

LA MELANCOLÍA ME SOSTIENE:
una revisión histórica del género paisajístico desde el siglo XX y su dialéctica con la melancolía en tres microensayos

Lucía Gómez Lison

«El paisaje somos nosotros; el paisaje es nuestro espíritu, sus melancolías, sus placideces, sus anhelos»
Azorín. (1917), *El paisaje de España visto por los españoles*. Renacimiento.

I. Rosas en el pavimento del *palazzo* y David Hockney

En *Tempo di viaggio* (1983), Andrei Tarkovsky y Tonino Guerra viajan a Italia buscando localizaciones para el film *Nostalghia* (1983). Recorren ciudades y pueblos de la península itálica como Lecce, Amalfi, Trani, Ostuni y Sorrento. En este último, se erige *Villa Siracusa* o *Villa Gorchakoff*¹, el lugar de residencia de una familia de la alta aristocracia rusa, y un espacio emblemático para la colonia soviética que habitaba en la Nápoles del siglo XIX. El *palazzo*, como corresponde a la riqueza de sus dueños, está profusa -y artísticamente- decorado. Sin embargo, lo más destacado de la Villa es que en una de las estancias se ha volatilizado la sucesión de tiempos, hallándose esta en un limbo anacrónico detenido e impostado. El pavimento blanco de una de las habitaciones del *palazzo*² está cubierto por un manto de rosas -rosas- deshojadas. Unas rosas que, en contra de la propia idiosincrasia de la naturaleza, jamás se marchitarán, ya que los pétalos esparcidos están pintados³. Esto, que puede parecer una banal y curiosa anécdota sin trascendencia -destinada a encandilar a aquellos que visiten el *palazzo* italo-soviético- entraña la persecución de un ideal y la invocación a la *melancolía moderna* que conceptualizaba Jean Clair en *Malinconia* (1999). En este texto, Clair se centra sobre todo en las creaciones metafísicas de Giorgio de Chirico, pero la *penetración dialéctica* -que diría Walter Benjamin- es infinita e incontrolable. Los paisajes deshumanizados de De Chirico conversan con las ruinas oníricas del mundo clásico a la manera moderna, del mismo modo que los pétalos de rosa descansan para siempre -como una suerte de restos arqueológicos contemporáneos- en el pavimento de *Villa Siracusa*: entroncando así Antigüedad-*malinconia*-presente, y rompiendo la literalidad del relato histórico.

Los pétalos de rosa diseminados por el viento y capturados por Palizzi remiten a la belleza de lo etéreo y a la digna serenidad del exuberante paisaje melancólico, cuyo presente se refleja en el pasado y viceversa, como un anacronismo violento y continuo. Aunque la pintura metafísica italiana -que se revela también en los bodegones del pintor boloñés Giorgio Morandi- está inserta en un contexto sociopolítico muy concreto, es capaz de remitirnos a un escenario atemporal, descontextualizado y, como las hojas rosas extendidas en el pavimento, prisionera en el devenir histórico. En obras como *Le Muse inquietanti* (1918) atisbamos ese *furor melancholicus* que Clair veía en los artistas modernos como De Chirico, cuya mirada crítica se torna en melancólica ante el caótico suceder histórico. Esto es, la *responsabilidad del artista* sobre la que teoriza Jean Clair en su trabajo homónimo publicado en 1997. La *realidad irreal* que plantea la corriente pictórica metafísica adopta un lenguaje naturalista, poético y simbólico, convirtiendo a los paisajes que representa en ciudades imaginarias (¿o quizás ideales?) e inhóspitas, que producen de manera simultánea, una profunda atracción por el misterio y una dócil melancolía, donde «*sentimos la narración pausada del humano moderno en forma de crisol de expresiones y emociones, casi como en un alarde clarividente (...) acerca del destino del hombre contemporáneo, perdido en el laberinto de la soledad*»⁴.

El *fotocollage* o *joiner*⁵ de *Pearblossom Highway* (1986) del artista británico David Hockney (1937) nos anuncia un cambio de paradigma en el arte que destruye la *perspectiva albertiana*. En su doble vertiente de pintor y fotógrafo, y a partir de los trabajos que lleva a cabo en la década de los ochenta⁶, Hockney detona la idea canónica de representación. Tras la destrucción de este dogma artístico básico, Hockney comienza a caminar desde una óptica antritradicional -y antimonofocal- de la fotografía: en las 300 imágenes que forman *Pearblossom Highway*, vemos dos ángulos distintos⁷ de un cruce de caminos de una carretera de Los Ángeles en un único plano. El paisaje desértico es el telón de fondo en un entorno algo sucio y descuidado. ¿Es acaso la contestación a la obra de De Chirico de su propio *mundus imaginalis*?

En palabras de Hockney, entendemos su impulso creativo a partir de la técnica del fotomontaje: *en el collage está la clave para huir de la vieja forma de ver. Hay algo verdaderamente profundo e intenso en el collage algo realmente veraz*» (Joyce, 1999, como se citó en Corrales Crespo, 2012, p.337). En *Pearblossom Highway* -el más pictórico de sus

¹ También conocida como Villa Cortchakroff; hay diversas versiones en las fuentes bibliográficas del nombre de la villa y, por ende, de la familia rusa, por lo que en este texto no se optará por elegir una de las denominaciones.

² Que correspondía a la habitación de la princesa Elena Gorčakova.

³ Esta intervención en el pavimento del *palazzo* fue conceptualizada y llevada a cabo por Filippo Palizzi (1818-1899), Francesco Nogar (1861-1931) y Giovanni Tesorone.

⁴ *A MÍ LO QUE ME GUSTARÍA HACER ES UNA ESTATUA*. (2023, 2 de marzo). <https://sirocomag.com>. <https://sirocomag.com/a-mi-lo-que-me-gustaria-hacer-es-una-estatua>

⁵ Tal y como recoge Enrique Corrales Crespo en su tesis *La obra fotográfica de David Hockney: una reflexión sobre lo múltiple fotográfico*, existe cierta disputa en torno a la correcta designación de este subgénero fotográfico. En el presente texto, tomaremos algunas de estas versiones como *fotocollage*, *fotomontaje* o *joiner*, como lo llamaba el propio Hockney.

⁶ La ruptura total que lleva a cabo David Hockney de la idea de representación tradicional se culmina precisamente con la obra que aquí tratamos, *Pearblossom Highway* (1986).

⁷ Con un doble punto de vista: desde los ojos del conductor y desde los ojos del copiloto.

joiners según Enrique Corrales Crespo en su tesis sobre el artista británico⁸- atisbamos una extraña belleza, diluida en una melancolía construida a partir de todas las imágenes que referencian partes cambiantes de un paisaje que ya no existe (al menos, tal cual Hockney lo representa). Esta ruptura del relato temporal nos lleva al cuestionamiento acerca del impulso de la obra y en cómo esta tiene la capacidad de indagar en la memoria, haciéndonos partícipes de ella y habitando en sus recovecos como espectadores en nuestro simple -y complejo- acto de observar. Dice Hockney: «cuando empecé a tomar fotografías las hacía casi como cualquiera puede hacer instantáneas. Cuanto más viajas, más fotografías sacas. La mayoría eran de amigos. No me molestaba en componer, la composición no era importante (...) simplemente nunca lo tomé en serio. Eran solo recuerdos, como todo el mundo toma fotografías de sus amigos como recuerdo» (Livingstone, 1996, como se citó en Corrales Crespo, 2012, p.215). Esta mirada superficial del acto fotográfico choca con el complejo pensamiento de Max Ernst que rescata Corrales Crespo en su trabajo ya citado: «Vi reunidos elementos de figuración tan distantes que el mismo absurdo de este conjunto provocó una súbita intensificación de mis facultades visionarias e hizo nacer en mí una sucesión alucinante de imágenes dobles, triples y múltiples, superponiéndose unas a otras con la persistencia y la rapidez propias de los recuerdos de amor y de las visiones del duermevela» (Ades, 2002, como se citó en Corrales Crespo, 2012, p.40). El acto fotográfico en Ernst retoma una misión que resulta indivisible de la memoria, lección que será recogida posteriormente por David Hockney.

Pearlblossom Highway es la visión de lo múltiple y lo caleidoscópico, el recuerdo velado y construido, y la traza nostálgica que ello encierra, el *souvenir* artificioso que sustituye al paisaje real que caracteriza al *pop art* -y del mismo modo a Hockney-, pero también supone una evidencia de los diversas temporalidades suspendidas que vemos desde nuestra *visión panóptica*⁹.

II. La lección de Sorolla

Bajo la luz de Sorolla es un solo *show* que tuvo lugar en La Mercería, una galería valenciana, durante los meses de abril y mayo de 2023. Este proyecto, comisariado por Rubén Serrano Ruz, exhibe una serie de paisajes concebidos por el artista barcelonés Germán Bel/Fasim (1972), a partir de una «revisión cuasi existencial del clásico género paisajístico con unas miras pictóricas contemporáneas. (...) Técnicas surrealistas que se enzarzan con los métodos más elementales del arte urbano, contracultura de la que Fasim forma parte en activo desde la década de los 80. Juegos oníricos -y visionarios- plasmados en la pared, como ya ocurriera en los albores del arte en las cuevas paleolíticas: la pintura vuelve a su más recóndito origen, a través de la recurrencia del propio gesto pictórico; la intención de capturas de impresiones que son tomadas rápidamente, *au plein air* (...)»¹⁰.

Los paisajes de Fasim son una proyección del alma del artista, una pulsión melancólica, bucólica y febril que evoca colores de su espíritu y memorias enterradas, como flores deshojadas que desafían a la naturaleza o collages multifocales. El paisaje como *espejo del alma* se nutre de estas palabras robadas al joven Werther: «¡Qué extraña sensación! Cuando yo vine aquí y recorriendo por vez primera estas colinas descubrí un valle muy risueño, sentí de inmediato atracción por estos sitios, como por un efecto mágico. ¡Allá, a lo lejos, el bosque! “Ah, pensaba yo de mí, si pudieras pasearte por sus sombras”. Más alto, la cima de los montes. ¡Ah, si pudieras pasear la mirada desde ahí por este extenso y exquisito paisaje... sobre esta cadena de colinas... sobre esos pacíficos valles... “¡Oh, qué placer de perderme... de extraviarme en esos lugares...” Yo iba, venía, lo recorría todo sin encontrar lo buscado. Hay cosas distantes que vemos como un confuso futuro y nuestra alma llega a entrever, como por un velo, un extenso universo; todos nuestros sentidos aspiran a encontrarse en él y a él se dirigen; y en esos momentos nos gustaría despojarnos de todo nuestro ser, para penetrar en él y gozar por completo de la sensación deliciosa y única, y entonces corremos... volamos...» (Goethe, 2012, p. 20).

En *María en la playa de Biarritz o Contraluz* (1906) del pintor valenciano Joaquín Sorolla (1863-1923), somos testigos del paisaje mediterráneo, sus luces y sombras. Del trabajo de Sorolla dicen que «fue el primero en transcribir con éxito la luz del sol, deslumbrante y sin nubes» (Sorolla, como se citó en Philips, 1912, p.791) en la época pictórica posimpresionista. La trayectoria artística de Sorolla aporta al género paisajístico un doble valor: por un lado, ser un fiel cronista de la realidad histórica del momento en España y, por otro, alcanzar la destreza de traducir los cambiantes y efímeros rayos de luz que incidían en los cuerpos y los paisajes en un medio bidimensional, a través de un lenguaje pictórico que trasciende su momento. En la obra mencionada, apreciamos claramente la evolución de la pintura de Sorolla, que se percibe a partir del 1900: «los nuevos conceptos de iluminación llevarán al pintor a buscar otras soluciones espaciales y compositivas y afectarán de manera significativa a su trabajo sobre el color. (...) No será casual su elección de velas hinchadas al viento, de velos y parasoles, todos ellos inflamados de luz y llenos de transparencias, como tampoco el predominio del blanco en su obra, color que mutará, absorberá y reflejará a los circundantes. La creación de ambientes de luz natural con acordes de color adecuados; los cambios de color y ambiente luminoso según las horas del día o la orientación, o según las diferentes posiciones relativas entre el foco luminoso, el motivo y el pintor, que crean dimensiones espaciales y gamas de color diferenciadas, se irán convirtiendo en el tema principal de su pintura. Su ambición es trasladar al lienzo esos efectos luminosos que descubre ante el natural y que en ocasiones llegan a emocionarle hasta la exaltación»¹¹.

La pincelada de Sorolla en *Contraluz* es pastosa, algo azarosa, imprecisa, impredecible; sus figuras en el paisaje (Sorolla, 2002, p. 25) ocupan la principal temática de la producción del pintor valenciano, en un idioma pictórico realista y con la investigación del color aprendida de los impresionistas. El paisaje sorollesco se fusiona con los

⁸ La obra fotográfica de David Hockney: una reflexión sobre lo múltiple fotográfico (2012).

⁹ Múltiple y panorámica, entendida según la concepción de Juan Antonio Ramírez y recogida en la tesis de Enrique Corrales Crespo.

¹⁰ Fasim bajo la luz de Sorolla. (2023, 23 de abril). <https://sirocomag.com>. <https://sirocomag.com/german-bel-fasim-bajo-la-luz-de-sorolla>.

¹¹ Sorolla, M. (2002). *Catálogo de pintura*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría de Estado de Cultura, pp.46.

personajes que aparecen en sus obras, como si sus límites estuvieran desdibujados en un estado de porosidad temporal eterno: las localizaciones se entremezclan con las propias figuras, dando lugar a unos escenarios invadidos por la historia y la nostalgia, como en un álbum de instantáneas familiares.

Los *paisajes borrados* de Fasim de la exhibición ya mencionada se nutren de la lección lumínica del pintor valenciano. En *Insinuación de paisaje II* (2023) atisbamos el gesto denso y audaz del artista barcelonés, a través del cual, busca su propia identidad haciendo arqueología de la memoria. En sus particulares paisajes contemporáneos, ubicados entre la presencia y la representación, encontramos una espiritualidad desmedida y simbólica, donde entrever los jirones del tiempo. El temperamento melancólico, la *bilis negra*, aquella tan sobresalientemente teorizada por Aristóteles en *Problemas*, moldea el carácter de esta obra. El público, testigo de los paisajes valencianos de Joaquín Sorolla y Germán Bel/Fasim, asiste a la contemplación de una serie de escenarios -ideales o no- que forman parte de la observación y el recuerdo de ambos artistas: «*la memoria empareja a los muertos con los vivos, a los seres reales con los imaginarios y el sueño con la historia*», que diría Annie Ernaux en *Los años* (2008). Una memoria anacrónica, caprichosa, melancólica y contenida de paisajes heteróclitos.

III. Las nature morte de Georgia O'Keeffe e Yvonne Jacquette

La esencia de las *naturalezas muertas* reside en la habilidad para representar lo efímero, cambiante e irrevocablemente condenado a la mortalidad como flores, animales de caza, frutas o diversos alimentos, con un fin alegórico: simbolizar la fugacidad, desafiar a la naturaleza y captar lo sublime. «*Presente en la reflexión filosófica desde la Antigüedad como expresión de una necesidad humana de medirse con las fuerzas enormes concretas y oscuras que se nos escapan, lo sublime ha funcionado como un principio de destrucción del yo y de encuentro con lo incomprensible. Ni bello, ni bueno, ni verdadero, lo sublime rompe con las certezas morales y cognitivas precipitándonos al caos de una existencia en la que toda jerarquía entre los seres podría quedar desenmascarada*», apostilla Paula Fleisner en *Lo sublime animal. Una lectura a contrapelo de la experiencia sensible de la (in)dignidad humana* (2015). Retomamos el concepto kantiano de lo sublime en relación a un género híbrido entre la *nature morte* y la corriente paisajística y su vinculación con el fulgor melancólico.

En *Ante el tiempo* (2011), Georges Didi-Huberman referencia a Barnett Newman por su escrito *Ohio, 1949* en el que remite a lo lejano, con respecto a la distancia histórico-temporal en las artes visuales: «*¿Qué decir? Que el espectáculo visible -el espectáculo objetivable y descriptible- del paisaje se abre a lo que llamaría una experiencia de lo visual, y que el espacio -las coordenadas objetivables según las cuales situamos un objeto o nos situamos nosotros mismos- se abre a una experiencia del lugar. (...) La axiomática y la estética del espacio son una cosa: una experiencia común objetivada y, en realidad, específica de la historia de los estilos plásticos. La experiencia del lugar, tal como Newman la encara aquí es otra: es, afirma, una experiencia privada y no común, un acontecimiento del sujeto y no un hecho mensurable*». El género paisajístico se refiere a un acto experiencial, a una *sensación física del tiempo* (Didi-Huberman, 2006, p. 361), presente también en otras tendencias pictóricas como las naturalezas muertas.

En las obras *Ram's Head, White Hollyhock-Hills* (1935) y *Deer's Skull with Pedernal* (1936), ambas de la artista estadounidense Georgia O'Keeffe (1887-1986), vemos unos oníricos *bodegones contemporáneos*. En un inocente gesto pictórico -tan rebelde como íntimo- O'Keeffe deshace toda una tradición paisajística con el lenguaje de una *vanitas* barroca surrealista: la conquista espacio-temporal en una *estructura caleidoscópica* (Didi-Huberman, 2006, p. 204), el reflejo melancólico de aquello a lo que referencia, la calavera de carnero y la malvarrosa, un elemento vivo que perecerá y otro muerto que vive en la pintura de O'Keeffe. Un paisaje dramático, gris, sublime, pero ligero y aéreo: Nuevo México y el modernismo, que también se revela en *Deer's Skull with Pedernal*. El verdadero protagonista de esta obra no es el cráneo de ciervo, sino la colina de Pedernal. En esta nueva naturaleza muerta, O'Keeffe vuelve a retratar la esencia mortal de la vida junto a la trascendencia de un árido entorno, donde se da una doble reivindicación entre posicionarse entre la nostalgia y la vanguardia.

La intención de la artista tras estos paisajes era pintar el medio para familiarizarse con él, «*pero más tarde, ya aclimatada a la nueva situación, interpretaba los motivos del paisaje de una manera más creativa, para expresar sentimientos, tanto positivos como negativos, sobre aquellos lugares concretos y las circunstancias de su vida personal*¹²». Ese *capturar* casi fotográfico, llevó a O'Keeffe a deformar las proporciones de lo que reproduce, con un fin claramente dirigido y metafórico, una gama cromática sensual y explosiva; alegorías de Nuevo México que tan fértil huella dejaron en su trayectoria pictórica.

La eterna disputa entre *la obra de arte en el paisaje o el paisaje como obra de arte* (Cano, 2006, p.15) protagoniza los urbanos y vertiginosos escenarios de la pintora estadounidense Yvonne Jacquette (1934-2023). El trabajo de Jacquette se sitúa entre lo terrenal y lo aéreo, el misterio y el hallazgo insólito de la vida en la ciudad, y los símbolos que la representan. A diferencia de los paisajistas románticos, no suele introducir evidencias claras a la naturaleza o al ser humano: Jacquette huye de lo antropomorfo para refugiarse en un protagonista alegórico artificial, desde rascacielos, urbes ficticias o taxis amarillos. Sin embargo, obviando el marco mecanicista, encontramos un fiel reflejo del espíritu de la artista en sus pinturas, como experiencias fotorealistas, a medio camino entre el futurismo y el cubismo. En *Tokyo Diptych* (1985) o *Whitney Museum Under Construction II* (2013), se nos despierta la relación tácita con las melancólicas escenas de Edward Hopper, con sus ambientes densos, industriales y profundamente sutiles. Jacquette inunda sus obras de referencias lumínicas, que ponen el contrapunto a unas creaciones teñidas de -aparente- profunda soledad, y una total disolución del individuo en la máquina y las estructuras megalómanas de la metrópoli.

Esa *ausencia* que dura¹³, que diría Roland Barthes da paso a una libertad formal infinita, capaz de rebelarse contra las normas que nos trascienden. Captar un paisaje es ser osado; una revisión continua a las formas pictóricas tradicionales, deteniéndose en lo transitorio y fugaz. Captar un paisaje es retratar la melancolía. Desde unos pétalos de rosa atrapados en el suelo hasta una calavera de carnero de Nuevo México; lo espiritual se cuela entre las fisuras de un hombre contemporáneo abismalmente escéptico.

¹² Georgia O'Keeffe. *Naturalezas íntimas* [cat. expo., Fundación Juan March, Madrid]. 2001. Madrid: Fundación Juan March, pp.15.

¹³ Barthes, R. (1997). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo XXI de España Editores, S.A., pp.48.

Los paisajes hodiernos producen un insoslayable estado de melancolía absurdo, un ruido ensordecedor, un fino hilo de júbilo casi indescifrable, que tiñe la memoria de artificiosa invención. Las *naturalezas muertas* se regocijan en asfalto, grava y luces rutilantes que, con la *vista de pájaro*, nos devuelven cuadros multifocales y planos. La visión negativa de la melancolía, que se tilda en ocasiones de lúgubre, oscura y gris -todo lo que genera rechazo en Occidente como dice Jun'ichirō Tanizaki en su *El elogio de la sombra*- es real y cotidiana, como las malvarrosas y los cruces de camino. Una arqueología crítica de la mirada nostálgica, idealizada, humanista y destructiva.



Fig. 1. Pavimento de Villa Siracusa o Villa Gorchakoff en Sorrento (Italia).



Fig. 2. *Le muse inquietanti* (1917). Giorgio De Chirico. Óleo sobre lienzo.



Fig. 3. *Pearblossom Hwy.*, (11 - 18th April 1986), #2, David Hockney. Fotocollage.



Fig. 4. *María en la playa de Biarritz o Contraluz* (1906), Joaquín Sorolla. Óleo sobre lienzo.



Fig. 5. *Insinuación de paisaje II* (2023), Germán Bel/ Fasim. Técnica mixta sobre lienzo.



Fig. 6. *Ram's Head, White Hollyhock-Hills* (1935), Georgia O'Keeffe. Óleo sobre lienzo.

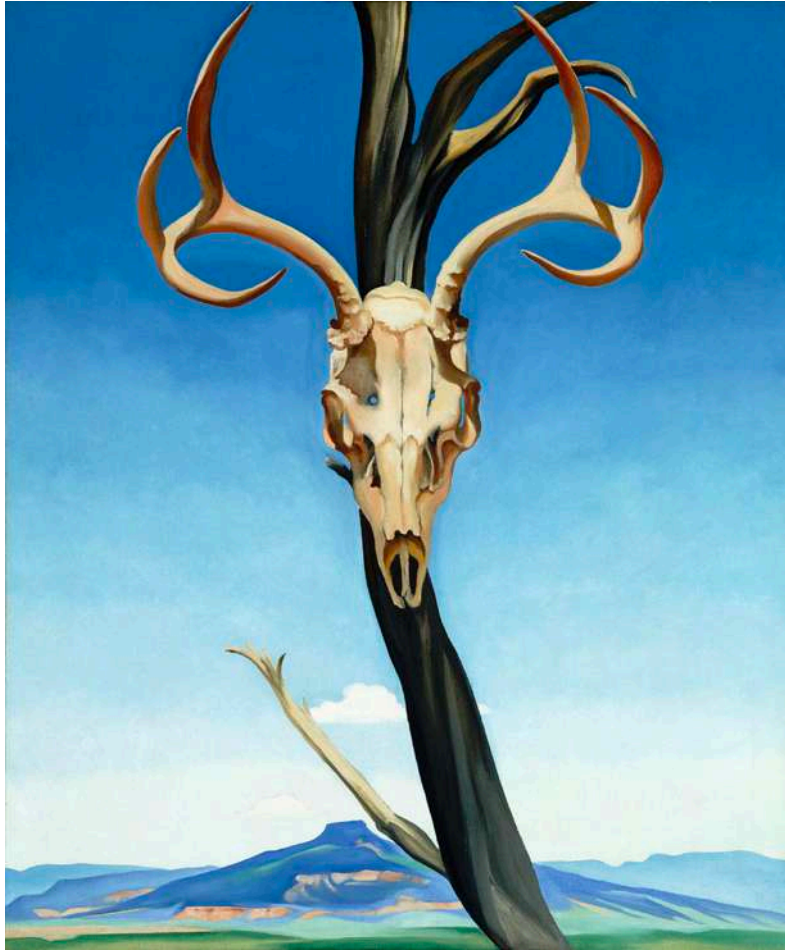


Fig. 7. *Deer's Skull with Pedernal* (1936), Georgia O'Keeffe. Óleo sobre lienzo.

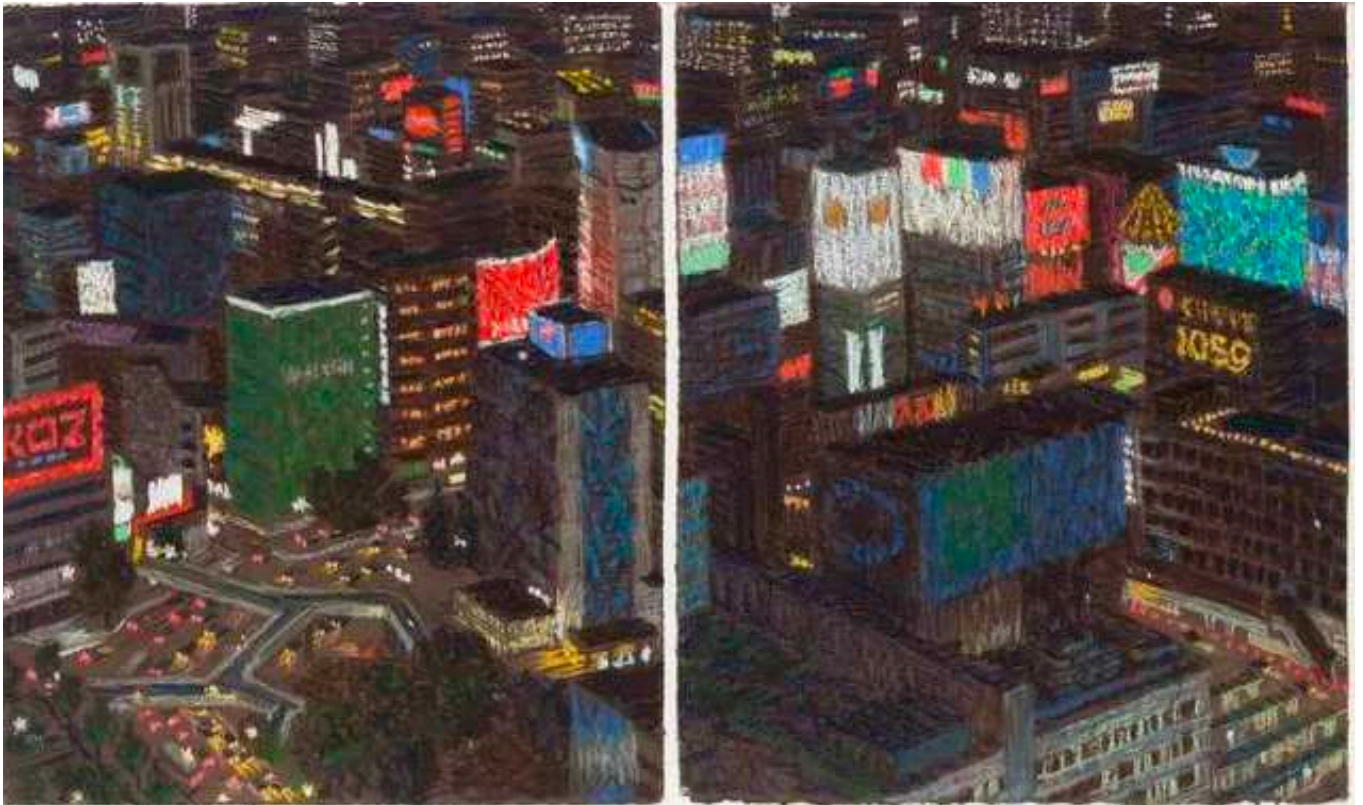


Fig. 8. *Tokyo Diptych* (1985), Yvonne Jacquette. Pastel sobre papel.



Fig. 9. *Whitney Museum Under Construction II* (2013), Yvonne Jacquette. Pastel sobre papel.