,8 cm

49 x 68,5 cm

28,6 x 20,6 cm

20 x 23,4 cm

28,9 x 22 cm

Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlín (1)

Kröller-Müller Museum, Otterlo (KM 117.091 recto)

Van Gogh Museum, Vincent van Gogh Foundation, Ámsterdam (d 87 V / 1962)

Van Gogh Museum, Vincent van Gogh Foundation, Ámsterdam (d 88 V / 1962)

Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlín (28-1933)

ALBERT BIERSTADT
(EE.UU., nacido en Alemania, 1830-1902)



63. *Alpine Scene in Thunderstorm* (Escena alpina durante una tempestad de truenos), 1868

64. *Cloud Study* (Estudio de nubes), marzo 1871

65. *Scene in the Tyrol* (Escena en el Tirol), 1854

66. *White Mountains, New Hampshire* (Montañas Blancas, Nueva Hampshire), 1857

67. *Gathering Storm* (Tormenta acercándose), ca. 1857-58

Óleo y grafito sobre cartón

Óleo y grafito sobre cartón

Óleo sobre cartón de fibra

Óleo sobre papel montado sobre cartón

Óleo sobre papel montado sobre cartón

74,7 x 113 cm

25,7 x 32,9 cm

24 x 32,8 cm

14,6 x 21,8 cm; sobre paspartú: 15,2 x 22,2 cm

17,4 x 24,7 cm

Cooper-Hewitt, National Design Museum, Smithsonian Institution, Nueva York, regalo de Louis P. Church (1917-4-509)

Cooper-Hewitt, National Design Museum, Smithsonian Institution, Nueva York, regalo de Louis P. Church (1917-4-586)

Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D.C., regalo de Joseph H. Hirshhorn, 1966 (66.508)

Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D.C., regalo de Joseph H. Hirshhorn, 1966 (66.502)

Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D.C., regalo de Joseph H. Hirshhorn, 1966 (66.503)

WASSILY KANDINSKY
(Rusia, 1866-1944)

EMIL NOLDE
(Alemania, 1867-1956)



73. *Zum Walde I* (Hacia el bosque I), 1897

74. *Zwei Frauen am Meeresufer* (Dos mujeres en la orilla), 1898

75. *Grosse Schneelandschaft* (Gran paisaje nevado), 1898

76. *Zwei Menschen (Die Einsamen)* (Dos personas (Los solitarios)), 1899

77. *Die Eiche* (El roble), 1903

78. *Sin título*, 1922

79. *“Lichte Meerestimmung”* (Marina con ambiente luminoso), 1901

80. *Herbstmeer* (Mar otoñal), 1920

Xilografía en color sobre papel

Agua fuerte sobre papel especial para grabado

Acuarela y tinta sobre papel

Óleo sobre lienzo

Acuarela sobre papel

52,8 x 64,5 cm

45,5 x 51,3 cm

32,4 x 45,8 cm

39,5 x 53,2 cm

64,3 x 49,8 cm

26,7 x 36,3 cm

65 x 83 cm

34,5 x 47,3 cm

Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlín (72-1934)

Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlín (184-1929)

Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlín (69-1918)

Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlín (32-1933)

Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlín (714-1912 G)

Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid (607 [1974.50])

Stiftung Seebüll Ada y Emil Nolde, Neukirchen (Wvz. Urban 84)

Stiftung Seebüll Ada y Emil Nolde, Neukirchen (A.Me.20)

PIET
MONDRIAN
(Holanda,
1872-1944)

PAUL KLEE
(Suiza, 1879-1940)



81. *Meer mit rotem Himmel (kleiner Dampfer)* (Mar con cielo rojo (pequeño barco de vapor)), 1946

82. *Rote Wolken* (Nubes rojas), s.f.

83. *Berglandschaft (blau und grün)* (Paisaje de montaña (azul y verde)), s.f.

84. *Ozean* (Océano), s.f.

85. *Crisantemo*, 1907

86. *Seelandschaft mit dem Himmelskörper* (Paisaje de lago con el cuerpo celeste), 1920, 166

87. *Drei Blumen* (Tres flores), 1920, 183

88. *Ansteigende Ortswege* (Caminos cuesta arriba en un pueblo), 1930

Acuarela sobre papel

Acuarela sobre papel hecho a mano

Acuarela sobre papel

Acuarela sobre papel

Lápiz sobre papel

Pluma sobre papel sobre cartón

Óleo sobre cartón imprimado

Pincel con tinta sobre papel montado sobre cartón

23 x 27,4 cm

34,5 x 44,7 cm

35,2 x 46,6 cm

33,8 x 45,6 cm

28,6 x 21 cm

12,7 x 28,1 cm

19,5 x 15 cm

57 x 33,1 cm

Stiftung Seebüll Ada y Emil Nolde, Neukirchen (A.Me.53)

Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid (694 [1983.9])

Stiftung Seebüll Ada y Emil Nolde, Neukirchen (A.Bg.11)

Stiftung Seebüll Ada y Emil Nolde, Neukirchen (A.Me.10)

Colección privada

Zentrum Paul Klee, Berna (PKS Z 441)

Zentrum Paul Klee, Berna, donación de Livia Klee (SLK B 49)

Colección privada, Nueva York

IV

EL ESPÍRITU DEL PAISAJE Y LA ABSTRACCIÓN TOTAL *De Newman a Rothko*

BARNETT
NEWMAN
(EE.UU.,
1905-1970)

JACKSON POLLOCK
(EE.UU., 1912-1956)

ADOLPH GOTTLIEB
(EE.UU., 1903-1974)



92. *The Name* (El nombre), 1949

93. Jackson Pollock *Sin título*, 1944-45

94. *Sin título*, 1951

95. *Imaginary Landscape No. 2* (Paisaje imaginario núm. 2), 1956

96. *Heavy Sky* (Cielo denso), 1956

Pincel con tinta negra sobre papel

Grabado y punta seca sobre papel

Tinta negra y sepia sobre papel de morera

Guache sobre papel

Guache y acuarela sobre papel

61,1 x 38 cm

Plancha: 37,9 x 45,3 cm; hoja: 54,4 x 74,5 cm

63,5 x 98,4 cm

Imagen: 53,3 x 74,7 cm; hoja: 56,3 x 77,8 cm

56,5 x 78,7 cm

National Gallery of Art, Washington, D.C., 1949, regalo de la Woodward Foundation, 1976 (1976.56.119)

The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, regalo de Lee Krasner Pollock, 1975 (1975.647.4)

The Museum of Modern Art, Nueva York, regalo de Lee Krasner en memoria de Jackson Pollock, 1983 (666.1983)

Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D.C., regalo de Joseph H. Hirshhorn, 1966 (66.2155)

Colección de la Adolph and Esther Gottlieb Foundation, Nueva York (5612.1)

MAX ERNST
(Alemania, 1891-1976)



89. *Soleil (Sol)*

Calcografía, aguafuerte y aguatinta a dos colores sobre papel

Imagen: 22,5 x 16,5 cm; hoja: 46,7 x 35,2 cm

Colección privada

90. *Forêt et soleil*
(Bosque y sol)

Óleo sobre lienzo

100 x 81 cm

Colección privada

91. Heinrich von Kleist, Clemens Brentano, Achim von Arnim
Caspar David Friedrich: Seelandschaft mit Kapuziner= Paysage marin avec un Capucin (Caspar David Friedrich: Paisaje marino con monje capuchino)
Edition Hans Bolliger, Zúrich, 1972
Editado, ilustrado y traducido al francés por Max Ernst
Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, Berlín (NB 4 2005 197)

MARK ROTHKO
(EE.UU., nacido en Letonia, 1903-1970)



97. *Sin título*, ca. 1966

Acrílico y guache sobre papel

51 x 66,4 cm

Colección de la Adolph and Esther Gottlieb Foundation, Nueva York (6631)

98. *Sin título*, ca. 1967

Serigrafía y collage sobre papel

76,2 x 55,9 cm

Colección de la Adolph and Esther Gottlieb Foundation, Nueva York (6797)

99. *Sin título*, 1973

Acrílico sobre papel

61 x 45,7 cm

Colección de la Adolph and Esther Gottlieb Foundation, Nueva York (7305)

100. *Burst (First State)*
(Estallido (primer estado)), 1974

Acrílico sobre papel

60,6 x 45,7 cm

Colección de la Adolph and Esther Gottlieb Foundation, Nueva York (7450)

101. *Landscape with Mountains* (Paisaje con montañas), s.f.

Acuarela sobre papel vitela marrón

44,9 x 30,5 cm

National Gallery of Art, Washington, D.C., regalo de la Mark Rothko Foundation, Inc., 1986 (1986.56.536a)

102. *Sin título*, 1945-46

Acuarela y tinta sobre papel

102 x 66,6 cm

The Museum of Modern Art, Nueva York, regalo de la Mark Rothko Foundation, Inc. (461.1986)

103. *Sin título*, 1968

Acrílico sobre papel montado sobre tabla

100,8 x 65,4 x 3,7 cm

National Gallery of Art, Washington, D.C., regalo de la Mark Rothko Foundation, Inc., 1986 (1986.43.255)

104. *Sin título*, 1969

Acrílico sobre papel

182,4 x 107,6 cm

National Gallery of Art, Washington, D.C., regalo de la Mark Rothko Foundation, Inc., 1986 (1986.43.270)



105. *Sin título*, 1969

106. *Sin título*, 1969

Acrílico sobre papel

Acrílico sobre papel

138,1 x 107,8 cm

188,3 x 122,3 cm

National Gallery of Art, Washington, D.C., regalo de la Mark Rothko Foundation, Inc., 1986 (1986.43.276)

National Gallery of Art, Washington, D.C., regalo de la Mark Rothko Foundation, Inc., 1986 (1986.43.295)

GERHARD RICHTER (Alemania, nacido en 1932)



112. *Noch Nicht* (Aún no), 1974-75

113. *Der Rhein* (El Rin), ca. 1982

114. *Seestück* (Marina), 1969

115. *Seestück* (Marina), 1970

116. *2.1.1978*, 1978

117. *2.1.1978*, 1978

118. *27.8.1985 (I)*, 1985

119. *Sin título*, 1991

Acuarela, guache y bolígrafo sobre papel

Xilografía, collage sobre cartón

Litografía foto offset sobre papel

Litografía foto offset sobre papel

Acuarela sobre papel

Acuarela sobre papel

Grafito sobre papel

Pluma y pincel con tinta sobre papel

24,1 x 32,1 cm

61,5 x 32 cm

50,7 x 49 cm

59,5 x 44,8 cm

14,8 x 21 cm

14,8 x 21 cm

21 x 29,7 cm

16,4 x 23,9 cm

The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, adquisición, regalo "Lila Acheson Wallace", 1995 (1995.14.12)

Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlín (Kiste WGal 5/7)

IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat Valenciana, Valencia

IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat Valenciana, Valencia, Donación Carolyn y Brooke Alexander, Nueva York

Kunstmuseum Winterthur, Winterthur, préstamo permanente del artista, 1997 (Z. 1997.60)

Kunstmuseum Winterthur, Winterthur, préstamo permanente del artista, 1997 (Z. 1997.61)

Kunstmuseum Winterthur, Winterthur, adquirido con fondos de la lotería del cantón de Zúrich, 1997 (Z. 1997.24)

Kunstmuseum Winterthur, Winterthur, adquirido con fondos de la lotería del cantón de Zúrich, 1996 (Z. 1996.30)

V

ANSELM KIEFER
(Alemania, nacido en 1945)



EL PAISAJE POSTROMÁNTICO *Kiefer, Richter*

107. <i>Ohne Titel (Heroische Simmbilder)</i> (Sin título (Símbolos heróicos)), ca. 1969	108. <i>Herbstwald</i> (Bosque de otoño), 1970	109. <i>Stausee</i> (Pantano), 1971	110. <i>Über allen Gipfeln ist Ruh</i> (Sobre todas las cumbres hay paz), 1971*	111. <i>Stefan!</i> , 1974
Acuarela, guache y carboncillo sobre papel	Acuarela, guache y lápiz de grafito sobre papel	Acuarela, guache y lápiz de grafito sobre papel	Acuarela y guache sobre papel	Acuarela, guache, lápiz de color y bolígrafo sobre papel
35,9 x 45,4 cm	A. hoja superior: 11,5 x 17,1 cm; B. hoja inferior: 24,1 x 33 cm	41,6 x 55,9 cm	31,4 x 47,9 cm	23,8 x 32,1 cm
The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, adquisición, regalo "Lila Acheson Wallace", 1995 (1995.14.2)	The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, adquisición, regalo "Lila Acheson Wallace", 1995 (1995.14.3ab)	The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, adquisición, regalo "Lila Acheson Wallace", 1995 (1995.14.7)	The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, adquisición, regalo "Lila Acheson Wallace", 1995 (1995.14.8)	The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, fondo "Denise and Andrew Saul", 1995 (1995.14.9)
			*Inscribed: "Über allen Gipfeln ist Ruh! In allen Wipfeln spürest Du kaum einen Hauch! / für Julia" (¡Sobre todas las cumbres hay paz! En las copas todas de los árboles apenas si notas una brisa! / Para Julia!)	



120. <i>Sin título</i> , 1991	121. <i>Sin título</i> , 1991	122. <i>31.5.1999</i> , 1999	123. <i>31.5.1999</i> , 1999	124. <i>1.6.1999</i> , 1999
Pincel con tinta sobre papel	Pincel con tinta sobre papel	Lápiz sobre papel	Lápiz sobre papel	Lápiz sobre papel
23,9 x 33,7 cm	16,5 x 23,9 cm	21 x 30,2 cm	21 x 30,2 cm	21 x 30,2 cm
Kunstmuseum Winterthur, Winterthur, adquirido con fondos de la lotería del cantón de Zúrich, 1996 (Z. 1996.31)	Kunstmuseum Winterthur, Winterthur, adquirido con fondos de la lotería del cantón de Zúrich, 1996 (Z. 1996.32)	Kunstmuseum Winterthur, Winterthur, adquirido con fondos de la lotería del cantón de Zúrich, 2000 (Z. 2000.72)	Kunstmuseum Winterthur, Winterthur, adquirido con fondos de la lotería del cantón de Zúrich, 2000 (Z. 2000.73)	Kunstmuseum Winterthur, Winterthur, adquirido con fondos de la lotería del cantón de Zúrich, 2000 (Z. 2000.74)

BIBLIOGRAFÍA

I

FUENTES

(TEXTOS HISTÓRICOS /
DE ARTISTAS)

Belleza y verdad. Sobre la estética entre la ilustración y el romanticismo: A. G. Baumgarten, M. Mendelsohn, J. J. Winckelmann, J. G. Hamann, Mateu CABOT (ed.), Vicente Jarque Soriano y Catalina Terrasa Montaner (trad.), Alba Editorial, Barcelona, 1999

BURKE, Edmund, *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Londres, 1757. Ed. castellana: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, de Menene Gras Balaguer (estudio preliminar y trad.), Juan Antonio López Férrez (trad.), Alianza Editorial, Madrid, 2005

CARUS, Carl Gustav, *Neun Briefe über die Landschaftsmalerei. Geschrieben in den Jahren 1815 bis 1824. Zuvor ein Brief von Goethe als Einleitung*, Kurt Gerstenberg (ed.), Jess, Dresde, 1927. Ed. castellana: *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje. Diez cartas sobre la pintura de paisaje con doce suplementos y una carta de Goethe a modo de introducción*, José Luis Arántegui (trad.), Javier Arnaldo (introd.), Visor, Madrid, 1992

CHURCH, Frederic Edwin, "Mountain Views and Coast Scenery, by a Landscape Painter", *Bulletin of the American Art Union* (noviembre 1850), págs. 129-131

COLE, Thomas, *The Collected Essays and Prose Sketches*, Marshall B. Tynn (ed.), The John Colet Press, St. Paul, 1980

COZENS, Alexander, *A New Method of assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, Londres, 1785

Fragmentos para una teoría romántica del arte: Novalis, F. Schiller, F. y A. W. Schlegel, H. von Kleist, F. Hölderlin... ARNALDO, Javier (ed.), Tecnos, Madrid, 1987

GILPIN, William, *Three Essays: on picturesque Beauty, on picturesque Travel, and on sketching landscape, to which is added a Poem on Landscape Painting*, 1792. Ed. castellana: *3 ensayos sobre la belleza pintoresca*, Javier Maderuelo (ed.), Abada Editores, Madrid, 2004

HOWARD, Luke, "On the Modification of Clouds", *Philosophical Magazine*, XVI, 1803, págs. 97-107, 344-357

KANDINSKY, Wassily, *Über das Geistige in der Kunst*, R. Piper & Co., München, 1911, fechado 1912. Ed. castellana: *De lo espiritual en el arte*, Genoveva Dieterich (trad.), Paidós Estética, Barcelona, 1999

KANT, Immanuel, "Analytik des Erhabenen", *Kritik der Urteilskraft*, 1790, §§ 23-29. Ed. castellana: "Análisis de lo sublime", *Crítica del juicio*, Manuel García Morente (ed. y trad.), Colección Austral nº 167, Espasa Calpe, Madrid, 12ª ed. 2007, §§ 23-29

LONGINO, "Sobre lo sublime". Edición castellana en: *Sobre el estilo: Demetrio. Sobre*

lo sublime: Longino, José García López (introd., trad. y notas), Gredos, D. L., Madrid, 1979

LYOTARD, Jean-François, *Leçons sur l'analytique du sublime (Kant, Critique de la faculté de juger, §§ 23-29)*, Éditions Galilée, Paris, 1991

LYOTARD, Jean-François, "Le sublime et l'avant-garde" (1983), *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Éditions Galilée, Paris, 1988. Ed. castellana: "Lo sublime y la vanguardia", *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Manantial, Buenos Aires, 1998

NEWMAN, Barnett, "The sublime is now", *Tiger's Eye*, vol. 1, nº 6 (diciembre 1948), reeditado en: *Barnett Newman. Selected writings and interviews*, John P. O'Neill (ed.), University of California Press, Berkeley, 1990. Ed. castellana: "Lo sublime es ahora", *Escritos escogidos y entrevistas*, John P. O'Neill (ed.), Miguel Angel Coll Rodríguez (trad.), Síntesis, Madrid, 2006, págs. 214-218

NOBLE, Louis L., *The Course of Empire, Voyage of Life, and Other Pictures of Thomas Cole*, N.A. with Selections from his Letters and Miscellaneous Writings, Nueva York, 1853, 2ª ed. Elliot S. Vesell (ed.), Cambridge, 1964

PETRARCA, Francesco, "A Dionigi da Borgo San Sepolcro, de la Orden de san Agustín y profesor de Sagrada Escritura, sobre algunas preocupaciones propias", (Epístola sobre la ascensión al mont Ventoux), *Ventoux mendirako igoaldia, 1336ko apirilaren 26ª / La ascensión al mont Ventoux, 13 de abril de 1336*, Apuntes de Estética ARTIUM, Artium, Vitoria-Gasteiz, 2002, págs. 53-63

RICHTER, Jean Paul (ed.), *The Literary Work of Leonardo da Vinci*, Sampson Low/Marston/Searle & Rivington, 1883, 3ª ed., Phaidon, Oxford, 1977

RITTER, Joachim, *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, Münster, 1963. Reimpreso en: idem, *Subjektivität*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt del Meno, 1974, págs. 141-163. Ed. castellana: "Paisaje", *Subjetividad. Seis ensayos*, Rafael de la Vega (trad.), Editorial Alfa, Barcelona, 1986, págs. 125-159

ROSENBLUM, Robert, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*, Thames & Hudson, Londres, 1975. Ed. castellana: *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko*, Consuelo Luca de Tena (trad.), Alianza Editorial, Madrid, 1978, reed. 1993

ROSENBLUM, Robert, "The Abstract Sublime", *ARTnews*, vol. 59, nº 10 (febrero 1961), págs. 38-41, 56, 58

ROTHKO, Mark, "The Romantics were Prompted", *Possibilities*, nº 1 (invierno 1941), págs. 84-86, 89, 90, 93

ROTHKO, Mark, *Écrits sur l'art, 1934-1969*, Éditions Flammarion, Paris, 2005. Ed. castellana: *Mark Rothko. Escritos sobre Arte (1934-1969)*, Miguel López-Remiro (ed.), Paidós, Barcelona, 2007

ROTHKO, Mark, *The Artist's Reality: Philosophies of Art*. Christopher Rothko (ed.), Yale University Press, New Haven, s.a. [2004]. Ed. castellana: *La realidad del artista. Filosofías del arte*, Christopher Rothko (introd.), Marisa Abdala (trad.), Editorial Síntesis, Madrid, 2004

SALMERÓN, Miguel (ed.), *Escritos de arte. J. W. Goethe*, Miguel Salmerón (trad. y notas), Editorial Síntesis, Madrid, 1999

SHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph, *Philosophie der Kunst*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1960. Ed. castellana: *Filosofía del arte*, Virginia López-Domínguez (estudio, trad. y notas), Tecnos, Madrid, 2006

SHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph, *Über das Verhältniss der bildenden Künste zur Natur*, München, 1809. Ed. castellana: *La relación del arte con la naturaleza*, Alfonso Castaño Piñán (trad.), Sarpe, Madrid, 1985

SCHILLER, Johann Christoph Friedrich von, "Über das Erhabene" (ca. 1794-1796), *Kleinere Prosaische Schriften*, Schmieder, Karlsruhe, 1801, parte III. Ed. castellana: *Lo sublime: De lo sublime y sobre lo sublime*, Pedro Aullón de Haro (estudio), José Luis del Barco (trad.), Ágora, Málaga, 1992

SCHILLER, Johann Christoph Friedrich von, "Vom Erhabenen. Zur weiteren Ausführung einiger Kantischer Ideen" (1793), ed. en *Über das Schöne und die Kunst. Schriften zur Ästhetik*, dtv, München, 1984. Ed. castellana: *Lo sublime: De lo sublime y sobre lo sublime*, Pedro Aullón de Haro (estudio), José Luis del Barco (trad.), Ágora, Málaga, 1992

Thomas Cole's Poetry: The Collected Poems of America's Foremost Painter of the Hudson River School, George Shumway Publisher, York, 1972, Marshall B. TYMN (ed.)

II

LITERATURA GENERAL

A. LIBROS y ENSAYOS

ADLER, Jeremy, "Time, Self, Divinity. The Landscape of Ideas from Petrarch to Goethe", "Landschaft" und Landschaften im 18. Jahrhundert, Heinke Wunderlich (ed.), Winter, Heidelberg, 1995, págs. 25-30

ANDREWS, Malcolm, *The Search for the Picturesque Landscape. Aesthetics and Tourism in Britain 1730-1800*, Stanford University Press, Stanford, 1989

ANDREWS, Malcolm, *Landscape and Western Art*. Oxford University Press, Oxford, 1999

APOSTOLOS-CAPPADONA, Diane, *The Spirit and the Vision: The Influence of Christian Romanticism on the Development of Nineteenth-century American Art*, Scholars Press, Atlanta, 1995

ARGULLOL, Rafael, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*.

Editorial Bruguera, Barcelona, 1983, reed. Acanalado, Barcelona, 2006

ARNDT, Astrid, BLÖDORN, Andreas, FRAESDORFF, David y otros (eds.), *Imagologie des Nordens. Kulturelle Konstruktionen von Nördlichkeit in interdisziplinärer Perspektive*, Imaginatio borealis. Bilder des Nordens, vol. 7, Peter Lang, Frankfurt del Meno/Berlin/Berna y otros, 2004

BADT, Kurt, *John Constable's Clouds*, Stanley Godman (trad.), Routledge and Kegan Paul, Londres, 1950

BADT, Kurt, *Wolkenbilder und Wolkengedichte der Romantik*, Walter DeGruyter-Verlag, Berlin, 1960

BANG, Marie Lødrup, *Johann Christian Dahl, 1788-1857. Life and Works*, 3 vols., Norwegian University Press, Oslo, 1987

BARRELL, John, *The Idea of Landscape and the Sense of Place*, Cambridge University Press, Cambridge, 1972

BARRELL, John, *The Dark Side of Landscape. The Rural Poor in English Painting*, Cambridge University Press, Cambridge, 1980

BÄTSCHMANN, Oskar, *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750-1920*, DuMont, Colonia, 1989

BELTING, Hans, "Die gemalte Natur", *Kunst um 1800 und die Folgen. Werner Hofmann zu Ehren*, Christian Beutler, Peter-Klaus Schuster y Martin Warnke (eds.), Prestel, München, 1988, págs. 169-180

BENN, Sheila Margaret, "Pre-Romantic Attitudes to Landscape in the Writings of Friedrich Schiller", *Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker*, serie nueva, vol. 99, nº 223, De Gruyter, Berlin/Nueva York, 1991

BENZ, Richard, *Goethe und die Romantische Kunst*, R. Piper & Co., München, 1940

BISANZ, Rudolf M., *German Romanticism and Philipp Otto Runge: A Study in Nineteenth-century Art Theory and Iconography*, Northern Illinois University Press, Illinois, 1970

BOIME, Albert, *The Magisterial Gaze: Manifest Destiny and the American Landscape Painting, ca. 1830-1865*, Smithsonian Institution Press, Washington, D.C., 1991

BÖRSCH-SUPAN, Helmut y JÄHNIG, Karl Wilhelm, *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, Prestel, München, 1973

BOZAL, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas I*, Visor, Madrid, 1996

BUSCH, Werner, *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Mann, Berlin, 1985

BUSCH, Werner, "Landschaft", *Das sentimentale Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, C.H. Beck, München, 1993, cap. III, págs. 329-380

- BUSCH, Werner, "Der Berg als Gegenstand von Naturwissenschaft und Kunst. Zu Goethes geologischem Begriff", *Goethe und die Kunst*, cat. exp., Sabine Schulze (ed.), Schirn Kunsthalle Frankfurt, Fráncfort del Meno, Kunstsammlungen zu Weimar, Stiftung Weimarer Klassik, 1 de septiembre - 10 de octubre de 1994, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 1994, págs. 485-497
- BUSCH, Werner, "Die Ordnung im Flüchtigen - Wolkenstudien der Goethezeit", *Goethe und die Kunst*, cat. exp., Sabine Schulze (ed.), Schirn Kunsthalle Frankfurt, Kunstsammlungen zu Weimar, Stiftung Weimarer Klassik, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 1994, págs. 518-527
- BUSCH, Werner (ed.), *Landschaftsmalerei. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren*, vol. 3, Reimer, Berlín, 1997
- BUSCH, Werner, *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, C.H. Beck, Múnich, 2003
- BÜTTNER, Nils, "Schinkel, Goethe und die 'Gefährlichkeit der Landschaftsmalerei'", *Geschichte und Ästhetik. Festschrift für Werner Busch zum 60. Geburtstag*, Margit Kern (ed.), Deutscher Kunstverlag, Múnich/Berlín, 2004, págs. 331-348
- BÜTTNER, Nils, *Geschichte der Landschaftsmalerei*, Hirmer, Múnich, 2006
- CHEETHAM, Mark A., *Revision and Exploration. German Landscape Depiction and Theory in the Late 18th Century*, Tesis Doctoral, University of London, Londres, 1982
- CLARK, Kenneth, *Landscape Painting*, Scribner, Nueva York, 1950. Ed. revisada y ampliada: *Landscape into Art*, John Murray, Londres/Nueva York, 1969. Ed. castellana: *El arte del paisaje*, Laura Diamont (trad.), Seix Baral, Barcelona, 1971
- CROWTHER, Paul, *The Kantian Sublime. From Morality to Art*, The Clarendon Press, Oxford, 1989
- DE MAN, Paul, *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, Nueva York, 1984
- DÜRBECK, G., GOCKEL, B., KELLER, S. B. y otros (eds.), *Wahrnehmung der Natur - Natur der Wahrnehmung. Studien zur Geschichte visueller Kultur um 1800*, Verlag der Kunst, Dresde, 2001
- DVORÁC, Max, *Idealismus und Realismus in der Kunst der Neuzeit. Die Entwicklung der modernen Landschaftsmalerei. Akademische Vorlesungen aus dem Archiv des Kunsthistorischen Instituts der Universität Wien*, Norbert Schmitz (ed., introd. y coment.), VDG, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, Alfter, 1993
- EAGLETON, Terry, *The Ideology of the Aesthetic*, Blackwell Publishers, Londres, 1990
- ENGEL-BRAUNSCHMIDT, Annelore, FOUQUET, Gerhard, HINDEN, Wiebke von y otros (eds.), *Ultima Thule: Bilder des Nordens von der Antike bis zur Gegenwart, Imaginatio borealis. Bilder des Nordens*, vol. 1, Peter Lang, Fráncfort del Meno/Berlín/Berna y otros, 2001
- ESCHENBURG, Barbara, *Landschaft in der deutschen Malerei. Vom späten Mittelalter bis heute*, C.H. Beck, Múnich, 1987
- FECHNER, Renate, *Natur als Landschaft. Zur Entstehung der ästhetischen Landschaft*, Peter Lang, Fráncfort del Meno/Múnich/Berna/Nueva York, 1986
- FLUCK Winfried, "Theatricality and Excess: A European Look at the American Landscape", *The New World: Creating an American Art*, cat. exp., Elizabeth Mankin Kornhauser (ed.), en colaboración con Ortrud Westheider y Karsten Müller, cat. exp. Bucerius Kunst Forum, Hamburgo, 24 de febrero - 28 de mayo de 2007. Bucerius Kunst Forum, Hamburgo, 2007
- FRANK, Hilmar, "Idealbegriff und Landschaftsmalerei zwischen 1750 und 1850. Abgrenzungen, Anregungen, Paradigmenwechsel", *Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch*, Karlheinz Barck, Martin Fontius y Wolfgang Thierse (eds.), Akademie-Verlag, Berlín, 1990, págs. 312-344
- FRIEDLÄNDER, Max J., *Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen*, Stols, La Haya/Oxford, 1947
- FÜLBERTH, Andreas y otros (eds.), *Nördlichkeit-Romantik-Erhabenheit: Apperzeptionen der Nord/Süd-Differenz (1750-2000)*, actas del congreso, Universität zu Kiel, Kiel, 16-19 de marzo de 2005, Peter Lang, Fráncfort del Meno/Berlín/Berna y otros, 2007
- GOLDING, John, *Paths to the Absolute*, Princeton University Press, Princeton, 2000
- GONZÁLEZ DE LA TORRE, Jesús, *El paisaje*, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia, 2006
- GRANDELL, Gina, *Nature Pictorialized. The View in Landscape History*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1993
- GRAVE, Johannes, *Caspar David Friedrich und die Theorie des Erhabenen. Friedrichs Eismeer als Antwort auf einen zentralen Begriff der zeitgenössischen Ästhetik*, VDG, Weimar, 2001
- GRUNDMANN, Guenter, *Caspar David Friedrich. Topographische Treue und künstlerische Freiheit*, Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, Hauswedell, Hamburgo, 1974
- GRÜTTER, Tina, *Melancholie und Abgrund. Die Bedeutung des Gesteins bei Caspar David Friedrich. Ein Beitrag zum Symboldenken der Frühromantik*, Reimer, Berlín, 1986
- GUILBAUT, Serge, *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Arthur Goldhammer (trad.), The University of Chicago Press, Chicago/Londres, 1983
- GUNNARSON, Tosten, *Friluftsmåleri före friluftsmåleriet. Oljestudier I nordiskt landskapsmåleriet 1800-1850 / Open-air Oil Sketching in Scandinavia. With a Survey on the Development of the Landscape Oil Sketch in Europe, 1800-1850*, Acta Universitatis Uppsaliensis, Ars Suetica, 12, Uppsala, 1989
- GUNNARSON, Torsten, *Nordic Landscape Painting in the 19th Century*, Nancy Adler (trad.), Yale University Press, New Haven/Londres, 1998
- HARTMANN, Dürten y HARTMANN, Wolfgang, "Notizen zur Landschaftsmalerei. Ein unveröffentlichter Text von Wilhelm Heine", *Festschrift für Johannes Langner zum 65. Geburtstag am 1. Februar 1997*, Klaus Gereon Beuckers (ed.), Lit, Münster, 1997, págs. 163-171
- HINZ, Siegrid (ed.), *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, Múnich, 1968, 3^a ed. Henschel, Berlín, 1984
- HOFMANN, Werner, *Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit*, C.H. Beck, Múnich, 2000, 2^a ed. 2007
- HOFMANN, Werner, "Turner und die Landschaft seiner Zeit", *William Turner und die Landschaft seiner Zeit*, cat. exp., Hamburger Kunsthalle, Hamburgo, 19 de mayo - 18 de julio de 1976, Prestel, Múnich, 1976, págs. 29-53
- HOFMANN, Werner, *Das irdische Paradies. Kunst im 19. Jahrhundert*, 1960. Reed.: *Das irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts*, Prestel, Múnich, 1974
- HOFMANN, Werner, "Zur Geschichte und Theorie der Landschaftsmalerei", *Caspar David Friedrich 1774-1840*, cat. exp., Werner Hofmann (ed.), Hamburger Kunsthalle, Hamburgo, 14 de septiembre - 3 de noviembre de 1974, Prestel, Múnich, 1974, págs. 9-29
- HOHL, Hanna, "Das Universum der Zeiten", *Runge in seiner Zeit*, cat. exp., Werner Hofmann (ed.), Hamburger Kunsthalle, Hamburgo, 21 de octubre de 1977 - 8 de enero de 1978, Prestel, Múnich, 1977, págs. 188-192
- HOHL, Hanna, "Philipp Otto Runge. Die Zeiten", *Philipp Otto Runge - Caspar David Friedrich. Im Lauf der Zeit*, Andreas Blühm (ed.), cat. exp., Rijksmuseum Vincent van Gogh, Ámsterdam, 29 de marzo - 23 de junio de 1996, Waanders, Zwolle, 1996, págs. 9-16
- IMDAHL, Max, "Barnett Newman: Who's afraid of Red, Yellow and Blue III", *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Christine Pries (ed.), Acta Humaniora, Weinheim, 1989, págs. 233-253
- INNERARITY, Daniel, *Hegel y el romanticismo*, Tecnos, Madrid, 1993
- JIMÉNEZ, José, "La doble vida de J. M. W. Turner", *Turner y el mar. Acuarelas de la Tate*, cat. exp., Fundación Juan March, Madrid, 20 de septiembre de 2002 - 19 de enero de 2003, Editorial de Arte y Ciencia, Madrid, 2002, págs. 11-23
- KELLY, Franklin, *Frederic Edwin Church and the National Landscape*, National Gallery of Art/Smithsonian Institution Press, Washington, D.C., 1988
- KEMP, Martin, "'The Art of Seeing Nature' Points of View in the Perception of Landscape in Britain, c. 1750-1850", *Paysage et crise de la lisibilité*. Actas de congreso, Université de Lausanne, 30 de septiembre - 21 de diciembre de 1991, Lorenzo Mondada y otros (eds.), Institut de Géographie, Université de Lausanne, Lausanne, 1992, págs. 47-63
- KLONK, Charlotte, *Science and the Reception of Nature. British Landscape Art in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Century*, Yale University Press, New Haven, 1996
- KOERNER, Joseph Leo, *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*, Reaktion Books, Londres, 1990
- KOEHLE, Hubertus, "Katastrophe als Strategie und Wunsch. Englische und Deutsche Landschaftsmalerei des 19. und frühen 20. Jahrhunderts", *AngstBilder.SchauLust. Katastrophenerfahrungen in Kunst, Musik und Theater*, Jürgen Schläder (ed.), Henschel, Leipzig, 2007, págs. 125-146
- KOSCHORKE, Albrecht, *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitungen in literarischen Landschaftsbildern*, Suhrkamp, Fráncfort del Meno, 1990
- LASSITER, Barbara Babcock, *American Wilderness: The Hudson River School of Painting*, Garden City, Nueva York, 1978
- MADERUELO, Javier (dir.), *Paisaje y pensamiento*, Abada Editores, Madrid, 2006
- MADERUELO, Javier, *El paisaje: génesis de un concepto*, Abada Editores, Madrid, 2005
- MAI, Ekkehard, "Landschaft zwischen Natur, Mythos und Ideal. Zur Deutschen Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert", *Edmund Kanoldt. Landschaft als Abbild der Sehnsucht*, Erika Rödiger-Diruf (ed.), Stadt Karlsruhe, Karlsruhe, 1994, págs. 95-111
- MAI, Ekkehard, "Kunsttheorie und Landschaftsmalerei - von der Theorie der Kunst zur Ästhetik des Naturgefühls", *Heroismus und Idylle. Formen der Landschaft um 1800 bei Jacob Philipp Hackert, Joseph Anton Koch und Johann Christian Reinhart*, cat. exp., Wallraf-Richartz-Museum, Colonia, 18 de mayo - 15 de julio de 1984, Das Museum, Colonia, 1984, págs. 41-52
- MANKIN KORNHAUSER, Elizabeth, "All nature here is new to art. Die amerikanische Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert", *Neue Welt. Die Erfindung der amerikanischen Malerei*, cat. exp., Hirmer, Múnich, 2007. Bucerius KunstForum, Hamburgo, 24 de febrero - 28 de mayo de 2007 / Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart, 21 de julio - 21 de octubre de 2007
- MITCHELL, Timothy, *Art and Science in German Landscape Painting 1770-1840*, Oxford University Press, Oxford, 1993
- MONK, Samuel H., *The Sublime. A Study of Critical Theories in Eighteenth-Century*

England, Modern Language Association of America, Nueva York, 1935, reed. University of Michigan Press, Ann Arbor, 1960

MÖSENER, Karl, "Stimmung und Erdleben. Adalbert Stifters Ikonologie der Landschaftsmalerei", *Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann*, Hartmut Lauffhütte (ed.), Niemeyer, Tubinga, 1996, págs. 18-75

MÖSENER, Karl, *Philipp Otto Runge und Jakob Böhme. Über Runges Quelle und Dichter und den Kleinen Morgen. Mit einem Exkurs über ein Palmenemblem*, Marburger Ostforschungen, 38, J. G. Herder-Institut, Marburgo, 1981

NEIDHARDT, Hans Joachim, *Caspar David Friedrich und die Malerei der Dresdner Romantik: Aufsätze und Vorträge*, E. A. Seemann, Leipzig, 2005

NEIDHARDT, Hans Joachim, "Gefährdung und Geborgenheit. Zur Morphologie und Symbolik romantischer Landschaftsmalerei", *Adrian Ludwig Richter. Deutsche Spätromantik*, Klaus Haese (ed.), Ernst-Moritz-Arndt Universität, Greifswald, 1985, págs. 33-38

NICHOLSON, Marjorie Hope. *Mountain Gloom and Mountain Glory. The Development of the Aesthetics of the Infinite*, Cornell University Press, Ithaca, 1959

NOLL, Thomas, *Die Landschaftsmalerei von Caspar David Friedrich: Physikotheologie, Wirkungsästhetik und Emblematis; Voraussetzungen und Deutung*, Deutscher Kunstverlag, Múnich/Berlín, 2006

NOVAK, Barbara, *Nature and Culture. American Landscape and Painting, 1825-1875*, Oxford University Press, Nueva York/Toronto, 1980, ed. revisada 1995

PAULSON, Ronald, *Literary Landscape. Turner and Constable*, Yale University Press, New Haven/Londres, 1982

PETRI, F., WINKLER, E. y PIEPMEIER, R., "Landschaft", *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Joachim Ritter (ed.), vol. 5, Schwabe, Darmstadt, 1980, columnas 11-28

PHILLIPS, Glenn y CROW, Thomas (eds.), *Seeing Rothko*, Getty Publications, Los Angeles, California, 2005

PRIES, Christine (ed.), *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Acta Humaniora, Weinheim, 1989

RAVE, Paul Ortwin (ed.), *Karl Blechen, Leben, Würdigungen, Werk*, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlín, 1940

ROSENBLUM, Robert, "Notes on Rothko and Tradition," *Mark Rothko, 1903-1970*, cat. exp., Tate Gallery Publications, Londres, 1987. Tate Gallery, Londres, 17 de junio - 1 de septiembre de 1987, págs. 21-31

ROSENTHAL, Michael, *British Landscape Painting*, Phaidon, Oxford, 1982

RZUCIDLO, Ewelina, *Caspar David Friedrich und Wahrnehmung. Von der Rückenfigur zum Landschaftsbild*, Lit, Münster, 1998

SANDLER, Irving, *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism*, Harper & Row, Icon Editions, Nueva York, 1976

SANTAMARÍA, Alberto, *El idilio Americano. Ensayos sobre la estética de lo sublime*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2005

SCHAMA, Simon. *Landscape & Memory*, Alfred A. Knopf, Nueva York, 1995

SCHOLL, Christian, *Romantische Malerei als neue Sinnbildkunst. Studien zur Bedeutungsgebung bei Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich und den Nazarenern*, Deutscher Kunstverlag, Múnich/Berlín, 2007

SELMA, José Vicente, *Imágenes de Naufragio: Nostalgia y Mutaciones de lo Sublime Romántico*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1996

SIMSON, Otto von, "Über einige Zeichnungen von Carl Blechen", *Festschrift für Margarete Kühn*, Deutscher Kunstverlag, Múnich/Berlín, 1975, págs. 247-253

SIMSON, Otto von, "Amerikanische Landschaftsmalerei", *Bilder aus der Neuen Welt. Amerikanische Malerei der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Thomas W. Gaethgens (ed.), Prestel, Múnich, 1988, págs. 49-56

STRAHL-GROSSE, Sabine, *Staffage. Begriffsgeschichte und Erscheinungsform*, Tesis Doctoral, Hamburgo, 1991, tuduv-Verlags-Gesellschaft, Múnich, 1991

STEINGRÄBER, Erich, *Zweitausend Jahre europäische Landschaftsmalerei*, Hirmer, Múnich, 1985

STIERLE, Karlheinz, *Petrarcas Landschaften. Zur Geschichte ästhetischer Landschaftserfahrung*, Schriften und Vorträge des Petrarca-Instituts Köln, 29, Scherpe, Krefeld, 1979

SUMOWSKI, Werner, *Caspar-David-Friedrich-Studien*, Steiner, Wiesbaden, 1970

THORNES, John E., *John Constable's Skies. A Fusion of Art and Science*, The University of Birmingham Press, Birmingham, 1999

TRAEGER, Jörg, "Das Ideale und das Reale. Philipp Otto Runge's Bedeutung für die Kunst des 20. Jahrhunderts", *Wege zur Kunst und zum Menschen. Festschrift für Heinrich Lützel zum 85. Geburtstag*, Frank-Lothar Kroll (ed.), Bouvier, Bonn, 1987, págs. 359-370

WALLACH, Alan, "Thomas Cole: Landscape and the Course of American Empire", *Thomas Cole: Landscape into History*, cat. exp., William H. Truettner y Alan Wallach (eds.), National Museum of American Art, Washington, D.C., 1994, págs. 79-84

WANNING, Bärbel, "Die wilden Berge. Ein Beitrag zu den Ursprüngen der Ästhetik des Erhabenen", *Cognitio humana - Dynamik des Wissens und der Werte. XVII. Deutscher Kongress für Philosophie in Leipzig 1996*, C. Hubig y H. Poser (eds.), Institut für Philosophie der Universität Leipzig, Leipzig, 1996, págs. 1252-1259

WEDEWER, Rolf, *Landschaftsmalerei zwischen Traum und Wirklichkeit*, DuMont, Colonia, 1978

WIEDMANN, August, *Romantic Roots in Modern Art: Romanticism and Expressionism*, Gresham Press, Londres, 1979

WOLF, Bryan Jay, *Romantic Re-Vision: Culture and Consciousness in Nineteenth-Century American Painting and Literature*, University of Chicago Press, Chicago, 1982

ZWEITE, Armin, *Barnett Newman*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 1999

B. ARTÍCULOS DE REVISTAS

BIALOSTOCKI, Jan, "Die Geburt der modernen Landschaftsmalerei", *Bulletin du Musée National de Varsovie*, n° 14 (1973), págs. 6-13

BUSCH, Werner, "Die autonome Ölskizze in der Landschaftsmalerei. Der wahre und für wahr genommene Ausschnitt aus Zeit und Raum", *Pantheon*, n° 41 (1983), págs. 126-133

EISMEIJER, Anna Catharina, "Cloudscapes in Theory and Practice", *Simiolus*, n° 9 (1977), págs. 123-148

GAGE, John, "Englische Anteile in Friedrichs Landschaft", *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, n° 46 (1992), págs. 43-53

GRAY SWEENEY, J., "'Endued with Rare Genius'. Frederic Edwin Church's *To the Memory of Cole*," *Smithsonian Studies in American Art*, vol. 2, n° 1 (invierno 1988), págs. 44-71

HARRIS, Jonathan, "Mark Rothko and the Development of American Modernism 1938-1948," *Oxford Art Journal*, vol. 11, n° 1 (1988), págs. 40-50

Landschaft, Número especial de la revista *Kunsthistoriker*, vol. 8 (1991)

LANKHEIT, Klaus, "Die Frühromantik und die Grundlagen der 'gegenstandslosen' Malerei", *Neue Heidelberger Jahrbücher* (1951), págs. 55-90

NOVAK, Barbara, "Asher B. Durand and European Art", *Art Journal*, vol. 21, n° 4 (verano 1962), págs. 250-254

ROSENBLUM, Robert, "A Postscript: Some Recent Neo-Romantic Mutations", *Art Journal*, vol. 52, n° 2 (Romanticism) (verano 1993), págs. 74-84

SARN, John, "Angst in der Natur. Die frühen Landschaften von Carl Blechen", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 43, n° 2, 1980, págs. 181-195

SIMSON, Otto von. "Philipp Otto Runge and the Mythology of Landscape", *The Art Bulletin*, vol. 24, n° 4 (diciembre 1942), págs. 335-350

SYDOW, Eckhart von, "Carl Gustav Carus und das Naturbewußtsein der romantischen deutschen Malerei", *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, vol. XV (1922), págs. 31-39

TRAEGER, Jörg, "Weltlandschaft und Landschaftswinkel. Metamorphosen deutscher Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts", *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* (1982), págs. 92-108

C. CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES

2007

Vincent Van Gogh. Los últimos paisajes, Guillermo Solana (ed.), Edición Colección Fundación Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2007. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 12 de junio - 16 de septiembre 2007

The New World: Creating an American Art, Elizabeth Mankin Kornhauser en colaboración con Ortrud Westheider y Karsten Müller, Bucerius Kunst Forum, Hamburgo, 2007. Bucerius Kunst Forum, Hamburgo, 24 de febrero - 28 de mayo de 2007 / Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart, 21 de julio - 21 de octubre de 2007

2006

Caspar David Friedrich. Jahreszeiten. An der Wiege der Romantik, Kulturstiftung der Länder y Staatliche Museen zu Berlin (eds.), Berlín, 2006. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlín, 23 de noviembre de 2006 - 11 de marzo de 2007

Caspar David Friedrich: Die Erfindung der Romantik / Caspar David Friedrich: Inventing Romanticism, Hubertus Gaßner (ed.), Museum Folkwang Essen/Hamburger Kunsthalle/Hirmer, Múnich, 2006. Museum Folkwang Essen, 5 de mayo - 20 de agosto de 2006, prorrogada hasta 3 de septiembre / Hamburger Kunsthalle, 7 de octubre de 2006 - 28 de enero de 2007

From Caspar David Friedrich to Gerhard Richter. German Paintings from Dresden, John L. Seydl y Anna Greve (eds.), Getty Publications, Los Ángeles, 2006. John Paul Getty Museum, Los Ángeles, 6 de octubre de 2006 - 29 de abril de 2007

Constable's Great Landscapes: The Six-Foot Paintings, Anne Lyles (ed.), Tate Publishing, Londres, 2006. Tate Britain, Londres, 1 de junio - 28 de agosto de 2006 / National Gallery, Washington, D.C., 1 de octubre de 2006 - 2 de enero de 2007 / Huntington Library and Art Gallery, San Marino, 3 de febrero - 29 de abril de 2007

Seestücke: Von Max Beckmann bis Gerhard Richter. Felix Krämer, Martin Faass, Hubertus Gaßner (eds.), Hirmer, Múnich, 2007. Hamburger Kunsthalle, Hamburgo, 8 de junio - 16 de septiembre de 2007

Frederic Church, Winslow Homer, and Thomas Moran: Tourism and the American Landscape, con textos de Gail S. Davidson, Floramae McCarron-Cates, Sarah Burns y Karal Ann Marling, Bulfinch Press, Nueva York, 2006. Cooper-Hewitt, National Design Museum Smithsonian Institution, 19 de mayo - 29 de octubre de 2006

A Mirror of Nature. Nordic Landscape Painting, 1840-1910, Peter Nørgaard Larsen y

Sven Bjerkhof (eds.), Nationalmuseum, Stockholm, 2006. Ateneum Art Museum, Helsinki, 21 de abril - 27 de agosto de 2006 / Nationalmuseum, Stockholm, 30 de septiembre 2006 - 14 de enero de 2007 / The National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo, 15 de febrero - 20 de mayo de 2007 / Minneapolis Institute of Arts, 24 de junio - 2 de septiembre 2007 / Statens Museum for Kunst, Copenhagen, 6 de octubre de 2007 - 20 de enero de 2008

Moonrise over Europe: J. C. Dahl and Romantic Landscape, Paul Spencer-Longhurst, P. Wilson, Londres, 2006. Barber Art Institute of Fine Art, University of Birmingham, 20 de enero - 23 de abril de 2006

2005

"A German Dream": Masterpieces of Romanticism from the Nationalgalerie Berlin, Bernhard Maaz (ed.), National Gallery of Ireland, Dublin, 2004. National Gallery of Ireland, Dublin, 16 de octubre de 2004 - 30 de enero de 2005

Anselm Kiefer. Heaven and Earth, Pam Hatley (ed.), Michael Auping (introd.), Modern Art Museum of Fort Worth/Prestel, Fort Worth, 2005. Modern Art Museum of Fort Worth, 25 de septiembre de 2005 - 8 de enero de 2006 / Musée d'art contemporain de Montréal, 12 de febrero - 30 de abril de 2006 / Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, 18 de junio - 10 de septiembre de 2006 / San Francisco Museum of Modern Art, 15 de octubre de 2006 - 14 de enero de 2007

Seestücke. Von Caspar David Friedrich bis Emil Nolde, Martin Faass, Felix Krämer, Uwe M. Schneede (eds.), Prestel, München, 2005. Hamburger Kunsthalle, Hamburgo, 24 de junio - 11 de septiembre 2005

Wunschwelten. Neue Romantik in der Kunst der Gegenwart / Ideal Worlds - New Romanticism in Contemporary Art, Max Hollein y Martina Weinhardt (eds.), Hatje Cantz/Schirn Kunsthalle Frankfurt, Ostfildern-Ruit, 2005. Schirn Kunsthalle Frankfurt, Fráncfort del Meno, 12 de mayo - 28 de agosto de 2005

2004

Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels, Heinz Spielmann y Ortrud Westheider (eds.), Hirmer, München, 2004. Bucerius Kunst Forum y Jenisch Haus, Hamburgo, 6 de junio - 5 de septiembre 2004 / Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Berlín, 24 de septiembre de 2004 - 30 de enero de 2005 / Aargauer Kunsthau, Aarau, 27 de febrero - 8 de mayo de 2005

2003

Deutsche Landschaftszeichnungen der Romantik aus dem Kupferstich-Kabinett Dresden: das "Landschaftsbuch" von Julius Schnorr von Carolsfeld und Werke von Caspar David Friedrich, Joseph Anton Koch, Ferdinand Olivier und anderen, Petra Kuhlmann-Hodick y Naoki Sato (eds.), Kokuritsu Seiy Bijutsukan, Tokio, 2003. Kokuritsu Seiy Bijutsukan, Tokio, 24 de junio - 24 de agosto de 2003

Von Runge bis Menzel. 100 Meisterzeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle, Peter Prange, Petra Roettig y Andreas Stolzenburg, Hamburger Kunsthalle, Hamburgo, 2003. Hamburger Kunsthalle, Hamburgo, 9 de mayo - 17 de agosto de 2003

2002

Expedition Kunst. Die Entdeckung der Natur von C. D. Friedrich bis Humboldt. Uwe M. Schneede y Jenns E. Howoldt (eds.), Dölling & Galitz, Hamburgo, 2002. Hamburger Kunsthalle, Hamburgo, 25 de octubre de 2002 - 23 de febrero de 2003

Turner y el mar. Acuarelas de la Tate, con textos de José Jiménez, Ian Warrell, Nicola Cole, Nicola Moorby y Sarah Taft, Editorial de Arte y Ciencia, Madrid, 2002. Fundación Juan March, Madrid, 20 de septiembre de 2002 - 19 de enero de 2003

Johan Christian Dahl. Der Freund Caspar David Friedrichs. Herwig Guratzsch (ed.), Wienand, Colonia, 2002. Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloß Gottorf, Schleswig, 28 de abril - 30 de junio de 2002 / Haus der Kunst, München, 12 de julio - 13 de octubre de 2002

American Sublime. Landscape Painting in the United States, 1820-1880. Andrew Wilton y Tim Barringer (eds.), Princeton University Press, Princeton, 2002. Tate Britain, Londres, 21 de febrero - 9 de mayo de 2002

2001

Anselm Kiefer. The Seven Heavenly Palaces 1973-2001, Fondation Beyeler (ed.), Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2001. Fondation Beyeler, Riehen/Basilea, 28 de octubre de 2001 - 17 de febrero de 2002

Caspar David Friedrich: Moonwatchers. Sabine Rewald (ed.), Metropolitan Museum/Yale University Press, Nueva York/New Haven, 2001. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 11 de septiembre - 11 de noviembre de 2001

Landschaften von Brueghel bis Kandinsky / Landscapes from Brueghel to Kandinsky, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2001. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 7 de septiembre - 25 de noviembre de 2001

Caspar David Friedrich, Johan Christian Dahl: Zeichnungen der Romantik, Kornelia von Berswordt-Wallrabe (ed.), Staatliches Museum Schwerin, Schwerin, 2001. Staatliches Museum Schwerin, Schwerin, 16 de junio - 9 de septiembre de 2001 / Musée des Beaux-Arts, Rouen, 28 de septiembre - 10 de diciembre de 2001

2000

Explorar el Edén. Paisaje Americano del siglo XIX, Tomás Llorens (ed.), Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2000. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 29 de septiembre de 2000 - 14 de enero de 2001

Im Lichte Caspar David Friedrichs. Frühe Freilichtmalerei in Dänemark und Norddeutschland, Helmut R. Leppien (ed.), Hamburger Kunsthalle, Hamburgo, 2000. National Gallery of

Canada, Ottawa, 15 de octubre de 1999 - 2 de enero de 2000 / Hamburger Kunsthalle, Hamburgo, 26 de enero - 26 de marzo de 2000 / Thorvaldsens Museum, Copenhagen, 19 de abril - 8 de junio de 2000

In Search of the Promised Land. Paintings by Frederic Edwin Church, Gerald L. Carr (ed.), Berry Hill Galleries, Nueva York, 2000. Berry-Hill Galleries, Nueva York, 25 de abril - 15 de julio de 2000 / Terra Museum of American Art, Chicago, 4 de agosto - 1 de octubre de 2000 / Portland Art Museum, 21 de octubre de 2000 - 31 de enero de 2001 / Portland Museum of Art, 18 de febrero - 18 de marzo de 2001

Det nære og det opphøyde. Johan Christian Dahls møte med den storslagne nature, Nina Sorli (ed.), Labyrinth Press, Oslo, 2000. Kistefos-Museet, Jevnaker, 20 de mayo - 3 de septiembre de 2000.

1999

A Brush with Nature. The Gere Collection of Landscape Oil Sketches, Christopher Riopelle y Xavier Bray, ensayo de Charlotte Gere, The National Gallery, Londres, 1999. The National Gallery, Londres, 23 de junio - 30 de agosto de 1999

Cosmos: From Romanticism to the Avant-garde, Jean Clair (ed.), Prestel, München, 1999. The Montreal Museum of Fine Arts, Quebec, 17 de junio - 17 de octubre de 1999 / Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 23 de noviembre de 1999 - 20 de febrero de 2000

Kunst der Goethe Zeit. "Classizismus und Romantizismus", Birgit Verwiebe (ed.), Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin Preussischer Kulturbesitz, Berlin, 1999. Gut Altenkamp, Papendorf-Aschendorf, 8 de mayo - 29 de septiembre de 1999

America. The New World in 19th-Century Painting, Stephan Koja (ed.), Prestel, München/Nueva York, 1999. Österreichische Galerie Belvedere, Viena, 17 de marzo - 20 de junio de 1999

1998

Gerhard Richter. Landscapes, Dietmar Elger (ed.), Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 1998, reed. 2002. Sprengel Museum, Hanóver, 4 de octubre de 1998 - 3 de enero de 1999

The Painted Sketch: American Impresions from Nature, 1830-1889, Eleanor Jones Harvey, Dallas Museum of Art/Harry N. Abrams, Nueva York, 1998. Dallas Museum of Art, Dallas, 21 de junio - 20 de septiembre de 1998

1997

Mondrian. Nature to Abstraction, Sean Rainbird, Bridget Riley, Hans Janssen, Tate Gallery Publications, Londres, 1997. Tate Gallery, Londres, 26 de julio - 30 de noviembre de 1997

Die Schwerkraft der Berge, 1774-1997, Stephan Kunz (ed.), Stroemfeld/Roter Stern, Basilea, 1997. Aargauer Kunsthau, Aarau, 15 de junio - 24 de agosto de 1997 / Kunsthalle Krems, 7 de septiembre - 23 de noviembre de 1997

1996

Philipp Otto Runge - Caspar David Friedrich. Im Lauf der Zeit, Andreas Blühm (ed.), Waanders, Zwolle, 1996. Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam, 29 de marzo - 23 de junio de 1996

1995

Angesichts der Natur. Positionen der Landschaft in Malerei und Zeichnung zwischen 1780 und 1850, Martina Sitt y Bettina Baumgärtel (eds.), Böhlau, Colonia/Weimar/Viena, 1995. Kunstmuseum Düsseldorf, 1995

1994

Thomas Cole: Landscape into History, William H. Truettner y Alan Wallach (eds.), Yale University Press, New Haven, 1994. National Museum of American Art, Washington, D.C., 18 de marzo - 7 de agosto de 1994 / Wadsworth Atheneum, Hartford, 11 de septiembre - 4 de diciembre de 1994 / The Brooklyn Museum, Nueva York, 8 de enero - 24 de marzo de 1995

Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990, Christoph Vitali (ed.), Oktagon, Stuttgart, 1995. Haus der Kunst, München, 4 de febrero - 1 de mayo de 1995.

Masterworks from Stuttgart. The Romantic Age in German Art, Jeremy Strick (ed.), The Saint Louis Art Museum, Saint Louis, 1995. The Saint Louis Art Museum, St. Louis, 10 de febrero - 23 de abril de 1995

1993

The Golden Age of Danish Painting, Kasper Monrad (ed.), Hudson Hills Press/The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1993. Los Angeles County Museum of Art, Los Ángeles, 24 de octubre de 1993 - 2 de enero de 1994 / The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 13 de febrero - 24 de abril de 1994

The Great Age of British Watercolours, 1750-1880, Andrew Wilton y Anne Lyles (eds.), The Royal Academy, Londres, 1993. Royal Academy of Arts, Londres, 15 de enero - 12 de abril de 1993 / National Gallery of Art, Washington, D.C., 9 de mayo - 25 de julio de 1993

"Nature's Way" Romantic Landscapes from Norway, Oil studies, watercolours and drawings by Johan Christian Dahl (1788-1857) and Thomas Fearnley (1802-1842), Jane Munro (ed.), Whitworth Art Gallery/Fitzwilliam Museum, Manchester/Cambridge, 1993. The Whitworth Art Gallery, Manchester, 22 de enero - 27 de marzo de 1993

Thomas Cole: Drawn to Nature, Christine T. Robinson, John R. Stilgoe, Ellwood C. Parry III y otros, Albany Institute of History and Art, Albany, 1993. Albany Institute of History and Art, Albany, 18 de septiembre - 6 de noviembre 1993

1992

Caspar David Friedrich. Pinturas y dibujos, Santiago Saavedra (ed.), Museo del Prado/Ministerio de Cultura, Madrid, 1992. Museo del Prado, Madrid, 1992

1991

Constable, Leslie Parris e Ian Fleming-Williams (eds.), Tate Gallery Publications, Londres, 1991. Tate Gallery, Londres, 13 de junio - 15 de septiembre de 1991

La Suisse Sublime. Vue par les peintres voyageurs, 1770-1914 / Prächtige Schweiz. Bilder reisender Künstler 1770-1914, Fondation Thyssen-Bornemisza/Electa, Lugano/Milán, 1991. Villa Favorita, Fondation Thyssen-Bornemisza, Lugano, 1 de agosto - 27 de octubre de 1991 / Musée d'Art et d'Histoire, Ginebra, 14 de noviembre - 12 de enero de 1992

1990

Albert Bierstadt. Art & Enterprise. Joanna Eckman (ed.), The Brooklyn Museum, Nueva York, 1990. The Brooklyn Museum, Nueva York, 8 de febrero - 6 de mayo de 1991 / The Fine Art Museum of San Francisco, 8 de junio - 17 de febrero de 1992 / National Gallery of Art, Washington, D.C., 3 de noviembre de 1991 - 17 de febrero de 1992

1989

Frederic Edwin Church, Franklin Kelly y otros (eds.), National Gallery of Art, Washington, D.C., 1989. National Gallery of Art, Washington, D.C., 15 de octubre de 1989 - 18 de marzo de 1990

1988

Entre la Il·lustració i el Romanticisme 1780-1850. Dibuixos i Aquarel·les Alemanys a la Kunsthalle de Mannheim, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1988. Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 25 de noviembre de 1988 - 8 de enero de 1989

Johan Christan Dahl, 1788-1857. Ein Malerfreund Caspar David Friedrichs, Christoph Heilmann (ed.), Ed. Lipp, Múnich, 1988. Neue Pinakothek, Múnich, 11 de noviembre de 1988 - 15 de noviembre de 1989

Johan Christian Dahl 1788-1857. Jubileums utstilling, Marit Lange (ed.), Nasjonalgalleriet, Oslo, 1988. Nasjonalgalleriet, Oslo, 27

de febrero - 1 de mayo de 1988 / Billetgalleri, Bergen, 19 de mayo - 3 de julio de 1988

Landscape Drawings of Five Centuries, 1400-1900. From the Robert Lehmann Collection, Georg Szabo (ed.), Mary and Leigh Block Gallery/Northwestern University Press, Evanston, 1988. Mary and Leigh Block Museum, Evanston, 14 de enero - 30 de marzo de 1988

Panoramania! The Art and Entertainment of the "All-embracing". Ralph Hyde (ed.), Barbican Art Gallery, Londres, 1988. Barbican Art Gallery, Londres, 3 de noviembre de 1988 - 15 de enero de 1989

1986

The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985, Los Angeles Museum of Art/Abbeville Press, Los Ángeles/Nueva York, 1986. Los Angeles County Museum of Art, Los Ángeles, 23 de noviembre de 1986 - 8 de marzo de 1987 / Museum of Contemporary Art, Chicago, 17 de abril - 19 de julio de 1987 / Haags Gemeentemuseum, La Haya, 1 de septiembre - 22 de noviembre de 1987

Alexander and John Robert Cozens. The Poetry of Landscape, Kim Sloan (ed.), Yale University Press, New Haven, 1986. Victoria & Albert Museum, Londres, 5 de noviembre de 1986 - 4 de enero de 1987 / Art Gallery of Ontario, Toronto, 30 de enero - 29 de marzo 1987

1984

Danish Painting. The Golden Age. A Loan Exhibition from the Statens Museum for Kunst, Copenhagen, Kasper Monrad (ed.), The National Gallery, Londres, 1984. The National Gallery, Londres, 5 de septiembre - 20 de noviembre de 1984

The Mystic North. Symbolist Landscape Painting in Northern Europe and North American 1890-1940, Roald Nasgaard, University of Toronto Press/Art Gallery of Ontario, Toronto, 1984. Art Gallery of Ontario, Toronto, 13 de enero - 11 de marzo de 1984 / Cincinnati Art Museum, 31 de marzo - 13 de mayo de 1984

1983

Im Licht von Claude Lorrain. Landschaftsmalerei aus drei Jahrhunderten, Marcel Roethlisberger (ed.), Hirmer, Múnich, 1983. Haus der Kunst, Múnich, 12 de marzo - 29 de mayo de 1983

1982

Presences of Nature. British Landscape, 1780-1830, Louis Hawes (ed.), Yale University Press, New Haven, 1982. Yale Center for British Art, New Haven, Connecticut, 1983

1980

Turner and the Sublime, Wilton, Andrew (ed.), British Museum Publications, Londres, 1980. Art Gallery of Ontario, Toronto, 1 de noviembre de 1980 - 4 de enero de 1981 / Yale Center for British Art, New Haven, 11 de febrero - 9 de abril de 1981 / The British Museum, Londres, 15 de mayo - 20 de septiembre de 1981

American Light: The Luminist Movement, 1850-1875, John Wilmerding (ed.), Princeton University Press, Princeton, 1980. National Gallery of Art, Washington, D.C., 10 de febrero - 15 de junio de 1980

1977

Runge in seiner Zeit, Werner Hofmann (ed.), Prestel, Múnich, 1977. Hamburger Kunsthalle, Hamburgo, 21 de octubre de 1977 - 8 de enero de 1978

Norwegische Landschaftsmalerei. Von Dahl bis Munch, John Boulton Smith (ed.), Hauschild, Bremen, 1977. Kunsthalle, Bremen, 13 de febrero - 10 de abril de 1977

1976

The Natural Paradise. Painting in America, 1800-1950, Kynaston McShine (ed.), New York Geographic Society, Boston, 1976. The Museum of Modern Art, Nueva York, 1 de octubre - 30 de noviembre de 1976

Turner und die Landschaft seiner Zeit, Werner Hofmann (ed.), Prestel, Múnich, 1976. Hamburger Kunsthalle, Hamburgo, 19 de mayo - 18 de julio de 1976

1975

Landscapes, interior and exterior: Avery, Rothko, and Schueler. An exhibition of paintings by Milton Avery, Mark Rothko, Jon Schueler, Cleveland Museum of Art, Cleveland, 1975. Cleveland Museum of Art, 9 de julio - 31 de agosto de 1975

1974

Caspar David Friedrich. 1774-1840, Werner Hofmann (ed.), Prestel, Múnich, 1974. Hamburger Kunsthalle, Hamburgo, 14 de septiembre - 3 de noviembre de 1974

1973

Landscape in Britain. C. 1750-1850, Leslie Parris (ed.), Tate Gallery Publications, Londres, 1973. Tate Gallery, Londres, 20 de noviembre de 1973 - 3 de febrero de 1974

1972

To Look on Nature: European and American Landscape, 1800-1874, Kermit Champa (ed.), Brown University, Department of Art, Providence, 1972. The Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence, 22 de abril - 19 de mayo de 1972

1971

The Shock of Recognition. The Landscape of English Romanticism and the Dutch Seventeenth-Century School, The Arts Council of Great Britain, Londres, 1971. Maritshuis, La Haya, 24 de noviembre de 1970 - 10 de enero de 1971 / Tate Gallery, Londres, 22 de enero - 28 de febrero de 1971

1965

Thomas Cole: Paintings by an American Romanticist, Baltimore Museum of Art, Baltimore, 1965. Baltimore Museum of Art, 26 de enero - 28 de febrero de 1965

1957

Deutsche Landschaftsmalerei. 1800-1914, Marianne Prause, Lucas-Cranach-Kommission beim Ministerium für Kultur, Berlin, 1957. Nationalgalerie, Berlin, 14 de septiembre - 31 de octubre de 1957

Este catálogo, junto con su edición inglesa, se publica con motivo de la exposición

LA ABSTRACCIÓN DEL PAISAJE:

DEL ROMANTICISMO NÓRDICO AL EXPRESIONISMO ABSTRACTO

Concepto y organización: Fundación Juan March, Madrid

Del 5 de octubre de 2007 al 13 de enero de 2008

CATÁLOGO

© Fundación Juan March, Madrid, 2007

© Editorial de Arte y Ciencia, 2007

Textos

© Dietmar Elger

© Victor Andrés Ferretti

© Barbara Dayer Gallati

© Werner Hofmann

© Miguel López-Remiro

© Cordula Meier

© Olaf Mörke

© Robert Rosenblum

© Mark Rothko

© Hein-Th. Schulze Altcapenberg

© Bernhard Teuber

Fotos

© Adalbert Stifter-Gesellschaft Wien: fig. 9 (pág. 26)

© Adolph and Esther Gottlieb Foundation / Licensed by VAGA, NY / VEGAP, Madrid 2007: cat. 96, 97, 98, 99, 100

© Natalia Ángel Villegas: pág. 180, 184-191

© 2007 Barnett Newman Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York / VEGAP, Madrid 2007: cat. 92

© Herbert Boswank: cat. 19

© bpk / Hamburger Kunsthalle / Christoph Irrgang: fig. 1 (pág. 18)

© bpk / Kupferstichkabinett, SMB: cat. 3

© bpk / Kupferstichkabinett, SMB / Jörg P. Anders: cat. 6, 7, 9, 13, 15, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 68, 72, 73, 74, 76, 113 / fig. 3 (pág. 163)

© bpk / Kupferstichkabinett, SMB / Karin März: cat. 16, 18

© bpk / Kupferstichkabinett, SMB / Reinhard Saczewski: cat. 4, 5

© bpk / Kupferstichkabinett, SMB / Volker-H. Schneider: cat. 1, 2, 8, 14, 28, 29, 75, 77 / figs. 2 (pág. 37), 3 (pág. 38)

© Peter Cox, Eindhoven, The Netherlands: fig. 1 (pág. 204)

© Max Ernst. VEGAP, Madrid 2007: cat. 89, 90, 91

© Elke Estel / Hans-Peter Klut: cat. 10, 11, 12, 17

© Matt Flynn: cat. 59, 60, 61

© Andrew Garn: cat. 64

© Ursula-Maria Hoffmann: cat. 20

© Scott Hyde: cat. 62

© Wassily Kandinsky. VEGAP, Madrid 2007: cat. 78

© Anselm Kiefer: cat. 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113 / figs. 1 (pág. 204), 2 (pág. 205), 3 (pág. 206)

© Paul Klee. VEGAP, Madrid 2007: cat. 86, 87, 88

© 1997 The Metropolitan Museum of Art: cat. 93, 107, 108, 109, 110, 111, 112 / fig. 7 (pág. 106),

© The Munch Museum / The Munch-Ellingsen Group: pág. VEGAP, Madrid 2007: cat. 72, 73, 74, 75, 76, 77

© Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid: cat. 78, 82

© 2007 The Museum of Modern Art / Scala, Florence: cat. 94, 102 / fig. 6 (pág. 164), 9 (pág. 166)

© The National Gallery 2007: fig. 4 (pág. 163)

© 2007 Board of Trustees, National Gallery of Art: cat. 92, 101, 103, 104, 105, 106

© Nolde Stiftung Seebüll: cat. 79, 80, 82, 83, 84

© Ken Pelka: cat. 63

© 2007 Pollock-Krasner Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York / Jackson Pollock. VEGAP, Madrid 2007: cat. 93, 94 / fig. 9 (pág. 166)

© Photo RMN / © Bulloz: fig. 12 (pág. 28)

© Gerhard Richter, Cologne 2007, cat. 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124 / figs. 1-2 (pág. 208), 3 (pág. 219)

© 1998 Kate Rothko Prizel and Christopher Rothko / VEGAP / Madrid 2007: cat. 101, 102, 103, 104, 105, 106 / fig. 5 (pág. 164)

The Royal Collection © 2006, Her Majesty Queen Elizabeth II (RL 12384): fig. 4 (pág. 21)

© SLUB Dresden / Deutsche Fotothek / Hans Loos: fig. 1 (pág. 35)

© Lee Stalsworth: cat. 65, 66, 67, 95

© Tate, London 2007: cat. 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41 / figs. 10-11 (pág. 27), 1 (pág. 162), 7, (pág. 165)

© V&A Images / Victoria and Albert Museum, London: cat. 30, 31, 32, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49

© VEGAP, Madrid 2007: cat. 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 93, 94, 95, 101, 102, 103, 104, 105, 106

Fundación Juan March

Castelló 77

E-28006 Madrid

Tel. +34 (91) 435 42 40

Fax +34 (91) 431 42 27

www.march.es

Ilustraciones de cubierta y contracubierta:

Caspar David Friedrich, *Die Jahreszeiten: Der Herbst* (Las estaciones del año: El otoño), 1803 (cat. 2); Mark Rothko, Sin título, 1969 (cat. 106)

Traducciones

Alemán/español: Victor Andrés Ferretti (ensayo de Teuber, Morkë, Ferretti), Beatriz Mariño (ensayos de Dietmar Elger, Werner Hofmann, Hein-Th. Schulze Altcapenberg), Departamento de exposiciones, Fundación Juan March (ensayo de Cordula Meier)

Inglés/español: Paloma Farré (ensayos de Barbara Dayer Gallati y Robert Rosenblum), Isabel Saavedra (entrevista de Robert Rosenblum)

Revisiones y correcciones

Rosa Ribas y Departamento de exposiciones, Fundación Juan March, Madrid

Diseño del catálogo: Guillermo Nagore

Tipografía: Ehrhardt

Papel: Gardapat, 135 gr. (Torras Papel)

Fotomecánica e impresión: Estudios Gráficos Europeos S.A., Madrid

Encuadernación: Ramos S.A., Madrid

Edición en español (rústica):

ISBN: 978-84-7075-548-4 Fundación Juan March, Madrid

ISBN: 978-84-89935-74-7 Editorial de Arte y Ciencia, S.A., Madrid

Edición en español (cartoné):

ISBN: 978-84-7075-547-7 Fundación Juan March, Madrid

ISBN: 978-84-89935-73-0 Editorial de Arte y Ciencia, S.A., Madrid

Edición en inglés (cartoné)

ISBN: 978-84-7075-549-1 Fundación Juan March, Madrid

ISBN: 978-84-89935-75-4 Editorial de Arte y Ciencia, S.A., Madrid

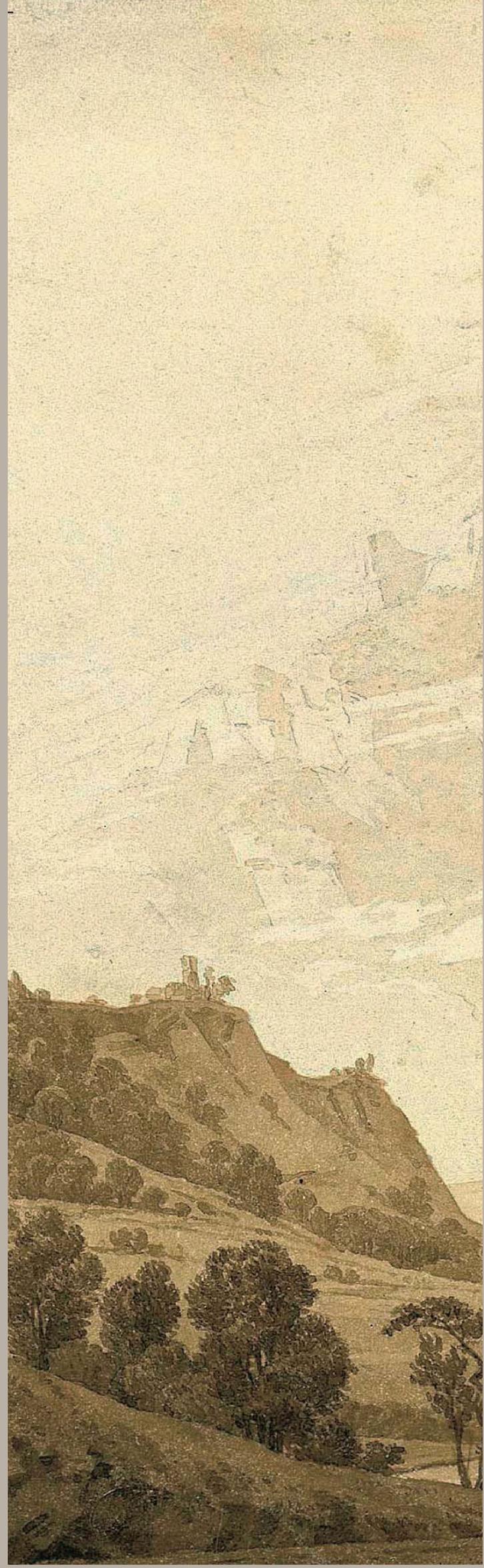
Depósito legal:

Edición en español (rústica): M-41821-2007

Edición en español (cartoné): M-41823-2007

Edición en inglés (cartoné): M-41822-2007







LA ABSTRACCIÓN DEL PAISAJE
DEL ROMANTICISMO NÓRDICO AL EXPRESIONISMO ABSTRACTO

Fundación Juan March 2007