

MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA

EL BATEC DE LA NATURA

Dibuixos del s. XIX de la col·lecció del Museu Nacional

CAT

20.05-11.09.2022

Índex

3 El batec de la natura. Una reflexió sobre la influència del medi natural en l'imaginari artístic català del XIX

FRANCESC QUÍLEZ CORELLA

22 Un camí que s'obre: la natura a través de l'impuls artístic

ALEIX ROIG

El batec de la natura. Una reflexió sobre la influència del medi natural en l'imaginari artístic català del XIX

Francesc Quílez Corella. Co-comissari de l'exposició

El Gabinet de Dibuixos i Gravats conserva un conjunt molt important d'obres que palesen la relació dialèctica que els artistes, majoritàriament els que van treballar durant el segle XIX, van establir amb la natura i el reflex visual d'aquesta influència en les seves produccions. A grans trets, es tracta d'un fons molt desconegut, i, fins i tot en alguns casos, inèdit, que permet posar en valor el ric conjunt patrimonial que conserva el Museu Nacional d'Art de Catalunya i que destaca per la seva importància tant quantitativa com, sobretot, qualitativa. Sens dubte, un dels atractius d'aquestes produccions és la presència i el protagonisme d'elements de tipus naturalista. En termes tipològics, la característica predominant és la del seu caire informal, atès que la majoria d'aquestes obres configura un corpus creatiu format per esbossos, notes, estudis i pràctiques allunyades dels tradicionals encàrrecs clientelistes, que acostumaven a adoptar una presentació més formal, acurada i acabada. En totes aquestes obres el tret que preval és el del seu aspecte espontani i impulsu. Els treballs reflecteixen les pulsions, les emocions i les incerteses que ofereix un escenari, com el de la natura, canviant i imprevisible, capaç de generar respostes emotives, allunyades del càlcul fred i previsible que acompanyava les obres acabades i que van ser el resultat d'una actuació i una resposta més reflexives.

El repertori visual seleccionat permet fer una aproximació a la importància que va tenir el fenomen de la natura en l'art català, fonamentalment al llarg del segle XIX, moment en el qual, malgrat l'existència d'algun precedent anterior de característiques diferents, es va produir una eclosió de l'interès per aquest motiu artístic, com una prova de la irradiació d'una sensibilitat coetània, que es va estendre arreu d'Europa i que va cristal·litzar en l'aparició d'un moviment, el romàntic, que va travessar el continent europeu de manera transversal i d'un costat a l'altre de la seva geografia. En el cas de Catalunya el descobriment de la natura, com una característica inherent a l'ideari romàntic, va generar una dinàmica pròpia, adaptada a les peculiaritats d'un sistema artístic feble, i va derivar en un efecte d'inèrcia, de continuïtat, més que d'un estil, d'una sensibilitat que va perdurar fins ben entrat el segle XIX, fet que va generar un efecte d'anacronisme retardatari.

En termes estilístics, resulta difícil traslladar, a l'escenari artístic català, les tradicionals categories classificatòries, que serveixen per segmentar i acotar la història de l'art, corresponents a altres formacions històriques més dinàmiques i avantguardistes. De fet, quan intentem projectar aquest model a la situació d'anorèxia que patia l'art català del vuit-cents, l'operació produeix els naturals

desajustos i l'absència d'harmonia, perquè no troba un acomodament fàcil i les peces no encaixen d'una manera satisfactòria.

A grans trets, hauríem de caracteritzar el període cronològic estudiat com un moment d'indefinició estètica, d'absència d'un estil dominant o hegemònic. Les arts figuratives catalanes van palesar un comportament eclèctic i la majoria d'autors es van distingir per transitar entre un estil i l'altre, i, fins i tot, en determinades circumstàncies, no van dubtar a adoptar un registre híbrid, resultat de combinar diferents influències estilístiques. No endebades, fruit d'aquesta dinàmica, van ser molt habituals les produccions en les quals va coexistir una amalgama heterogènia de tendències, sense que cap d'elles acabés per convertir-se en dominant.

Segons el nostre parer, l'estil romàntic, implantat, a finals de la dècada de 1850, com l'estil programàtic i, fins i tot, amb implicacions de tipus identitari, va dibuixar un itinerari molt dilatat i, amb el pas del temps, es va adaptar als canvis polítics i ideològics que es van produir al llarg de tot el segle. D'alguna manera, fou un estil permeable perquè va tenir l'habilitat de realitzar una metamorfosi i es va convertir en el paradigma de l'oficialisme artístic; un model estètic que encobria una concepció política i ideològica de la classe dirigent catalana. A aquesta pervivència en el temps també va contribuir la llarga longevitat de què van gaudir dos dels seus representants més conspicus: Lluís Rigalt (1814-1894) i Claudi Lorenzale (1816-1889). Sense ser determinant, és lògic imaginar que aquest fet exercís una influència en l'esdevenidor de l'art català de l'època, i més si recordem que ambdós pintors van liderar, atesa la seva condició de professors de l'escola de la Llotja, el procés de formació de les noves generacions artístiques. És evident que, per ella mateixa, aquesta circumstància no justificaria una hegemonia romàntica, però sí que ajuda a entendre un fenomen d'inèrcia que va poder dificultar la penetració de les novetats artístiques. En qualsevol cas, el que sí que resulta del tot inqüestionable és el fet que el discurs artístic oficialista no va poder desprendre's d'una idiosincràsia tardoromàntica que va constituir un tret distintiu de la pintura catalana del vuit-cents.

Podem dir, ras i curt, que el Romanticisme va tenir el seu propi ritme i va arribar a Catalunya, com tants altres fenòmens culturals, amb un evident retard cronològic, amb una influència més meridional que no pas nòrdica, resultat d'una mirada adreçada a la ciutat de Roma, on els artistes van assimilar algunes de les característiques, més impostades que no pas sintàctiques, del denominat *purisme natzarè*, un moviment de procedència alemanya que, un cop retornats a la seva pàtria, en la majoria de les ocasions va derivar en un marcat eclecticisme visual, sense que el marc natural, en la seva dimensió més orgànica, esdevingués una prioritat, sinó que va constituir un element secundari, un aspecte complementari, en la narrativa pictòrica. Per a aquesta generació pictòrica, liderada per la figura de Claudi Lorenzale com un dels representants més identificats amb la cultura figurativa

natzarena, la qual va assimilar i va intentar incorporar a les seves obres, la natura va ser un contenidor, un escenari que es podia fer servir com a teló de fons i que contribuïa a amenitzar els episodis històrics i llegendaris que estaven configurant l'èpica i l'imaginari de la construcció d'un relat nacionalista. Per tant, d'una forma més intuïtiva que no pas expressada en termes teòrics, la narrativa pictòrica va mantenir la seva adhesió als vells principis classicistes, entre els quals la idea de considerar que la representació de les formes paisatgístiques havia de reforçar l'objectiu d'incorporar el precepte de la varietat va mantenir una absoluta vigència.

D'acord amb aquesta argumentació, l'obra pictòrica s'havia de mantenir fidel a la vella dita formulada pel poeta Horaci del *prodesse et delectare*. La pintura havia de conciliar la necessitat d'agradar, de provocar plaer estètic, però sense descuidar, ni menystenir, la necessitat de resultar instructiva, d'esdevenir un instrument útil per ajudar a la formació moral de les persones. Ara bé, en aquest marc cultural, regit per un ideari estètic arcaic, el paisatge va adquirir un inesperat protagonisme i es va transformar, encara que de forma accidental, en un motiu molt visitat pels pintors de l'època. La prova és que, amb el pas del temps, va esdevenir un dels gèneres més visitats per la pintura catalana del segle XIX. De manera indirecta, l'interès per la fisonomia física fou un dels factors que més van contribuir a la recuperació d'una certa identitat catalana, expressada en una percepció sentimental del territori. Creiem que la necessitat de conèixer i recórrer la geografia catalana, d'explorar i descobrir racons, indrets desconeguts i insòlits, de deixar-se extasiar per la contemplació de les manifestacions naturals, va ser deutora, en gran part, d'una tasca de recuperació cultural, en la qual el moviment de la Renaixença va esdevenir cabdal.

En aquest marc de referències, determinats pintors catalans, especialment Lluís Rigalt, amb la seva actitud de viatger impenitent i incansable, van fer aportacions molt destacades a la construcció d'un itinerari sentimental pel Principat, en el qual, entre d'altres aspectes, la ruïna clàssica, com a cita visual retòrica, va ser desplaçada pel protagonisme de la ruïna medieval, per la presència de restes arqueològiques monumentals que venien a subratllar l'existència d'un patrimoni, un llegat, fonamentalment format per petites esglésies romàniques, disseminades i integrades, de manera harmònica, en el paisatge. Malgrat iniciar-se en un llenguatge deutor de les pràctiques acadèmiques, de la còpia de models d'estampes, o mantenir el vincle amb els treballs d'escenografia, l'artista va saber evolucionar vers una pràctica naturalista i més veraç. Amb la seva decantació per la representació de l'entorn natural, Rigalt també feia una autèntica declaració de principis, atès que va convertir la natura en receptacle d'una vivència espiritual. En el marc de l'Europa occidental ja feia temps que el catolicisme havia erradicat les creences animistes i havia enterrat una visió ancestral, en la qual predominava una experiència sincrètica, propera al paganisme, convertida en un culte politeïsta a divinitats, a forces desconegudes i tel·lúriques que bategaven en l'interior de la terra. Amb

l'hegemonia del cristianisme, com una religió monoteista, consagrada a retre culte a Déu, la natura va ser percebuda com a obra d'un mateix i únic creador. D'aquesta manera, es feia palesa la continuïtat, en el temps, d'un principi d'espiritualitat, que la natura feia perceptible i que l'arquitectura medieval, en clau simbòlica, venia a subratllar en establir un lligam entre l'home i la natura. En aquest context, l'experiència artística ajudava a sublimar aquest tipus de cosmovisions.

De la mateixa manera, els dibuixos de Rigalt també van servir per traçar una cartografia nova, desconeguda, que obria nous camins i noves rutes, allunyades de les vies més freqüentades. A diferència dels viatges d'èpoques anteriors, en els quals va predominar una motivació cultural o de recerca arqueològica de les rutes clàssiques, Rigalt va traslladar a Catalunya la nova sensibilitat que encoratjava el viatger romàntic a emprendre el camí. En aquest sentit, els seus dibuixos permeten palesar una oberta predisposició a fruir de l'experiència de caminar sense una finalitat concreta, sense obsedir-se en l'assoliment de l'objectiu d'arribar a la meta o a un destí determinat. Sembla com si per a ell el més important hagués estat mantenir una mirada receptiva a la contemplació, obrir-se a l'observació del que descobria mentre feia el camí, sense urgències, sense apressar-se ni perdre la fascinació per allò que contemplava; sense prejudicis ni superioritats morals, amb la seva actitud va prefigurar la figura cultural de l'excursionista, que, a partir de la dècada de 1880, tant arrelarà a Catalunya i donarà lloc a l'aparició de les primeres entitats associatives, fonamentals en el procés de recuperació de la sensibilitat patrimonial. Per oposició, el caminant de la natura s'afirmarà com la contrafigura, l'antagonista, del *flâneur* urbà. A diferència d'aquest darrer, encara no haurà perdut la fe en la condició humana, no s'haurà blindat amb un vestit de cinisme i escepticisme pessimista, conservarà la ingenuïtat del que veu reflectit en Gaia l'existència d'una imatge de finalitat, que descobreix, en l'ordre natural, un pla perfecte que ha estat ideat per Déu.

Tanmateix, el Romanticisme a Catalunya, amb els seus trets distintius, amb les seves mancances, debilitats i desnaturalitzacions, malgrat haver arribat amb un acusat desfasament cronològic, un cop instal·lat va tardar temps a ser superat per altres moviments artístics, fins al punt d'esdevenir hegemònic al llarg de la segona meitat del segle XIX i perdurar fins a la dècada de 1880. Al capdavant, hi ha historiadors que, amb una certa generositat, han defensat la seva pervivència, fins al punt de marcar l'evolució de l'art català del vuit-cents. No endebades, no podem menystenir la dada que dos dels seus principals referents, els ja esmentats Lorenzale i Rigalt, van viure molts anys, i la seva longevitat, especialment en el cas del darrer, va contribuir a un fenomen de fossilització del gènere del paisatge. És cert que en els darrers anys de la seva activitat Rigalt va estar més amatent a copsar les transformacions de Barcelona, i es va erigir en un dels primers cronistes gràfics d'una ciutat que, víctima del progrés, creixia sense contemplacions i sense gaire sensibilitat patrimonial. Les seves

produccions van documentar els canvis, la metamorfosi de la ciutat vella i el procés de destrucció dels seus edificis i conjunts monumentals eclesiàstics.

En qualsevol cas, malgrat aquestes mancances, pel que fa a la naturalesa i solidesa del moviment romàntic, els artistes catalans es van decantar, amb un gran entusiasme, vers el conreu d'un gènere, el del paisatgisme, que va esdevenir una de les temàtiques més visitades al llarg de tot aquest període, fins al punt que es va convertir en una de les contribucions més destacades i singulars del sistema artístic de l'època. És evident que en la gènesi i posterior configuració d'aquest model també van incidir els motius sentimentals que van derivar en la construcció d'un model arcàdic que es resistia a morir, en el qual el paisatge es va transformar en un revulsiu catàrtic, revestit de propietats gairebé màgiques i destinat a neutralitzar el procés d'industrialització i el naixement del fenomen urbà. En determinades ocasions, la resposta ideològica va fer que aquest darrer fos estigmatitzat i percebut com l'antagonista d'un model rural que, vinculat al sistema polític carlí, es resistia a desaparèixer. Aquesta confluència de factors va cristal·litzar en l'aparició de tradicions artístiques amb unes peculiaritats territorials i ideològiques, com va ser el cas de la denominada *escola d'Olot*, convertida en un corrent de sensibilitat i de posicionament social, definida, entre altres aspectes, per una idealització de la relació harmònica existent entre l'home i la natura, fonamentada en una idea de respecte ambiental i en una mena d'aura de comunió mística de l'home amb el seu entorn i que va configurar una estètica de mistificació del paisatge. En realitat, sense menystenir-ne la importància, atès que va formular un model visual molt singular que va realitzar notables aportacions formals, estètiques i conceptuals, el corrent olotí es va edificar sobre unes bases molt reaccionàries, perquè es va afirmar per la via de la negació i es va atrinxer en la seva pròpia autocomplaença, negant l'evidència d'una realitat canviant i presidida pel conflicte dels interessos de classe.

Malgrat l'existència d'un gran nombre de produccions que van reflectir aquesta ideologia, sens dubte, una de les més icòniques i representatives va ser l'obra de Joaquim Vayreda *Recança* (MNAC 42362). Realitzada el 1876, la composició aglutina bona part del pensament estètic del seu autor i, per extensió, del moviment que va liderar. Es tracta d'una creació destinada a enaltir els valors de la societat rural, que personifiquen uns pagesos que viuen immersos en una existència plena de penalitats i adversitats, com si fossin víctimes d'una fatalitat còsmica, la qual accepten amb resignació i humilitat, sense mantenir ni una actitud bel·ligerant ni conflictiva. És aquesta actitud de conformitat i acceptació el que genera en Vayreda un sentiment d'empatia en el qual es mesclen les creences religioses amb les conviccions polítiques. El reflex de l'ordre natural, reflectit en els canvis de les estacions climàtiques, té la seva correspondència en un ordre que intenta neutralitzar les convulsions socials, els conflictes i la lluita de classes, amb l'objectiu de preservar l'organització social formada per petites comunitats rurals que tendeixen a l'autosuficiència, i evita el contacte amb aquelles formes

organitzatives —les urbanes— que podien contribuir a alterar les que es consideraven unes condicions de vida ideals i basades en el principi de la finalitat teleològica.

Més enllà de les seves característiques estilístiques —per cert, gens neutrals, atès que la seva mirada va ser sempre molt esbiaixada, amb l'objectiu d'alterar la percepció de la realitat, que nosaltres denominem *la ficció olotina*, d'altra banda, tant fecunda, atesa l'existència d'un gran nombre de pintors, que es van formar en aquest context artístic, d'un món autàrquic i autosuficient, com si fos una materialització històrica de les antigues utopies renaixentistes de Thomas More (1478-1535) o Tomasso Campanella (1568-1639)— va intentar ocultar les contradiccions, les diferències de classe i la situació de pobresa en la qual malvivien uns pagesos amb grans dificultats per accedir a la propietat de la terra, per explotar els seus recursos i poder treure'n un benefici o un excedent. Les idíl·liques postals d'uns paisatges evocadors, en els quals els homes trobaven l'equilibri, la tranquil·litat espiritual que necessitaven, amb una vida presidida pel ritme solar, on contemplaven sortides i postes de sol dignes de ser admirades. Vayreda negligia aquelles escenes que no encaixaven amb aquesta construcció teòrica i va optar per mostrar la misèria, la pobresa o la duresa de la vida al camp amb un to melancòlic, paternalista, en el qual es buscava més l'efecte del lirisme poètic que no pas denunciar el patiment de determinades situacions injustes. Aquestes van ser traduïdes estèticament amb l'objectiu de reforçar l'existència d'un sentiment panteista que no admetia interpretacions ni desviacions heterodoxes.

Darrere de molts dels paisatges de l'època es pot entreveure la influència d'un catolicisme fervent que demonitza la ciutat, perquè la considera un cau de perdició que corromp les persones i la seva ànima. En aquests escenaris sublims, d'horitzons inabastables, espectaculars, s'oculta la mà d'una divinitat creadora que edifica un ordre natural sense fissures, en el qual l'home troba refugi i, després de contemplar la magnificència de l'espectacle de la natura, reforça la seva fe en Déu. Al capdavant, sense presentar aquesta dimensió religiosa o doctrinària, és cert que determinats corrents de pensament filosòfics de finals del segle XVIII i inicis del XIX van fer una lectura espiritual del moviment romàntic, en considerar que el triomf de la raó il·lustrada, lligat al fenomen de l'enciclopedisme, havia representat una pèrdua de la part espiritual de la condició humana i havia generat un sentiment d'orfandat. D'alguna manera, aquests pensadors, sobretot els de les escoles anglesa i alemanya, van voler recosir aquesta escissió tombant la seva mirada cap a la natura i configurant un espiritualisme panteista que, sense transformar-se en una creença de fe, sí que va recuperar un sentit de la transcendència que superava la immanència del pensament il·lustrat.

Es tractava de relligar (*religere*) la part física de la condició humana amb la dimensió metafísica amb la finalitat de completar les conquestes de llibertat i emancipació que havia representat l'eclosió de

l'ideari enciclopedista. En aquest sentit, la incertesa que va suposar la pèrdua d'una explicació sobrenatural que, fins llavors, havia atenuat el sentit materialista de l'existència, va determinar l'aparició d'un sentiment d'insatisfacció. Aquesta darrera és una idea filosòfica que sovint ha estat enunciada per explicar la veneració que els romàntics van sentir per la natura i el fet que molts d'ells van decidir convertir-se al cristianisme, insatisfets per la insuficiència de la lògica racionalista que contemplava els esdeveniments fenomènics de la natura amb la fredor del científic de laboratori, que adoptava una actitud insensible, sense emocionar-se ni sentir-se commogut, i era incapaç de superar la lògica de la cadena de la causalitat universal.

Indubtablement, a diferència del pensament anglès, que va derivar en un corrent de sublimació poètica de la realitat natural, que va donar lloc a l'aparició d'un gran nombre de veus poètiques, la interpretació alemanya va cristal·litzar en un corrent de pensament, l'idealisme, que va aprofundir en les conseqüències i en moltes de les idees existents en el sistema filosòfic kantià. Amb la publicació de les seves tres crítiques, *Crítica de la raó pura*, *Crítica de la raó pràctica* i *Crítica del judici*, Immanuel Kant (1724-1804), a més de sedimentar i assimilar les idees d'altres autors, entre els quals podem esmentar les formulades pel filòsof Edmund Burke (1729-1797), qui l'any 1756 va publicar el llibre *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* [Indagació filosòfica sobre l'origen de les nostres idees sobre el sublim i el bell], on va abordar la teoria del sublim, una de les idees que més van atreure l'estètica postkantiana, Kant va bastir els fonaments dels mecanismes de funcionament del pensament humà i, al mateix temps, en la seva darrera crítica, va intentar fixar el funcionament del judici estètic, aspecte que, en contra de la seva voluntat, va propiciar l'aparició d'una esquerda en el seu edifici epistemològic.

Precisament, la incapacitat de Kant a l'hora de definir la naturalesa de l'experiència estètica, els seus límits, el seu abast, així com la dimensió i formulació del judici estètic, a imitació del judici lògic, va desvetllar l'interès d'un primer nucli, el dels pensadors de l'escola de Jena, molt interessats a buscar un sistema que fos capaç de recompondre la separació existent entre subjecte i objecte i que contribuís a trobar una resposta a una pregunta fonamental per a la història del pensament: la de penetrar en el nucli, en l'essència de la cosa en si, que Kant havia intuït, però no havia estat capaç de resoldre. Malgrat l'existència de diferents tipus de respostes, que van anar des de l'idealisme del jo transcendental de Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) fins a la teoria del geni, també transcendental, com una mena de superhome, que va prefigurar l'ontologia de Friedrich Nietzsche (1844-1900), defensada per Friedrich Schelling (1775-1844) o la decantació estètica que va defensar Friedrich Schiller (1759-1805), tots aquests autors van coincidir a sublimar la importància de la natura i la seva incidència en la transformació en formes artístiques. A l'obra *Cartes sobre l'educació estètica de l'home*, escrita per Schiller l'any 1795, trobem, negre sobre blanc, una proposta en la qual l'experiència

de la bellesa va ser contemplada com una solució, per part del seu autor, per superar la naturalesa escindida de la condició humana: aquella que diferencia l'estat natural de l'estat racional. El poeta i filòsof pensava que l'art permetria cauteritzar aquesta ferida i es podia transformar en una nova forma de coneixement molt superior a qualsevol altra forma d'accedir al saber, perquè contenia les propietats del binomi i ajudaria a conciliar la sensibilitat amb la lògica discursiva o l'estat primitiu amb l'estat de civilització. Schiller va proposar una forma d'organització política, social i moral que va identificar amb el denominat *estat estètic* i en el qual la bellesa era un dels seus pilars fonamentals.

Tanmateix, la tipologia de les composicions de les obres que hem seleccionat s'allunya de les convencions, dels models visuals més estereotipats i canònics, per oferir-nos una nova visió de l'entorn físic, d'allò que els antics grecs en deien la *physis*, i que va constituir un dels motors més beneficiosos per activar la imaginació i la fantasia dels creadors vuitcentistes. Hem defugit, doncs, d'un acostament previsible, i el que hem volgut evitar és la reconstrucció d'una història del paisatge català, formada per una suma antològica i ontològica, ordenada cronològicament per autors i agrupada per moviments o etapes estilístiques. El fil conductor de la proposta ha estat visualitzar la imatge caòtica, desordenada, salvatge i primitiva d'una natura que es resisteix a ser ordenada, a ser encapsulada i parcel·lada per l'activitat humana, que l'explota, la conrea i, finalment, la transforma en un producte colonitzat. D'alguna manera, el mètode elegit ha estat optar per donar protagonisme als elements, als ingredients, amb l'objectiu d'efectuar un procés de desconstrucció de la imatge de paisatge, com un model perfecte, tancat, ordenat i finit. Precisament, el principi que hem volgut potenciar ha estat el de la metamorfosi, d'una natura que es troba en un permanent procés de canvi, de transformació que casa malament amb el miratge d'una natura que no sofreix alteracions.

A partir d'aquestes premisses expositives, les imatges palesen l'estímul que, per a molts dels artistes de l'època, va representar el contacte directe amb la natura, els seus efectes tan benèfics, fins al punt de mantenir una actitud oberta que els va permetre acostar-s'hi sense prejudicis, sense idees prefixades, deixant-se captivar per les sensacions desencadenades davant la contemplació de les manifestacions naturals. D'aquesta manera el que es pretén es neutralitzar l'efecte de familiaritat i tranquil·litat que tots seguim anhelant, aquell que desitja convertir la natura en una prolongació del pati darrer de casa nostra, en el jardí en el qual podem plantar i veure créixer unes plantes, unes flors, que abonem i que alimentem amb nutrients tant naturals com artificials, fins al punt d'esdevenir objectes fetitxes i domesticats. Es tracta d'una visió ensinistrada, que neutralitza els aspectes indòmits i que presenta molt pocs elements de contacte amb les sensacions i l'horitzó d'expectatives que van dominar el tarannà de les persones del segle XIX.

En termes generals, són obres que palesen una comunió amb l'espai físic, una idea d'unitat còsmica, un respecte reverencial per l'ànima de la natura, que el filòsof suís Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), en referir-se a aquesta realitat física en diferents obres seves, com, per exemple, *Cartes escrites de la muntanya* (1764) o *Els somnis d'un caminant solitari* (1778), denominava *el baròmetre de l'ànima*; aspectes tots ells que van prefigurar l'aparició d'una sensibilitat, d'una consciència de respecte pel medi ambient, actualment transformada en activisme ecologista de signe polític, que confirma la vigència d'un principi de sostenibilitat que es va constituir en un model alternatiu al de la depredació del medi natural. Resulta més que evident que els artistes i pensadors d'aquesta època no van tenir una consciència ecològica en un sentit de militància, perquè tampoc en la primera meitat del segle XIX existia una sensació, o una preocupació, d'alerta global causada per una crisi climàtica com la que existeix actualment. Sí que és cert, però, que la seva sensibilitat, transformada en un respecte reverencial per les formes en les quals s'expressava la natura, sense que encara n'existís una consciència problemàtica, configura un model d'actuació que connecta el passat històric amb el present.

Al capdavant, a grans trets, podem afirmar que el segle XIX va viure immers en una dinàmica de polaritat de dos models enfrontats. El primer dels dos models és el del creixement tecnològic i econòmic, fonamentat en una idea de progrés, en la qual la raó il·lustrada va ser pontificada com un dogma de fe que era vist com un sinònim del triomf de l'home sobre la natura i del seu sotmetiment. El paradigma va ser associar la felicitat humana a la utopia tecnològica, aquella que, en teoria, possibilitava l'emancipació de la persona i li permetia assolir majors quotes de llibertat política i social, i major benestar econòmic. Es tractava d'un model basat en una política d'expropiació dels recursos naturals. A partir de l'esclat de les dues guerres mundials, acompanyades de l'aparició del fenomen de les societats totalitàries, l'edifici d'aquesta modernitat va començar a presentar moltes esquerdes i el fracàs de la utopia social comunista va demostrar la ineficiència d'un model que es basava en el principi de la depredació del medi ambient amb l'objectiu de generar una dinàmica de creixement il·limitat fonamentat en un optimisme històric inusitat i en el miratge que els recursos disponibles eren il·limitats. La història, segons la interpretació hegeliana, era el marc on es desenvolupava l'ideal d'emancipació espiritual de la condició humana, i, per part nostra, només podem afegir que el colonialisme va ser la punta de llança d'aquesta política de dominació defensada per les potències europees.

En contraposició, sense renegar de l'ideari i la defensa de la filosofia il·lustrada, a finals del segle XVIII a Europa va emergir un corrent d'opinió que va començar a observar el desenvolupament de la història amb preocupació, qüestionant el valor absolut de la raó i reivindicant la necessitat d'unificar la part escindida de la condició humana, aquella que el relligava amb la natura, com un element que

completava i unificava la part física, natural de la persona, atès que tots som productes del treball de la natura. Com hem comentat amb anterioritat, un dels detonants va ser la publicació i irradiació de la *Crítica del judici*, escrita per Kant, que va resultar estimulante per a un bon grapat de pensadors europeus que van restar fascinats amb la lectura de la seva obra i van explorar la possibilitat d'edificar una filosofia que complementés i cobrís l'orfandat que havia ocasionat l'expansionisme de la Il·lustració, capaç de trobar explicacions a fenòmens físics que fins llavors no havien trobat una explicació lògica i racional, basada en l'observació i l'experimentació. Segons aquest discurs racional, darrere de cadascuna de les manifestacions naturals —un tro, un llampec, una tempesta, un eclipsi de sol— sempre existia una llei de causalitat universal, que donava una explicació i convertia l'entorn natural en una cadena prosaica de relacions casuals. No obstant això, la pèrdua de l'aura misteriosa, de l'encanteri màgic, de la qual s'havia envoltat el comportament de la natura, va motivar la insatisfacció de molts d'aquests autors, que van trobar en el llibre de Kant la possibilitat de cobrir determinades insuficiències d'un pensament titllat de materialista.

En aquest sentit, la *Crítica del judici* va permetre obrir noves línies de coneixement i experiència desconegudes i unes necessitats metafísiques que no havien trobat una resposta satisfactòria. Des d'aquesta perspectiva, tots aquells que encara creien en l'existència de forces espirituals suprasensibles i que les veien reflectides en l'actuació de la natura van intentar buscar en la recerca de la bellesa, en l'experiència estètica, un camí que, gràcies a la mediació de la natura, podia permetre l'objectiu de reconciliació entre la part racional i l'espiritual de la condició humana, i que, segons aquesta interpretació, la raó il·lustrada havia contribuït a escindir. L'imaginari artístic de l'època va emmirallar-se en l'obra d'aquells autors que, com Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), Francisco de Goya (1746-1828), William Blake (1757-1827) o Joseph Mallord William Turner (1775-1851), van incorporar a moltes de les seves produccions nous estímuls visuals i van ser capaços d'alliberar els impulsos inconscients i instintius. Aspectes com la imaginació, la fantasia i el misteri van alimentar una sensibilitat que va trobar en la pràctica artística la possibilitat d'explorar nous territoris creatius força innovadors. Sense anar més lluny, l'obra de Turner o les no gaire conegudes experiències artístiques realitzades per l'escriptor Victor Hugo (1802-1885), autor de dibuixos de taques molt coincidents amb algunes de les realitzacions sobre paper fetes per Eugenio Lucas Velázquez (1817-1870), presents a la mostra, són deutores d'aquesta mateixa sensibilitat. En tots ells, la relació de l'artista amb la natura va esdevenir el motor de la seva activitat, i va superar el model de la *imitatio* natural i fer una proposta estètica, de tipus sintètic, en la qual l'objecte de la representació era reinterpretat subjectivament i les construccions artístiques incorporaven percepcions, sensacions, emocions, pulsions, intuïcions i respostes sensibles personals. En el cas de Lucas, identificat com un seguidor de Goya, a qui va imitar, i, fins i tot, en algunes ocasions, plagiar, el motiu artístic es transformava en un pretext per descobrir

les possibilitats de l'atzar, de convertir la pràctica artística en una experiència lúdica determinada que penetrava en el cor de la natura i creava, a partir del sistema arbitrari i capriciós de les taques de tinta, nous escenaris visuals que havien perdut les referències formals per esdevenir un univers artístic fantàstic, oníric i molt suggeridor.

La mostra aplega una selecció d'unes 80 obres, fonamentalment dibuixos, que es complementen amb un grup de pintures i material dels denominats *àlbums* o *quaderns de treball*. Es tracta d'un conjunt molt representatiu de l'activitat desplegada pels artistes, fonamentalment catalans, i del seu interès per representar un entorn natural en el qual es van emmirallar i pel qual es van sentir fortament atrets i fascinats. El fil conductor de la mostra és el de la resposta artística a allò que va representar l'estímul de la natura, el seu descobriment, el seu comportament, i constitueix una oportunitat per obrir un debat sobre les pulsions destructives que han convertit la tradicional empatia emocional i de respecte que l'home havia sentit pel medi ambient en un record nostàlgic, al qual ha contribuït la denominada *pintura de paisatge*, en donar-li una patina sentimental que ha acabat per neutralitzar el component dinàmic, transformador, de l'impuls orgànic que es troba submergit en unes formes naturals, que l'art ha domesticat i encapsulat en el denominat *gènere del paisatge*, convertit en una tipologia artística amb unes evidents connotacions d'evocació sentimental, que desactiva el potencial descobriment d'unes forces que es troben immerses en un permanent procés de metamorfosi.

Per contra, el terme *paisatge* el que fa és ordenar el caos immanent, reconvertir la visió de la natura en una experiència racional i mesurable. En la tradicional dialèctica, molt present en la teoria de l'art renaixentista, existent entre art i natura, entesa aquesta darrera com un motiu d'inspiració, model, o *imitatio*, de la primera, el segle XIX utilitza l'activitat artística per modelar la natura, per convertir-la en una realitat propera i reconoscible; en una estructura organitzada formada per un conjunt d'elements dispersos que troben la seva unitat i el seu sentit quan s'organitzen en una expressió artística que els presta una patina estètica i els legitima socialment, perquè els converteix en artefactes destinats a satisfer les necessitats estètiques d'una clientela que comença a percebre la natura com una realitat alienada i cada cop més distanciada de la seva experiència quotidiana. Per tant, el paisatgisme té molta fortuna crítica i un gran èxit, perquè contribueix a acostar la natura a una burgesia urbana que observa aquesta iconografia amb un sentiment de nostàlgia, d'estranyament, de pèrdua d'un món que comença a desaparèixer i és conceptualitzat en termes d'anacronisme històric.

Les produccions que han estat seleccionades dibuixen un recorregut diferent, perquè, malgrat que poden tenir implicacions geogràfiques, amb la presència d'alguns indrets coneguts, no cristal·litzen en una seqüència cronològica d'un recorregut per la geografia catalana, en la qual el pes específic del camp, de l'ecosistema rural, encara és molt gran, fins al punt de crear una empremta familiar que, en

determinades circumstàncies, acaba convertint-se en un tret distintiu d'un principi d'arrelament, de construcció d'una topografia sentimental, en el sentit més literal del terme. Llevat de determinats casos particulars, aquests dibuixos són el fruit de l'atzar, de la descoberta inesperada, d'una actitud que consisteix a deambular sense rumb fix. En termes generals, el que reflecteixen són interessos, curiositats, dots d'observació i maneres d'expressar, en llenguatge artístic, el poder de fascinació que exerceix sobre els autors la vitalitat d'una natura que es manifesta de manera incondicionada. Tenen, doncs, el valor de constituir el testimoni d'una època, d'una sensibilitat i també d'un tipus de relació més directa, fluïda i constant amb el medi natural.

Tanmateix, més enllà del que es podria qualificar com a realitat fenomènica; una realitat formada per fenòmens naturals, per les manifestacions externes i inesperades de la natura, aparentment deslligats i individualitzats, com pot ser la incidència dels factors atmosfèrics: el vent, la pluja, la boira, l'atmosfera, una tempesta, etc., l'exposició també deté la seva observació en alguns dels aspectes que, des de finals del segle XVIII, van desvetllar l'interès dels artistes europeus, entre els quals la representació de l'element arquitectònic de la ruïna, com a metàfora visual, interpretada com a emblema del triomf de la natura sobre la història, va esdevenir un dels principals tòpics visuals de l'art de l'època i també es va transformar en un dels elements icònics més representatius del moviment romàntic. La ruïna, amb el seu poder evocador, també va constituir un *topos* poètic, al·lusiu al sentiment de la vulnerabilitat o la fragilitat de la condició humana, així com una referència al poder proteic de l'home, a la seva capacitat constructiva, suposadament perdurable, que la manifestació de la ruïna, amb la seva presència, posava en entredit.

La visió d'aquest element també va desfermar el sentimentalisme davant la contemplació d'un passat esplendorós que no havia suportat el pas del temps (*tempus fugit*) i obria les portes al sentiment de la nostàlgia, d'una melangia que formava part del tarannà de l'artista, fins al punt de convertir-se en un tret distintiu i que ja estava molt present en els paisatges bucòlics del pintor Nicolas Poussin (1594-1665) i, més en concret, en la representació de la seva icònica pintura *Et in Arcadia ego*, percebuda com un escenari idealitzat d'una trobada amb el destí inevitable de l'home, el seu retrobament amb la inefable arribada de la mort; un emblema visual i més elaborat del popular *memento mori*. Al capdavant, salvant les distàncies històriques i culturals, es podria establir un paral·lelisme amb la imatge de la *vanitas* com un motiu temàtic que va formar part de la cultura artística barroca i que presenta evidents coincidències de significació simbòlica amb la representació de la ruïna. La imatge de la ruïna, en una accepció diferent, també es troba molt present en la pintura religiosa del Renaixement, en la representació de l'habitatge del naixement del Nen Jesús, el pessebre, com una cita retòrica que dona visibilitat a la victòria del cristianisme sobre el paganisme o de la nova doctrina

cristiana sobre l'antiga llei jueva, perquè basteix els seus fonaments sobre les restes arqueològiques antigues.

En el context de la cultura figurativa catalana, l'aproximació a aquest gènere va estar molt present en algunes produccions de Lluís Rigalt, o anteriorment en l'obra del seu pare, Pau Rigalt (1778-1845). Ambdós autors van conrear la temàtica amb una certa assiduïtat, com palesen algunes de les seves produccions més rellevants, aquelles en les quals es van sentir atrets per la representació d'aquesta tipologia d'obres. Sens dubte, en el cas de Lluís Rigalt, la pintura titulada *Ruïnes* (MNAC 10559) ha esdevingut un dels seus treballs més representatius i ha acabat formant part de l'imaginari romàntic català. Realitzada en la tardana data de 1865, si la comparem amb altres referents europeus, fets amb una més que evident anterioritat cronològica, amb un llenguatge evocador, el seu autor transmet l'atmosfera d'una edificació monumental isolada i que ha estat víctima, d'una banda, del pas del temps, i de l'altra, de l'actuació d'una natura que amb els seus efectes s'imposa sobre les construccions humanes i relativitza el suposat poder transformador de l'home. Al capdavant, amb aquesta aportació, Rigalt va fer un salt qualitatiu, atès que darrere de la representació estereotipada, carregada de significació simbòlica, es descobreix la irrupció d'una nova sensibilitat, de tipus patrimonial, consistent a transformar l'arquetipus visual, de característiques abstractes universals, en una ruïna concreta, en un monument que ha estat identificat com la capella del castell de Camarasa. Un aspecte, aquest darrer, que contribueix a proporcionar a la seva obra més veracitat i la superació de l'efecte de la versemblança.

A diferència d'experimentacions anteriors, més retòriques i deutores de les fonts gravades, en les quals predomina una intenció emuladora, o una voluntat de manllevar l'esperit d'una fórmula que té obertes implicacions formatives, en aquest cas, el pintor prefigura el desvetllar del positivisme científic, aquell que poc temps després lideraria la figura del pintor Ramon Martí i Alsina (1826-1894), considerat el representant més conspicu del moviment realista a Catalunya i l'obra del qual també està molt ben representada a l'exposició amb alguna producció que, tot i estar inspirada en aquesta mateixa tipologia, va adoptar un registre ben diferent. La pintura *Ruïnes del Palau* (MNAC 10540) documenta l'interès de l'artista per copsar, amb la màxima cura i objectivitat, la realitat fenomènica, i renuncia al caire teatral i escenogràfic que presenten moltes de les composicions de Rigalt. A diferència del seu il·lustre col·lega, Martí i Alsina vol aprofundir en l'observació del seu entorn natural, com exemplifica el protagonisme que adquireix el magnífic celatge de l'obra. Malgrat tot, es tracta d'un exercici que encara és deutor del llenguatge romàntic, tal com delata una data de realització, la de l'any 1859, relativament avançada per l'època. Ara bé, algunes de les seves característiques també confirmen la voluntat d'afirmació d'un lèxic diferent, en el qual ja comença a emergir la influència d'un llenguatge naturalista, més que no pas realista. D'altra banda, pel seu enquadrament, la pintura

avança una certa sensibilitat fotogràfica, potser encara una reminiscència del gravat litogràfic, que permet albirar alguns dels assoliments d'una tècnica reproductiva que incidirà en la posterior evolució de la pintura, atès que seran molts els intercanvis existents entre totes dues disciplines i resultarà molt habitual l'ús de la instantània fotogràfica, com a recurs instrumental, per part d'uns pintors que en descobriren la virtualitat. En aquest sentit, en el cas català, la irrupció de la fotografia, la seva consolidació instrumental, a partir de la dècada de 1880, marcarà el desenvolupament del gènere del paisatge i obrirà pas a una dinàmica d'interacció entre fotografia i pintura, en la qual els autors tendiran a compartir experiències i interessos.

Més enllà de la seva relació amb el motiu de la ruïna, Martí i Alsina va acostar-se a la representació dels efectes atmosfèrics de la natura amb una nova sensibilitat i una mentalitat oberta a copsar la varietat de les seves manifestacions, amb l'objectiu d'estudiar-les, analitzar-les i intentar traslladar-les a la tela, convertint-les en aliment per a la seva producció paisatgística. La selecció inclou un gran nombre de produccions d'aquestes característiques: notes, apunts i esbossos protagonitzats pel comportament dels agents naturals (núvols, celatge, vent, etc.). Totes elles conformen un repertori visual que exemplifica un canvi d'actitud, dominada per la necessitat d'establir una relació empàtica amb la natura, d'escoltar-la, amb l'objectiu de transmetre una nova veracitat poètica que superi les tradicionals implicacions sentimentals que desvetlla la seva contemplació. Es tracta de superar el principi de la versemblança, com un precepte heretat de la teoria artística renaixentista, per tendir a reflectir una mirada més objectiva, en la qual els sentiments quedin neutralitzats per una natura que es comporta amb una implacable mecànica i es mostra esquiva a ser reduïda a una imatge bucòlica i estereotipada.

D'altra banda, ja és sabut que Martí i Alsina va exercir un clar ascendent i un marcat lideratge sobre un grup de pintors formats a l'entorn del seu taller i entre els quals sempre han estat citats, de manera reiterada, els noms d'alguns dels artistes presents a l'exposició, com és el cas de Joaquim Vayreda (1843-1894), Josep Armet (1843-1911), Baldomer Galofre (1845-1902) o Jaume Pahissa (1846-1928), de qui la col·lecció del Museu Nacional d'Art de Catalunya no conserva cap obra pictòrica, però sí un grup d'una trentena de dibuixos, molt poc coneguts. Sembla del tot lògic suposar que un pintor tan prolífic, amb un alt nivell productiu, un autèntic empresari pictòric, capaç de regentar tres tallers al mateix temps, amb la finalitat de satisfer un alt volum d'encàrrecs, s'envoltés de nombrosos ajudants.

Igualment, podem imaginar que aquesta important empresa pictòrica deuria d'estar organitzada d'acord amb uns criteris d'especialització o de divisió del treball. Sobre aquesta qüestió apuntem, com a hipòtesi de treball basada en comparacions estilístiques, la possibilitat que les figures humanes d'algunes de les obres, signades per Martí i Alsina, fossin realitzades per Joaquim Vayreda.

De fet, com van demostrar Jordi Carbonell i Jordi González, Vayreda es va formar al taller de Martí i Alsina, i un gran nombre de produccions seves palesen aquesta vinculació. Aquestes coincidències estilístiques s'observen en alguns paisatges nevats del deixeble, que evoquen models del mestre, o en una marina, propietat del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 11391), present a l'exposició i que els autors van datar entre 1873 i 1875. La temàtica representada per Vayreda en l'esmentada obra va constituir un motiu paisatgístic recurrent en l'activitat pictòrica de Martí i Alsina. Fins a nosaltres han arribat un gran nombre d'obres que, a partir d'un mateix escenari —el del mar embravint—, inclouen un gran nombre de variacions: naufragis, embarcacions a mercè d'un temporal, vaixells embarrancats a la platja o, simplement, la imatge d'una tempesta. Totes aquestes produccions palesen una sensibilitat romàntica, gairebé podríem dir una visió panteista, molt acusada. El moviment de la natura canviant, en permanent procés de metamorfosi, les vibracions atmosfèriques, l'empatia sentimental amb el paisatge o la representació d'una realitat fenomènica constitueixen alguns dels aspectes que defineixen la poètica paisatgística de Martí i Alsina. Sens dubte, es tracta d'un tipus de composicions, estudis, molt ben representats a la mostra, que no troben cap equivalent en la història de l'art català, llevat dels treballs, fonamentalment aquarel·les i alguns d'ells presents a l'exposició, que va realitzar Marià Fortuny (1838-1874), els quals sorprenen per la lluminositat, el gran virtuosisme i un alt nivell d'excel·lència.

La citació de l'obra de Fortuny és molt pertinent, perquè un dels aspectes que permet descobrir l'exposició és el gust del pintor pel conreu del paisatge, un gènere amb el qual gairebé mai se l'ha identificat. Tanmateix, l'absència de treballs d'aquest tipus, llevat d'alguna incursió esporàdica, no resta importància a la seva contribució com un autor amatent a la incorporació dels factors climàtics i atmosfèrics a la seva producció. Són moltes les produccions que reflecteixen l'interès del reusenc pels resultats de la seva experiència de treball a l'aire lliure, sense que d'aquesta relació se'n derivi una inclinació convencional per la temàtica de paisatge. Fortuny palesa una inquietud, una necessitat de construir un llenguatge que harmonitzi la seva tendència al perfeccionisme estètic amb un llenguatge més veraç que estigui connectat amb el batec de la natura. En realitat, per a ell, la pràctica de treballar a l'aire lliure no és una finalitat en si mateixa, sinó un medi, una metodologia, que el va ajudar en el seu objectiu de créixer professionalment i en la seva formació permanent; el descobriment d'una natura canviant, imprevisible, es transforma en un incentiu, un estímul, que l'ajuda a superar nous reptes compositius i li permet efectuar un exercici constant de reciclatge pictòric, i això li evita el risc de caure en una posició acomodaticia. No endebades, un dels aspectes més destacats de la mostra, en tant que sorprenents, és la importància que la temàtica de la natura va assolir en l'obra de Fortuny i com els resultats obtinguts van ser molt brillants i eficaços.

De fet, hi ha altres autors, també presents a l'exposició, que tot i que no han estat reconeguts, tradicionalment, com a pintors paisatgistes, també han constituït un autèntic descobriment, com és el cas de Baldomer Galofre (1846-1902) o Antoni Fabrés (1854-1938), els quals sempre han estat adscrits a la pintura de gènere i molt poques vegades se'ls ha identificat amb el gènere del paisatge. Ara bé, algunes de les composicions de la mostra poden contribuir a ponderar aquesta percepció i a rectificar algunes afirmacions rotundes que no han valorat prou l'aportació de tots dos artistes a aquesta temàtica. Tots dos autors van practicar un estil preciosista, refinat i acurat, que, en alguns casos, els va atorgar una patina artificial, molt poc realista, fruit, sobretot en el cas del segon, de la seva tendència a refugiar-se en les pràctiques de taller o en un probable ús de la fotografia. No obstant això, sense menystenir aquest component de taller, el cert és que la poètica de Fabrés obre les portes a noves experiències, de caire tardoromàntic, en les quals la natura és contemplada com una font d'un estat psicològic d'incertesa, de desassossec emocional que ens endinsa en un món de sensacions desconegudes i que poden provocar reaccions de dubte, de temor, davant l'aparició de forces desconegudes, inserides en una atmosfera de misteri, fantasia o imaginació. És indubtable el fet que Fabrés sap dominar aquests mecanismes de manera magistral, i la seva obra és capaç de suggerir aquest tipus de sensacions que ens permeten albirar un artista amb un gran potencial estètic, capaç de superar els registres més previsibles. No obstant això, no és menys cert que la seva poètica acostuma a incorporar una mirada irònica de la realitat que contribueix a desposseir-la de l'aura romàntica de transcendència que caracteritza aquesta tipologia d'obres i molt sovint les converteix en exercicis de tipus metaartístic. També és cert que la seva producció, com la de molts coetanis seus, entre els quals podem esmentar el nom d'Apel·les Mestres (1854-1936), va estar influenciada per una narrativa popular (contes, faules, llegendes) que es va incorporar al relat simbolista de finals del segle XIX i que va servir per franquejar la frontera que, tradicionalment, separava l'alta de la baixa cultura.

Les anteriors consideracions, especialment les de caire formal, són perfectament extrapolables a l'obra de Galofre, un artista amb un alt domini tècnic, dotat d'un gran talent per a la creació d'efectes estètics atmosfèrics que dona una bona prova del seu incomparable virtuosisme.

Un dels àmbits expositius és el dedicat a la figura del viatger-artista, com una contrafigura de la del *flâneur*, creada per Charles Baudelaire (1821-1867), quan, en el context del fenomen urbà, vinculat a la ciutat de París, el poeta fa referència a l'aparició del caminant que passeja pels carrers de les grans urbs i descobreix els encants i les sorpreses que li ofereix l'entramat urbà format per unes construccions artificials que se situen a les antípodes de la imatge d'una natura bucòlica i incòmode. És interessant subratllar, com un element nou a la poètica del segle XIX, el descobriment de la ciutat com una font d'experiències artístiques i impressions estètiques. La mirada poètica de Baudelaire

contempla la vida urbana com una realitat dual i contradictòria: és al mateix temps paradís i infern. L'efecte estètic de la llampada fugaç, convertit en matèria de recreació poètica, s'acompanya d'un missatge desesperançat davant la perspectiva d'un progrés econòmic i social que tot ho banalitza i envileix. Per al poeta, la ciutat, concebuda com un espai artificial —oposat a la natura—, permet il·luminacions i moments estètics únics; però, com a contrapartida, aquesta experiència estètica ha perdut, definitivament, l'aura de la redempció que caracteritza la bellesa clàssica i presenta una dimensió efímera que a finals del XIX culminarà amb l'aparició de l'estètica decadentista.

En el cas que ens ocupa, el protagonista de les nostres composicions s'afirma com una personalitat que, com l'alter ego urbà, també resta captivat per les sorpreses que li proporciona l'escenari d'una natura desbordant i que es manifesta d'una manera esplendorosa, incondicionada i que contribueix a enriquir l'experiència estètica, l'ideal de bellesa que persegueixen molts dels caminants solitaris que es transformen en antagonistes d'aquells que troben la inspiració en el marc dels denominats *paradisos artificials*. Malgrat les evidents diferències, en tots dos casos, el factor de l'atzar es transforma en un catalitzador necessari per amplificar els efectes de tots dos tipus d'experiències, atès que, en ambdós casos, el caminant palesa una actitud molt receptiva a copsar tot el que va descobrint i trobant en el seu caminar sense rumb fix. Aquesta figura es troba molt ben caracteritzada en la literatura canònica europea, des de l'època medieval, exemplificada en la carta escrita pel poeta Francesco Petrarca (1304-1374), en la qual reconstrueix, de forma ficcionada, el relat de la seva llegendària ascensió al Mont Ventoux, esdevinguda l'any 1336, fins a les *promenades* encuriosides realitzades per Rousseau i que encarnen la idiosincràsia de la filosofia natural enciclopedista.

En aquest sentit, una de les aportacions més noves de l'exposició és la visibilitat i el protagonisme que, a partir d'algunes obres, adquireix la figura d'alguns dels pintors i també alguns dibuixants, els quals s'endinsen a la recerca de l'experiència natural, desafien les inclemències climàtiques i fins i tot, en el cas del pintor Jaume Morera (1854-1927), s'atreveixen a emular les gestes que va protagonitzar Petrarca, ascendint al cim de les muntanyes de la serra del Guadarrama, des de les quals pot incentivar la seva capacitat d'observació i la captació dels detalls atmosfèrics que l'artista va reproduir amb gran detall i molta concreció en alguns dels seus paisatges. La imatge del pintor representat al cim d'una muntanya esdevé molt icònica, perquè té una força i una potència indubtables. Visualment transmet l'èpica de les grans gestes, en aquest cas protagonitzada per un humil pintor que es transforma en un heroi que combat les adversitats i les dificultats del treball a l'aire lliure. La seva actitud va més enllà del que és habitual en aquest tipus d'exercici, atès que no es limita a contemplar l'espectacle de la natura des d'un espai de confort i seguretat, sinó que s'atreveix a emprendre noves aventures i a acceptar el repte del seu desafiament.

L'artista es fusiona amb el seu entorn, es mimetitza i beu en les fonts d'una natura exuberant que li proporciona l'experiència de la bellesa i també la possibilitat de conèixer amb la meticulositat del biòleg, del naturista, les seves expressions més íntimes.

No podem menystenir la presència, com un element important, dels àlbums o quaderns de dibuix, com un instrument cabdal en la configuració del model d'artista del segle XIX. La mostra inclou una selecció d'una tipologia representada a la col·lecció del Gabinet de Dibuixos i Gravats, i entre la qual es troben exemples notables de l'ús d'una fórmula que es va fer més extensiva entre els artistes que van treballar a l'aire lliure i que els va permetre utilitzar les seves pàgines per representar tot allò que podia ser susceptible de l'interès dels seus propietaris. No hi falten, doncs, les notes ràpides, àgils, espontànies, destinades a evocar les experiències viscudes o a recordar aquells motius susceptibles de ser transformats en matèria artística per a futures composicions pictòriques. Igualment, en les seves pàgines trobem tot un seguit d'elements que reflecteixen una gamma molt àmplia d'interessos, entre els quals s'obren camí tant els elements figuratius com les anotacions lliures i espontànies dels efectes òptics de la natura, l'esbós d'un paisatge, la còpia d'una flor o un element vegetal, o altres aspectes que configuren un repertori heterogeni d'elements sense que entre elles es pugui establir un fil conductor que les connecti i els doni una coherència narrativa o una unitat. La dispersió, la fragmentació, l'atzar, la sorpresa inesperada esdevenen components en un tipus d'exercicis molt lluminosos, com és el cas de les pàgines d'un dels àlbums de l'artista modernista Alexandre de Riquer (1856-1920), en les quals podem trobar la presència d'un gran nombre de flors, caracteritzades per la seva exuberància, per una riquesa visual i de color, que permet gaudir d'una experiència estètica única, que ens acostava a la idea de la bellesa més clàssica i estereotipada, la de la representació dels elements que formen part de la botànica i la flora més propera amb un indissimulat component decoratiu i ornamental. En moltes de les composicions s'entreveu la dimensió d'aplicació d'uns motius que l'autor farà servir en altres disciplines, com la pintura o el cartell. En aquest context, encara que no es puguin considerar produccions vinculades a un àlbum, resulta convenient fer referència als treballs de Teresa Lostau (1884-1923), autora d'un conjunt de dibuixos de flors, concebut com un autèntic tractat de botànica, de característiques erudites, atès que en el revers dels fulls s'identifica el nom de cada espècie amb el seu nom en llatí. A més d'aquesta inscripció, els reversos també inclouen més informació, data i lloc, sobre les circumstàncies de realització de les composicions fetes per una de les úniques dones pintores que es troba representada a l'exposició, autora d'un grup de 46 obres d'aquestes característiques. El conjunt fou realitzat l'any 1921, data en la qual l'artista, que es va especialitzar en el conreu de la temàtica de flors, va coincidir amb el que es convertiria en el seu marit, Xavier Nogués (1873-1941), en els treballs de decoració de la residència de l'industrial i col·leccionista Lluís Plandiura (1882-1956).

L'exposició també vol contribuir a desmuntar alguns dels tòpics que llastren i restringeixen la nostra percepció i la manera que tenim de relacionar-nos amb el món exterior. En aquest sentit, un dels conceptes que més han contribuït a condicionar la nostra mirada ha estat el de l'acceptació acrítica del terme *paisatge* quan volem referir-nos a una realitat molt més complexa i plena de matisos. En realitat, la paraula, d'origen francès, ha estat desvirtuada i ha acabat formant part de l'aparell conceptual gestat per la tradició historiogràfica, que va encunyar un nom que ha tingut molta fortuna però que, tanmateix, no resulta apropiat, perquè no té en compte que la natura, d'acord amb el que pensaven els clàssics, que feien una oportuna distinció entre l'expressió *natura naturans* (per referir-se a l'existència de formes vives orgàniques en permanent canvi i transformació) i la denominada *natura naturata* (associada a les formes aparentment immutables i ben definides), pot tenir vida pròpia i adquirir diverses formes i tipologies.

Un camí que s'obre: la natura a través de l'impuls artístic

Aleix Roig. Co-comissari de l'exposició

A continuació, un cop exposat el relat de la mostra en termes generals, es procedeix a seguir un recorregut al llarg dels àmbits d'aquesta. Sortosament, s'ha disposat d'un ric ventall de possibilitats a l'hora d'estructurar les àrees. Així doncs, les seccions subjectes al discurs han pogut tenir una considerable representació d'obres amb un alt contingut artístic, quelcom que s'ha assolit, sobretot, gràcies als rics fons del Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya, així com a la secció d'Art Modern del mateix centre i a les cessions realitzades pel Museu d'Art Jaume Morera i el Museu Marítim de Barcelona.

L'exposició *El batec de la natura* té en els àlbums de dibuix una deliberada prefiguració envers quelcom que es va descrivint al llarg de tot el recorregut de la mostra.

Aquest tipus d'àlbums contenien sovint tot un seguit de petites notes i esbossos que acabaven configurant la gènesi d'alguna pintura realitzada a l'interior del taller de l'artista, si bé bona part estaven definits per pàgines plenes de dibuixos àgils i espontanis destinats a la intimitat del seu creador, i disposaven alhora d'un valor autònom.

Es tractava de peces personals, amb una àmplia varietat tipològica condicionada pels interessos del moment. En el cas de la representació de la natura s'hi podia plasmar la grandesa d'un horitzó inabastable, com és el cas del *Paisatge marroquí* (MNAC 105845-018) de Marià Fortuny, una peça que centra els seus interessos en la fenomenologia atmosfèrica. D'altra banda, la delicada minuciositat del *Llorer rosa* (MNAC 108630-005) d'Alexandre de Riquer (1856-1920) posa èmfasi en la representació dels detalls més ínfims de la natura, aquelles petites formes orgàniques que, sumades les unes a les altres, acaben formant conjunts que determinen un espai natural.

Altrament, la temàtica de la ruïna, un dels motius més recurrents de l'artista romàntic, també apareix en algunes d'aquestes joies de petit format. És el cas de dos dibuixos, en els quals s'hi representen les ruïnes del castell de Centelles (MNAC 3180-D i MNAC 3181-D), sota la direcció de Lluís Rigalt, que, juntament amb Claudi Lorenzale, és una de les figures més destacades del Romanticisme català. Com bé hem dit prèviament, aquest va realitzar una aproximació al patrimoni català basada en l'interès pel passat medieval. Allunyant-se de la monumentalitat clàssica més accessible i recurrent, Rigalt cercà construccions anecdòtiques en un rerepaís agrest i desconegut, que tenia en el disseminat patrimoni medieval una rica font d'inspiració.

Per acabar, en aquest espai dedicat exclusivament al petit format, també veiem referències que citen la figura de l'artista que s'endinsa de ple en la natura. Aquest és el cas dels dibuixos *Home ajagut*

(MNAC 51438-D) i *Font del coure* (MNAC 51439-D), pertanyents a un dels àlbums exposats d'Apel·les Mestres (1854-1936), en els quals es reproduïx la descripció mateixa de l'entorn feta des d'un auster quadern.

Ens trobem així amb un enllaç directe a l'àmbit dedicat a l'anomenat '*flâneur*' de la natura. Ja en aquest espai, trobem la significativa aquarel·la realitzada per Josep Oriol Mestres (1815-1895) en la qual apareix Claudi Lorenzale sobre un equí (MNAC 50628-D). Aquest últim es representa en el context d'una sortida en la qual prendria notes sobre els elements naturals. En aquest sentit, cal recordar que el corpus d'aprenentatge natzarè també incloïa la realització de petites sortides fora de l'acadèmia, moltes de les quals estaven més destinades a plasmar l'entorn urbà immediat que no pas el natural. Dit això, la peça es troba fora de qualsevol paràmetre estudiantil i reflecteix una sortida casual del mateix Lorenzale, que havia tornat de Roma l'any anterior. Arquitecte d'arrel neoclàssica, Mestres va ser un dels pioners que estudiaren les restes arqueològiques del temple i les muralles romanes de Barcelona. Format a l'escola de la Llotja, compartia generació amb el mestre natzarè, amb qui, tal com delata el dibuix, mantindria una certa amistat o companyonia. Lluny de recordar l'activitat professional de Mestres, l'aquarel·la és una nota informal que esdevé una crònica íntima de l'esperit curiós de l'artista, i també de l'artista ocasional, que surt a l'exterior de l'estudi per trobar una font d'inspiració.

Copsant aquest impuls que porta l'home a descobrir les riqueses del món que l'envolta, trobem dues obres destacades de Jaume Morera i Galícia. Sense cap mena de dubte, es tracta d'un dels paisatgistes més significatius de la pintura catalana, i és també un dels artistes lleidatans més destacats al llarg del temps. Malgrat haver-se format sota els preceptes acadèmics de Carlos de Haes (1826-1898), que era partidari de la gestació del quadre de paisatge al taller a partir dels esbossos realitzats a l'aire lliure, Jaume Morera s'inseria totalment en el paisatge i apostava decididament pel pleinairisme. Al llarg de la seva vida, el pintor va poder visitar bona part d'Europa, primer Roma com a pensionat l'any 1874 i després a través de diverses sortides a Holanda, Bèlgica i França. Si bé l'artista fixà Madrid com a lloc de residència, amb l'imponent serra de Guadarrama com a escenari recurrent on plasmar feréstecs indrets que deixen corprès l'espectador per la seva naturalesa inhòspita i amenaçadora, gèlids cims nevats només dominats pels autòctons més intrèpids, el creador apostava fermament per un tipus de paisatges extrems, sovint amb reminiscències de quelcom que estereotipadament podria semblar més propi del nord d'Europa que no pas de les nostres latituds. Així doncs, defugia el plàcid i suposadament dominat paisatge mediterrani en favor de paratges més escabrosos, com les imponents muntanyes o l'accidentat paisatge del Cantàbric. Jaume Morera exemplifica l'ideal del *flâneur* de la natura, potser inclús de manera més significativa que cap altre artista present a la mostra. Tanmateix, el seu impuls per representar aquests indrets inaccessibles, esquius i perillosos el situa en una posició en la qual la

pulsió artística supera la mateixa autoprotecció. *El pintor i el seu guia* (MALL-0214) manté una evident correlació amb la petita nota de Josep Oriol Mestres. Amb tot, aquest oli mostra la realitat d'un horitzó ennuvolat sobre un ermàs desproveït d'arbres. El terreny esdevé una incògnita per a l'artista viatger, i aquesta encara és més acusada per la boira que es deixa entreveure. Sortosament, aquest disposa d'una figura auxiliar que l'acompanya durant la dura travessia, lluny queda la tranquil·litat encotillada entre els murs del taller. Quasi com si es completés el trajecte descrit en l'obra anterior, el llenç *Peñalara (Sierra de Guadarrama)* (MNAC 024635-000) presenta l'artista ja al seu destí. Com bé s'ha dit prèviament, l'interès per la serra de Guadarrama es veu influït per la redescoberta d'aquest paratge feta per la Institución Libre de Enseñanza. Aquesta recuperació es va consolidar a partir de l'any 1886 en la fundació de la Sociedad para el estudio del Guadarrama, en la qual geògrafs, geòlegs, escriptors i pintors comparteixen excursions. Malgrat que el propi Carlos de Haes, mestre de Morera, així com altres artistes, ja havien representat aquest indret, va ser el lleidatà qui va consolidar el seu èxit com a motiu pictòric. Tal com assenyala Jesús Navarro i Guitart, aquest fet va esdevenir després que el català presentés diversos treballs a les exposicions nacionals dels anys 1897, 1901 i 1904, així com en altres mostres de diversos països europeus i americans, amb aquesta serra com a protagonista. El 1927, Morera va publicar el llibre *En la Sierra del Guadarrama. Divagaciones y recuerdos de unos años de pintura entre nieves*, lectura recomanada en la qual el pintor repassa els itineraris de les seves sortides al llarg del Guadarrama, que es van iniciar, tal com descriu l'artista, l'hivern del 1890. Aquest oli correspondria al recorregut realitzat per la vall de Canencia l'any 1904 i mostra el cim de Peñalara, que és el més alt de tota la formació muntanyenca i el punt d'unió tradicional entre les dues antigues Castelles, així com el lloc on s'obren la vall del Lozoya i la vall de Valsaín. Homenatjant-se a ell mateix, i, per extensió, aquells artistes-viatgers més intrèpids que no dubtaven a l'hora d'endinsar-se en paratges hostils, l'artista situa en primer terme la figura del mateix pintor. Resistint les inclemències del temps, el creador resta impassible enfront del repte de plasmar un paisatge que el supera amb la seva grandiloquència. Abstret del fred de la intempèrie, l'artista alça la vista cap a l'horitzó. Malgrat que Morera va abraçar plenament els preceptes del realisme, aquesta referència ens recorda *El caminant sobre el mar de boira* (Hamburger Kunsthalle HK-516) de Caspar David Friedrich (1774-1840), paradigma de la redescoberta de la natura feta per l'individu romàntic. Aquesta referència evidencia un cop més la dificultat per categoritzar els diversos llenguatges sorgits amb la natura com a motiu principal.

Seguint en aquest àmbit, els ràpids apunts de Ramon Martí i Alsina cerquen capturar veloçment la volàtil transformació dels núvols empesos pel vent. Tal com s'ha descrit prèviament, el barceloní va saber transgredir els límits de la seva formació romàntica en favor d'un nou llenguatge que incorporava una visió de la realitat de caràcter marcadament naturalista. Sorgia així una nova veracitat

que defugia l'aproximació teatral, quasi escenogràfica, envers la natura. Martí i Alsina va mantenir un anhel irrealitzable, en el qual cercava immortalitzar una realitat indefinida i en perpetu moviment. Així doncs, el barceloní ens obre pas als dos àmbits següents, en els quals es mostren, d'una banda, els detalls més ínfims que configuren els ecosistemes, i, de l'altra, la majestuositat dels fenòmens més vastos de la natura.

De menor a major mida, el següent apartat de l'exposició mostra com el procés de creació artística requereix la citada observació de cadascun dels elements que acaben definint quelcom representat. L'escrupolosa anàlisi que cal realitzar sovint manté una estreta relació amb l'estudi científic, i es plasma amb l'art l'asimètrica i atzarosa forma dels elements orgànics. Així i tot, per sobre de la singularitat de les diverses irregularitats, tant l'artista com el científic són capaços d'identificar els patrons comuns que defineixen una espècie biològica, o, inclús, un mineral. Ens retrobem així amb la síntesi d'aquella cerca de coneixement, sorgida a partir de la *Crítica del judici*, segons la qual l'estètica pot aproximar-nos a la realitat des d'una òptica espiritual capaç de complementar la freda lògica racional.

Així doncs, cadascun d'aquests motius orgànics acaben esdevenint els ingredients que configuren un paisatge, que cada artista descriu a partir del seu llenguatge personal. En conseqüència, trobem algunes representacions de caràcter més convencional, com les aportacions de Teresa Lostau, de caràcter similar a l'àlbum d'Alexandre de Riquer exposat al primer àmbit, que compleixen, però, a la perfecció amb les funcions associades a la seva creació, si bé s'han cercat exemplars presents a les col·leccions del Museu Nacional d'Art de Catalunya que destaquen per la seva singularitat. Consegüentment, descobrim una àmplia varietat de recursos artístics al servei d'aquestes representacions, els quals en determinen la forma final i esdevenen en els millors dels casos peces d'una excepcional suggestió.

Dos estudis de troncs (MNAC 66866-D i MNAC 11890-D), obres de Josep Armet (1843-1911) i Antoni Fabrés (1854-1938) respectivament, presenten un llenguatge amb certs paral·lelismes. El vigor present en els nusos de la fusta s'accentua amb la duresa d'uns traços que perfilen asprament les vetes que la conformen. Si bé el que en el cas d'Armet és una forma ambiguament definida entre la vida i la mort, entre la total decadència i el rebrot, en el cas de Fabrés és una monumentalitat clarament decadent i desesperançada. Les particularitats capritxoses de les formes orgàniques de l'arbre ens allunyen de quelcom ideal. Fabrés opta per descriure un fragment de natura humit, podrit i buit, però que alhora sembla aferrar-se a la rígida fermesa d'un passat no gaire llunyà. Posteriorment, a manera de cloenda, ens esplaiarem més a l'hora de descriure la producció d'Antoni Fabrés, la qual té un particular protagonisme en l'últim àmbit. Altrament, de Josep Armet podem dir que va ser un

més que digne deixeble de Ramon Martí i Alsina, deutor dels seus preceptes naturalistes des de la seva època com a estudiant de la Llotja. A principis de la dècada dels seixanta viatjà a Roma i s'introduí en el cercle de Marià Fortuny. Artista polifacètic i prolífic, va diversificar la seva producció entre el paisatgisme, la pintura de gènere, el retrat i inclús la pintura decorativa, i va destacar també la seva tasca com a gravador.

Un element tan present en l'imaginari sentimental de la nostra realitat mediterrània, com bé ho són les atzavares, també té un destacat protagonisme en aquesta secció. Concretament, trobem *Paisatge* (MNAC 6029-D), de Claudi Lorenzale, una obra que, malgrat ser un apunt del natural, presenta un enquadrament completament escenogràfic. Partint d'aquesta disposició, l'entorn s'interpreta només com a teló de fons d'una escena no materialitzada que es realitza seguint les proporcions humanes. Així doncs, les mateixes atzavares esdevenen un element supeditat a una composició teatral i artificiosa, la qual és l'autèntica protagonista, i es pot substituir aquesta espècie per qualsevol altre tipus de motiu vegetal sense perdre l'efecte desitjat.

Contràriament, l'*Estudi d'atzavares* (MNAC 1534-D), fet per Ramon Martí i Alsina, sí que té, tal com es pot apreciar amb el mateix títol, les atzavares com a clares protagonistes. Els dos conjunts representats per Martí i Alsina, aparentment descontextualitzats, no necessiten quelcom extern. Efectivament, les plantes són les protagonistes, el dibuixant realitza una lliure interpretació, feta amb àgils i marcats traços de llapis conté i guix, de la intricada disposició de les atzavares. En cap cas podem veure perfilada cap de les petites punxes que delimiten els vessants de cada tall, si bé el pes de les fulles és perfectament descrit en cada corba i l'espècie és immediatament identificada a partir de la seva disposició.

Sortint de l'àmbit biològic per endinsar-nos al no menys interessant món geològic, trobem *Paisatge rocós* (MNAC 26707-D) de Jaume Pahissa (1846-1928). L'artista és conegut sobretot per la seva tasca com a il·lustrador, si bé també va dur a terme un gran nombre d'aportacions amb la natura com a protagonista, deutores també de les ensenyances de Ramon Martí i Alsina. En aquest cas, les roques generen un ric joc de volums, sobre els quals s'hi mostren magistralment els traus propis de l'erosió de la pedra tosca.

Seguidament, l'obra *Or i atzur* (MNAC 10888) de Joaquim Mir (1873-1940) també té en la roca nua un dels seus protagonistes. Les sinuoses formes es descriuen a partir d'encertats tocs de color. L'esclat lumínic i colorista de l'obra del pintor descompon el paisatge en petites unitats que acaben formant a la retina tot un conjunt orgànic, en la qual se serveix d'un llenguatge tan únic com excels. El tractament dut a terme, segons el qual l'artista delimita perfectament els colors a partir de la creació de diversos conjunts de masses, cospa el cantell de cada roca com una singularitat sotmesa a un patró universal. Tanmateix, inclús l'element més estàtic sembla moure's seguint el ritme dictat pels canvis de llum.

Així doncs, el recurs artístic emprat per Mir no només esdevé un goig visualment, sinó que també és un dels que millor representa la constant i atzarosa metamorfosi de la natura. Àdhuc els tons ensafranats que caracteritzen bona part de les seves obres ens fan descobrir una llum crepuscular que en aquest cas ens invita a endinsar-nos a la suggestiva gruta que s'obre damunt l'aigua.

La *Caixa-paleta de Marià Fortuny amb paisatge a la base interior* (MNAC 045966) sintetitza bona part de quelcom expressat al llarg dels àmbits anteriors. En efecte, sobre un suport auxiliar, de ben segur utilitzat durant algunes sortides a l'aire lliure, l'artista va realitzar un petit paisatge a partir d'àgils pinzellades. Aquestes últimes s'entremesclen de manera orgànica amb les taques de pintura presents al mateix objecte, fruit de l'activitat del pintor. El petit apunt que gairebé s'entreveu també prefigura bona part de quelcom exposat en l'àmbit següent.

Efectivament, el següent apartat es dedica a la mateixa fenomenologia atmosfèrica i natural, on el geni reusenc té una destacada representació.

Abans de continuar, cal recordar que l'enfrontament directe de l'artista amb la natura a través del *plein air* el situava davant d'un infinit nombre de variables sorgides a partir dels diversos fenòmens atmosfèrics i naturals. Els fenòmens que defineixen els diferents horitzons afecten directament els arbres, les roques i els animals, i sorgeix a través de la llum una perfecta simbiosi entre cel i terra. Aquests tipus d'esdeveniments empetiteixen l'espectador que els contempla quan es mostren en la seva faceta més rotunda. Així doncs, la força de les tempestes deixa corprès el més valent i la inacabable boira suggereix un camí incert, difús i misteriós com el que s'obre darrere l'encegadora i implacable llum meridional.

Precisament en Fortuny trobem l'exemple més reeixit entre aquells que cerquen plasmar aquesta lluminositat pròpia de les latituds mediterrànies. En aquest espai descobrim un gran nombre d'obres del reusenc que plasmen àmplies panoràmiques de la costa nord-africana. La gran majoria d'aquestes peces són aquarel·les que van servir d'estudis preparatoris per al llenç *La batalla de Tetuan* (MNAC 010695-000), present en aquest museu. Amb motiu d'aquest encàrrec monumental, l'artista va realitzar un gran nombre d'apunts de personatges marroquins, soldats espanyols, armament, indumentària i, quelcom que ens interessa especialment en aquesta ocasió, l'entorn natural que s'obria davant seu. En efecte, més enllà de l'esdeveniment bèl·lic, conegut de primera mà a partir del relat dels militars, aquell viatge va significar per al pintor un descobriment envers la radiant llum meridional. Aquella claror aclaparadora va ser determinant per al seu art. Des d'aleshores cercaria aquesta llum en els seus viatges cap a indrets meridionals, allunyats també de les obligacions i el tràfec de Roma, ja fos al mateix Marroc, a Granada o a Portici.

Tal com s'ha avançat prèviament, gairebé mai associem la figura de Fortuny amb el paisatgisme o, dit d'una altra manera, amb la seva relació amb la natura, si bé, malgrat no tenir una inclinació

convencional pel paisatge, n'hi ha un gran nombre d'exemples destacats al llarg de la seva trajectòria. Entenent el seu art com un ens en constant procés d'evolució, la qual bé podem dir que no sempre respon a una lògica completament lineal, el reusenc va trobar en el pleinairisme un mètode per copsar quelcom canviant. Així doncs, l'entorn natural era una font d'estímuls directa que ajudava a transformar la seva pintura en tots els seus vessants, incidint inclús en aquelles obres de caràcter més convencional.

Des d'aquestes línies es fa una invitació a cercar el ric fons d'obra gràfica de Marià Fortuny i Marsal pertanyent al Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Es tracta d'un recull privilegiat del qual s'han escollit alguns dels exemplars paisatgístics més destacats amb motiu d'aquesta mostra. Allí hi trobem notes àgils, sovint d'un sintetisme proper a l'abstracció, que evidencien un llenguatge audaç, efectiu i, sobretot, personal, menys conegut que els magnífics olis amb els quals acostumem a definir l'art d'aquest creador. Sense cap mena de dubte, es tracta d'un fons d'un alt valor, tant quantitatiu com qualitatiu, i cal destacar també l'ampli ventall tipològic de les representacions. Així doncs, aquestes estaven subjectes a l'atzarós impuls d'un moment determinat que obliga l'artista a representar un element concret, a les fonts d'inspiració que bé poden respondre al mateix gaudi o, inclús, al pragmatisme d'un possible ús futur.

Encara en aquest àmbit, en un dels escassos olis exposats a la mostra trobem una referència que també ens recorda l'obra de Fortuny. Concretament, ens referim a *Indiots (Sant Pol de Mar)* (MNAC 4027), de Nicolau Raurich Petre (1871-1945). Els expeditius tocs amb els quals es defineix el plomatge de les aus recorden els emprats per Fortuny per representar les gallines de l'obra *Ferrador marroquí* (M010703-000), exposada en aquest mateix museu. Altrament, la claror de la paret emblanquinada també recorda alguns dels treballs fets pel reusenc, sobretot algunes peces de Granada, o inclús *Puerta de una casa en Toledo* (Museo del Prado P08035) de Martín Rico (1833-1908), obra paradigmàtica del gust per representar la resplendent blancor d'aquest revestiment arquitectònic popular.

Les obres de Nicolau Raurich es caracteritzen per la denominada *crosta* amb la qual són realitzades. En efecte, l'artista aplicava la pintura a partir de capes inusualment gruixudes i generava així tot un seguit de volums tridimensionals que semblaven prefigurar la pintura matèrica. Aquesta tridimensionalitat traslladada al llenç, o, en aquest cas, a la fusta, accentua el caràcter canviant de la natura inclús un cop s'ha finalitzat l'obra d'art. Tanmateix, la percepció de la pintura varia en funció de la posició de l'espectador i del tipus d'il·luminació d'una manera molt més elevada en les obres de Raurich que no pas en els treballs més convencionals resolts sobre una quasi perfecta bidimensionalitat. Així doncs, el gruix de la matèria pictòrica s'acaba convertint en un element transformador més, que ofereix a l'espectador un gran nombre de variables possibles i el fa partícip

de l'atzar de l'art i la natura ja no només com un subjecte, a priori, passiu.

Tornant a quelcom propi del dibuix, la sèrie de núvols de Joan González Pellicer (1868-1908) també testimonia una aproximació a la natura feta a partir d'un llenguatge amb una marcada petjada personal.

La dedicació de Joan González Pellicer (1868-1908) envers les arts decoratives i industrials, així com la preponderància del seu germà, l'escultor Juli González Pellicer (1876-1942), van fer que aquest quedés relegat a una posició secundària dintre de la historiografia catalana fins a la seva recuperació entre les dècades dels seixanta i setanta del segle passat. Dit això, el Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya disposa d'un notable fons d'obres de l'artista del qual s'han pogut escollir tres peces de reeixida qualitat. En aquest cas, el barceloní va optar per representar la sinuositat dels núvols a partir d'un marcat clarscur, emfatitzant la sinuositat de les corbes. Aquestes petites notes, més acabades i definides, recorden, però, a algunes de les produccions fetes per Martí i Alsina exposades en un dels àmbits anteriors. Amb tot, malgrat emprar llenguatges completament diferents, la gènesi d'aquestes obres recau en l'interès de representar aquest element natural en constant moviment.

Per últim, retrobant-nos amb un artista notablement representat a la mostra, trobem *Sierra de Guadarrama. Cabaña* (Museu d'Art de Lleida 0087), de Jaume Morera i Galícia. En aquest cas, el protagonisme dels cims nevats és compartit amb un element creat per l'home. La fràgil figura humana, la del pintor, es contraposa en el cas anterior a la salvatge inclemència d'una natura que ens supera. No obstant, en aquest llenç trobem una cabana de pedra en sec en primer terme, substituint l'home, la qual de ben segur resistirà l'extrema climatologia i el pas del temps millor que el seu constructor. Contràriament a com hem vist fins ara, el lleidatà no només va centrar el seu interès a representar paisatges d'alta muntanya. En efecte, *El batec de la natura* també disposa de dues creacions de Jaume Morera amb el mar i els rius com a protagonistes, fruit del seu viatge a Normandia, les quals ens serveixen per introduir el següent àmbit: "Terra última".

L'ambigua llunyania de l'horitzó marí i la impenitent força de les aigües són motiu de fascinació i alhora de por, i poden paralitzar inclús el més expert dels navegants. El mar esdevé per a l'artista un espai tan indefinit com infinit, i presenta una metamorfosi constant, impossible de copsar amb el llapis i el pinzell, els quals només ens poden proporcionar una aproximació atemporal que no deixa de ser un constructe generat a partir de petits instants que es van retenint en la memòria visual més immediata. L'entorn marí apareix normalment definit a partir del seu vessant més ferotge. Tot i això, també és habitual la representació de l'intent humà per dominar-lo, una victòria quotidiana només entesa a partir de la llarga treva oferta per les aigües.

Les obres de Jaume Morera prèviament introduïdes mostren dos motius diametralment oposats.

D'una banda, *Playa de Villerville (Normandia)* (Museu d'Art de Lleida 75) descriu un mar que, malgrat no mostrar una marcada agressivitat, palesa la seva força a partir de les restes que ha arrossegat a la platja. La inquietant foscor del cel no ens invita a endinsar-nos a l'aigua. Contràriament, *El Sena. Cercanías de El Havre, Puerto de Rouen* (Museu d'Art de Lleida 319) és un dels pocs casos presents a *El batec de la natura* en el qual es mostra un espai natural aparentment dominat per l'home. Així doncs, el llenç representa la perpètua ambició humana de domesticar la natura, i en aquest cas el medi aquàtic, el qual generalment és més amable als cursos fluvials que no pas al mar obert. Aquí, les aigües tranquil·les del Sena al seu pas per Normandia propicien l'assoliment d'aquesta fita. Conseqüentment, l'aigua possibilita l'activitat humana, emergint al voltant dels rius, les poblacions i les societats, i, en resum, la vida.

Centrats ja en un altre artista, el reusenc Baldomer Galofre (1846-1902) gaudeix com el seu paísà Fortuny d'una extensa representació en aquesta mostra. El pintor es va formar en el naturalisme tardoromàntic de Martí i Alsina, si bé va continuar els estudis a Madrid, on va adoptar un cert anecdotisme. A diferència de Vayreda, que recollí el testimoni de l'escola de Barbizon, l'estada de Galofre a Roma com a pensionat va fer que s'emmirallés en Fortuny, si bé, tal com assenyala Santiago Alcolea, el pintor va rebre sobretot la influència de diversos grups de paisatgistes italians. Així doncs, a la Ciutat Eterna va beure, per exemple, del rigor d'Achille Vertunni (1826-1897), si bé ja a Nàpols s'emmirallà en el vibrant cromatisme i l'efectisme lumínic, proper al simbolisme, d'artistes com Domenico Morelli (1826-1901) o Francesco Paolo Michetti (1851-1929).

Galofre va dedicar un gran nombre d'obres als temes marins, activitat que hauria tingut un pes important des de la seva estada a Itàlia, on residí com a gravador pensionat a l'Acadèmia d'Espanya a Roma. Així doncs, les marines napolitanes tingueren una recurrent continuïtat després de la seva residència al país transalpí, amb exemples pintats a Catalunya, Andalusia, Astúries o Galícia. Aquest àmbit disposa d'una d'aquestes peces, *Marina* (MNAC 7497-D), en la qual podem veure l'excel·lent capacitat compositiva de l'artista. En aquest dibuix, l'artista accentua l'horitzontalitat de l'espai a partir de l'onada que trenca en primer terme, i crea amb la bromera una línia que perfila la quietud del mar. Des del vessant esquerre s'aproxima una tempesta amenaçadora que trencarà aquesta calma. Aquest excels sentit compositiu, així com la insinuació d'un perill que està a punt d'esdevenir, és una característica també present en l'obra *Paisatge* (MNAC 4551-D), que també es troba en aquesta exposició.

Dit això, el vessant més intimidatori de l'aigua el podem veure en altres obres, sobretot en el llenç de Joaquim Vayreda *Marina (Seta, Lluçanès)* (MNAC 11391). Format al taller de Ramon Martí i Alsina, Joaquim Vayreda va beure del tractament veraç envers la natura emprat per aquest. Fundador de l'escola d'Olot, Vayreda va rebre, tot i que amb un cert retard, els preceptes propis de l'escola de

Barbizon. En ser un dels pocs artistes de la mostra que es va dedicar al paisatge de manera exclusiva, el seu treball és recordat sobretot per les representacions d'indrets de terra endins, concretament de la Garrotxa. La quietud dels seus habituals entorns rurals només es trenca pel compassat tràfec d'uns pagesos que es fusionen amb l'entorn, i les seves misèries responen a un inalterable ordre natural que, tal com s'ha dit prèviament, es percep des d'una òptica conservadora que defuig el liberalisme urbà d'arrel burgesa. Contràriament, aquesta marina mostra el salvatge dinamisme de les onades envestint una petita embarcació. La soferta tripulació ens recorda el patetisme dels pagesos citats prèviament. Sabedors que la situació empitjorarà, tal com ho dictamina la progressió de la tempesta, els navegants han optat per tornar a la platja. Una segona embarcació s'ha quedat ressagada al fons, de manera que el seu retorn és encara més urgent. Entre els elements soterrats a la platja situada en primer terme sembla que s'hi adverteixen les restes d'algun naufragi passat.

La tenacitat de l'home, lligada a l'anhel de supervivència i a l'inútil aferrament envers la seva mortalitat, mai és capaç de vèncer el poder de la natura que ens destrueix per una desafortunada causalitat o, en el millor dels casos, per la inevitable degradació del temps.

Així doncs, el naufragi de les civilitzacions, d'un passat anhelat i, per extensió, d'una joventut esplendorosa també apareix representat a través del següent àmbit, dedicat a la nostàlgia sorgida de la ruïna.

Evitant repetir quelcom expressant prèviament, simplement cal recordar que la representació de les ruïnes arquitectòniques va ser un dels motius més recurrents de l'art del segle XIX i, sobretot, del Romanticisme. La nostàlgia envers un passat esplendorós que ha estat derrotat per les forces de la natura va ser determinant en la configuració de l'imaginari associat a l'artista romàntic. Indubtablement, els dos grans protagonistes d'aquest espai són Lluís Rigalt i Ramon Martí i Alsina. Citant breument quelcom expressat prèviament es pot veure un procés evolutiu en els llenguatges pictòrics representats. Així doncs, l'oli de Lluís Rigalt *Ruïnes* (MNAC 10559) mostra la capella del castell de Camarasa sota una òptica plenament romàntica, amb l'incentiu d'una certa sensibilitat patrimonial. En el cas de *Ruïnes del Palau* (MNAC 10540) de Ramon Martí i Alsina s'abandona l'artifici teatralitzat en favor d'una visió més veraç i que també pretén donar protagonisme a l'entorn natural, en aquest cas, els núvols.

A més a més, en els dos casos cal contextualitzar també el fet de l'anecdòtica presència humana com una rèmora present en aquests paisatges, segons la qual la representació natural es justifica encara només a partir de la compareixença de l'home.

Conclusivament, el darrer àmbit d'*El batec de la natura* té el misteri i la fantasia com a protagonistes. Amb la il·lustració, la natura era entesa només a partir d'un prisma racional que enumerava la causalitat dels elements que li donen forma. La freda explicació de les lleis naturals deixava orfe

l'àmbit sensitiu. Defugint aquest terreny clos, molts artistes van preferir explorar els misteris de la natura, ja no a partir de la fenomenologia, sinó a través de l'experiència personal. Sota aquesta premissa sorgiren imatges en les quals la lliure interpretació del subjecte té un protagonisme que l'individualitza, i la comunió entre l'home i la natura es recupera a través de quelcom fantasiós, misteriós i, sobretot, personal.

Entre els artistes amb representació, la figura d'Eugenio Lucas Velázquez (1817-1870) sobresurt com la més capaç a l'hora de definir atmosferes que evoquin aquests factors.

L'herència de Francisco de Goya es palesa en Eugenio Lucas Velázquez millor que en cap altre artista immediatament posterior. La presència d'aquest llegat és tan forta que inclús ha generat moltes confusions a l'hora d'atribuir peces de tots dos. Més enllà del dominant llegat de l'aragonès, l'obra de Lucas també pren referències d'altres artistes romàntics com Delacroix, Füssli, Constable o Turner. Amb tot, el madrileny no es va limitar a recollir aquestes influències, sinó que també va ser capaç de crear un llenguatge autònom a partir d'aquestes bases, aportant grans dosis d'originalitat sorgides a través de l'experimentació. En aquest sentit, els dibuixos del Gabinet de Dibuixos i Gravats són una de les proves més evidents d'aquest tarannà. Tanmateix, en l'obra gràfica de l'artista trobem els exemples més extrems del seu personalíssim llenguatge, que són també les seves produccions més reeixides.

En tot cas, la força expressiva del llenguatge desenvolupat pel madrileny es caracteritza per la presència d'elements desdibuixats, ambigüament situats entre la figuració i l'abstracció. Concretament, en el cas dels paisatges esdevé un repte per a l'espectador determinar amb precisió l'exactitud del perfil de les muntanyes o de l'horitzó marí. Les masses formades a partir de taques creen un espai dinàmic i esquiu, aliè a la sòlida quietud de l'instant definit. Així doncs, les obres *Paisatge riberenc* (MNAC 8069-D) i *Paisatge muntanyenc* (MNAC 8074-D), presents en àmbits anteriors, així com *Composició abstracta* (MNAC 008013-D), esdevenen el paradigma d'aquesta tipologia artística. Altrament, obres com *Paisatge* (MNAC 8027-D) o *Vaixell de vela* (MNAC 27004-D), aquesta darrera present a l'àmbit "Terra última", mostren una pintura de taca amb grans paral·lelismes amb la duta a terme per Victor Hugo (1802-1885) en la seva faceta com a artista plàstic. Tanmateix, els dibuixos del madrileny també contenen sovint representacions humanes, i aquest és el punt que conté més paral·lelismes amb Goya. L'obra *Capricho* (MNAC 8040-D) és representativa d'aquesta tipologia, i genera un espai opressiu en el qual la gran massa fosca que emmarca l'escena amenaça les insignificants figures humanes així com la fràgil estructura que les manté.

La penombra com a element suggeridor d'una perillosa incertesa també apareix en algunes de les produccions d'Antoni Fabrès. Les seves obres nocturnes ens introdueixen en espais amenaçadors i desconeguts. Malgrat aquesta aparent sobrietat, el gracienc també es permet ironitzar envers la

fixació romàntica cap a quelcom desconegut. Així ho palesa l'explícita referència al gust envers quelcom fúnebre, present a l'obra *Cementiri* (MNAC 11824-D).

Anant més enllà, Fabrès va caricaturitzar l'anomenat *mal de Werther*, és a dir, la dolència sociològica que correspon a la fascinació sorgida durant el Romanticisme envers el suïcidi, seguint, entre d'altres, l'exemple de *Les penes del jove Werther* de Goethe, i que en moltes ocasions acabava derivant en la materialització del fatal desenllaç. Aquest mal exemplificava fins a l'extrem les dèries evasives de l'ideari romàntic, les quals en les seves facetes més moderades només cercaven una realitat aliena a l'entorn urbà, ja fos en la natura, en un indret exòtic o en un passat idealitzat. El mal de Werther sublimava l'evasió a partir de la pròpia autodestrucció, entenent, però, el suïcidi com un acte suprem de rebel·lió i de llibertat individual, un acte sobirà i d'autoafirmació de la voluntat humana.

Així doncs, de manera similar a la icònica obra *Sátira del suicidio romántico* de Leonardo Alenza (1807-1845) (Museo del Romanticismo CE0032), *Le lac de la mort* (MNAC 011828-D) de Fabrès ridiculitza aquesta fixació des de l'ideari romàntic envers la pròpia mort cercada.

Per concloure, les fantasioses visions del pintor, continguin o no quelcom càustic, mostren a la perfecció bona part de quelcom que hem vist fins ara. El seu treball presenta aquí un llenguatge tan virtuós com ambigu, partint d'una òptica personal que ens descriu paratges atemporals. Aquests últims, malgrat entroncar amb el nostre imaginari, mantenen una certa irrealitat indefinida propera al terreny de les insinuacions. Al cap i a la fi, la natura, entenent-la com la totalitat d'allò real, només pot ser coneguda i representada parcialment. L'home és sabedor que l'entorn en el qual es troba supera les seves capacitats, la seva mortalitat i el seu enteniment. Enfront d'aquesta veritat irrefutable i immutable, la pulsio artística s'aferra desesperadament al fútil intent de copsar el batec de la natura.