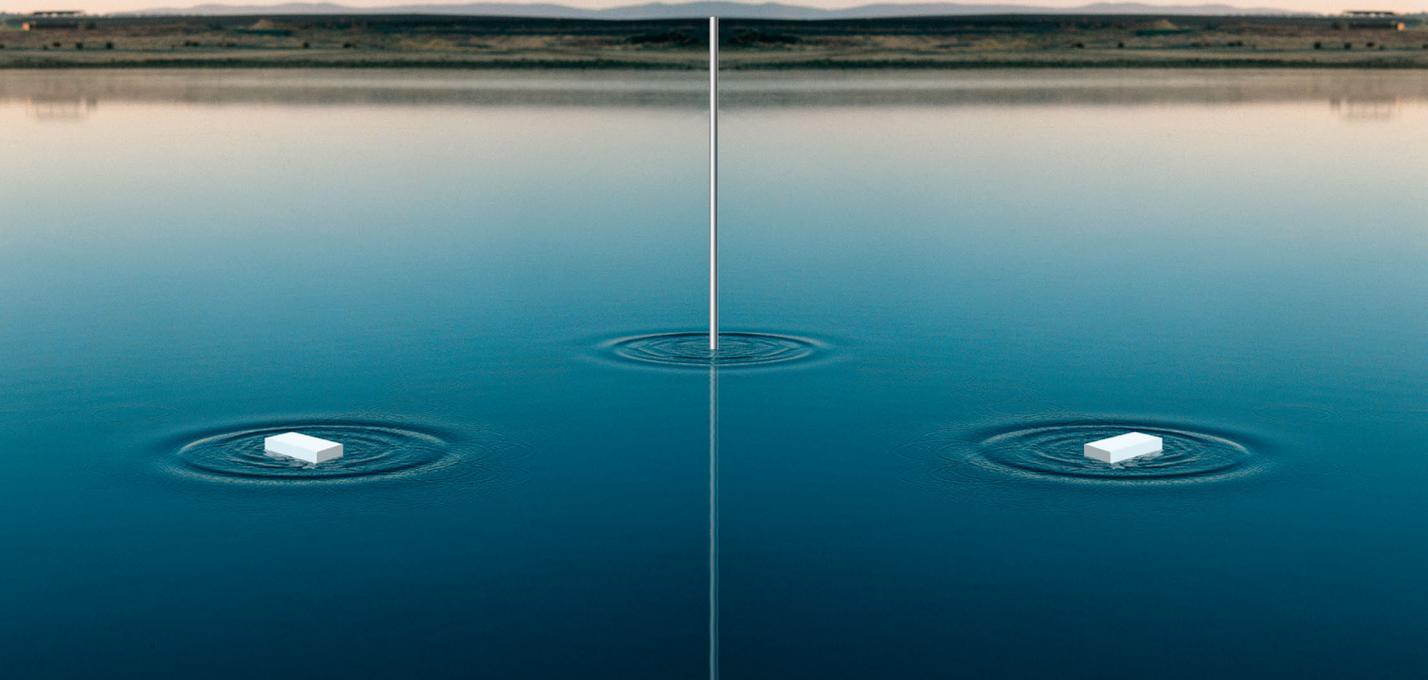


# Paisajes culturales en la Extremadura meridional. Una visión desde el patrimonio

Moisés Bazán de Huerta y Vicente Méndez Hernán (coords. y eds.)



*Paisajes culturales en la Extremadura meridional. Una visión desde el patrimonio,* Moisés Bazán de Huerta y Vicente Méndez Hernán (coordinadores y editores).

EDITAN

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura;  
Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España,  
Agencia Estatal de Investigación y Fondos FEDER (HAR2017-87225-P).

NOTAS DE LA EDICIÓN

El presente libro se publica tras un proceso de selección de sus autores y textos.

Este libro se enmarca en el Proyecto de Investigación Nacional titulado: *Paisajes Culturales en la Extremadura Meridional: una visión desde el Patrimonio* (HAR2017-87225-P), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España, Agencia Estatal de Investigación y Fondos FEDER, coordinado por Vicente Méndez Hernán y Moisés Bazán de Huerta.

IMAGEN DE CUBIERTA

A partir de la obra de Manuel Vilches *Intervenciones*, 2003.

© DEL TEXTO Y LAS FOTOGRAFÍAS

Los autores.

© DE LA EDICIÓN

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura.  
Cáceres, 2019.

MAQUETACIÓN E IMPRESIÓN

Control P

ISBN

978-84-9127-053-9 (edición impresa)  
978-84-09-17206-1 (edición digital)

DEPÓSITO LEGAL

CC-406-2019 (edición impresa)  
CC-405-2019 (edición digital)

IMPRESO EN ESPAÑA

Printed in Spain

# Los paisajes de la Extremadura meridional a través de una visión filosófica y plástica de cuatro artistas

**José Javier CANO RAMOS**

Centro de Conservación y Restauración  
de Bienes Culturales de la Junta de Extremadura

[josejavier.cano@juntaex.es](mailto:josejavier.cano@juntaex.es)

PAISAJES CULTURALES EN LA EXTREMADURA MERIDIONAL. UNA VISIÓN DESDE EL PATRIMONIO (pp 175 - 197)

Cáceres, Universidad de Extremadura, 2019

ISBN: 978-84-9127-053-9 (edición impresa)

978-84-09-17206-1 (edición digital)

**RESUMEN:** La Naturaleza ha sido un punto de partida para que los artistas investiguen sobre los paisajes, intentando volcar sus experiencias en sus obras. Esta misma naturaleza, entendida en el sentido más amplio, se desdibujó continuamente en la cabeza de los artistas militantes en las primeras vanguardias, y el ojo humano se obsesionó con el límite, con establecer una lógica en esa gran ventana imaginaria llamada "representación". Los paisajes meridionales de Extremadura no han sido ajenos a este cambio de rumbo y hemos pasado de una mirada costumbrista a un afán renovador donde nuestro entorno se ha convertido en una búsqueda permanente. Antonio Cañamero, Miguel Calderón Paredes, Manuel Vilches y Juan Carlos Lázaro son buenos ejemplos de todo ello.

**PALABRAS CLAVE:** Pintura, Paisaje, Secano, Regadío, Dehesa, Extremadura.

## The southern landscapes in Extremadura through a philosophical and visual view of four artists

**ABSTRACT:** The Nature has been a starting point to the artists research on the landscapes, trying to turn their experiences into their works. This nature, expert in the widest sense, became blurred in the head of the first Vanguards artists, and the human eye became obsessed with the limit, with establishing a logic in that great imaginary window called "representation". The southern landscapes of Extremadura have not been oblivious to this change of direction and we have passed from a genre look to a renovating desire where our environment has transformed into a permanent search. Antonio Cañamero, Miguel Calderón Paredes, Manuel Vilches and Juan Carlos Lázaro are good examples of everything it.

**KEYWORDS:** Painting, Landscape, Dryland, Wetland, Dehesa, Extremadura.

*Una delimitación física de la naturaleza termina  
en el punto donde comienza la esfera del intelecto,  
y se abre un nuevo mundo mental a nuestra vista.  
Marca el límite, pero no lo supera.*

Alexander von Humboldt, 1845

<sup>1</sup>Entrada la década de los años ochenta, el cambio de rumbo que experimentó la pintura paisajista en España fue apuntando más que a la realidad disfrazada para paliar el sentimiento de pérdida de un pasado glorioso –como bien reflejaron el costumbrismo y el regionalismo–, a definir de nuevo con exactitud una identidad<sup>2</sup> para insertarla en las postrimerías de la modernidad. A ello, naturalmente, contribuyeron las diferentes escuelas madrileñas (herederas de la renovación del género, emprendida en el cambio finisecular y materializada a lo largo de los años cuarenta). Al finalizar el siglo XX muchos creadores optaron por tomar la Naturaleza como punto de partida para indagar sobre la tensa relación que existe entre el conocimiento de los maestros del pasado y la *vivencia* directa del medio que nos rodea. Para ello tuvieron que transformar aquello que se ha denominado “signos naturales”<sup>3</sup>; esto es, ver a la Naturaleza como una construcción cultural determinada por los códigos estéticos y conceptuales del mundo contemporáneo. El paisaje, entendido como algo ambivalente tras las distintas oleadas vanguardistas, ha pasado a ser una cuestión en la que se entremezclan nociones discutibles que van desde lo natural hasta el puro artificio, descubriéndose en esa amalgama de ideas la vieja “categoría anticlásica” que entraña el pintoresquismo<sup>4</sup>.



Figura 1. La dehesa se caracteriza por mantener los árboles autóctonos (encinas, alcornoques y robles) en un paisaje que ha eliminado parte de la vegetación leñosa. Juan Carlos Delgado Expósito.



Figura 2. Paisaje de estepa y dientes de perro. Castuera, CEDER.

Estas exploraciones parten de la objetividad geográfica y a través de mirar la realidad desde otra óptica, a veces no visible al espectador, se convierten en representaciones mentales repletas de afectos y temores, certidumbres y desasosiegos. Los artistas en ese último tramo del milenio, siguiendo

<sup>1</sup> Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación Nacional titulado: *Paisajes Culturales en la Extremadura Meridional: una visión desde el Patrimonio* (HAR2017-87225-P), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España, Agencia Estatal de Investigación y Fondos FEDER, coordinado por Vicente Méndez Hernán y Moisés Bazán de Huerta.

<sup>2</sup> PENA, Carmen, *A Arte*, Vigo, Galaxia, 1992.

<sup>3</sup> DORFLES, Gillo, *Naturaleza y artificio*, Barcelona, Lumen, 1972.

<sup>4</sup> MADERUELO, Javier, “Del arte del paisaje al paisaje como arte”, Madrid, *Revista de Occidente*, nº 189.



Figura 3. Embalse de La Serena. Redex CEDER.



Figura 4. La dehesa en Extremadura. J. A. Marcos.

este argumento, no han hecho más que reflejar en sus obras cómo la condición existencial es algo intrínsecamente relacionado con la misma realidad<sup>5</sup>. La respuesta ha sido tan variada, que va desde los llamados paisajes hechos, aquellos que nos hablan de la visión más directa que podamos tener, hasta la representación de una *segunda naturaleza* que ha concluido en los denominados *paisajes geométricos*; paisaje estos donde los espacios trazados no son sino un campo por explorar con itinerarios y planos inesperados. Así, las tierras meridionales de Extremadura han sido exploradas desde diferentes perspectivas, unas más ajustadas a modelos clásicos y otras en una línea rupturista, que hace de estos entornos un tema tan variado como su propia geografía.



Figura 5. Vista de la dehesa del suroeste extremeño. Juan Carlos Delgado Expósito.

## INTRODUCCIÓN: PINTURA Y PAISAJE

La naturaleza entendida como una mera hipótesis, siguiendo la teoría de Raoul Dufy, no es más que un punto de partida desde donde el artista plantea soluciones pictóricas<sup>6</sup>. Si pretendemos analizar los precedentes de esta afirmación, debemos remontarnos a las categorías sobre lo bello que los griegos establecieron al hablar del entorno en la Antigüedad; un lugar dentro del pensamiento que ha evolucionado a lo largo de la historia con la finalidad de ver esa naturaleza como algo que ha de experimentarse desde el propio sentimiento. Jean Clair ha revisado la idea que se ha fraguado sobre el paisaje a lo largo de los dos últimos siglos. Nos advierte que en este período se gesta la existencia de una sensación plástica que ha sobrepasado lo estrictamente bello, lo dramático e, incluso, aquello que entendemos por “sublime” para representar eso que no tiene forma: la posesión de nuestro entorno, especialmente después de las argumentaciones que nos propuso el geógrafo Alexander von Humboldt en sus *Cuadernos de la naturaleza*, cuando se iniciaba el siglo XIX, se ha convertido en una cuestión eminentemente conceptual.

<sup>5</sup> GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio, *Paisajes del placer y de la culpa*, Madrid, Tecnos, 1990, p. 21.

<sup>6</sup> Cfr. SANTINI, Pier Carlo, *Modern Landscape Painting*, Londres, Phaidon, 1972, p. 44.

Sin embargo, dentro de esta generalización ha de decirse, en primer lugar, que se atendió a la idea de admiración, lanzada por Caspar David Friedrich u Odilon Redon y resumida por Johann Wolfgang von Goethe en ese *“todo lo que debo abarcar con mis ojos, pero no puedo comprender con el pensamiento”*, para entresacar los secretos de lo que hasta este momento se había considerado como un símbolo del saber arcano. Y, en segundo lugar, los pasos se encaminaron a lo que la modernidad nos ha deparado al conjugar los conceptos de tensión, fuerza y energía; una relación peculiar de la que nos advirtió John Constable al afirmar que la pintura es una ciencia que debería practicarse como investigación de las leyes naturales, concretándose unos años después en los postulados impresionistas. Ellos fueron quienes plasmaron esa pugna de elementos contrarios que han desvelado en cierta medida nuestros paisajes interiores al despojarse del camuflaje de lo anecdótico con que hasta el siglo XIX habían revestido a la realidad (incluso lo que se consideraba insondable)<sup>7</sup>.



Figura 6. Noche de luna. Dibujo de Johann Wolfgang von Goethe.



Figura 7. John Constable. Estudio de un paisaje, c. 1820.

En este sentido, puede decirse que con el apogeo de las ideas románticas se produjo una recuperación de la memoria a través del paisaje. O mediante una justificación histórica en la que el arte poseía un papel fundamental. Esta nueva senda propició una reflexión sobre los nexos que vinculan inexorablemente al hombre con la Naturaleza, al menos si tenemos en cuenta cómo las características de la sociedad urbana e industrializada del siglo XIX determinaron una forma de ver y analizar el entorno, considerándole un lugar propicio para evadirse de los imperativos urbanos<sup>8</sup>.

Los artistas, desde este instante, se apropiaron del paisaje otorgándole plena autonomía, dando con ello la razón al ecléctico Roger de Piles cuando afirmaba en 1708 (al margen de los precedentes establecidos por Leonardo da Vinci con el concepto de espejo y semejanza o de Alberti

<sup>7</sup> Para profundizar en este aspecto convendría consultar el texto de Jean Clair en el catálogo de la exposición *Cosmos. Del Romanticismo a la vanguardia, 1801-2001*, Barcelona, Centro de Cultura Contemporánea, 1999. Es interesante centrarse en el área dedica a la “Naturaleza y Cosmos”, inspirada en la idea de Johann Wolfgang von Goethe: el exceso de grandeza deja de ser sublime, supera nuestra capacidad de sentir y amenaza con aniquilarlos.

<sup>8</sup> PENA, Carmen, “Paisaje español del XIX”, *Revista Lápiz*, nº 25, Madrid, mayo de 1985, p. 29.

al poner en tela de juicio la teoría clásica que lo consideraba un género menor) que el paisaje es ante todo una representación<sup>9</sup> que dejó de ser algo secundario y rompió con la tradición medieval y renacentista para ser tratado como tema autónomo. A partir de aquí, el pintor no fue un “mero registrador” de imágenes, sino, como señala Jean Luçart, fue un transformador de energía, que se opuso tajantemente a ese lucimiento de habilidades por las que tanto abogó Antonio Palomino en *El mundo pictórico y Escala Óptica*, publicado en 1724: el paisaje se vinculó de una manera definitiva a estas elucubraciones con visos cosmológicos, próximas a las ideas que el tratadista holandés Gérard de Lairesse expusiera al iniciarse el siglo XVIII, y que también ha sabido explicarnos Ferrater Mora. Puede decirse que con la Ilustración se modificó sustancialmente la forma de aproximarnos a la Naturaleza<sup>10</sup>, imponiéndose un contacto directo con los modelos, pero sin olvidar que también se ha de tener presente al individuo como tal y a su orden moral (como el substrato necesario para el conocimiento).

Con estos antecedentes, la investigación sobre el paisaje se ha vuelto un ejercicio de identificación personal, un tema pictórico emparentado, quizá, con el principio de renovación. En España nuestro entorno siempre ha poseído un sentido trágico, aunque después del conflicto bélico del año treinta y seis se tomara como evasión. Estas dos determinaciones han permitido a los artistas establecer un diálogo introvertido (una mirada interior) con la propia tierra, callada en la mayoría de las veces, con una realidad en la que los pintores se sintieron libres de cualquier condicionamiento o temor y se guiaron exclusivamente por los impulsos que les sugirieron las vivencias. Sin embargo, cabe advertir que el *plenairismo* del siglo XIX, sobre todo el de Aureliano de Beruete



Figura 8. Aureliano de Beruete y Moret. Paisaje nevado de Castilla, 1907.

que se alejó de la pintura naturalista practicada por Carlos de Haes e introdujo otras actitudes, resumidas por José María Galván en ese contacto con la sustancia de la tierra y preocupaciones en los planteamientos paisajísticos: “la naturaleza se deja mediatizar por su apariencia; desde ella se produce *naturalmente*, como se producen las transformaciones elementales de su geografía”<sup>11</sup>. A partir de aquí se iniciaron una serie de reflexiones que fueron recogidas inmediatamente por los escritores de la Generación del 98.

<sup>9</sup> PILES, Roger de, *Cours de peinture par principes*, Nimes, Edition Thomas Puttfarken, 1990.

<sup>10</sup> Gerard de Lairesse publicó en 1707 *El gran libro del pintor* para poner en tela de juicio la teoría albertiana que relacionaba al hombre con el paisaje. Sin embargo, no fue hasta 1708 cuando salió a la luz el *Cours de Peinture par principes*, de Roger de Piles, el momento en el que se definió la plena autonomía del género. La literatura ilustrada (con Denis Diderot a la cabeza), por otra parte, enfatizó las dotes terapéuticas de este tipo de pintura, llegándose a afirmar, como lo hizo Johann Georg Sulzer en su *Teoría general de las bellas artes*, aparecida en 1744, que la pintura de paisaje favorece la felicidad del hombre y del bien común. Sobre este tema es interesante consultar el libro de Kenneth Clark, *El arte del paisaje*, publicado en 1971, en Barcelona, por la Editorial Seix Barral.

<sup>11</sup> Cfr. PÉREZ, Alberto, “Presencia del signo”, en José Balmés. 1962-1984. *Mirada Pública*, Santiago de Chile, Centro Cultural Palacio La Moneda, 1984, p. 4.

El nuevo rumbo que tomó el género se materializó en los años veinte, cuando se descompuso en la llamada *geometría del paisaje*, que no sólo plasmó las llanuras esenciales (a la que se nos tiene acostumbrados), sino los sistemas estructurales montañosos o el recortado fluir de los ríos españoles. A ello se unió la descomposición espacial que pregonaron los cubistas, o el mismo Daniel Vázquez Díaz, para oponerse a los cuadros que esbozaban en sus telas los paisajes frondosos de la tendencia naturalista. José Ortega y Gasset defendió esta configuración esencialista en la

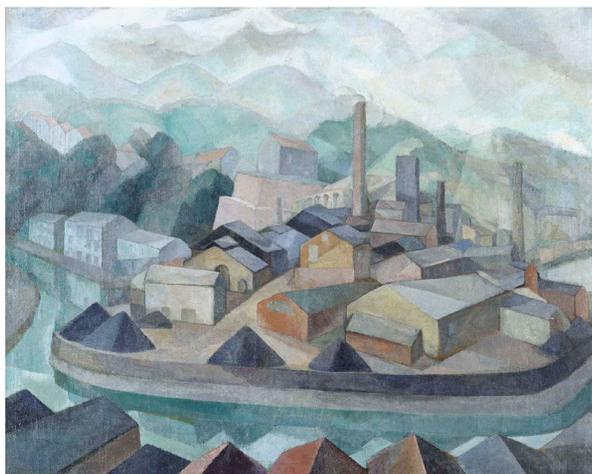


Figura 9. Daniel Vázquez Díaz. Pintura, 1920.  
Museo Bellas Artes de Bilbao.

que no cabe ninguna concesión a lo amable: el entorno no puede reducirse a la simple duplicación de lo existente<sup>12</sup>, sino que ha de expresar lo posible (en los términos que lo concibió Aristóteles) o debe tender hacia esa irracionalidad que Jean Paul Sartre o Käte Hamburger nos han propuesto al afirmar que la nueva objetividad debe nacer de la aniquilación de los objetos reales<sup>13</sup>. En esa búsqueda infatigable de la “estructura”, a partir de la cual se recompone mediante múltiples variaciones de volúmenes y colores, se halla la esencia, lo más real de todo aquello que escapa a lo visible.

Así, lejos de copiar, algunos artistas –españoles o no– se han *desplazado* más allá de lo que se siente y han aprendido a representar la ausencia: mirar un paisaje es habitarlo, y desde dentro interpretar la existencia (dependiendo de la cara que se nos presente). El arte del paisaje abre ante nosotros el abismo que hay entre el hombre contemporáneo y el mundo material: desde Alberto Sánchez y José Manuel Caneja a Francisco Arias, José Beulas o Godofredo Ortega Muñoz podemos contemplar esa Naturaleza inédita y netamente expresiva e hispánica, que supo convivir, en ciertas ocasiones, con los flujos informalistas al hacerse abstracta y presentarnos la tierra sin ornatos y, en otras ocasiones, con la sublimación metafísica que la Escuela de Vallecas y la Escuela de Madrid agregaron, utilizando la expresión que ellos mismos emplearon entre 1945 y 1959, al “gusto moderno”.

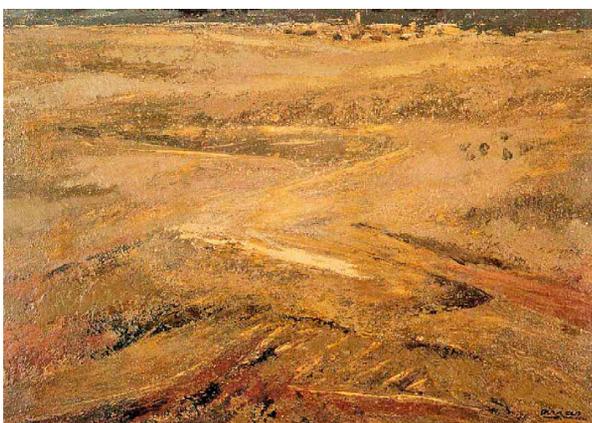


Figura 10. Francisco Arias. Paisaje, 1966.  
Fundación Telefónica de España.

<sup>12</sup> ORTEGA Y GASSET, José, “Deshumanización del arte y otros ensayos de estética”, *Revista de Occidente*, Madrid, Alianza, 1981, p. 120.

<sup>13</sup> HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986, p. 29.

Antonio Cañamero, Miguel Calderón Paredes, Manuel Vilches y Juan Carlos Lázaro, conscientes de todos estos avatares, han trabajado insistentemente temas relacionados que reflejan su actitud frente a la Naturaleza, centrados en entornos de la Extremadura meridional, sea La Serena o Las Vegas Altas, sean los paisajes industriales o pantanos, sean las dehesas de la Sierra Suroeste o los jardines. Todos ellos entendidos como espacios casi metafóricos. Por eso, Rafael Argullol habla, al tratar este asunto, de cómo los paisajes pintados son *dobles*, puesto que plasman las convicciones y los miedos del creador<sup>14</sup>.

### ANTONIO CAÑAMERO Y SU VISIÓN DE LAS TIERRAS AL SUR DEL GUADIANA

Al hilo de estos argumentos, Antonio Gallego Cañamero (Don Benito, 1936-2013) nos muestra los paisajes de La Serena, las viñas de la Tierra de Barros o de las dehesas del sur extremeño, sobre todo, a partir de 1996. En su pintura los rastrojos y arrozales comenzaron a configurar *otra* naturaleza, basándose, por una parte, en la síntesis, en la imprecisión y en el trazo enérgico y, por otra parte, en la búsqueda de todas las posibilidades formales y en las transformaciones de esa misma naturaleza. Es lo que él en más de una ocasión ha llamado *la vivencia del paisaje*. La materia, la vitalidad y el esencialismo hicieron que el “encontrar” y el crear fuesen sinónimos. Los paisajes laminares del año 2000 son un claro ejemplo que confirmaron estos avances. Sus pliegues y su fragmentación, su carácter estructural, su identidad o su humanización (a tenor del desgarró, la desolación y la ausencia) desplegaron un sinfín de gradaciones, matices y abstracciones. Ideas y elementos capaces de reconstruir otro modelo paralelo, un horizonte topológico que se desarrolló en una línea donde la materia y la estructura cobraron valor y sentido por sí mismas. La desnudez de La Serena, la geometría de la Tierra de Barros o la infinitud de la dehesa componen una gama de paisajes que mostró en 2002 en la Sala Pea de Madrid<sup>15</sup>:



Figura 11. Antonio Cañamero. Pastizal, 1999.



Figura 12. Antonio Cañamero. Pastos y viñas, 2003.

<sup>14</sup> ARGULLOL, Rafael, “Ver el alma de las cosas”, *Babelia*, nº 417, 13 de noviembre de 1999.

<sup>15</sup> CANO RAMOS, Javier, “La Vera, lugar pictórico”, en *Asómate a La Vera desde Madrid*, Madrid, Galería PEA, 2002, s/p.

*El paisaje que yo pinto es siempre desnudo, libre de figuras, un paisaje abierto que habla con sus silencios, tratando de que transmita paz, sobriedad, serenidad a quien lo contemple.<sup>16</sup>*

Indudablemente, detrás de todo este proceso en torno al color, a la repetición o al vacío, existe una ardua investigación en la que convergen la intuición y el análisis de las formas espaciales<sup>17</sup>. Antonio Cañamero renovó con la larga serie *La Serena* una vez más sus paisajes, les dio el sentido que pudiera tener la noción de tránsito. Estos *nuevos paisajes* vienen definidos por esa ausencia de límites, por la introducción del concepto de infinito que provoca la topografía de *La Serena*. Pero esa libertad, si así podemos tildarla, no comporta que existan ni paraísos, ni fantasías, ni inmortalidad cuando los concibe. Su libertad, cuando se enfrenta al blanco de las telas, es una libertad potencial; una tentación a través de la cual pretende representar imágenes que vienen propiciadas por los ciclos propios de naturaleza, como son las estaciones, los días o las horas, como puede observarse en las viñas de Tierra de Barros o en los llanos del sur.



Figura 13. Antonio Cañamero. Paisaje en verde, 1998.

Pero los suyos son paisajes que se sostienen merced a esa topografía, se intuyen –y en algunas ocasiones se perciben– y, a veces también, ponen en peligro la unidad espacial al descomponerse en multitud de planos. Las obras son apenas “volúmenes” aislados y dispersos, un rompecabezas que tiene bastante de irracional (e ilógico) al interiorizarlos y *esencializarlos*<sup>18</sup>, y cuyo único objetivo es que nuestra propia percepción vaya más allá de los aspectos exteriores y sea capaz de abordar la verdad que se oculta tras los valores serenianos pintados<sup>19</sup>. Como señala Santos Sánchez Martín, Antonio Cañamero acude a la geografía y la somete a una luz grávida que aprieta los elementos que compone la



Figura 14. Antonio Cañamero. Arrozales, 2001.

<sup>16</sup> VIOLA, Manuel Simón, “Cañamero, maestro del paisaje”, *Fronteras*, otoño de 2005.

<sup>17</sup> CANO RAMOS, Javier, “Antonio Cañamero. La reestructuración de la mirada”, en *Cañamero. El hombre, el artista*, Badajoz, Fundación Caja Badajoz, 2000.

<sup>18</sup> MADERUELO, Javier, “Del arte del paisaje al paisaje del arte”, *Revista de Occidente*, n° 189, febrero de 1987.

<sup>19</sup> BESSE, Jean-Marc, “Voir la terre, six essais sur le paysage et la géographie”, en *Actes Sud/ ENSP*, Versailles, Centre du Paysage, 2000, pp. 99 y ss.

obra<sup>20</sup>. El paisaje de La Serena para Antonio Cañamero no se ha limitado a manifestaciones sensoriales, ha sido y es una especie de filtro entre el entorno y nosotros. A través de los cuadros se establece un nexo, en un lugar y un momento concretos, entre el observador y el espacio para que podamos aprehender todos los significados de esa comarca, que no es más que una plena abstracción si la miramos con detenimiento.

Una vez visto ese afán por esquematizar las formas, una vez analizadas sus telas como lugares abiertos, expuesta la paradoja espacial que se aprecia en su pintura y desvelada la *intemporalidad* de la realidad al trascender las sucesiones y abstraerse, un aspecto interesante que nos llama, poderosamente, la atención en la multitud de cuadros dedicados a La Serena, es ese intento de hacer *paisajes habitables*. Antonio Cañamero plasma en los cuadros aquello que nos atrae y nos repele al mismo tiempo. Podría decirse que nos presenta lugares hechos en la nada, casi abisales, en la profundidad o en lo indefinible. Parecen enigmas (gestados durante mucho tiempo) que nos invitan a penetrar en el interior de la anatomía terrestre que vemos. Así la materia que conforma, la luz que ilumina, la sombra que desarrolla, el color que varía, el hombre que se proyecta sobre esa geografía pintada, nos dan una visión dinámica de un mundo cambiante. Un mundo fugaz con el paso de las estaciones para resistir con ello a la noción estática que entraña ese paisaje, desvelándonos la gran metamorfosis espacial existente en ese territorio, alejándose, eso sí, de la improvisación.



Figura 15. Antonio Cañamero. Mieses, 2006.

Para conseguir esta "atracción", su obra se vuelve casi monocromática y, al igual que hiciera Wang Wei, recrea lugares casi oníricos, con una visión extremadamente subjetiva, aunque de gran simplicidad<sup>21</sup>. Sus *lugares* son lugares que se componen y se recomponen mediante "registros superpuestos" y generan un "continuum"<sup>22</sup>. Parece como si redujera el terreno a aquella "uniformidad monótona" que describió Samuel Edward Cook en 1843 a su paso por La Serena<sup>23</sup>. Un paisaje con pocas gamas de color, donde se han superpuesto dos de los principios básicos de la naturaleza, la materia y el espíritu, enunciados en la década de los años veinte del pasado siglo por Gabriel Delanne en su libro *Le Spiritisme devant la Science*. Es difícil, pues, distinguir en sus cuadros lo que está sometido a una destrucción y lo que es imperecedero. En esta misma línea, cabe hablar, con todas las matizaciones pertinentes, de una pintura próxima a la idea panteísta: los vastos horizontes de sus paisajes inmensos nos apabullan. Y lo hacen de una manera tan contundente que el hombre pasa a ser algo insignificante.

<sup>20</sup> Cfr. GALLEGO CORTÉS, E., *Cañamero: Extremadura a través del paisaje*, Madrid, P. E. A., 2002, s/p.

<sup>21</sup> CHENG, François, *Vacío y plenitud*, Madrid, Ediciones Siruela, 2004, p. 54.

<sup>22</sup> SUREDA, Joan, "El espacio como clasificador estilístico", *Tekné*, nº 2, Madrid, 1986.

<sup>23</sup> COOK, S. M., "Spain and the spaniards, in 1843", en *Viajeros ingleses por Extremadura*, vol. 2, Badajoz, Diputación de Badajoz, 2004, pp. 73-74.



Figura 16. Antonio Cañamero. Girasoles, 1996.

Observación, interpretación y esquematización resumen la visión que Antonio Cañamero tiene de los paisajes. Él los construye (reconstruye o *desestructura*) para nosotros y les da una dimensión histórica y antropológica, optando por la elección y no por la imposición de la naturaleza, buscando una unidad estética. Pero esta unidad estética se ensambla en otro concepto, de acuerdo con el momento presente, cambiando la armonía por lo informe, lo literal por lo metafórico. El artista dombenitense pretende con este nuevo ciclo explicarnos el paisaje hablándonos del *antipaisaje* e insistiendo todavía más en la defensa irónica de este género después de los excesos nihilistas que se olvidaron de la naturaleza. Antonio Cañamero no retrata, sino sueña y (re)crea un entorno echando mano de multitud de connotaciones y asociaciones que desdibujan la frontera existente entre la realidad y la representación.

#### MIGUEL CALDERÓN PAREDES Y EL PASO DE LA SERENA A LOS PAISAJES DEL AGUA

En torno a 1985, Calderón Paredes (Badajoz, 1950) inició una serie de trabajos, apuntes en su mayoría, también sobre la comarca de La Serena, concretándose en la serie *Sequía*, fechada entre 1994 y 1997; un ciclo de pinturas ásperas y concisas con el que profundizó, por un lado, en la realidad de la zona<sup>24</sup> y en sus múltiples caras y, por otro, en la noción eleática de la ausencia y en la tierra yerma como metáfora de la condición humana, asemejándose a esa “ville morte” de Georges Rodenbach al presentarnos vistas enigmáticas que intentan prevenirnos contra el vacío existencial reinante:

*...nous avons voulu aussi et principalement évoquer une Ville, la Ville comme un personnage essentiel, associé aux états d'âme, qui conseille, dissuade, détermine à agir. Ainsi, dans la réalité, cette Bruges, qu'il nous a plu d'élire, apparaît presque humaine... Un ascendant s'établit d'elle sur ceux qui y séjournent... Voilà ce que nous avons souhaité suggérer : la Ville orientant une action; ses paysages urbains, non plus seulement comme des toiles de fond, comme des thèmes descriptifs un peu arbitrairement choisis, mais liés à l'événement...<sup>25</sup>*

<sup>24</sup> MORA, Teresa, “Calderón Paredes: la huella de La Serena”, *Hoy*, 20 de julio de 1995.

<sup>25</sup> RODENBACH, Georges, *Bruges-la-Morte*, París, Éditions du Boucher, 2005, pp. 4-5.



Figura 17. Miguel Calderón Paredes. Corralones, 1998.

Esta aproximación inicial se vio complementada con las pinturas que expuso en Don Benito durante la temporada de 1998, en la muestra *Paisajes hechos, paisajes geométricos*, donde dejó patente que la representación es algo no agotado y que la naturaleza debe ser mirada, como lo han hecho los paisajistas alemanes, desde la voluntad<sup>26</sup>. Concibe los paisajes como algo transitorio y renovado<sup>27</sup>; como algo que nos

sumerge de lleno en la idea metafísica, esgrimida ya en el pensamiento clásico, con la intención de convertir sus cuadros en un destello poético<sup>28</sup>, en una cuestión estrictamente subjetiva. Así desde hace casi veinte años, desde 2003, cuando concluyó la serie dedicada a los *corralones*, Miguel Calderón Paredes introdujo en su lenguaje el término “invención histórica” para significar cómo el paisaje no ha de ajustarse al *pintoresquismo*, sino que ha de buscar su propia esencia. La realidad se mezcla con el recuerdo, la idealización, la reflexión y la percepción, con el único fin de reivindicar aquella idea romántica del esencialismo que la entendía más allá de los límites de un lienzo, como posibilidad de expandir el mundo.



Figura 18. Miguel Calderón Paredes. Cortijo, 2017.



Figura 19. Miguel Calderón Paredes. Naves, 2018.

Los *corralones* (no así los secaderos de La Vera que también pinta) nos hablan de una relación espacial, de un lugar siempre abierto, descentralizado y sin visos de estabilidad, de arquitecturas cambiantes, casi efímeras, y frágiles que se construyen en los bordes, en las fronteras de los paisajes urbanos. Los *corralones*, la mayoría sin un uso específico en la actualidad, son un reflejo de la pérdida de la *esencialidad* del suelo, el paso de una noción sedentaria, arraigada en la cultura europea y

<sup>26</sup> CANO RAMOS, Javier, “De los paisajes hechos a los paisajes geométricos”, en *Paisajes hechos y paisajes geométricos*, Villanueva de La Serena, Ayuntamiento de Don Benito, 1998, pp. 11-12. MAINER, José-Carlos, “Industrialización y cuestión social”, en *La mirada del 98*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1998.

<sup>27</sup> CANO RAMOS Javier, “Los paisajes serenianos de Calderón Paredes”, en *Paisajes serenianos*, Don Benito, Casa de Cultura-Fondo Editorial, 1999, p. 24.

<sup>28</sup> DAMISCH, Hubert, *Théorie des nuages*, París, Seuil, 1972.

encarnada también en los secaderos, a un nuevo nomadismo, a esa “desterritorialización” galopante<sup>29</sup> que sufren las sociedades avanzadas. Una serie de conceptos que el propio Miguel Calderón Paredes plasmó en aquella Serena con su propia fisonomía, perfectamente anclada en unos perfiles geográficos e históricos: un espacio abierto, desolado y deshabitado, tierras desnudas (como si estuvieran recién creadas), salpicadas de cuarcitas que apenas afloran y casi se adivinan y luces que fluctúan para sumergirnos en los innumerables cambios de color. Sin embargo, la penillanura de La Serena carece de límites fijos y el paisaje se extiende entre los ríos Zújar, Guadiana y Guadamez; ríos que con sus pantanos le otorgan una fisonomía diferente al resto de esas llanuras<sup>30</sup> tensas (aunque aparentemente pasivas) que convierten la zona en un entorno duro, no exento de dramatismo, que parte de la realidad y la trasciende al ubicar edificaciones en medio de la nada, completando de esta manera ese paisaje extraño.

A partir de aquí, la casa *per se* toma carta de naturaleza en sus cuadros. Ahora, con sus arquitecturas de los pueblos de colonización, el paisaje se nos presenta como una especie de no-lugares, como espacios que no son en sí antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudeleriana, no tiene referencias antiguas, “lugares de memoria”<sup>31</sup>. La soledad que se respira, los encuentros anónimos que se puedan hacer en esos poblados, todo aquello que pudiera dar sentido a la vida cotidiana está ausente... conforman este universo tan peculiar y tan desconocido. Sus cuadros son una realidad que reproduce anónimas ficciones en nuestra mente, representan escenas que parecen estar diseñadas para ir de un sitio a otro.

Así, si en la serie dedicada a los parajes serenianos la identidad personal y social era necesaria para su existencia, si había una relación equilibrada entre memoria y olvido, ahora el planteamiento es casi el contrario. Como en la idea de los metafísicos italianos, el paisaje se vuelve extraño, casi sin sentido. Se intuye que nosotros, los que miramos las calles y las plazas desoladas, somos los únicos habitantes. Lo que Miguel Calderón Paredes nos propone no es sino una



Figura 20. Miguel Calderón Paredes. Arrozal en verde, 2014.



Figura 21. Miguel Calderón Paredes. Yelbes, 2012.

<sup>29</sup> TIBERGHEN, Gilles A., À propos de Notes sur la nature, la cabane et quelques choses, Estrasburgo, Édition de l'École supérieure des arts décoratif, Collection CONFER, 2000, pp. 12 y ss.

<sup>30</sup> CASTAÑO FERNÁNDEZ, Antonio M<sup>º</sup>, Los nombres de La Serena, Badajoz, E.R.E., 1998.

<sup>31</sup> AUGÉ, Marc, Los no lugares. Espacios del anonimato, Barcelona, Gedisa, 1993, p. 83.



Figura 22. Miguel Calderón Paredes. A las afueras, 2019.

estado de ánimo, llegándose incluso al ensimismamiento y a la apropiación del terreno. Segundo, las formas dibujan paisajes netamente metafísicos, que nos resultan perturbadores, como si estuvieran encantados, y por llegar, en algunas ocasiones, sobre todo en los paisajes de La Serena, al límite de su propia desintegración (para simular –o no– un ataque contra la naturaleza): el sentido del vacío (o del silencio) nos deja en la más absoluta ausencia. Su pintura nace de un conflicto entre fuerzas opuestas<sup>33</sup>, y para él no existe otro mundo, en el momento de ejecutar el cuadro, que el nacido de la desolación y de los contrastes de luces y sombras, anhelando, eso sí, la presencia de la figura o que el trazo (reflejo de la economía de medios que encierra todo el sentimiento humano) sea el vínculo entre el hombre y lo sobrenatural<sup>34</sup>. En tercer lugar, la luz es la que proyecta sombras inexplicables que simulan una gran variedad de juegos ópticos, recurriendo para ello a los principios del *taiji*,



Figura 23. Miguel Calderón Paredes. Pastos en La Serena, 1998.

reivindicación de lo real y una consideración del espacio urbano como objeto de investigación y como práctica artística y psicológica. Su interés no es otro que el de recuperar la pérdida de nuestra esencia cultural<sup>32</sup> en favor del fenómeno globalizador.

Sobre este amplio mapa de secano, regadío y colonización, Miguel Calderón Paredes despliega una producción que se enmarca en cuatro aspectos fundamentales y tres ciclos. En primer lugar, el color se ciñe a tonalidades que representan un estado de ánimo, llegando incluso al ensimismamiento y a la apropiación del terreno. Segundo, las formas dibujan paisajes netamente metafísicos, que nos resultan perturbadores, como si estuvieran encantados, y por llegar, en algunas ocasiones, sobre todo en los paisajes de La Serena, al límite de su propia desintegración (para simular –o no– un ataque contra la naturaleza): el sentido del vacío (o del silencio) nos deja en la más absoluta ausencia. Su pintura nace de un conflicto entre fuerzas opuestas<sup>33</sup>, y para él no existe otro mundo, en el momento de ejecutar el cuadro, que el nacido de la desolación y de los contrastes de luces y sombras, anhelando, eso sí, la presencia de la figura o que el trazo (reflejo de la economía de medios que encierra todo el sentimiento humano) sea el vínculo entre el hombre y lo sobrenatural<sup>34</sup>. En tercer lugar, la luz es la que proyecta sombras inexplicables que simulan una gran variedad de juegos ópticos, recurriendo para ello a los principios del *taiji*,

a la didáctica china de la ilusión, a la transformación, mutación y variabilidad de todo aquello que nos rodea. Y, por último, el espacio aparece en estos paisajes serenianos, recogiendo de nuevo lo expresado más arriba, como un campo de lo posible, como el lugar de donde nace ese entorno.

Estos cuatro principios básicos intentan representar algo “intemporal”, algo que nos cree cierta expectativa ante lo que pueda acontecer; sin embargo, el silencio prevalece y se nos revela como una metáfora de la visión limpia tanto en los paisajes

<sup>32</sup> SCHEFER, Olivier, “À propos de Notes sur la nature, la cabane et quelques choses”, *La Revue des Ressources*, junio de 2013.

<sup>33</sup> SCHELLING, FWJ., “Escritos sobre filosofía de la naturaleza”, Madrid, Alianza, 1996, ver introducción.

<sup>34</sup> CHENG, François, *L'écriture poétique chinoise, suivi d'une anthologie des poèmes des T'ang*, Paris, Seuil, 1982, p. 6.

netamente naturales como en los arquitectónicos. Entonces es cuando debemos entender el paisaje como auténtica ausencia<sup>35</sup>: la austeridad, la claridad de las líneas y las sombras de los edificios y la sutileza –en muchas ocasiones morandiana– perfilan ese vasto espacio, con todos sus matices, para que el espectador tome conciencia de su existencia y se disponga a “habitar” en él.



Figura 24. Miguel Calderón Paredes. Arrozales, 2019.

La pintura, en este sentido, le sirve a Miguel Calderón Paredes para ubicar las cosas que ha buscado y darles un carácter ciertamente metafísico al hacer del momento actual (el del propio cuadro) un *presente utópico* y, en consecuencia, inexistente y cargado de ausencia y soledad<sup>36</sup>. Con esta argumentación, igual que hace Paul Celan en sus poemas, el artista abandona la profusión de imágenes y se centra en una obra lacónica que se reduce a lo sustantivo: el paisaje es el centro y el límite a la vez. Es su propia memoria que se proyecta más allá de lo subjetivo, complicando aún más la idea que tenemos acerca de la naturaleza<sup>37</sup>. En este sentido puede decirse que sobrepasa los límites de la visión, de las superficies, de la disipación y de los matices, y nos alerta sobre la inmovilidad que la vista trata de imponernos. Así, por ejemplo, frente a la consistencia de las llanuras serenianas, el agua para Miguel Calderón Paredes es una cuestión transitoria que permite a los paisajes “mudarse”. La idea de combinar agua y tierra precisa de una composición concreta y en sus últimos lienzos puede pasarse de la noción de *frescura* (que sustantiva al agua y da vida a la tierra reseca) a la evocación de la desnudez natural (donde resuena el sello femenino) o, incluso, a absorber, confirmando el pensamiento de Edgar Allan Poe, esas sombras que nos invitan a morir con ellas cuando las aguas se estancan, como ocurre en los arrozales de Las Vegas del Guadiana.

<sup>35</sup> SONTAG, Susan, *Estilos radicales*, Madrid, Santillana, 1997, p. 31.

<sup>36</sup> BARONE, Paulo, “Presente y utopía. Notas sobre Heidegger y Celan”, en *Filosofía y poesía: dos aproximaciones a la verdad*, Barcelona, Gedisa, 1999, p. 37 y ss.

<sup>37</sup> BERGSON, Henri, “La pensée et le mouvement”, en *Oeuvres*, París, PUF, 1970, p. 1314 y ss.

## MANUEL VILCHES, UNA MIRADA A LOS PAISAJES INDUSTRIALES

Manuel Vilches (Badajoz, 1963) siempre se ha mostrado como un verdadero notario de la realidad en sus obras. Ha actuado como lo hacen los antropólogos en sus cuadernos de campo al separar lo que es ajeno a la naturaleza y lo que se crea para falsearla o destruirla con el fin de poder mostrar una realidad concreta. Sus cuadros plantean generalmente este debate sobre la relación que ha de existir entre las formas lógicas y regladas y las “excentricidades” a las que sometemos nuestro entorno. Fotografía, pintura y nuevas tecnologías confluyen en una obra que puede ser calificada de paradójica o repleta de guiños surrealistas al otorgar al espacio físico de las tierras situadas al sur del río Guadiana, su lugar de trabajo por excelencia, un protagonismo excepcional frente a los objetos que en él habitan de forma bastante ambigua, pero siempre bajo una óptica que no deja de ser crítica:

*...no hay posibilidad de construir materialmente un paisaje sin la mediación de los significados otorgados a partir del cultivo del mismo como género artístico. A su vez, la imagen pictórica está mediada por procesos de construcción material. En este sentido algunos trabajos han señalado la aparición del género pictórico asociado a ciertos procesos de apropiación territorial...<sup>38</sup>*

Así, la aspereza, los testigos de un pasado industrial en un medio rural paradójicamente apenas industrializado, la transparencia, la fluidez, la calma, las formas ondulantes e incompletas que el agua nos ofrece o las representaciones ilusionistas que despliega en su obra, parecen fundirse en un instante, congelado y a la vez efímero o, quizá, transitorio como la propia imagen, para estimular nuestra memoria. Un juego visual de superficies amarillas, plateadas o verdosas que genera todo un tratado de epistemología sobre la imprecisión existente entre arte, ciencia y filosofía. Una explicación plástica para hacer visible aquello que se escapa al ojo humano. Deja, así, a nuestro entender la construcción o la deconstrucción de las tierras sean de secano sean irrigadas, pero siempre la descomposición del propio paisaje.

Con este esquema de trabajo, Manuel Vilches pretende que la invención se sobreponga a la mirada externa: reconstruye un mundo perdido a tenor de diluir la realidad industrial (y por encima de todo agraria) de las tierras badajocenses en geometrías especulares hasta llegar a los propios límites del arte. No obstante, sus obras ocultan detrás de la *sinceridad* fotográfica enigmas que intrigan a aquellos que contemplan los edificios industriales y los paisajes quietos –visionarios y fragmentados–, explorando todas las posibilidades que nos ofrece la Naturaleza y profundizando en las razones históricas que tuvieron (y tienen) aquellos que la habitaron (y la habitan)<sup>39</sup>. Esta doble mirada facilita al espectador la comprensión de la realidad, permitiéndonos ver cómo mediante la

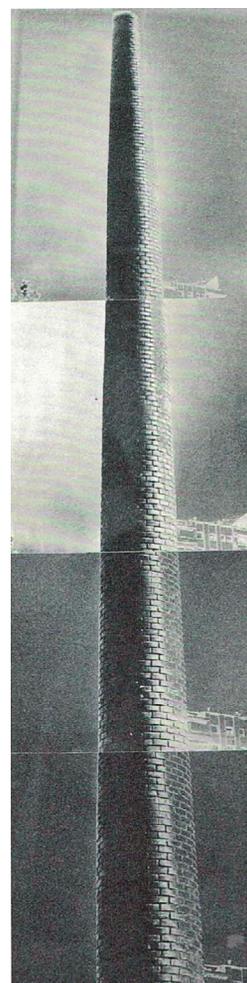


Figura 25. Manuel Vilches. Subliminal, 1994.

<sup>38</sup> ZUSMAN, Perla, “Perspectivas críticas del paisaje en la cultura contemporánea”, en *Els paisatges de la postmodernitat*, II Seminari Internacional sobre Paisatge, Barcelona, 21-23 de octubre de 2004.

<sup>39</sup> LUHMANN, Niklas, *Observaciones de la modernidad*, Barcelona, Paidós, 1998.



Figura 26. Manuel Vilches. Intervenciones, 2000.



Figura 27. Manuel Vilches. Intervenciones, 2001.

negación puede construirse un paisaje distinto en el futuro: provoca esa necesidad urgente que los hombres contemporáneos tenemos de actuar en ellos:

*La relación entre la Naturaleza y la Historia se establece en un lenguaje geométrico –o especular– ... tratando de recuperar su razón de ser a través de una segunda naturaleza, la de los paisajes de la geometría... un proceso abierto a su propia contemporaneidad... La Naturaleza se explora en la medida que se profundiza en la Historia: la condición histórica implica comprensión, y sus arquitecturas solitarias y sus naturalezas quietas son el punto crucial donde el hombre cambia de rumbo... Pretende desentrañar la realidad no exclusivamente a través de una representación fidedigna... sino a través de una metáfora por encima de las imágenes...<sup>40</sup>*

Manuel Vilches nos propone en sus cuadros, testigos del silencio humano y de la fe obstinada en su presencia, una interpretación del paisaje basada en la intemporalidad y en la prolongación del hombre en esos paisajes (al modificarlos y destruirlos) con arquitecturas que constituyen un símbolo de extraordinaria fuerza que se ocultan y emergen simultáneamente<sup>41</sup>. Incluso para que su visión sea más expresiva, más contundente, suprime en ocasiones el color, así como

cualquier referencia sentimental o cualquier apego al mundo concreto. Todo –o casi todo– se vuelve inmóvil en un afán de eternizar el tiempo y el espacio, de paralizar la condición histórica de la tierra, del agua y de los edificios mediante una gran dosis de subjetividad y surrealismo; una clara herencia de Hilla y Bernhard Becher, como bien apuntó Simón Marchán Fiz al analizar su labor:

*Todo parece conjugarse para transfigurar a esos motivos en presencia irreales, alejadas de las divulgadas visualizaciones de B. y H. Becher; a imprimir sesgos de irrealidad contribuyen asimismo la coloración en blanco y negro, el recurso a los negativos, la manipulación de las texturas que tanto se resaltan como se neutralizan, la iluminación que a veces proyecta artificialmente, el aislamiento de los motivos sobre fondos neutros o envueltos por la atmósfera todavía más irreal que crean las antojadizas nubes cazadas al viento. Y no digamos cuando las chimeneas se recluyen como un cilindro o como un cono flotante en el vacío.<sup>42</sup>*

<sup>40</sup> CANO RAMOS, Javier, "Paisajes reales, paisajes mentales", en Manuel Vilches. *Paisajes reales, paisajes mentales*, Badajoz, E.R.E., 1997, s/p.

<sup>41</sup> FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis, "Berlín, Laberinto del Orden", *Babelia*, 26 de septiembre de 1998.

<sup>42</sup> MARCHAN FIZ, Simón, "La sublimación artística de la arqueología industrial", en Manuel Vilches. *Paisajes reales, paisajes mentales*, opus cit. s/p.



Figura 28. 27 Manuel Vilches. Intervenciones, 2003.

Esta dualidad a la que somete su obra no es más que una reflexión sobre los fragmentos dispersos y la discontinuidad de un paisaje vacío que conforma su mirada interior; sin ella estos espacios no son más que escenarios olvidados, cuando deben ser fieles testimonios de esa extraña síntesis que el hombre, a lo largo de la Historia, ha hecho con la realidad y la imaginación. En este sentido, puede afirmarse que sus cuadros están llenos de matices surrealistas, gracias a la crisis de identidad

que el supuesto desarrollo nos ha deparado. Manuel Vilches, como en su día se señaló y dentro de este dualismo mantiene una doble vertiente en sus cuadros: la histórica o aquella que nos remite al pasado, y la utópica o aquella que apenas nos referencias con el único fin de que reconsideremos el nexo que une al espacio que nos circunda<sup>43</sup>. Existen dos nociones, de este modo, que discurren parejas en sus lienzos: la que hace un recorrido por la historia más reciente y se inscribe en el territorio, y la que se fragua estéticamente con la mirada, la que se interpreta. Sus paisajes son una pugna dialéctica entre la creación, la percepción, la objetividad y la subjetividad:

*Vilches ha reflexionado en sus obras no sobre la tierra misma, no sobre el paisaje en sí mismo, entendido como representación o interpretación de la naturaleza, sino que ha ido un paso más allá de la contemplación y pregunta acerca de los efectos –y consecuencias del paso del tiempo –y de la mano del hombre– sobre ese paisaje... No se refiere a un paisaje deshumanizado, en el que nos muestre a la naturaleza o sus abrumadoras manifestaciones como referente y simple argumento, el suyo es siempre un paisaje previamente modificado, en el que el hombre ha dejado una huella que aún perdura, son espacios roturados, anegados, aplanados, construidos, donde la naturaleza que ahora recupera su estado fue anteriormente transformada por un afán humano.*<sup>44</sup>



Figura 29. Manuel Vilches, Intervenciones, 2001.

Sin embargo, cuando Manuel Vilches contempla el paisaje real, tal y como es, se permite el lujo de desarrollar toda una teoría sobre la Naturaleza. La defiende con una gran riqueza de detalles y su reflexión le lleva no sólo a ver, sino a inventar paisajes sublimes e infernales; paisajes que se hacen públicos en el instante que se transfieren a la tela, en el instante que los vestigios geométricos o elementos volumétricos, suspendidos en mitad de la naturaleza, se alzan como verdaderos testigos de la noción de desolación. Pero, como señala Marc Augé

<sup>43</sup> MORA, Teresa, "Visiones fragmentadas", en *Visiones fragmentadas*, Mérida, Escuela de Arte de Mérida, 1999, s/p.

<sup>44</sup> TORRES, José Ángel, "Manuel Vilches. Las reinventiones de la realidad", en *Geografías. Manuel Vilches*, Don Benito, Fondo Editorial-Casa de Cultura Don Benito, p. 76.

en *El tiempo en ruinas*, ésta pierde densidad. Y por ello Vilches prepara escenarios que no son sino simulacros de ese tiempo que se escapa. En este punto de oclusión es donde confluyen el paraíso y el infierno, la luminosidad y la oscuridad, lo interior y lo exterior, lo público y lo privado, la calma y la perturbación. Aquí sus naturalezas no existirían si no hubiese miradas para verlas, no tendrían valor si no nos invitaran a forjarnos un concepto de lo que son o de lo que debieran ser, no activarían la dialéctica que se da siempre entre el hombre y su medio:

*La representación se erige en un mecanismo productor de realidades y, por ende, anterior a las mismas; nada existe más allá de ellas porque el significante se ha ocluido, se ha ocupado, hasta hacer olvidar cualquier significado subyacente y trascendental.*<sup>45</sup>

Sigue, pues, manteniendo el que cada cuadro sea una interrogación, una segunda naturaleza o *realidades ampliadas*: lo fotografiado no solo es un vestigio o una huella, sino una realidad que sirve como pretexto para descubrir una segunda naturaleza a partir de la cual se despliega toda una estrategia de seducción artística<sup>46</sup>. Y ello lo hace con una concisión magistral. Es sobrio, firme y lacónico, su coherencia es poco usual en estos tiempos que corren. Tiempos donde el exceso parece algo prioritario; no le interesa apabullarnos ni con artificios ni con artefactos, sólo quiere resaltar la significación compleja que se guarda detrás de unos paisajes; de un paisaje de la Extremadura meridional fuera de cualquier soplo romántico o pintoresco, y cargado de intenciones, identidades, dramatismo, sensibilidades, evocaciones que se vuelven siempre proyecciones y encarnan el futuro para salvaguardar la naturaleza de forma positiva.



Figura 30. Manuel Vilches. Sin título, de la serie Geografía e Histeria, 2003.

Nos traza así, dentro de esta cadena de paradojas, un territorio reconocible e interpretable. Manuel Vilches lo documenta e intenta preservarlo en nuestra memoria: el artista se transforma en un notario un tanto especial de una realidad paisajística que a veces nos sobrepasa o se enmascara. Y para ello, le arranca su esencia –“el alma”– en pedazos y la disuelve en un sinfín de pliegues o, quizá, de dudas. En tiempos de guerra la camufla con uniformes, con las mareas la perturba, o la quema para que se regenere o sucumba. Nos da pistas para comprender su evolución, para concienciarnos sobre cómo las reivindicaciones del paisaje son un bien colectivo al que nos debemos.

Manuel Vilches anota, como cualquier antropólogo, la necesidad de no atribuir una desmesurada importancia a un espacio estrechamente delimitado por sus intervenciones para poder ir más allá de la tela o de las impresiones. Coincide con Gillo Dorfles en separar lo que se crea como algo ajeno a la naturaleza que acaba incorporándose a ella. Sus cuadros, desde el año 2010, plantean este debate en torno a la relación que ha de existir entre una representación y su resultado surrealista. Visiones

<sup>45</sup> CRUZ, Pedro Alberto, “Manuel Vilches”, en *Arte y Parte*, abril de 2001.

<sup>46</sup> CASTRO FLÓREZ, Fernando, “Una consideración sobre la pintura –en el campo expandido– de Manuel Vilches”, en *Intervenciones. Manuel Vilches*, Cáceres, Caja Extremadura, 2001, s/p.



Figura 31. Manuel Vilches. Sin título, de la serie Flatness, 2010.

que relata como si se tratase de una narración que cada dos por tres se ve interrumpida por la última realidad que se le presenta, de una urgencia por rehacer lo que el hombre modifica, de sugerencias que no hacen sino (re)interpretar el paisaje que habitamos, incluyendo la idea de ruina o de su deshumanización, provocando un efecto de desidia al *degradar* la singularidad y restar importancia a la belleza que puedan encerrar los paisajes:

*...el trampantojo, el camuflaje y la simulación son parte de su repertorio básico, que aplica sobre unos escenarios muy particulares. La mayor parte de los espacios con los que trabaja de unos años a esta parte son edificios y construcciones inhabitables que suelen pertenecer a parajes marginales o industriales. Lugares abandonados por el hombre que parecen recuperar una energía vital arrolladora a partir del momento en que el artista los escoge y les proporciona aquella segunda oportunidad que los demás no les quisimos conceder nunca... Hace tiempo que abandonó los paisajes naturales apacibles que se dejaban ver en alguna de sus primeras series y los sustituyó por estas construcciones deshumanizadas, pero sólo ahora aparecen en su obra fenómenos atmosféricos abruptos directamente extraídos de una tradición romántica profundamente atraída por una naturaleza destructora y cruel.<sup>47</sup>*

Podría decirse que Manuel Vilches, desde un punto de vista ético, es partidario de naturalizar lo artificial antes que sumergirse en un mundo *antinatural*. Y, tal vez, por eso cada serie es un nuevo planteamiento de su trabajo. Siempre está en el límite, en medio de una gran perplejidad en la que el arte sólo aporta un poco de luz. Sus fragmentos fotográficos o pictóricos, misteriosos, claros, hirientes, tienen la virtud de definirnos el mundo a partir de la nada; lo transitorio, la desaparición, el “pensamiento salvaje” forman parte de su obra en el momento que opta por imprimir una señal en un lugar<sup>48</sup> sin importarle excesivamente ni la duración del hecho ni la escala a la que se reproduce.

<sup>47</sup> CALLES, Jennifer, *Manuel Vilches. Luz oscura*, Madrid, Galería Astarté, 2010, s/p.

<sup>48</sup> GARRAUD, C., *L'idée de la nature dans l'art contemporain*, París, Flammarion, 1994, p. 12.

## JUAN CARLOS LÁZARO Y LA METAFÍSICA DE LOS PAISAJES ADEHESADOS

La pintura de Juan Carlos Lázaro (Fregenal de la Sierra, 1962) se ha ido haciendo sugerencia poco a poco desde 1998, sobre todo cuando representa las dehesas del suroeste extremeño. A partir de esta fecha comienza a recurrir a formas desvaídas para conformar las imágenes que pretenden captar la esencia de la tierra; es como si se tratase de reconstruir su representación haciéndolo "al revés, donde el fondo resulta ser gris y la forma dibujada blanca, dibujos en los que se ha creado una atmósfera, una niebla, un paisaje sobrenatural... con invisibles trazos". Con este procedimiento procuró que su trabajo se centrara en la idea de transformar y situar la escena "en medio de la nada inmensa"<sup>49</sup> con la finalidad de hacer reflexionar al espectador sobre la idea de paisaje. Fue una época en la que en sus cuadros parecía que faltaba algo y, sin embargo, alrededor de esa "carencia" Juan Carlos Lázaro fue construyendo el relato de un entorno casi vacío al que había que dotar de sentido<sup>50</sup>:

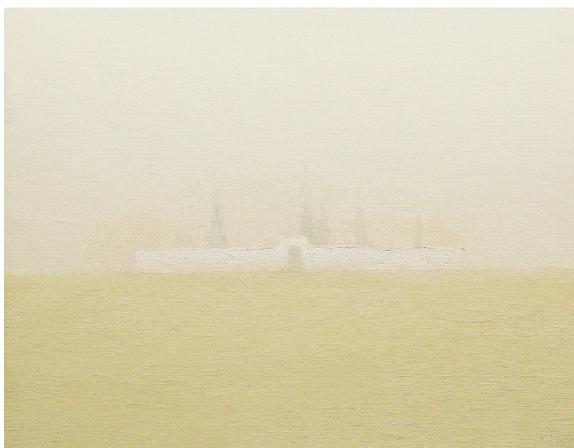


Figura 32. Juan Carlos Lázaro. Pintura, 2011.

*Soy un simple intérprete, uno más de la realidad... reduzco el tema al mínimo, que no cuente nada... Creo en las posibilidades que tiene la propia pintura. En encontrar unas relaciones inéditas a sus elementos de lenguaje...*<sup>51</sup>

Renunció para ello, como señala Hannah Arendt, a la idea de atrapar, de apropiarse, de asimilar. Solo persiguió que el paisaje representado continuase siendo "sí-mismo", que encarnase ese afán de superación que Otto Rank otorga a los artistas basándose en las teorías de Alfred Adler, la de hallar la esencialidad de la Naturaleza; un afán que se desencadenó a partir de su estancia italiana entre 1994 y 1995; un deseo de saber utilizar todos los elementos para crear, siguiendo a Vasili Kandinsky, un *objeto de resonancia interior pictórica* que se llama imagen. Dos puntos de vista, el material y el espiritual, que parecieron no estar reñidos en los planteamientos<sup>52</sup> e ideas sobre los paisajes. En octubre de 1999 Juan Carlos Lázaro, en este sentido, escribía "...que sea



Figura 33. Juan Carlos Lázaro. Pintura, 2011.

<sup>49</sup> RUBIO NOMBLOT, Javier, "Imágenes espectrales de Juan Carlos Lázaro", *El Punto de las Artes*, nº 505, 6-12 de noviembre de 1998.

<sup>50</sup> RIOLOBOS, Mar, "Pinturas", *Odiel Información*, 28 de octubre de 2000.

<sup>51</sup> Juan Carlos Lázaro escribió este texto para el catálogo de su exposición en la galería Luis Gurriarán, Madrid, 2001.

<sup>52</sup> BAUMAN, Zygmunt, *Arte, ¿líquido?*, Madrid, Sequitur, 2007, pp. 16-17.

la propia pintura la que otorgue sentido y contenido al cuadro... que la identidad de lo elaborado no está en la voluntad de representación, sino en crear una sugerencia poética... [donde] el tema es ajeno a la pintura en sí"<sup>53</sup>.



Figura 34. Juan Carlos Lázaro. Pintura, 2002.

Indudablemente esta reflexión le condujo y nos conduce a Francisco Bores. A esa conquista de la "visión sintética de la pintura", a su esquematización, a ese interés por "tomar caminos más íntimos y modestos... despojándose de todo artificio, de todo espíritu de demostración exterior forzada... [buscando] desesperadamente el secreto de la pintura, su sentimiento... la pintura no se podía salvar más que por ella misma... conociéndola en toda su simplicidad... adentrándose valientemente en lo desconocido... librándose de la presencia de las cosas y expresar su sentimiento... Los detalles se usan a medida de sus necesidades de evocación"<sup>54</sup>.

Esta negativa a presentarnos sus paisajes en su realidad se tradujo en una defensa de las marcas que se han dejar en el lienzo o la tabla para que su "materialidad" se transforme en "esencia aérea", en aquello que no se puede aprehender y que "traduce las vibraciones, la profundidad o resonancias íntimas" del aire, de la luz o del ambiente<sup>55</sup>. Buscó, a toda costa, una unidad en el plano donde la luz se diluyera por toda la superficie, dejando patente la influencia y la admiración que Juan Carlos Lázaro ha sentido siempre por Henri Matisse que, en el fondo, no es más que una liberación de las formas que se inscriben en un espacio y se transforman en puras sensaciones. A ello hay que sumar el color como responsable del cambio de esas superficies que llegan a ser lo más subjetivas posibles. O dicho de otro modo por el propio Efstratios Tériade en 1927 y referido a Francisco Bores:

*Son point de départ est l'idée plastique [...] Cette idée consiste le plus souvent dans le parti à tirer de l'opposition, du contraste de deux ou plusieurs éléments plastiques, allogènes et qui diffèrent soit par la couleur, soit par la matière, soit par la consistance... soit enfin par leur nature...<sup>56</sup>*

<sup>53</sup> LÁZARO, Juan Carlos, "Dentro de la pintura (Indicaciones útiles sobre mi trabajo)", escrito a mano, fechado en octubre de 1999, sin paginar. Cfr. GARCÍA RUBIO, A. M., "Bores esencial, exposición antológica 1926-1971", *Correo del Arte*, nº 153, noviembre de 1999.

<sup>54</sup> TÉRIADE, "Le développement de l'oeuvre de Borès", *Cahiers d'Art*, nº 2, 6ème année, 1931.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> TÉRIADE, "Francisco Bores", en *Cahiers d'Art*, nº 3, 2ème année, 1927.

En su afán por desmaterializar el paisaje, Juan Carlos Lázaro consiguió liberar la pintura de determinadas condiciones espaciales al recluirse en una “figuración evocativa”<sup>57</sup>, fruto de esa “intemporalidad” que aprehendió en Italia y le condujo a una pintura “cuyo poder no reside en la posibilidad de ser mirada, sino en la latencia de ser vista”<sup>58</sup>. Así lo describía en 1995 en un texto titulado *En el silencio*, al recorrer el lago Maggiore y sus paisajes con niebla: “donde ni la textura ni el color de sus componentes, tierra, árboles y cielo, aparecen... donde todo está continuamente flotando... el color gris, delicado y diverso, lo envuelve todo, lo hace todo, lo es todo... el paisaje cobra un aspecto irreal...”. Dicho de otro modo, Juan Carlos Lázaro logró que los temas paisajísticos mantuviesen “la dignidad de estar inmóviles” en esos cuadros que parecen blancos y solo se ven los matices si se prolonga la mirada<sup>59</sup>. Como él mismo señaló en *Pintura antes que objetos* sintió la necesidad de vaciar el cuadro y llegar a lo que se ha denominado “grado cero de enunciación”<sup>60</sup> ya revelado por Francisco Lebrato en 1989 cuando hablaba de esos “deseos de esquemas sublimados hacia Ortega Muñoz”, de la búsqueda incesante de la simplificación:



Figura 35. Juan Carlos Lázaro. Pintura, 2010.



Figura 36. Juan Carlos Lázaro. Pintura, 2005.

*Ocultar, esconder ciertas cuestiones para hacer aparecer otras... reducir el ruido temático casi al mínimo... una manera de pintar, de poca presencia... para dar protagonismo a otra voz menos estentórea, menos epidérmica y engañosa, y sí más recóndita y oculta: la de la propia pintura sola, en silencio... Desnudar los objetos, aligerarlos de excesos... buscar imágenes más permanentes... ampliar la resonancia de la propia pintura... concentrar la atención en la pintura... no distraer ni entretener... Quiero representar lo justo...<sup>61</sup>*

<sup>57</sup> PALLARÉS, Carmen, “Juan Carlos Lázaro en la contemporaneidad”, *Qazris*, nº 23, 2005.

<sup>58</sup> ALONSO MOLINA, Óscar, “Las cosas (se) aparecen”, *Qazris*, núm. 23, 2005.

<sup>59</sup> “Encore ces thèmes ont-il la décence d’être immobiles”, véase en PARIS, J., *L’espace et le regard*, Seuil, París, 1965, p. 296 y texto de Juan Carlos Lázaro, fechado en 1995.

<sup>60</sup> ALONSO MOLINA, Óscar, “Las cosas (se) aparecen”, *ob. cit.*

<sup>61</sup> LÁZARO, Juan Carlos, “Dejar a la propia pintura sola, en silencio”, texto inédito para la exposición en la galería Fernando Serrano, abril de 2003.

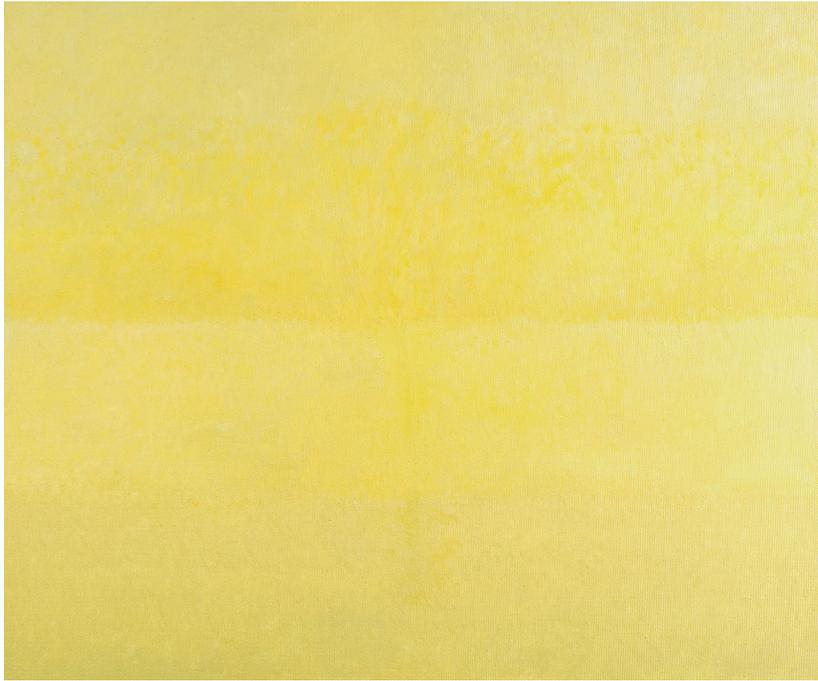


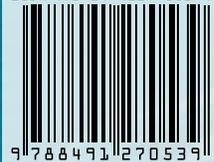
Figura 37. Juan Carlos Lázaro. Pintura, 2005-06.

Su pintura, así, tomó como referencias seguras, en el periodo que va desde mediados de 2005 a 2012, un gusto por hacer de la luz un pilar de su sensibilidad al deslizarse hacia el lirismo donde la abstracción fue un hecho. El color fue desvaneciéndose merced al interés por buscar la esencia de los objetos o de los paisajes, merced a una deriva hacia campos más metafísicos que materializasen de algún modo la fugacidad de los paisajes adhesionados. Su pintura rozó el pensamiento aristotélico que distingue claramente entre lo que “la cosa es”, la esencia, y el hecho de que “exista”, entre posibilidad y realidad. He aquí donde radicó esta nueva manera de entender su pintura, descrita con acierto por Fernando Castro Flórez cuando habla de sus tonalidades metafísicas y su significativo lirismo, o cuando hace referencia a ese espacio velado donde flotan los componentes del paisaje que nos sugiere una ensoñación, o cómo su obra trasciende los motivos para hacerse pintura, o cómo contrapone, de la manera más sorprendente que imaginemos, en una misma superficie la finitud de la Naturaleza en un instante eterno<sup>62</sup>; en ese instante porque esos objetos ya no están en el espacio, sino en el tiempo. No fue más que un guiño a ese pensamiento proustiano en el que nos disgregamos en el tiempo y por el tiempo. Por esta razón sus obras, sobre todo los paisajes, no están “pintados *sur le motif*, por decirlo cezannianamente, sino elaborados en la memoria, en la soledad del estudio, un rasgo canejiano”<sup>63</sup>.

<sup>62</sup> CASTRO FLÓREZ, Fernando, “Un purismo silencioso”, en *Descubrir el Arte*, año IX, n° 100, junio de 2007.

<sup>63</sup> BONET, Juan Manuel, “Juan Carlos Lázaro, en su apartada senda”, en *Juan Carlos Lázaro. Recapitulación. Pintura y Dibujo 1995-2018*, Leganés, Sala José Saramago, 2019.

ISBN 978-84-9127-053-9



9 788491 270539



UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA



Unión Europea  
Fondo Europeo de Desarrollo Regional  
Una manera de hacer Europa

