

RICARDO SÁNCHEZ LAMPREAVE

1. Una de las ilustraciones de la *History of British Birds* de Thomas Bewick, publicada en 1797, es un pequeño grabado de una escena campestre de 5 cm. de ancho por 2'5 cm. de alto (aproximadamente, dos pulgadas por una), prácticamente oculta bajo una huella dactilar **i1**.

Se sabe que Bewick entregaba un recibo firmado con su huella a los compradores de la edición ilustrada de las *Fábulas de Esopo*. Sólo el precio y la firma estaban escritos a mano; todo lo demás, incluyendo la huella de su pulgar y las palabras "su huella", estaba grabado. También ésta resulta otra escena parcialmente borrada por la representación de unas hojitas de helecho, como si hubieran estado prensadas entre las páginas de un libro y se hubieran oscurecido con el paso del tiempo. Se trata de una doble representación de un paisaje real y de un paisaje impreso, una imitación de la naturaleza difuminada con una imitación del arte, y al mismo tiempo un documento comercial **i2**.

Siendo así, este recibo permite interpretar la huella incorporada a la *History of British Birds* como si fuera una gigantesca firma que cubriera la mayor parte del grabado. El artista borra, con su identidad, su propia representación de una escena sacada de la naturaleza. Tal vez el más manido de todos los clichés referentes al arte romántico sea el que la visión objetiva del mundo queda des-

plazada por la identidad subjetiva del artista. Más que la virtuosa precisión y objetividad con que el autor lo representa, asombra su agudeza en la subjetiva supresión del mundo natural.

Pero ¿seguro que es así? ¿Sólo puede tratarse de una insólita firma que utiliza la huella digital como un signo de identidad, gracias a la ambigüedad de la imagen? Con esa desmesura, ¿por qué no entender el grabado como si fuera un paisaje visto a través de una ventana en cuyo cristal alguien hubiera dejado impresa una huella creando un primer planobien distante del observado? ¿Por qué no pensar en una descontrolada impresión interpuesta entre el paisaje ofrecido y el espectador? Los colofones de Bewick, todos ellos pequeñas escenas paisajísticas –al igual que el resto de ilustraciones, las de los pájaros en este caso–, presentan ilustraciones que formalmente se desarrollan según su propio sentido, fundiéndose con la blancura del papel, sin un límite preciso y definido.

2. En otra de sus miniaturas, Bewick presenta el aspecto borroso de otro paisaje –unos caballos girando delante de unos molinos–, esta vez visto bajo la lluvia **i3**. Con esta insistencia, ¿no estaría delatando Bewick su interés por estudiar escenas desdibujadas, si como tal consideramos la dactilar? Se trate de la hipótesis que se trate, su nitidez se disuelve, sus contornos se difuminan,



Newcastle 1st October 1818
To Thomas Bewick & Son D^r
To a full Copy of Esop's Fables 2. 11. 0
Received the above with thanks

Thomas Bewick, Robert Elliot Bewick



Thomas Bewick



LOS PRIMEROS AÑOS DEL SIGLO PASADO –LOS QUE FUERON DESDE LOS GLOBOS OCULARES DE REDON AL CUBISMO DE PICASSO Y BRAQUE– TERMINARON DE ENUNCIAR LAS POSIBILIDADES DEL MOVIMIENTO DEL OJO ALREDEDOR DE LOS OBJETOS, DILUCIDANDO FINALMENTE QUE ES LA POSICIÓN DEL ESPECTADOR LO QUE IMPORTA PARA DETERMINAR SU PERCEPCIÓN.

DESPUÉS, DEFINIENDO ISMO TRAS ISMO, TEORÍA TRAS TEORÍA, SIGUIÓ AVANZANDO YA TAN PENDIENTE DE ESOS OBJETOS COMO DE LA PERCEPCIÓN QUE DE ELLOS OBTENÍA. ENTRE TRANSPARENCIAS LITERALES Y FENOMENALES, TRABAJANDO POR EJEMPLO CON LA INEVITABILIDAD DE LAS INTERPOSICIONES, PINTORES, FOTÓGRAFOS Y ARQUITECTOS HAN VENIDO FABRICANDO SUCESIVOS DIALECTOS AL LENGUAJE DE LA VISIÓN.



INTERPOSED TRANSPARENCIES

1. One of the illustrations in the *History of British Birds* by Thomas Bewick, published in 1797, is a small engraving of a rural scene, 5 cm in width and 2.5 cm in height (approximately two inches by one), practically hidden under a fingerprint **11**.

We know that Bewick gave a receipt signed with his print to the buyers of the illustrated edition of the *Fables by Aesop*. Only the price and the signature were written by hand, the rest, including his thumb print and the words "his fingerprint", was engraved. There is also another scene partially erased by the drawing of fern leaves, as if they had been pressed between the pages of a book and had darkened with time. It is a double representation of a real landscape and a printed landscape, an imitation of nature shaded by an imitation of art, and at the same time a commercial document **12**.

Being so, this receipt allows the interpretation of the fingerprint added to the *History of British Birds* as if it was a huge signature that covered most of the engraving. The artist erases, with his identity, his own depiction of a scene taken from nature. Perhaps the most hackneyed of all clichés referring to romantic art is that the objective vision of the world has been displaced by the artist's subjective identity. More than the virtuous precision and objectivity with which the artist represents it, what is surprising is his keenness in the subjective suppression of the natural world.

But is this the only possibility? Can it only be an unusual signature that uses a fingerprint as a sign of identity, thanks to the ambiguity of the image? With this lack of moderation, why not understand the engraving as if it was a landscape seen through a window on which someone had left his fingerprints printed on the glass? Why not think of an uncontrolled impression interposed between the offered landscape and the viewer? Bewick's colophons, all of them small landscape scenes -the same as the rest of the illustrations, birds in this case-, show pictures that formally develop according to their own sense, merging into the whiteness of the paper, without a precise and defined limit.

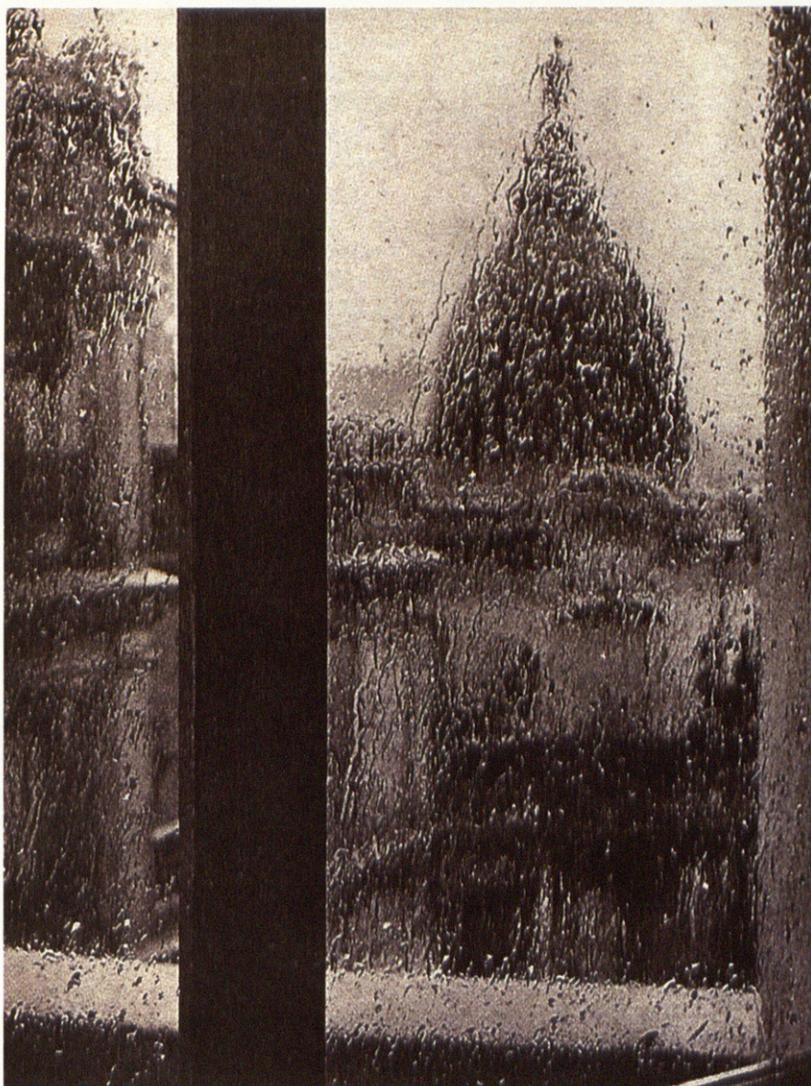
2. In another of the miniatures, Bewick depicts the blurred aspect of another landscape -horses working in fields-, this time seen in the rain **13**. With this insistence, would not Bewick be revealing his interest in studying blurred scenes, if we consider the fingerprint as such? Whichever the hypothesis, its clarity fading, its outlines becoming vaguer, they are images that have seen their perseverance and solidity shrunk.

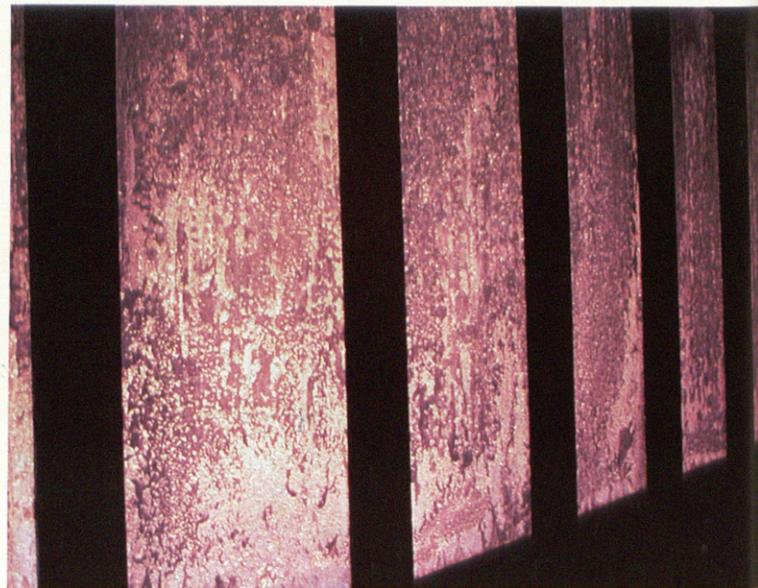
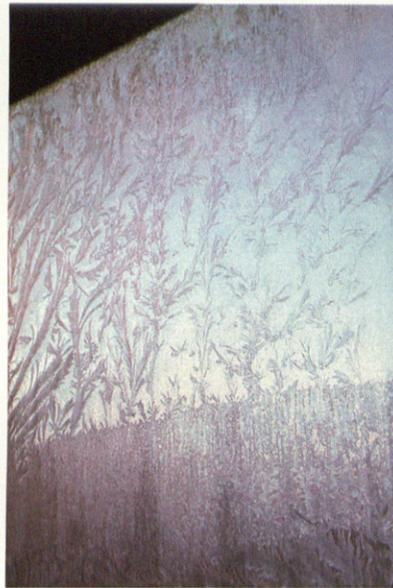
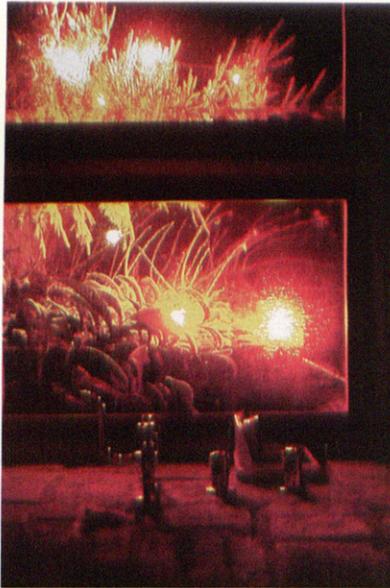
11 THOMAS BEWICK, *LA HUELLA*, UNA VIÑETA GRABADA EN MADERA SACADA DEL VOLUMEN I DE LA EDICIÓN DEL LIBRO DE NEWCASTLE, 1805, PÁGINA 180.

12 THOMAS BEWICK, *RECIBO*, UN GRABADO EN MADERA CON ADICIONES DE TINTA A MANO.

13 THOMAS BEWICK, *DOS CABALLOS BAJO LA LLUVIA*.

14 JOSEF SUDEK, *VENTANA DE MI ESTUDIO*, 1944, Y JUAN JOSÉ PEDRAZA BLANCO, *DESDE MI ESTUDIO UN DÍA LLUVIOSO*, 1935.





Only someone concerned with the final visibility of things would attempt to gauge the interposition of transparencies or the incorporation into the described motif of what is insubstantial, colourless, ungraspable.

In favour of the second assumption, not far from these unusual romantic formulations, are those in which the author's interest is directed towards the rain going down the glass of a window interposed before the exterior view, just about to fade. Changing into photography, an example among many would be some works by Josef Sudek or Juan Jose Pedraza Blanco, from Madrid **i4**. They bring to memory the poem *The Rain*, in *The Maker*, by Borges: "...This blinding rain on the glass / will brighten in lost poor quarters / the black grapes of a vine in some / courtyard which no longer exists." Like those other ice crystal formations on the windows in Upper Lawn **i5**, taken and incorporated into the record in her diary by Alison Smithson: "1970.2.13-17. Snow. In the morning all windows with frost patterns. Very hot sun, snow on the terrace, also along and under the exterior bathroom wall, revealing white bellflowers. Beautiful robin. Cold wind. Time for sorbets, so at lunch and dinner time, the big jars full with the cleanest snow dust". In this mark, in the rain and frost of either of them, in watching this irrupting foreground, there is perhaps something of yearning reminiscence of the first Romanticist striving, at the beginning of the nineteenth century, in emphasizing and working with anything that might subordinate and condition the perception of what is already visible, anything that could make it into signs that would allow us to feel more than to perceive.

3. When the window had stopped being so, because it was everything, Mies accepted the commission of the Resor House, having to take on the original layout of the project, designed by Philip Goodwin, one of the architects who projected the façade of the MoMA in 1939. In fact, when Mies designed the new house (in the last few months of 1935 and the beginning of the following year), the service wing was partially built and the bridge pillars and the framework above them already in concrete. In essence, a house on pilotis, to be able to enjoy the magnificent views of the mountain rocks that could be seen above the tree tops, and located on a bridge in the place chosen by Mrs Resor while on one of her frequent horse rides around the ranch. A house surely imagined when crossing a wooden bridge that can be seen near the house when it was being built.

The photomontages that Mies made years later, apart from the drawings and models he made in the first few months, confirm not only the origin and location of the project, but also, from another angle, the insufficiency of his valuation. In the first one the bridge from where Mrs Resor presumably saw the view she wanted to catch from her living room. In the second one Mies enlarged the image so the foreground was lost and only the background of the mountains could be seen. Finally, in the last one, much closer up, he incorporated

son imágenes que han visto menguadas su constancia y solidez. Sólo alguien preocupado por la visibilidad última de las cosas, pretendería calibrar la interposición de transparencias o la incorporación al motivo descrito de lo insustancial, de lo incoloro, de lo inasible.

A favor del segundo supuesto, no quedan nada lejos de esas insólitas formulaciones románticas aquellas otras en las que el interés del autor se dirige hacia la lluvia que resbala por el cristal de una ventana interpuesta ante la visión del exterior, a punto de borrarse. Saltando al ámbito fotográfico, serían, un ejemplo entre tantos, algunos trabajos de Josef Sudek o del madrileño Juan José Pedraza Blanco **i4**. Evocan los versos de "La lluvia", en *El hacedor* de Borges: "*Esta lluvia que ciega los cristales / alegrará en perdidos arrabales / las negras uvas de una parra en cierto / patio que ya no existe*". Como tampoco lo están aquellas otras de las formaciones de cristales de hielo en las ventanas de Upper Lawn **i5**, tomadas e incorporadas al registro de su diario por Alison Smithson: "1970.2.13-17. Nieve. *En la mañana, todas las ventanas con dibujos de escarcha. El sol muy caluroso, nieve en la terraza, derretida, también a lo largo y bajo la pared exterior del baño, revelando campanillas blancas. Petirrojo muy hermoso. Viento frío. Tiempo de sorbetes, así que a la hora de comer y cenar, los jarros grandes llenados con el más limpio polvo de nieve*". En esa huella, en la lluvia y en la escarcha de unos y otros, en la contemplación de ese primer plano que irrumpe, quizás haya algo de añorante reminiscencia de aquel primer Romanticismo empeñado, en los albores del siglo XIX,

15 *LUCES DEL ÁRBOL DE NAVIDAD EN LA VENTANA DEL BAÑO Y LUCES SOBRE EL ÁRBOL DEL MURO (NAVIDAD 1970), ESCARCHA SOBRE LA GRAN VENTANA A NORTE DEL PISO DE ARRIBA (ENERO 1979), Y LA ESCARCHA ENCENDIDA POR EL AMANECER EN LAS PUERTAS A SUR DE LA PLANTA BAJA (ENERO 1979). SON, RESPECTIVAMENTE, LAS FOTOGRAFÍAS 23, 42 Y 44 DEL LIBRO DE ALISON Y PETER SMITHSON, UPPER LAWN, FOLLY SOLAR PAVILION. EDICIONS DE LA UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE CATALUNYA, BARCELONA, 1986.*

en resaltar y trabajar con cuánto pudiera supeditar y condicionar la percepción de lo ya visible, cuánto pudiera convertirla en signos que permitieran sentir más que percibir.

3. Cuando la ventana había dejado de serlo, porque ya era todo, Mies aceptó el encargo de la Resor House, teniendo que asumir la traza originaria del proyecto ideado por Phillip Goodwin, uno de los arquitectos que proyectaron en 1939, unos años después, la fachada del MoMA. De hecho, cuando Mies proyectó la nueva casa (en los últimos meses de 1935 y los primeros del año siguiente), el ala de servicio estaba parcialmente levantada y las pilas del puente y el forjado sobre ellas ya hormigonados. En esencia, una casa elevada sobre pilotis, para poder disfrutar de las magníficas vistas de los riscos montañosos que asomaban por encima de las copas de los árboles, y dispuesta sobre un puente en el lugar elegido por Mrs. Resor en uno de sus paseos a caballo por el rancho. Una casa por fuerza imaginada al cruzar el puente de madera que puede verse en las inmediaciones de la casa en construcción. Los fotomontajes que Mies construyó años después, al margen de los dibujos y las maquetas que elaboró esos primeros meses, confirman no sólo el origen y la localización del proyecto, sino también, desde otro ángulo, la insuficiencia de su valoración. En el primero puede verse todavía el puente desde el que presumiblemente Mrs. Resor contempló la vista que deseaba atrapar para su cuarto de estar. En el segundo Mies amplió la imagen para que se perdieran los primeros planos y sólo se pudiera ver



el fondo de las montañas. Por fin, en el último, en un acercamiento mayor, incorporó sobre una vista de postal de la sierra Teton, que ya no era la del lugar, por tanto supuestamente idealizada, un fragmento de un cuadro de Paul Klee (*Bunte Mahizeit*, 1928), en el interior de la casa **i6**.

A las descripciones en los dos primeros de lo que queda al otro lado del gran vidrio, en éste último Mies fija y explicita lo que es propio e inherente a la construcción, al espacio construido —un pilar cruciforme y la carpintería—, dejando de estar únicamente los pilares de los dos primeros fotomontajes. Mies incorpora unas nuevas presencias sin pretender ninguna unidad formal o material, sino el registro de cada uno de esos objetos, asegurando su aislamiento y manteniendo la integridad de cada uno de ellos en una condición de separación y diferencia. Su uso, sólo puede significar en Mies, la voluntad de introducir la técnica del fotomontaje en la construcción. Se sabe bien que es así: las fotografías que hizo Herbert Matter de la instalación para la exposición que

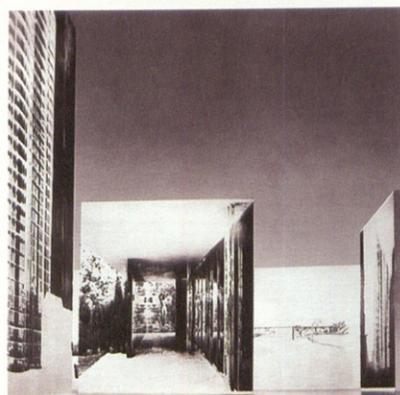
le dedicó el MoMA en 1947 muestran un notable parecido con los montajes perspectivos de su proyecto del Museo para una ciudad pequeña, realizados cinco años antes y cuatro después de los de la Resor **i7**: "*La escultura colocada en el interior del edificio goza de igual libertad espacial, porque la planta abierta le permite ser vista contra las montañas circundantes. Así el espacio arquitectónico dispuesto resulta más un espacio definidor que limitador. Una obra como el Guernica de Picasso es difícil de colocar en el museo-galería habitual. Aquí puede ser mostrado con la mayor ventaja y se convierte en un elemento en el espacio sobre un fondo cambiante*". No puede ser más explícito el afán por fundir dos planos diversos, por presentar superpuesto el objeto de primer interés a un fondo finalmente tan elegido: "*contra las montañas circundantes*", "*sobre un fondo cambiante*". Su montaje para el MoMA presentaba una planta cuadrada con una configuración de cuatro paneles exentos dispuestos en forma de molinillo, con una de las caras de cada uno de esos

on a postcard view of Sierra Teton, —which was not the real place, and therefore supposedly idealized, a fragment of a painting by Paul Klee (*Bunte Mahizeit*, 1928), in the interior of the house **i6**.

To the first two descriptions of what is left on the other side of the huge glass, Mies fixed and made explicit in the last one what belongs and is inherent to the construction, to the built space —a cruciform pillar and carpentry—, not just the pillars in the first two photomontages. Mies added new presences without seeking any formal or material unity but the recording of each of these objects, ensuring its isolation and keeping the integrity of each of them in a condition of separation and difference. In Mies, the use of this technique can only mean the willingness to introduce the photomontage in construction. It is a well known fact: the photos taken by Herbert Matter of the installation for the exhibition organized by the MoMA about Mies in 1947 showed a notable similarity with the perspective photomontage of his project for the Museum in a small town, done five years earlier and four years after the Resor's **i7**: "*The sculpture placed in the interior of the building enjoys the same spatial freedom because the open plan makes it possible to see it in contrast with the surrounding mountains. The architectonic space thus laid out is more a defining space rather than limiting. A painting like the Guernica by Picasso is difficult to display in the usual museum-gallery. Here it can be shown to the greatest advantage and becomes an element in the space over a changing background*". The eagerness to merge two diverse planes, to present the object of first interest superimposed over a background so chosen: "*in contrast with the surrounding mountains*", "*over a changing background*". His production for the MoMA presented a square plan with a configuration of four independent panels displayed in the shape of a mill sail, with one of the faces of each one of these partitions covered by a huge mural photo, from side to side and from floor to ceiling, so they seemed to float in the space **i8**.

4. Neither did Ben Nicholson do anything to perpetuate any type of distinction between kinds, between the sublime and the ordinary, the meditated and the casual, between art and the world of nature and more proper interests —surely due to the historic circumstances in which were taking place at the beginning of the war in Europe—, when he had to shut himself away, like so many other painters, to keep painting, abandoning the right to do it all'aperto, in Carbis Bay in his case **i9**. In 1939 he moved to Cornwall with his second wife, the sculptor Barbara Hepworth, with whom he had had triplets five years earlier, and with other couples, Naum Gabo and his wife among others. He then began painting strange pictures —still lives over landscapes, surely not unaware that these sold better—, as they have a brusque interruption from his successful last phase of "white reliefs". After years, hence, he started painting still lives again, for which he had an interest that "did not come from cubism, as some people believe, but from my father, not only for what he did as a painter but for the vases, beautifully lined and spotted jugs and cups and octagonal and hexagonal glass pieces he collected. Having those things around the house was an early experience that was unforgettable for me". Still life, a sedentary art, connected to the activity of managing the house. Clean or informal, all houses have a welcoming order. To come into existence they need the closed space —precarious, the intimacy of the domestic sphere.

What made Nicholson's paintings so surprising was that things, now collected by him, were placed on a windowsill, so their background would become landscapes. Very similar still lives to those he displayed, and photographed, on the windows in Villa Capriccio, the house where he lived with his first wife Winifred Roberts from 1921, after getting married **i10**. "My still life paintings are closely related to the landscape, closer than my landscapes are, which are perhaps related to still life". Writing about them, John Berger said that "all still lives have to do with security, as all landscapes have to do with risk and adventure". Here are both, still life and landscape, deliberately placed and chosen before being painted. This time they have been placed together on a windowsill, like compositions. How do things appear? "On the windowsill someone left an opened letter. Behind it, on the white tiled wall, there is a poster with the photo of a donkey. Near the envelope a glass jar full of brushes and an empty vase. I can see trees on the other side of the window".



i6 TERCER FOTOMONTAJE DE MIES PARA LA RESOR HOUSE. EL DISEÑO QUE SE PRESENTÓ DE LA CASA RESOR EN LA EXPOSICIÓN DEL MOMA DE 1947 ESTABA SIGNIFICATIVAMENTE REELABORADO A PARTIR DEL PROYECTO DE 1938. ESTE TERCER COLLAGE SE PRESENTÓ ENTONCES, REEMPLAZANDO AL ANTERIOR QUE MOSTRABA LA VISIÓN REAL DESDE EL LUGAR, CON CONSTRUCCIONES AISLADAS, A MODO DE CAMPAMENTOS, EN PRIMER PLANO.

i7 MUSEO PARA UNA CIUDAD PEQUEÑA (INTERIOR CON EL GUERNICA DE PICASSO), 1942. **i8** HERBERT MATTER, MONTAJE DE LA EXPOSICIÓN MIES VAN DER ROHE EN EL MOMA DE NUEVA YORK, 1947.

tabiques ocupada por una gran foto mural, de lado a lado y de suelo a techo, de modo que parecían flotar en el espacio **i8**.

4. Tampoco hizo nada Ben Nicholson por perpetuar algún tipo de distinción entre géneros, entre lo sublime y lo ordinario, lo meditado y lo casual, entre el arte y los mundos de la naturaleza y los intereses más propios –seguramente por las circunstancias históricas en que se produjo al estallar la guerra en Europa–, cuando se tuvo que recluir en su estudio, como otros tantos pintores, para seguir pintando, abandonando el poder hacerlo *all'aperto*, en Carbis Bay en su caso **i9**. En 1939 se mudó a Cornwall con su segunda mujer, la escultora Barbara Hepworth, con quien había tenido trillizos hacía cinco años, y junto a otras parejas, Naum Gabo y su mujer entre otras. Empezó a pintar entonces unos cuadros extraños –bodegones situados sobre paisajes, no ajeno seguramente a que éstos se vendían mejor–, también por lo que tienen de brusca interrupción de su exitosa trayectoria última de “relieves blancos”. Después de años, por tanto, volvió a pintar bodegones, por los que tenía un interés que “no me vino del cubismo, como creen algunas personas, sino de mi padre, no solamente por lo que hizo como pintor sino por las jarras, jarros y

copas bellamente rayados y moteados y objetos de cristal octogonales y hexagonales coleccionados por él. El tener aquellas cosas esparcidas por toda la casa fue una experiencia temprana inolvidable para mí”. Un arte sedentario, éste del bodegón, conectado con la actividad de llevar la casa. Pulcras o informales, todas tienen un orden que acoge. Para llegar a existir necesitan el espacio cerrado, precario, la intimidad del ámbito doméstico. Lo que hacía tan imprevistos los cuadros de Nicholson es que las cosas, ahora acopiadas por él, estuvieran colocadas sobre el alféizar de una ventana, de manera que sus fondos pasaran a ser paisajes. Bodegones muy semejantes a los que ya dispuso, y fotografió, en las ventanas de Villa Capriccio, la casa donde vivieron él y su primera mujer Winifred Roberts desde 1921, después de casarse **i10**. “Mis pinturas de bodegón están estrechamente relacionadas con el paisaje, más estrechamente que lo están mis paisajes, los cuales se relacionan quizá más con bodegones”. Escribiendo sobre ellos, decía John Berger que “*todos los bodegones tienen que ver con la seguridad, igual que todos los paisajes tienen que ver con el riesgo y la aventura*”. Aquí están ambos, bodegones y paisajes, deliberadamente colocados y elegidos antes de empezar a ser pintados. Han sido dispuestos esta vez, sobre el alféi-



i9 BEN NICHOLSON DISPUESTO A EMPRENDER UNA JORNADA DE TRABAJO, CON SUS BARTULOS Y EL ALMUERZO. PESE AL TIPO DE OBRA ABSTRACTA POR EL QUE MÁS SE LE PUEDA RECONOCER, DESDE SUS INICIOS SIEMPRE SE DEDICÓ A LOS BODEGONES Y A LA PINTURA AL NATURAL, INCORPORÁNDOLOS A LA INVESTIGACIÓN EN CURSO.

i10 BEN NICHOLSON, VISTA DESDE VILLA CAPRICCIO (CASTAGNOLA) HACIA EL LAGO LUGANO, 1921.

i11 JUAN SÁNCHEZ COTÁN, BODEGÓN CON MEMBRILLO, COL, MELÓN Y PEPINO (C. 1600).

They are therefore classic still lives, attending to existing canons. Their theatricality comes from the juxtaposition of their elements, of placing them. They keep telling us that certain things have come to be united and how, despite their evident ephemeral character, they are still together. They study vicinity relationships with what is around them, how they adapt and live together, how they intertwine and superimpose and keep separate and how they converse through colour, texture, luminosity, shape and shade, and it is their juxtaposition which suggests of what to talk. But those by Nicholson do it with one more component, precisely what makes them special: the “still life -the domestic, the interior, the owned-, always framed by the corresponding “window”, is put before the “landscape”, before what is already exterior. It is only, although that is a lot, the uniform, neutral and dark backgrounds in the still lives by Sanchez Cotán **i11**, but framed by “windows”, substituted by landscapes, where the hills, harbours and farms are “trampled” by the proper still life. Even those where the frame provided by the windows has disappeared, eventually remitting to the tables by van der Hamen or by Zurbarán, where the background becomes once again landscape.

The first still lives of “war” by Nicholson, with the variants that established the different windows and curtains -1944, Still Life and Cornish Landscape; 1944, Higher Carnstabbafarm; 1945, St. Ives, Cornwall **i12**-, give way, once finished, to a ten year development which Nicholson took up again and again -proving his interest in the formula-, and where the window disappeared gradually. In November 11-47 (Mousehole) -perhaps the better and more known of the series-, the cubist development of the still life, incomplete and hurtful, it sits on a flat surface, without any reference to the window jambs or lintel; it seems more as if it is on the parapet of a balcony. In December 1951, St. Ives - Oval and Steeple, a few lines define a concave dihedron, formed by the flat surface of

zar de una ventana, a modo de composiciones. ¿Qué cómo aparecen las cosas? "En el alféizar de la ventana de una cocina han dejado una carta abierta. Detrás, en la pared de azulejos blancos, hay un cartel con una foto de un burro. Junto al sobre, un tarro de cristal lleno de pinceles y un jarrón vacío. Veo árboles al otro lado de la ventana". Se trata pues de bodegones clásicos, atendiendo a cánones vigentes. Su teatralidad proviene de la yuxtaposición de sus elementos, de situarlos. Siguen contando cómo han llegado a unirse ciertas cosas y cómo, a pesar de su evidente carácter efímero, siguen estando juntas. Estudian las relaciones de vecindad con las que tienen a su alrededor, cómo se adaptan y viven juntas, cómo se entrelazan y se superponen y se mantienen separadas y cómo conversan a través del color, la textura, la luminosidad, la forma, la sombra, y es su yuxtaposición la que sugiere de qué hablar. Pero éstos de Nicholson lo hacen con una componente más, precisamente la que los convierte en singulares: el "bodegón" —lo doméstico, lo interior, lo propio—, enmarcado siempre por la correspondiente "ventana", queda antepuesto al "paisaje", a lo que ya resulta exterior. No es más, aunque sea mucho, que los fondos uniformes, neutros y oscuros de los bodegones de Sánchez Cotán **i11**, aunque enmarcados por "venta-

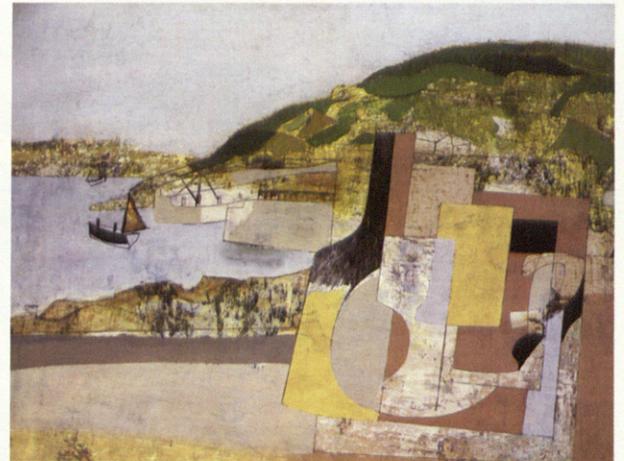
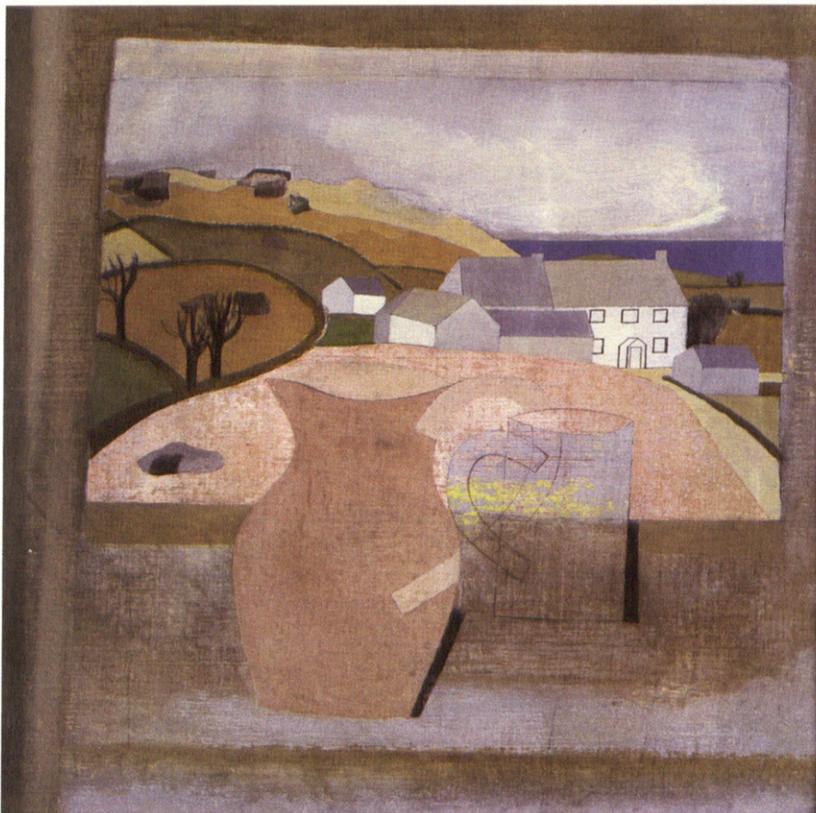
nas", sustituidos por paisajes, donde las colinas, los puertos, los caseríos, quedan pisados por el bodegón propiamente dicho. Incluso aquellos donde ha llegado a desaparecer el marco que proporcionan las ventanas, terminan remitiendo a las mesas de van der Hamen o de Zurbarán, donde de nuevo el fondo pasa a ser paisaje. Los primeros bodegones de "guerra" de Nicholson, con las variantes que establecen las diferentes ventanas y cortinas —1944 (*still life and Cornish landscape*), 1944 (*Higher Carnstappa farm*), 1945 (*St. Ives, Cornwall*), Oct. 55 (*Torre del Grillo, Rome*) **i12**—, dejan paso, una vez finalizada, a un desarrollo de diez años que Nicholson retoma una y otra vez —buena prueba de su interés por la fórmula—, y donde la ventana paulatinamente va desapareciendo. En *November 11-47 (Mousehole)* —quizá el mejor y más conocido de la serie—, el desarrollo cubista del bodegón, descabulado e hiriente, se asienta sobre un plano, sin referencia alguna a las jambas o el dintel de la ventana; más parece estar sobre el pretil de una terraza. En *December 1951 (St. Ives - oval and steple)*, pocas líneas definen un diedro cóncavo, formado por el plano del cristal y el postigo que lo ciega, dejando ver el caserío tras una bandeja ovalada donde se apiñan líneas que apenas permiten ver las mismas asas de otras ve-

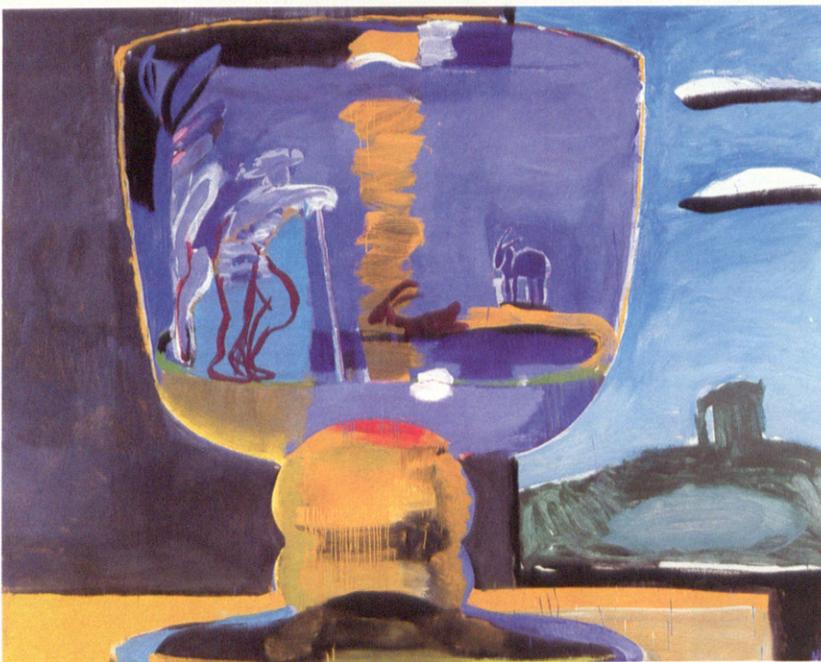
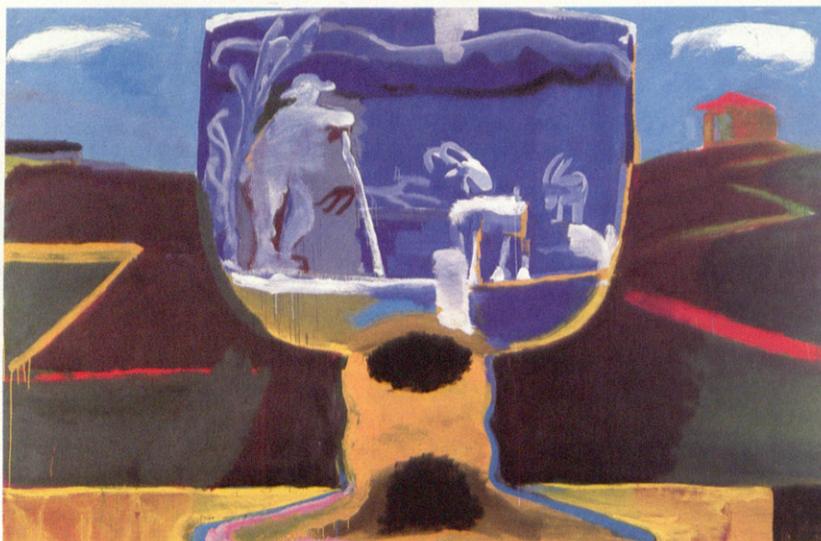
i12 1944 (*STILL LIFE AND CORNISH LANDSCAPE*), 1944 (*HIGHER CARNSTAPPA FARM*) Y OCT. 55 (*TORRE DEL GRILLO, ROME*).

de la glass and the shutter that closes it, allowing the farm to be seen behind an oval tray where lines are crammed, which hardly allow us to see the same handles as on other occasions, cram. Finally, Oct. 55, Torre del Grillo, Rome, where the sea as infinite background has disappeared, substituted by towers, domes, cornices... **i13**. The still life and the landscape, which were so often the themes of Nicholson's early works, finally appear synthesized. There is also a greater tension in the sharp lines, probably caused by the increasing dependence on drawing as a means of expression during the war. Drawing has become an important part of his working method to investigate shape. The lines, as essentially abstract means of expression, are imposed on areas with colour painted in big strokes, or integrated in them, so that background and theme are now on the same surface.

5. Juan Navarro Baldeweg, at the beginning of 2004, dealt with very similar questions. In his series *The Glass Cup*, composed of twelve paintings expressly made to be exhibited in the Abbey in Silos, he defined the capacity —and the limits— of seeing in the "small and fascinating theatre of a closed and round world forming a garland of nuances of light" which contains an image engraved on the surface of a glass cup shining in the penumbra. The introductory text —which now opens a new recompilation of texts titled *A Resonance Box*—, began: "What we perceive is not the world, it is a part of the world, it is what we can see. I am not talking about something unreachable because it is far away, but of what even being close is indiscernible, as in a confusion of things, unrecognizable in shapes or qualities. We look and only see what we already know how to see: a partial artistic inventory of a bigger, denser and shadier, indifferenciated universe". Navarro came then to reflect on how much vision has of selective act. "It is to affirm and to negate. To reinforce some relations, to dissipate others supposes a decantation process and then a sudden transfiguration (always at the point of fading) of a fragment of the real happens in front of us, emerging from the whole reality".

After the first four paintings, dedicated to two pairs of cups with boats and grapes respectively, came the second four paintings, of great dimensions, which literally establish the game previously indicated in Nicholson. "The cup is on the table. The window is further away and through it the view of a landscape. On the cup there is also a suggested landscape and the creatures inhabiting this landscape come out to look





114 COPA AZUL (200 X 300 CM.),
COPA AZUL Y VENTANA I (200 X
250 CM.), Y COPA AZUL Y VENTANA
II (200 X 235 CM.).

ces. Y, por último, *Oct. 55 (Torre del Grillo, Rome)*, donde ha desaparecido el mar como fondo infinito, sustituido por torres, cúpulas, cornisas,... 113. El bodegón y el paisaje, que fueron tan a menudo los temas de la obra más temprana de Nicholson, aparecen finalmente sintetizados. Hay además una mayor tensión en las líneas agudas, probablemente derivada de la creciente dependencia del dibujo como medio de expresión durante la guerra. El dibujo se ha convertido en una parte importante de su método de trabajo para investigar la forma. La línea, como medio de expresión esencialmente abstracto, está impuesta sobre áreas de color pintado a grandes trazos, o integrada en ellas, para que fondo y tema coexistan ahora en el mismo plano.

5. Juan Navarro Baldeweg, a comienzos de 2004, abordó cuestiones bien semejantes. En su serie *La copa de cristal*, compuesta de doce cuadros pintados expresamente para ser expuestos en la abadía de Silos, definía la capacidad –y los límites– del ver en el “pequeño y fascinante teatro de un mundo cerrado y redondo formando una guirnalda de acentos de luz” que encierra una imagen grabada en la superficie de una copa de cristal brillando en la penumbra. El texto de presentación –que abre ahora ya su nueva recopilación de textos *Una caja de resonancia*– comenzaba: “Lo que percibimos no es el mundo, es una parte del mundo, es lo que alcanzamos a ver. No hablo de lo inalcanzable por lejanía, sino de lo que aun siendo próximo resulta indiscernible, como en una confusión de cosas, irrecognocible en formas o cualidades. Miramos y solo vemos lo que ya sabemos ver: un inventario figurativo parcial en el interior de un universo mayor, más denso y turbio, indiferenciado”. Venía Navarro, pues, a reflexionar sobre cuánto tiene la visión de acto selectivo. “Es afirmar y negar, reforzar unas relaciones, disipar otras, supone un proceso de decantación y entonces ocurre una súbita transfiguración (siempre en trance de desvanecimiento) de un fragmento de lo real ante nosotros, emergiendo de la realidad entera”.

Tras los cuatro primeros, dedicados a presentar dos parejas de copas con motivos de barcos y racimos respectivamente, llegaban los segundos cuatro cuadros, de magníficas dimensiones, que ya establecían literalmente el juego anteriormente apuntado en Nicholson. “La copa está sobre la mesa. Más allá

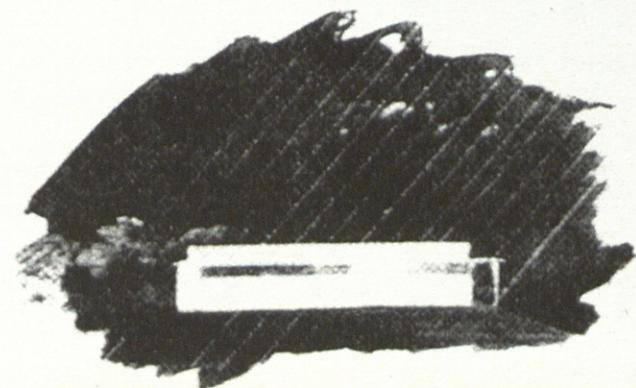
está la ventana y se divisa a su través un paisaje. En la copa se sugiere también un paisaje y los seres que habitan esos paisajes salen a buscar ese otro paisaje a través de la ventana. La ventana y la copa de cristal se entrelazan. Las figuras de la copa viven simultáneamente en los dos ámbitos. La escena grabada se amplía en el paisaje exterior, estimula un efecto interpretativo y sentimos como si se formaran ecos de la nube real en la nube de la copa, de la colina en la colina, del árbol en el árbol". Una suerte de ambiguas apariencias vitrificadas. Primero, sólo la mesa mediando entre ambos paisajes, una mesa que además se acaba, que no cruza de un extremo a otro del lienzo; después, dos donde la composición resulta más compleja: las copas sobre sus mesas se recortan sobre paredes que abren una ventana –apareciendo pues las dos mesas, paredes y ventanas en sus últimas líneas y ángulos, acabándose tras las dos copas–; el último vuelve a la primera, apareciendo el mar como paisaje, un mar infinito que hará infinita la ventana porque la mesa se recorta esta vez sobre el azul del mar **i14**. "Desde su insignificancia se aprecia más claramente la esencia de una construcción, la manera en que se presenta una mirada en distintos grados de apropiación en una sucesión de planos, en horizontes concéntricos accesibles entre sí". No por casualidad resuena en todas estas construcciones, nítido y profundo, aquel "lenguaje de la visión" de Gyorgy Kepes, director del Center for Advanced

Visual Studies donde Navarro estuvo trabajando en la primera mitad de los años setenta: "Si vemos dos o más figuras que se sobreponen, y cada una de ellas reclama para sí la parte superpuesta que les es común, nos encontramos ante una contradicción de las dimensiones espaciales. Para resolverla debemos asumir la presencia de una nueva cualidad óptica. Las figuras en cuestión están provistas de transparencia: es decir, pueden interpretarse sin que se produzca una destrucción óptica de ninguna de ellas. Sin embargo, la transparencia implica algo más que una mera característica óptica, implica un orden espacial mucho más amplio. La transparencia significa la percepción simultánea de distintas locaciones espaciales. La posición de las figuras transparentes tiene un sentido equívoco puesto que tan pronto vemos las figuras distantes como próximas".

Por tanto, también estas copas, transparentes crisoles interpuestos, terminan siendo otros más de sus paisajes. Siempre, como los demás, desde el principio de sus investigaciones, sometidos a fuerzas externas, tantas veces inasibles. El interés por resaltar y trabajar con los elementos naturales en el diseño de sus edificios siempre ha propiciado en el trabajo de Navarro maquetas y dibujos, cuadros y esculturas, advertido de la fuerza y profundidad de lo prácticamente imperceptible. Del sentido del agua, aquella vez de su casa montañesa, batida por el viento y la lluvia **i15**.

at this other landscape through the window. The window and the glass cup are intertwined. The figures on the cup live simultaneously in both spheres. The engraved scene expands in the exterior landscape, and stimulates an interpreting effect and we feel as if echoes of the real cloud formed on the cloud in the cup, of the mountain in the mountain, of the tree on the tree". A kind of vitrified ambiguous appearances. First, only the table mediating between both landscapes, a table that also ends, which does not completely cross the picture; later, two tables where the composition is more complex: the cups on the tables stand out against the walls that open a window -the two tables appear, then walls and windows in their last lines and angles, finishing behind the cups; the last one returns to the first, the sea appearing as landscape, an infinite sea that makes the window infinite because the table stands out against the blue sea this time **i14**. "The essence of a construction is more clearly appreciated from its insignificance, the way in which a view is presented in different grades of appropriation in a succession of planes, in concentric horizons accessible one to another". It is not by chance that in all these constructions resounds, clear and profound, the "language of vision" of Gyorgy Kepes, director of the Center for Advanced Visual Studies where Navarro was working during the first half of the seventies: "If we see two or more figures that are superimposed, and each of them claims for itself the superimposed part which is shared, we find a contradiction of the spatial dimensions. To solve it we must assume the presence of a new optical quality. The figures in question are provided with transparency: that is, they can be interpreted without producing an optical destruction of any of them. However, transparency implies something more than the mere optical characteristic, implies a much more ample spatial order. Transparency means the simultaneous perception of different spatial locations. Space is not only retires but it also fluctuates in a continuous activity. The position of the transparent figures has an equivocal sense because we see the figures far away as we see them near".

Therefore, also these, interposed transparent crucibles, end up being another one of his landscapes, always, from the beginning, subjected to the forces of wind, rain and light, as was that mountain dweller who sheltered in his House of Rain. The interest in highlighting and working with natural elements in the design of his buildings -especially rain, in that case- always bring models, drawings, paintings into Navarro's work, knowing the strength and profundity of the transparency of water **i15**.



i15 JUAN NAVARRO BALDEWEG, DIBUJOS DE LA CASA DE LA LLUVIA, LLOVIENDO.