

# Christian Villamide: Mirar más allá de nosotros mismos

Por Javier Del Campo

**Texto de Javier del Campo para el libro-catálogo “PERTurbacións”, Centro de Arte CAB de Burgos. 2019**

Las reflexiones en torno a la transformación del espacio natural, y al papel que libramos unos y otros actores en su conformación, constituyen uno de los epicentros de la creación artística actual. Con unas preocupaciones claramente alejadas de la tradición romántica, empeñada en otorgar al paisaje un valor simbólico distintivo del territorio, no son pocos los artistas de nuestro tiempo que se detienen en señalar las contradicciones entre las proclamas personales y colectivas y las acciones reales llevadas a cabo sobre los medios físico, biológico y socioeconómico.

La vida silvestre como añoranza y la modificación incesante del marco natural pertenecen a la práctica literaria y artística desde el siglo XIX. “¡Qué fácil sería mejorar muchas de las granjas del país con solo prestar un poco de atención a los bosques y a los árboles, mejorar su aspecto, y aumentar al mismo tiempo su valor de mercado!”, escribía en 1848 Susan Fenimore Cooper en su Diario rural, considerada la obra fundacional de la literatura sobre naturaleza.<sup>1</sup> Pocos años después Henry David Thoreau declaraba en una conferencia: “Si un hombre se adentra en los bosques por amor a ellos cada mañana, está en peligro de ser considerado un vago; pero si gasta su día completo especulando, cortando esos mismos bosques, y haciendo que la tierra se quede calva antes de tiempo, es un estimado y emprendedor ciudadano. Como si un pueblo no pudiese tener otro interés en un bosque que el de cortarlo”.<sup>2</sup> Thoreau en Walden ya había dado cuenta de su compromiso real, de su militancia ecologista entendida como un modo de renovación personal. Escribir, pensar, y estudiar la naturaleza, pero también vivir del cultivo de la tierra para distanciarse (más metafórica que realmente) del mundo de los hombres. Si sacamos a colación aquí a Fenimore Cooper y a Thoreau es por, de algún modo, ser los primeros en escribir sobre la naturaleza de primera mano. No teorizan en sentido figurado y generalista, sino que hablan sobre su propia experiencia y su relación con el medio en que se han instalado. Describen poéticamente el mundo que aman y lo defienden de la acción del hombre y de los modelos de producción y mutación social que lo acechan.

En las primeras décadas del siglo XIX los paisajistas románticos europeos se habían interesado por el espacio en que vivían, por el sitio que ocupaban, desde la subjetividad sentimental. No se trata de representar lugares donde suceden acontecimientos, sino una vía de expresión personal. Caspar David Friedrich, John Constable o William Turner pintan arrebatadamente sus paisajes desprovistos, en la práctica, de narración y de figuras humanas. Si acaso, estas aparecen como testigos mudas, meras espectadoras de un espectáculo grandioso, sí, pero privativo y limitado. Un fragmento de naturaleza que rebosa emoción enfrentado al saber enciclopédico que aspiraba a registrar la totalidad del conocimiento. Por el contrario, parecen decir los románticos, el paisaje es mi paisaje, el mundo es mi mundo.<sup>3</sup>

En su antítesis —y aunque no es infrecuente querer ver una continuidad entre la tradición romántica y el interés por la naturaleza del arte actual— los artistas de nuestro tiempo parecen más empeñados en extraer lecciones universales de acciones limitadas y concretas: lo que me sucede a mí concierne a todos, cuanto afecta a mi paisaje define mi territorio y por tanto me siento legitimado para proponerlo como modelo público. En La construcción de la naturaleza José Albelda y José Saborit arrancan con una cita elocuente de Thomas Bernhard: “No hay ya Naturaleza. Seguimos partiendo de la contemplación de la Naturaleza cuando hace ya tiempo deberíamos partir solo de la contemplación del artificio”.<sup>4</sup> Este texto, de cuya publicación han pasado casi veinte años, diseccionaba muchas de las estrategias que hoy siguen vigentes en el arte contemporáneo relacionado con la naturaleza. En par-

ricular me permito señalar las que considero hoy de plena actualidad, como la reivindicación de la naturaleza perdida y la restauración ecológica; la actitud colonial heredada del Land Art; la confusión (o por el contrario su dialéctica) entre paisaje y territorio; y el “espejismo” de lo natural como reconfortante garantía de la identificación individual con modelos socialmente aceptados, tal y como es recogido en la publicidad, en los medios de comunicación de masas y en las redes sociales.

El trabajo emprendido por Christian Villamide comparte con otros artistas de su tiempo algunas de estas claves, pero se aparta nítidamente de muchos de ellos en la fragmentación de su discurso. Naturaleza, paisaje y territorio nunca son valores intercambiables en su obra, ni siquiera en rigor son el objeto en sí de su creación, sino —a nuestro entender— un método de análisis plástico ligado por partes iguales a la Historia del Arte como disciplina, a la evolución científica y su inevitable impronta y a lo que nos atrevemos a llamar una cierta emotividad trascendente en la contemplación del entorno. Vamos a intentar en las siguientes líneas manejar con pulcritud cuanto acabamos de enunciar y, sobre todo, vamos a procurar que nos guíe la propia obra elaborada por Villamide.

### Color

Un tríptico tintado con distintos tonos de verde y un apéndice blanco conforman la gran instalación propuesta por Villamide para el Centro de Arte Caja de Burgos CAB. Cada una de las secciones funciona en la práctica como una obra acabada e independiente. Ha procurado que la lectura fuera completa y no necesitara del apuntalamiento que los espacios anteriores o posteriores pudieran aportar. Aun así el conjunto funciona como un único cuerpo con tres articulaciones, tanto o más autónomas cuanto mayor es el número de préstamos formales entre sus distintas partes. Vayamos primero con la elección del color. El verde, matizado en verde menta, verde mayo y verde helecho para cada uno de los ámbitos, es un color complejo, aparentemente identificado con lo natural en nuestro tiempo, pero desprovisto de la categoría de color primario desde que la química y la espectrografía decidieron separar los colores de manera científica y ajena a los usos históricos y a la poética cromática. Michel Pastoureau, el principal teórico y estudioso del color, disiente por completo de esta clasificación. Para él el verde es un color principal, identificado con “lo que simbólicamente era cambiante o efímero”.<sup>5</sup> Villamide utiliza el color con un sentido casi físico. Sus paredes de color son tan obra como cuanto se sitúa sobre ellas. Campos expandidos de una tonalidad decisiva que va a determinar el modo en que percibimos el espacio. Por si fuera poco, la luz proyectada sobre los muros modifica ocasionalmente las superficies mediante el empleo de filtros coloreados. Son pequeñas rupturas, ligeros oasis en medio de los grandes lienzos de color puro. La luz natural, en otro de los casos, refuerza la intensidad del verde mayo, o ayuda a la concentración del verde helecho, casi un líquen gigante contra el que se recortan las figuras solemnes de las esculturas parietales. “Soy libre de confesar que mi percepción de la belleza de la Naturaleza no es lo bastante sensible como para ser herida por el verde soleado del verano”, escribió Asher B. Durand en sus Cartas sobre pintura de paisaje. Durand, admirado como el padre de la pintura norteamericana de naturaleza, prosigue: “No me puedo convencer a mí mismo de que no es hermoso [...]. Pero puedo comprender por qué el verde ha sido denostado por el Artista: por la dificultad de representarlo con veracidad”.<sup>6</sup> Pocas veces un color por sí mismo resulta tan determinante en una propuesta artística, y pocas veces explica metafóricamente la raíz de esta: el paisaje como tapiz emocional, como envoltura irreal de un entorno cada vez menos natural.

### Muro

Quiero volver a Asher B. Durand para comenzar a hablar de las obras que Villamide ha creado para su exposición en el CAB. Durand escribe en su carta tercera “...escoja los objetos más simples para los primeros planos, fragmentos de roca o troncos de árbol, escójalos cuando estén marcados por una luz fuerte o por una sombra...”.<sup>7</sup> En el primer espacio en el que Villamide ha dividido su expo-

sición, titulado capitularmente “Territorio humanizado”, el artista dispuso un muro a punto de vencerse. En un primer golpe de vista la sensación es extraña. Apenas una pared inclinada en el fondo sujeta por unas desasosegantes cinchas naranjas. El espectador menos avisado advierte, a lo sumo, un panel del mismo color que las paredes que amenaza con caerse. Podría bastar con esto: la caja expositiva se ha trucado en una inestable sala, en una caja simbólica, pero Villamide quiere forzar al público e invitarlo a curiosear tras el plano inclinado. Allí, casi como sugería Durand, Villamide ha creado (ha construido más bien) un paisaje artificial.<sup>8</sup> Con delicadeza y maestría, se suceden los bosques de palmeras, de coníferas, los sembrados y los plantíos... tan perfectos como imposibles. Una sutil alegoría de la ilusión del paisaje sepultado bajo la estratificación constructiva que superpone, capa sobre capa, sedimentos de pesadumbre sobre nuestro deseo y nuestra añoranza. No podemos soportar, nos dice Villamide, nuestra diaria acción destructiva, tampoco podemos prescindir de ella, y nos conformamos con el anhelo de su existencia bajo el hormigón. “Todo artista experimentado —escribe Durand en la carta cuarta— sabe que es difícil ver realmente la naturaleza [...].Vemos, pero no percibimos, por lo que es necesario cultivar nuestra percepción, para así poder comprender la esencia del objeto que vemos”.<sup>9</sup>

### Cascada

En la sala central Christian Villamide contrapuso dos obras de factura e intención diferentes. En dos paredes perpendiculares desplegó a manera de gran panóptico una cascada de pintura que conceptualmente se emparenta con el paisaje artificial antes reseñado. Ahora los estratos se ejemplifican nítidamente. Planos superpuestos y transparencias que evocan distintos usos temporales del suelo, mapas acotados y registrados de una apariencia solvente, casi administrativa, a los que se ha privado de luz, precisamente, en las superficies ayer ocupadas por extensiones naturales.<sup>10</sup> Sobre los propios planos se yerguen apuntalamientos, dientes de sierra verde grotescamente apoyados sobre un andamiaje de empalizada. Anuncios de paisaje, vallas publicitarias de una naturaleza a la que no queremos renunciar después de haber sido soterrada bajo nuevas ocupaciones del suelo, depósitos acumulados de nuevos paisajes, cada uno de ellos tan cierto como el que ha sustituido y premonitorio del que acabará por reemplazar al ahora existente. La obra actúa en la sala como un desplegable infinito. No es difícil imaginarla desdoblándose y ampliándose sin límite, multiplicando su tamaño modular y acabado. Por contraposición Villamide situó en su frente cuatro esculturas exquisitas, cuatro trabajos de una belleza inmediata y arrebatadora que actúan de inmediato de freno ante lo que pudiera parecer un proyecto fundamentalmente especulativo, más reflexivo y doctrinario que plástico.<sup>11</sup> Poco importa si son en rigor más escultura que pintura, o más instalación que obra separada. Lo relevante es que las estelas verticales de mármol cobran vida con unos ligeros destellos de color, apenas unos rasguños de óleo para componer delicados paisajes fijados eternamente sobre la piedra. Esa competencia, entre la solemnidad del material y la fragilidad de lo representado, transforma las obras en un santuario casi místico y reverencial que obliga a una mirada atenta y concentrada. Lo cierto es que se trata casi de despojos, como el propio Villamide nos ha referido, briznas, broza, marcas herbáceas del final del invierno que la primavera borrará con una nueva germinación. No puedo evitar hacer referencia a la tradición pictórica sobre mármol en la historia del arte para acotar con justeza el trabajo de Villamide. En el año 2018 el Museo del Prado presentó *In Lapide Depictum*, pintura italiana sobre piedra 1530-1555, con solo nueve obras realizadas al óleo sobre pizarra y mármol blanco.<sup>12</sup> Más allá de la rareza del material y del escaso número de obras conocidas y conservadas, la exposición llamó la atención sobre una práctica muy exigente para el artista, cuya técnica procuraba mantener en secreto, y que le obligaba a dar cuenta de su destreza en la obtención de luz, en la gradación de matices y en la consecución de profundidad en los planos. Hay además un elemento simbólico indudable: la búsqueda de la eternidad en el empleo de un material por su apariencia estable y duradera, pero también por su relación con la historia natural y la geología. Confieso que nuestra atracción personal por la pintura sobre piedra del renacimiento y el barroco nos impelió de inmediato cuando conocimos la obra de Christian Villamide. Nuestro artista

obtiene del mármol una suerte de fluorescencia interior que anima el dibujo, que dota de movimiento a los trazos de apariencia casual, momentánea y fugaz, paradójicamente atrapados para siempre en soporte imperecedero.

### Mordazas

Los 'herbolarios' situados en la sala que Villamide denominó "Jardín aunque no quieras" se erigen verticales y solemnes. Planos distintos de materiales pétreos contrapeados para generar un falso volumen (pues lo que se busca es precisamente ahondar en la definición del plano y en su superposición, tal y como había hecho el artista en su obra *Atrezo-Territorio con el papel*) que se sujetan con un elemento añadido de procedencia industrial. Mediante mordazas de carpintero de diferentes tamaños las placas de piedra se apoyan en el suelo o se unen entre sí sin otro recurso que el de la fuerza que estas aplican. No hay, por tanto, uniones químicas ni mecánicas. Ni pegamentos, ni herrajes ocultos. No es necesario, creemos, insistir nuevamente en la alteración de los códigos que propone Villamide para definir su trabajo, pero es quizá en estos 'herbolarios' donde con mayor nitidez se advierte: la dialéctica entre la construcción cabal y ordenada, la casualidad de su aspecto derivado de elementos añadidos a la obra, la contundencia del material y la fragilidad plástica con que finalmente todo se envuelve.

El uso de tornillos de apriete se ha convertido en uno de los rasgos característicos de la escultura de Villamide. Con distintas formulaciones ha estado presente en obras como *Paisaxes cautivas*<sup>13</sup>, *Paisajes incógnitos*<sup>14</sup>, *Hábitat restituido y Tratado*<sup>15</sup> o *Naturaleza discapacitada*<sup>16</sup>. Apuntalamientos severos, al borde mismo del asombro, con los que el artista traslada al espectador su particular desasosiego. Un quebranto personal responsable que antepone la acción contemplativa indiferente a cualquiera otra causa y su correspondiente efecto. No hay voluntad aleccionadora, ni siquiera hay un interés normativo por determinar el peso de cada uno de los agentes en la configuración de nuestro entorno. Villamide se interesa sobre nuestra percepción, sobre la pereza de nuestra mirada, sobre el desinterés y la despreocupación con que posamos la vista sin ver. La tercera de las salas del CAB fue ocupada por las obras tituladas *Per turbacións*<sup>17</sup> en un conjunto que el artista tituló "Paisaje redireccionado". *Per turbacións* fueron salpicando previamente los dos espacios precedentes hasta eclosionar en un grupo de cuatro esculturas medido hasta el extremo. El verde helecho de las paredes abraza las grandes planchas de acero y hierro en una fusión de matices integradora, en una sinestesia sensorial que impide separar visualmente fondo y forma. Villamide gobernó la oxidación de las planchas con una intervención natural organizada y jerarquizada, dispuso los planos, las separaciones y los efectos de la luz proyectada, decidió cuándo los elementos de soporte debían ser visibles, recurrió a las mordazas de carpintero para acentuar la cercanía con los elementos industriales en la percepción del paisaje, o simplemente los apoyó como si el azar hubiera decidido su apariencia. *Per turbacións* son esculturas-paisaje, grandes ventanas apaisadas o verticales, alteraciones puntuales del ecosistema, según la acepción de "perturbación" utilizada para ejemplificar el título general de la exposición. Nos interesa señalar a este respecto que el trabajo de Villamide no tiene como referencia la reutilización de materiales encontrados (común a otros artistas interesados por la relación entre arte y naturaleza), ni transita por el debate entre los defensores de los conceptos Antropoceno y desarrollo sostenible frente a los de Euroceno o Tehcnoceno.<sup>18</sup> *Perturbacións* se ocupa de las alteraciones del entorno, tanto naturales como provocadas, para construir una gran metáfora de nuestro tiempo, sí, pero sobre todo nos habla sobre la apatía de nuestra mirada y sobre la responsabilidad que contraemos con la indolencia.

¿Se nos ha olvidado ver?, ¿se nos ha olvidado mirar? La comodidad y el consumo inmediato de la imagen sea esta elaborada o caprichosa, propia de estas primeras décadas del siglo XXI, ha acabado por convertir al paisaje —y su representación— en un producto instantáneo, un azucarillo soluble que a lo sumo nos deja buen o mal sabor. El trabajo de Villamide nos devuelve al punto de partida, nos apremia y nos interpela, pues no hay paisaje que no sea antropomórfico: "Por eso la belleza —o

su reverso, la fealdad— es uno de los parámetros primeros de todo paisaje. Y por eso, junto a esa belleza o fealdad, del paisaje postulamos en seguida su habitabilidad o inhabitabilidad, su carácter acogedor o inhóspito”,<sup>19</sup> y su emotividad intrínseca, su memoria y su trascendencia, nos atrevemos a añadir nosotros llevados de la mano de Christian Villamide.

**Javier Del Campo**