

CAPÍTULO 3

Naturaleza, ausencia y presencia del paisaje, entre Velasco y Fader

Rubén Hitz

Introducción

Francisco de Holanda edita sus *Conversaciones con Miguel Ángel*, a partir de diálogos que se llevaron a cabo en 1538, cuando el gran florentino tenía ya sesenta y tres años y estaba pintando el Juicio Final en la Capilla Sixtina. En una de esas conversaciones, Miguel Ángel dice, en relación a la representación de la naturaleza:

El paisaje, y en general, el mundo exterior, era mucho menos importante que la idea –en el sentido platónico- que la obra de arte debía traducir. En lugar de copiar la naturaleza, había que corregirla para que fuera una invención en la que buscar la perfección ideal (De Holanda, 1956, 34).

Gran admirador de Miguel Ángel, Francisco de Holanda exageró un poco lo bien que había aprendido la lección cuando recomendó pintar con los ojos cerrados para evitar que la idea se desvaneciera.

Como sabemos, la naturaleza no es racional y, en consecuencia, el paisaje tampoco se caracteriza por reglas racionales como el orden, la simetría, la proporción o la armonía.

Un paisaje es una imagen de la naturaleza. Una experiencia de la naturaleza en forma de imagen, y también la interpretación de una imagen. El paisaje, entonces, no es exactamente lo que nos rodea: el entorno.

El término entorno es un concepto que ayuda a precisar los límites del significado de paisaje. La naturaleza, siguiendo a Fernández (2007) es el conjunto completo de las cosas, con sus energías, propiedades, procesos y productos. El paisaje es una pantalla de la naturaleza modificada por la cultura, una suma de naturaleza y cultura. En cambio, el entorno es un sitio percibido por un sujeto en forma compleja, es decir, no solo visualmente. Un lugar en el que se produce una serie de relaciones entre el sujeto, el espacio y sus significados. (Fernández, 2007, 166-167).

El entorno puede ser natural, pero el paisaje no. Para que exista es necesaria la elección cultural de un observador, determinada por su mirada, tanto con los ojos bien abiertos como

cerrados para atender sólo a las imágenes del pensamiento. El paisaje no es la naturaleza ni el entorno, sino una imagen de la naturaleza o del entorno. Un tipo de representación que ha sido válido en Occidente entre su invención en el Renacimiento, y su omisión, olvido o abandono más o menos beligerante a partir de un momento -un tanto impreciso- que no han tratado de aclarar los historiadores del arte dando protagonismo a las vanguardias del siglo XX.

Dicho esto, ahora podemos avanzar sobre el objeto de nuestro capítulo: el paisaje en José María Velasco y Fernando Fader.

José María Velasco

José María Velasco nació en Temascalcingo, Estado de México, en 1840. A los 15 años comenzó a asistir a clases de dibujo en la Academia de San Carlos, y a los 18 años a tomar clases con Eugenio Landesio, quien lo formó en el arte del paisaje, el dibujo y el uso del óleo.

Landesio era un italiano formado en Roma pero que desde 1855 fue maestro de paisaje en la dicha academia. De formación clásica, su método de enseñanza en el arte del paisaje incluía salidas al campo con sus alumnos. En esas salidas los alumnos debían tomar minuciosos apuntes de la naturaleza, pero de una manera sectorizada, es decir, atendiendo al detalle de una hoja, de una caída de agua, de las singularidades de un determinado tipo de roca, del plumaje de un ave o de los pétalos de una flor. El método incluía no solo el dibujo *in situ*, sino que además le había enseñado a Velasco a bocetar con óleo. A pesar de que estos bocetos al óleo parecían ser obras terminadas, pues parece ser que era muy rápido y habilidoso, en realidad una vez realizados estos ejercicios, la composición y el acabado del cuadro se realizaba en el taller.

Se podría decir que Velasco fue heredero de dos tradiciones: por un lado, el paisaje clásico, creado en el siglo XVII por Claude Lorrain y Nicolás Poussin, a través de su maestro Landesio. Y por otro lado, la influencia de aquella pintura que representaba escenas y estudios topográficos realizadas por los llamados *pintores viajeros*, todos ellos europeos, cuyas obras estaban impregnadas de actitudes románticas y pintorescas.

Por cualquiera de esas vías, Velasco se inclinó hacia las ciencias, como herramienta para perfeccionarse en el arte del paisaje. En paralelo a sus estudios artísticos, se inscribió en algunos cursos de la carrera de medicina, estudió zoología y botánica.

El ejercicio de realizar bocetos sectorizados de la naturaleza y su interés científico hicieron de José María Velasco un pintor que no representaba simplemente la vegetación, o un conjunto de rocas, sino determinados tipos de especies vegetales y determinados tipos de minerales. Si comparamos el *Valle de México* de 1875, (Ades, 1990) con la versión que su maestro Landesio nos da del mismo tema, nos será posible ver hasta qué punto Velasco utilizó y transformó las estructuras del paisaje clásico.

Puede verse con bastante claridad que Claude Lorraine pintaba una naturaleza idealizada. Si bien tomaba los apuntes del natural, en la campaña romana, los cuadros eran realizados en

su estudio siguiendo invariables principios compositivos. Sus vistas se encontraban enmarcadas por árboles o alguna colina, y se articulaban desde un primer plano hacia el horizonte en bandas alternantes unas más iluminadas y otras más oscuras con ángulos que enmascaraban delicadamente la transición de una a la otra, con frecuencia incluía algún río que obligaba al espectador a perder la vista en la lejanía. También podía incluir ninfas, pastores o figuras mitológicas que introducían un elemento poético y reforzaba el carácter ideal de la escena. Este tipo de composiciones propone una naturaleza unificada e ideal en total armonía con los personajes. En Landesio podemos encontrar la misma estructura compositiva, aunque sus personajes pertenecen a la contemporaneidad, ya no son mitológicos o históricos como los de Lorraine.

A pesar de esa vía del paisaje clásico en su formación, Velasco irrumpe con algunos cambios importantes en su estructura compositiva: elimina los marcos de árboles o colinas, eleva en el lienzo la línea del horizonte, hace desaparecer el punto central muy por debajo de la línea de referencia enfatiza los rasgos del primer plano, para acercarse más al espectador y nos muestra una extensión abierta en vez de cerrada. Pero además, produce un cambio fundamental: en lugar de la artificial y unificadora luz dorada de Lorraine o la más rosada de Landesio, introduce una luz naturalista (Ades, 1990:106), incluso realiza importantes estudios de nubes a la manera de Constable, que luego utiliza en sus pinturas para conseguir efectos de mayor dramatismo (Clarkson, 2010: 156).

Fernando Fader

Fernando Fader nació el 11 de abril de 1882. A pesar de que los historiadores coinciden en que su lugar de nacimiento fue Burdeos (Francia), el propio Fader declaró en un reportaje que le hiciera José León Pagano para el diario La Nación el 17 de febrero de 1924: "He nacido en Mendoza, donde viví hasta marchar a Europa". Lo cierto es que pasó su infancia en esa provincia hasta 1888 cuando partió a Francia y realizó sus estudios primarios. En 1892 ingresó a la Realschule del Palatinado del Rhin en Alemania para realizar su bachillerato. Regresó al país, pero en 1900 viaja a Europa, recorre museos, hasta que finalmente, en 1901, se inscribe en la Academia de Munich. Su maestro fue Heinrich von Zügel, quien lo instruyó en el arte de la pintura a campo abierto, en la importancia del uso de los colores cálidos y fríos, la vibración de los colores y de las teorías de la luz. Luego de cuatro años de aprendizaje regresó a la Argentina. Pintó paisajes, retratos e interiores con un marcado predominio de una paleta baja, por ejemplo: *Comida de cerdos*, un óleo de 1904 que se encuentra en el Museo Nacional de Bellas Artes.

Fader fue uno de los fundadores y principal ideólogo del grupo Nexus. En una conferencia pronunciada en 1907 sobre las "Posibilidades de un arte argentino y sus probables caracteres", dijo: "sed tan fuertes que vuestras obras representen solo aquello que pueda ser vuestra patria"

(...) las raíces y nuestra fuerza están en cultivar lo propio” (Cipollini, 2003: 68). Para Fader y los integrantes de Nexus, las raíces estaban en nuestro paisaje.

Fader fue un pintor del aire libre y allí donde el entorno natural lo atrapaba, plantaba el caballete y comenzaba el cuadro. Cada obra le llevaba varias sesiones y llegó a ser tan exigente con su fidelidad al natural que muchas veces se vio obligado a esperar que se repitieran las mismas condiciones atmosféricas para continuar su obra.

Cada año al comenzar el otoño, su estación predilecta, realizaba excursiones pictóricas en las sierras, para preparar las obras que expondría en la primavera siguiente en la galería de su amigo Müller. Prefería esa atmósfera otoñal, seca y transparente y según palabras del mismo Fader “su luz, que a fuerza de clara y sencilla es de una complejidad asombrosa. Luz que impresiona y emociona” (Gutiérrez Zaldivar, 1993: 45). También realizó desolados paisajes de invierno, que pintaba rodeado de fogatas hasta que los dedos se entumecían, y ya en sus últimos años cuando no toleraba los fríos de la sierra comenzó a pintar motivos de verano. Y su paleta se fue aclarando y haciendo cada vez más luminosa. Su paleta varía, entonces, de esos primeros cuadros donde predominan los colores tierras, hasta esa otra que utiliza los azules apaciguados por el blanco, los colores lilas, los amarillos, hasta conseguir cada vez mayor luminosidad, como las estaciones del año.

Conclusiones

Podríamos decir que el valle de México pintado por Velasco encierra una compleja construcción de perspectivas aéreas, en la insistencia de sus visiones panorámicas. Existe en la construcción de esos grandes espacios cierto apetito de monumentalidad y la representación de la luz y la transparencia parecen casi imposibles, pero, definitivamente, son unas de sus mayores contribuciones al arte del paisaje en Iberoamérica.

Encontramos en la obra de Velasco un fuerte compromiso con su geografía, no solo desde un punto de vista artístico, sino también desde un punto de vista científico, que no deja de lado ni la historia ni la política. En la inmensidad de sus paisajes, que tematizan el valle de México, aparecen los cerros, los volcanes y sus nieves eternas, las lagunas, los minerales, la flora autóctona, pero también el ferrocarril, los puentes y los sembradíos que son observados desde lejos (como se puede ver en *Paisaje mejicano con pico de volcán* (1887); *Hacienda de Chimalpa* (1893); *El valle de México* (1875) y *El Citlaltepelt* (1879), entre otras¹). Es decir, esta obsesión de Velasco por representar el aire, la transparencia y la luz en la vastedad del valle también es una obsesión por representar una realidad geográfica e histórica de ese momento. Esto solo es posible por su formación académica en el dibujo, la pintura y las ciencias.

Fader también debió enfrentarse a la inmensidad del paisaje, de Mendoza primero y luego de Córdoba, pero, a diferencia de Velasco, prefirió trabajar el problema de la luz desde la

¹ Todas las obras citadas pueden encontrarse reproducidas en Ades (1990).

utilización de una paleta clara y a partir de grandes pinceladas. Y si bien siempre estaba presente el paisaje, porque sus composiciones eran construidas en el propio entorno objeto de observación, eligió que sobre él predominara la figura (ver: *Mañana de trabajo* (1917); *En el pajonal* (1919); *Blancos* (1921); *Sol de primavera* (1921); *Burra y burrito* (1924); *De tarde* (1926); *La mazamorra* (1927), entre otras²). El motivo o figura podía ser un objeto, un animal, una o varias figuras humanas. Es decir, estos motivos o figuras interactuaban en un paisaje, estas últimas, casi siempre presentando una cierta morosidad que hacía que las figuras no lograran despegarse del fondo, pues ambas conformaban el paisaje.

En Fader no encontramos la búsqueda de perfección o exactitud sobre las formas y colores en los objetos, en la flora y en la fauna, casi siempre domesticada, o en las figuras humanas, sino una cierta fidelidad a la atmósfera de luminosidad creada en un momento dado del día, tanto así, como ya dijimos, a veces esperaba durante días en la campaña para recobrar ese preciso momento, ese mismo efecto de luz que lo había cautivado.

Referencias

- Ades, D. (1990). *Arte en Iberoamérica*. Madrid: Ministerio de Cultura / Turner.
- Collazo, A. H. (1980). *Fader. Revista Pintores argentinos del siglo XX*. Buenos Aires: CEAL.
- Cipollini, R. (2003). *Manifiestos argentinos: políticas de lo visual 1900-2000*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editores.
- Clarkson, J. (2010). *Constable*. Barcelona: Phaidon.
- De Holanda, F. (1956). *Conversaciones con Miguel Ángel*. Buenos Aires: Ediciones La Reja.
- Fernández, H. (2007). Antiguas novedades. Reparaciones del paisaje en las artes visuales. En *Paisaje y Arte*. En: Maderuelo, Javier (dir) *Paisaje y Arte*. Madrid: Abada Editores.
- Gutiérrez Zaldivar, I. (1993). *El genio de Fader*. Buenos Aires: Zurbarán Ediciones.
- Hernández Peña, L.C. (2012): *Dos visiones de un mismo paisaje. Una aproximación a la obra de José María Velasco y Eugenio Landesio*. IX Foro de ciencia, creación y restauración. Guadalajara (Jalisco) México.
- Moyssén, X. (1963, July). Eugenio Landesio, teórico y crítico de arte. En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (Vol. 8, No. 32, pp. pp-69). Recuperado de http://www.analesiie.unam.mx/pdf/32_69-91.pdf

² Todas las obras citadas pueden encontrarse reproducidas en Gutiérrez Zaldivar (1993).