

I. LA NATURALEZA ANIMADA

La historia del *logos* es susceptible de ser leída como un trayecto de fragmentaciones. En ese proceso de desencuentros, del que resulta la escisión interna y exterior del hombre contemporáneo –lugar común en las estéticas y manifestaciones artísticas de nuestro siglo–, la fractura de la *physis* constituye el eje axial del desgarró, su centro inaugural.

La razón ha tiranizado y desordenado el universo. Sobre su voluntad cultural de dominio recae la responsabilidad de

haber obturado los fluidos del diálogo entre hombre y naturaleza. Un tiempo así es un tiempo de inclemencia, turbado, un largo tramo de conflicto, en el que las redes originarias de comunicación y equilibrio se desmembran.

En un principio esplendía la solidaridad de la naturaleza y su organismo se representaba como la relojería orgánica de un *gran animal* (Platón) cuya respiración alentaba el inmenso espacio común de la vida: el mundo entendido como ser vivo, concepción que podemos aún rastrear en cosmogonías y figuraciones de comunidades primitivas. Resultaba entonces un territorio sagrado en el que les era dado morar a todos los dioses (Thales). La arrogante carrera del *logos* significa la disolución de esa manera esencial: la quiebra de la *gran cadena del Ser*. Su

ARTE Y NATURALEZA en la propuesta estética de CÉSAR MANRIQUE

POR FERNANDO
GÓMEZ AGUILERA

cristalización en el racionalismo cartesiano y la física newtoniana insta en la conciencia moderna la muerte de la naturaleza, su condición inanimada y mecanicista. Subsidiaria y fungible, derivada del triunfo del ojo totalitario y hegemónico humano. El universo se desacraliza y, en el sometimiento, es vaciado tanto de su contenido espiritual cuanto de su condición de paradigma. Por esa vía, al hombre no le queda sino construir su exilio auto-satisfecho en la fortaleza de la razón –un edificio tras cuyos muros se han urdido excesivas exclusiones y uniformidades–, su soledad esencial también y el riesgo de extremar la tensión de sus límites, como individuo y como especie, arrastrado por la presión hostil

que se ejerce contra los límites de la naturaleza.

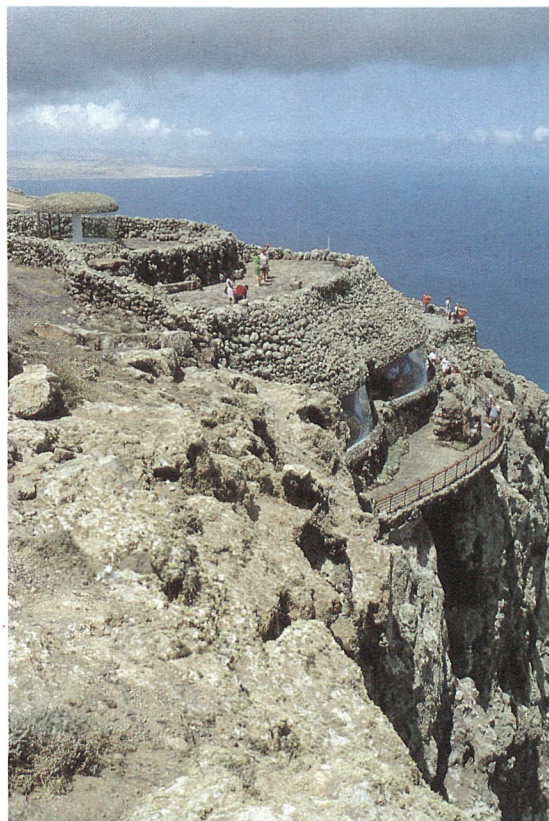
Dentro de este contexto, tanto la actitud creativa de Manrique como su lenguaje son decididamente regeneracionistas. Su punto de partida es la concepción de una *natura mater*, generadora de aliento vital y de modelos de representación de vida. El artista se dispone a conciliar su respiración con la respiración del universo y a resacralizarlo. Se trata de un proyecto adánico: promover una activa voluntad integradora que le devuelva el alma a la naturaleza, su condición orgánica, y restablezca la *gran cadena del Ser*. La gramática creativa de su obra se gobierna por una normativa implícita que pretende mostrarnos la vertebración sagrada del universo, su orden esencial, recuperando las leyes del diálogo originario interrumpido.

La dirección de su propuesta no se organiza al margen de la historia de las ideas, aunque Manrique no se nutra de ellas literariamente. Baste recordar y rastrear, en diferentes etapas del pensamiento, la línea de continuidad señalada por las formulaciones de los filósofos presocráticos, los neoplatónicos renacentistas o, ya más próximos a nosotros, los *naturphilosophen*. Su contexto reflexivo delimita un marco teórico al que referir la obra de Manrique, que, al margen de las tendencias predominantes, ha querido, en la segunda mitad de nuestro siglo, abordar la superación de la confrontación entre naturaleza y cultura. La proximidad con estéticas similares no se debe a planteamientos ni estrategias intelectuales sino a desencadenantes intuitivos, en coincidencia con las palabras que Poe atribuye a Kepler en *Eureka*: “Nada sé de caminos; pero conozco la maquinaria del universo. Eso es todo. La aprehendí con *mi alma*, la alcancé por la simple fuerza de la *intuición*”. No obstante, sus propuestas artísticas son susceptibles de ser referidas a estadios y categorizaciones históricas en que concepciones similares en su fundamento gozaron de aceptación y argumentación filosófica y estética suficiente.

II. EL ARTISTA COMO *NATURA NATURANS*

“El artista nato no se satisface con mirar la naturaleza; la debe imitar, según su ejemplo, y formar, crear como ella”. Estas palabras de K. Ph. Moritz, protegido de Goethe y uno de los escritores alemanes más sig-

nificativos del ciclo de *agitación literaria*, anotan con precisión el paradigma creativo del artista canario. Manrique atribuía la energía y disposición creadora a un dictado desconocido, ajeno a su conciencia,



Mirador del Río. Foto: Pedro Martínez de Albornoz.
Cortesía Fundación Manrique, Lanzarote.

que tutelaba la actividad artística. De este modo, el pintor, el arquitecto, el urbanista se convierte en prolongación de las fuerzas productoras de la naturaleza, de su movimiento genesiaco. La imitación no es, pues, formal ni mecánica, sino estrictamente ontológica. El modelo de la naturaleza opera así en cuanto pauta de generación, y esta actitud de sintonía con el poder formador de la *physis* equipara al artista con la naturaleza en su condición más esencial: la de *natura naturans*.

Manrique se refirió en distintas ocasiones a la posibilidad de conjunción de las fuerzas internas del universo con el impulso artístico. Dependía la

coincidencia, a su juicio, de la disposición de éste hacia la naturaleza, de su aceptación por parte de aquélla, de la capacidad de conectar, reconocer y convivir con la esencia generadora de lo real. El sustrato de misticismo no pasa inadvertido. Certifica también un comportamiento que, sin estridencias, se refleja en su obra.

¿Dónde es susceptible de situarse el origen de la insistencia de Manrique en reivindicar para su producción la etiqueta Arte-Naturaleza/Naturaleza-Arte, a la que atribuía el carácter de novedosa y avanzada en los tiempos? En realidad, no sólo hacía referencia a un *arte total*, en simbiosis con la naturaleza, sino al aliento que orientaba



Jardín de Cactus, 1990. Foto: Pedro Martínez de Albornoz. Cortesía Fundación Manrique, Lanzarote.

la dirección de su proyecto estético: la asimilación de la experiencia creativa a la de la propia naturaleza y el consiguiente organicismo del artista: “algo, en mí, crea”, que Mozart dejó apuntado: el artista como *natura naturans*, en sintonía con el soplo creador del universo.

III. LA UTOPIA ARTÍSTICA

La isla representa el territorio natural de la utopía. Platón, en el *Timeo* y *Critias*, ubica su lugar soñado en la Isla de Atlantis, Tomás Moro remite su particular *Utopía* a la insularidad y Bacon rescita la *Nueva Atlantis*. El arzobispo Benedeit hace llegar legendariamente a Brandán a la isla paradisíaca de *San Borondón*, que hasta el siglo XVIII los cartógrafos no dudaron en dibujar como octava isla del archipiélago canario. Virgilio y Ovidio localizaron, por su parte, el mito de la *Edad de oro* y del *Jardín Edénico* en islas paradisíacas.

Manrique descubre y opta por la isla como escenario propicio para construir su particular utopía, impulso que modula su proyecto artístico a lo largo del tiempo, desde que en 1968 regresa de Nueva York y se instala definitivamente en Lanzarote. En su isla, un territorio virgen, clausurado y poderoso visualmente, quiere fundar su *eutopía*. La

conurrencia de belleza, cultura y naturaleza, originarán virtualmente la armonía que fundamenta cualquier lugar feliz: no sólo construyó espacios en los que se integran arte y naturaleza, sino que promovió, en diversos momentos, un Museo Internacional de Arte Contemporáneo (1974), un centro cultural dinámico –Centro Polidimensional El Almacén– (1974), su propia Fundación (1992) y, aunque fracasó en el empeño, procuró la confluencia, en el espacio elegido, de artistas y personalidades de la cultura.

El paisaje contextual del mito utópico-paradisíaco constituye un espacio literario adecuado al que remitir la tentativa moderna de Manrique, que, junto a la señalización del imaginario insular, incluye una expresa invitación a socializar su contenido, a convivirlo. La utopía estética se presenta y concibe alojada en los límites de la experiencia. Emulador de los ideales poéticos de la *Arcadia*, el *Eliseo* o el *Jardín de las Hespérides* –espacios clásicos de la unidad–, procura un arte amable, asentado en el referente de la naturaleza, que apela a la reconciliación de las confrontaciones entre inteligencia y corazón, *physis* y *logos*. Su estética utópica ambiciona la armonía interior del hombre, la conformación de un *homo felix aestheticus*, que bien por la contemplación de lo sublime –miradores del Río (Lanzarote, 1973), La Peña (El Hierro, 1989) o del Palmarejo (La Gomera, 1994) y Jameos del Agua (Lanzarote, 1968)–, bien por la armonía del jardín –Costa Martiánez (Tenerife, inic. 1970), Jardín de Cactus (Lanzarote, 1990), Playa Jardín (Tenerife, inic. 1990) Parque Marítimo de Santa Cruz (Tenerife, inic. 1991)– se reconcilia con la felicidad y transforma en conducta la experiencia estética.

Manrique era una conciencia escasamente socializada, que se prolongaba ingenuamente en la totalidad de lo real, sin desmembraciones aparentes, participando de la espontaneidad del universo. No se manifestó como un ser enajenado, en cuanto artista: alojado en la iden-

tidad del cosmos, pretendía activar a través de sus obras la conciliación. En este sentido, el contenido de su propuesta es restaurador y misional. Su orientación utópica se organiza desde un humanismo integrador que nace de una mirada no escindida sobre el mundo, en el que no tiene cabida, desde esos supuestos, el drama. Su cosmovisión bien puede resumirse en la poética del jardín, como emblema de su proyecto utópico.

IV. LA EDUCACIÓN ESTÉTICA

El ideal formativo es consustancial a la obra y actitudes de César Manrique. El artista asume para el arte la función educadora que, junto a la estética, le asignó la Ilustración y que este tiempo histórico hizo propia y característica de sí. Su propuesta enlaza con la tradición que, desde el siglo XVIII, confía a la formación estética la restauración del hombre en la armonía, adentrando, por este camino, el arte en los dominios de la religión.

Como Schiller, que a fines del siglo XVIII propugnaba la *educación estética* del hombre, el artista lanzaroteño confía a la cultura y a la sensibilidad estética la posibilidad del progreso. La utopía manriqueña es también un sueño ilustrado, que incluye activamente instrumentos formativos: museos –MIAC, Casa-Museo del Campesino, proyecto de un museo de artes populares en Arrecife–, centros culturales –El Almacén, la Fundación César Manrique– o la sensibilización con el arte –Centros de Arte, Cultura y Turismo, instalación de esculturas en distintos puntos de la isla, ajardinamientos públicos, cuidado y homogeneización de la arquitectura lanzaroteña, concienciación popular en su isla...–. Manrique siempre concibió Lanzarote como espacio de integración artística y cultural potencialmente educador. La asunción por parte del pueblo de buena parte de sus ideales estéticos, apreciable en la fisonomía de la isla, y la aprobación de un pionero Plan

Insular del Territorio, que regula el desarrollo urbanístico y protege el territorio, se derivan de la actitud y acción ilustrada del artista. Sus intervenciones en el territorio insular señalan un itinerario simbólico global que posibilita un viaje formativo, un desplazamiento que pretende despertar la vivencia estética –como sucedía en la Ilustración– a través del *paseo*. Estrategia que no sólo opera en la geografía insular como conjunto, sino también aisladamente en cada espacio particular. Sus obras constituyen auténticas naturalezas vivas, en las que la integración de diferentes elementos artísticos –escultura, pintura, murales, jardinería, arquitectura...– provoca una estimulación constante. En ellas, el espectador –en ningún caso pasivo– es obligado a participar de su condición dinámica a través del paseo, del desplazamiento, que le descubre nuevas perspectivas y, al mismo tiempo, le convierte en agente visual. De alguna manera se le impele a mirar, a formarse a través de la contemplación activa, desde el *interior* de la obra: el hombre, el contemplador es alojado dentro y recorre los lugares gobernado por una fuerza centrípeta, su empatía espiritual –modernas catedrales naturales– o sus posibilidades diversas lo facilitan. Las naturalezas creadas son así no sólo vivas, sino revividas por el movimiento creativo de cada contemplador, además de instrumentos de sensibilización: naturalezas infinitas. A esta potencialidad Manrique le concedía carga transformadora del ojo, educadora de la mira-



Casa de Haría. Foto: Pedro Martínez de Albornoz. Cortesía Fundación Manrique, Lanzarote.



César Manrique
con Larry Rivers
en Nueva York, 1966.
Cortesía Elba Capri,
Madrid.

da: “Hay que enseñar a ver”, solía insistir, apelando a la obligación moral del artista a comprometerse en esa tarea.

De este modo, la educación estética era susceptible de conducir a la transformación ética: el hombre a través del arte –de un arte ensamblado con la naturaleza– podía hacerse mejor. En su dimensión de polemista y activista social, actuó frecuentemente haciendo uso de categorías morales, que nacían de los presupuestos nutrientes de su actividad. El explícito nivel de compromiso público con el deterioro del paisaje de sus islas remite a un origen estético y deviene en actitudes moralizantes de proyección educativa, canalizadas, en una doble vertiente, a través de las contribuciones positivas de sus obras, y por medio de un lenguaje cargado de apelación y de radicalidad exhortativa que se hizo frecuente en los medios de comunicación. Como Kant, César Manrique siempre creyó que la belleza era el símbolo de la moralidad.

No pasa inadvertida la imposibilidad de fundar la utopía sin acordar la sensibilidad estética y ética de los individuos que se incluyan en el espacio de la isla feliz. Por consiguiente, la *paideia* resulta irrenunciable para el artista, en orden a evitar la esterilidad del *felix aestheticus* y a su extender el poder emancipador del arte.

V. UNA ESTÉTICA OPERATIVA

Las actuaciones orgánicas de Manrique en el medio, adaptadas for-

malmente a las exigencias del entorno natural, equidistan tanto de planteamientos conservacionistas cuanto de excesos descontextualizados. Sucede en la relación que mantienen con el medio natural y en la que entablan tipológicamente con la tradición arquitectónica del lugar. Decía Konraz Lorenz que la sucesión de distintas mutaciones sin conservar la necesaria dosis de pasado, ocasiona monstruos, bien por pérdida de información genética bien por pérdida de tradición.

César Manrique estuvo atento al riesgo de contribuir a esa teratología. Su manera combina la reserva de elementos de la tradición con una relectura moderna del conjunto en el que se incluyen, consciente de la imposibilidad de evolución cultural sin conservación de fundamentos originarios, pero tampoco sin dinamización de lo antiguo a través de mestizajes.

Las obras espaciales que resultan de su trabajo creativo, conformadas a partir del diálogo entre tradición y modernidad y de la convivencia de diferentes elementos reunidos con voluntad sincrética, no nacen del artista con una vocación que se ajusta exclusivamente al canon estético. Sus bellezas naturales procuran incidir en la realidad, transformándola. De hecho, sus actuaciones impulsan en Lanzarote un modelo económico de desarrollo turístico sostenible sin precedentes, recientemente reconocido por UNESCO al declarar la isla Reserva Mundial de la Biosfera. Interviniendo en diferentes zonas de la isla provoca la transformación de las actividades económicas y de la propia figura estética de Lanzarote, pero modifica además la relación del hombre con el paisaje, educa su sensibilidad, acordándola socialmente, y convierte ese nuevo trayecto de contemplación en un impulso potencial de lectura simbólica que entronca con el mito, transformando las conciencias y fortaleciendo la identidad de la comunidad. Las propuestas del artista canario, en el sentido referido, no tienen carácter purista; responden a una estética de carácter operativo, suscep-

tible de ser interpretada como modelo de futuro, de probada rentabilidad ecológica, económica y social.

VI. LA ALEGORÍA LÚDICA

Las aristas en las construcciones de Manrique suelen ser romas. Los trayectos de recorrido, dispersos, de posibilidad múltiple, si no laberínticos. El color, intenso y provocativo. Las formas, móviles, acumuladas y, con frecuencia, barrocas. La obra, abierta a la participación del espectador ¿Qué fuente originaria fertiliza ese paisaje?

El impulso lúdico resulta uno de los elementos moduladores de sus propuestas artísticas, operando no sólo como estrategia visual, sino como instrumento conceptual al servicio de la restauración de la armonía de la naturaleza, hasta constituirse en recurso fundamental en la representación de su sentido de la existencia. Schiller creyó encontrar en la fuerza lúdica un campo de integración y superación de la confrontación entre razón y sensibilidad. Y Nietzsche primero y Heidegger después apuntaron la idea del mundo como juego, que tanto eco encontró en lecturas del arte de la modernidad, incluidas las que comienzan a reivindicar la *opera aperta* y concluyen en la propuesta interactiva, preocupaciones que, de algún modo, están presentes en las naturalezas de Manrique. Por este camino, el juego, inclui-



Fundación César Manrique. Foto: Pedro Martínez de Albornoz. Cortesía Fundación Manrique, Lanzarote.



Jardín de Cactus, 1990. Foto: Pedro Martínez de Albornoz. Cortesía Fundación Manrique, Lanzarote.

do en un contexto general de exaltación hedonista, permanente en el artista canario, es susceptible de convertirse en alegoría de la vida.

Sus propuestas artísticas eluden el conflicto: su representación del mundo no es problemática. Los elementos lúdicos que introduce son síntomas de una visión basada en valores de felicidad y benevolencia. El juego se convierte pues en contribución añadida a aquella utopía que se ha concebido como "hagnópolis", ciudad pura e inocente, donde el hombre-niño simboliza la capacidad ante el asombro, hacia una disposición receptiva y de una conciencia no socializada que garantiza la fruición de la belleza, la armonía y el destino último de aquel arte total que Manrique nunca dejó de perseguir a lo largo de su carrera artística.