

LUIS

Naturaleza, paisaje e industria

BADOSA CONILL

¹ Vid. Art. «Arte-Naturaleza, Paisaje e Industria». Rev. *ABACO*, 2.ª época, n.º 34, Gijón: 2002, pp. 41-54.

² Vid.: Cat. Exp.: *Der Bergbau in der Kunst (La minería en el Arte)*, Essen, 1958.

Ya hemos apuntado en artículos anteriores¹ como la Naturaleza, antes de ser descubierta por el espíritu romántico, fue motivo de atención pictórica por tener en sus entrañas el mineral de hierro que era transportado desde los pozos hasta el valle donde se sometía a una serie de procesos artesanales para obtener la materia prima que solía aplicarse en la fabricación de útiles y herramientas primero, armas y máquinas después, cuando la revolución industrial fue cobrando relevancia².

Uno de estos pintores fue Lucas van VALCKENBORCH (h. 1530-1597) que junto con su sucesor Claes DIRKZ van der Heck y Adam WILLAERTS captaron todo el esplendor de las misteriosas montañas donde se ubicaron las primeras explotaciones de mineral a partir de pozos mineros, galerías, ferrerías con grandes ruedas hidráulicas y humeantes hornos junto al río donde se troceaba y lavaba el mineral (Fig. 1 y 2).

Anteriormente Hans HESSE (activo entre los siglos XIV y XV) en su *Retablo industrial de Annaberger, 1521 (Mus. de Bochum)* narra con más detalles descriptivos los oficios artesanales relacionados con la extracción de mineral y el proceso que se seguía hasta la obtención del metal (Fig. 3).



FIG. 1
 Lucas van Valckenborch, L. *Vista de montañas con explotación minera*. La naturaleza en perfecta armonía con el trabajo del hombre.



FIG. 2
 Ruedas hidráulicas junto a los humeantes hornos del *Paisaje con chozas en la montaña*, de Claes Dirckz, atribuido por algunos autores a Valckenborch.



FIG. 3
 Hans Hesse, parte central del retablo del altar de la iglesia de Sta. Ana en Annaberg, «*Silberbergbau*», 1521. La naturaleza como escenario de unos oficios relacionados con la minería. a Valckenborch.



FIG. 4
H. met de Bles. Paisaje de fantasía que alberga diversas escenas de minería, tan diferentes como los interiores de unas forjas junto con la *Huida de Egipto*, 1544.



FIG. 5
De los antiguos molinos surgen los nuevos *Talleres de laminación* como el representado por Blechen en *Neustadt, cerca de Eberswalde*, h. 1834.

³ Vid. Cat. Exposición Museo del Prado, 2007.

⁴ *El arte del Paisaje*, Barcelona, 1971, p. 80.

Otros pintores como Henri MET DE BLES (h. 1490-h. 1550) (Fig. 4), contemporáneo de Patinir³, al que algunos historiadores le atribuyen incluso un cierto parentesco, representa fielmente la realidad metalúrgica de su tiempo, en un paisaje de fantasía que con el tiempo degeneraría —según Kenneth Clark— hacia un pintoresquismo⁴.

El tema de las ferrerías estuvo también vinculado a la Naturaleza y a los paisajes que los pintores iban elaborando a partir de dicho motivo. Citemos cuanto menos a Johann J. DORNER (1775-1852) y su *Ferrería en Gebirge*, h. 1820/30; a Carl BLECHEN (1798-1840) y su *Taller de Laminación de Neustadt, cerca de Eberswalde*, h. 1830/34, (Fig. 5) (Nat. Gall. Berlín) y el *Paisaje con ferrería*, h. 1850, (M. Dortmund) de John Wilhelm SHIRMER (1807-1863) ya impregnado de una escena pastoril bajo un frondoso árbol, que nos introduce en el espíritu romántico.

Vemos así como la mirada del pintor, a través del motivo minero pre-industrial, va configurando un determinado tipo de paisaje, sustrayéndose de la grandiosidad de la naturaleza que se evidencia por ejemplo en la famosa *Batalla de Iso*⁵ (1529) de Albert ALTDORFER (h. 1480-1538). La naturaleza del alemán, como la del inglés JOHN MARTÍN (1789-1854) nos evoca una grandeza que nos acerca más a un escenario divino, en el *Gran día de su ira*, 1854, mientras los paisajes industriales citados

⁵ También conocida como *Victoria de Alejandro sobre Darío*, Pinacoteca de Munich.

anteriormente representan los simples trabajos artesanales del hombre en relación con las explotaciones mineras o metalúrgicas, contribuyendo a consolidar una estética donde el trabajo se vincula con una naturaleza hostil y procura establecer una convivencia armónica con ella.

Las montañas ya no serán sólo un lugar que albergue escenas evangélicas, plegarias místicas o penitentes arrepentidos que someten su cuerpo a duros castigos, sino lugares de donde emana una vegetación frondosa, frescos y transparentes riachuelos así como preciados minerales que, debidamente tratados en forjas y fundiciones, podrán ser utilizados al servicio de las necesidades e intereses del hombre.

En Inglaterra surgen también una serie de importantes nombres en relación con el tema⁶ y son muchos los que se desplazan hasta Coalbrookdale para ver el fulgurante resplandor de los hornos de noche, escena que pintara Philippe Jacques de LOUTHERBOURG (1740-1863), un pintor y escenógrafo⁷ de origen alsaciano, afincado en Inglaterra desde 1771.

Coalbrookdale de Noche, 1801, es una sublime pintura expuesta en el Museo de la Ciencia de Londres que tuvo una importante repercusión en pintores y acuarelistas de su tiempo, ávidos por descubrir paisajes sublimes, grandiosos y sorprendentes que despertaran el interés del espectador. Paisajes nocturnos tan curiosos como la erupción del Vesubio, activo en las décadas de 1860 y 1870, o los *fuegos de artificio en el castillo de St. Angelo* que ya pintara Wright de Derby en 1774/75 (Fig.6).

⁶ Vid. al respecto Klingender, Francis D., *Arte y Revolución industrial*, Cátedra, Madrid, 1983; así como Art. Rev. *ABACO*, o.c. p. 47.

⁷ En 1771 se había desplazado a Londres donde se hizo famoso por inventar el *Eidophusikon* o «espectáculo de la naturaleza», donde se exhibían imágenes dinámicas de tormentas con relámpagos y truenos, ventoleras y temporales marinos con estudiados efectos luminosos y sonoros. El mismo Reynolds, Pte. de la Real Academia lo aconsejaba a sus estudiantes por ser el mejor ejemplo de la sublimación de la artificialidad. (cit. por Ciseri: *El Romanticismo*, Electa, 2004 p. 22)



FIG. 6
Resplandores festivos fulgurantes, tan potentes como los industriales de Coalbrookdale o las erupciones naturales del Vesubio.



FIG. 7
El hombre unido a las fuerzas de la naturaleza para generar nuevos productos.

Entre los pintores motivados por los descubrimientos novedosos que generaban estos paisajes, se encontraba J.M. WILLIAM TURNER (1775-1851) que se acercaría también hasta allí para pintar *Horno de cal de Coalbrookdale*, h. 1797 y posteriormente una acuarela «*A Blacksmith's Shop o Newcastle on Tyne*», h. 1807, (Fig. 7) perteneciente al legado Turner del British Museum. En esta obra Turner destaca tanto el trabajo de los obreros como el agua de la naturaleza utilizada como fuerza motriz, cayendo sobre la rueda que acciona el martillo del taller. Alrededor de 1807 pintaría también *La Forge* (Fig. 8) Tate Gallery, que corresponde a una escena de género donde un herrero parece discutir o aclarar con unos clientes la factura de un herraje de caballos que un ayudante está terminando de hacer. Son ambas unas obras curiosas en las que se refleja, más que un interés por este tipo de pintura, por el trabajo o los motivos industriales, la imperiosa búsqueda de nuevos temas que resulten atractivos para posibles compradores y rentables en un mercado del arte siempre difícil y competitivo.

FIG. 8
Discutiendo costes entre la forja y unas escenas de género que introducen al espectador en el cuadro.



FIG. 9
Un alto en el trabajo, en la que se supone una visita complaciente para presentar el taller al nuevo vástago.



J. WRIGHT DE DERBY (1734-1797) había pintado dos obras muy celebradas respecto al interior de una forja. La primera *A Blacksmith's Shop*, 1771 presentando el arduo trabajo de unos obreros observados por dos niños y una mujer que están de visita. La segunda *Forja de hierro*, 1772, (Fig. 9) donde la visita, complaciente para el maestro de taller, con los brazos cruzados, se supone será de su propia familia que acude a ver lo que encierra algo de misterio y curiosa novedad.

Sobre esta temática, en relación con el paisaje, hemos de destacar: (*Interior de una Forja de hierro vista desde el exterior*, de 1772/73 (Fig. 10 inf.), donde cabe citar interesantes contrastes plásticos: interior/ exterior de la fragua, luz de luna/ hierro incandescente, actividad/ reposo, naturaleza/ artificiosidad, de relevante interés y sorprendente novedad.

Como muy bien escribe Klingender, este primer pintor profesional que expresa directamente el espíritu de la revolución industrial, «ensalza el claro / oscuro de Caravaggio (1569-1609) y sus seguidores (de von Honthorst y la *Tour a Schalcken*) con el naturalismo romántico de la posterior escuela paisajista inglesa»⁸.

⁸ O.c. p. 81.



FIG. 10

Sup.: Paul Sandby. Fundición de hierro entre Dolgelli y Barmouth, 1776.

Inf.: Joseph Wright de Derby. Curiosa visión de un interior de forja de hierro vista desde fuera, 1774.



FIG. 11
Protegidos por una ligera placa
de metal los obreros reponen
fuerzas para seguir con el trabajo.

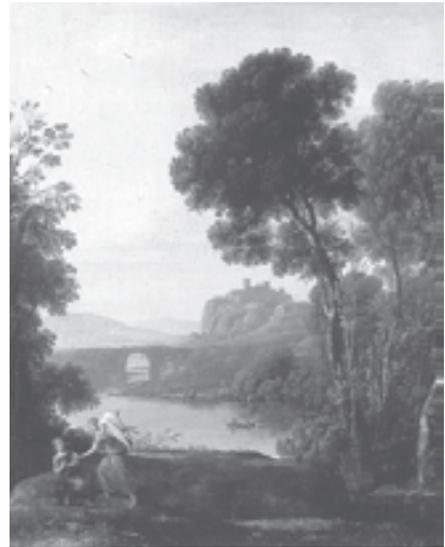


FIG. 12
Los paisajes del Lorenés cautivan
por su luminosidad focal y
ambiental. Lección que captó
rápidamente su admirador Turner
junto al que está colgado en la Nat.
Gallery de Londres. *Paisaje con
Agar y el Angel*, 1646..

El trabajo va consolidándose como motivo en la pintura y los paisajes o representaciones industriales se asumirán como propios del progreso y del cambio social, en parte temido y odiado por un determinado sector romántico y en parte exaltado por pintores como Adolph MENZEL (1815-1905) que en su célebre *Laminador*, 1875 recurre al esfuerzo titánico de los héroes que centran la composición, sin olvidarse de contrastar este motivo con la precaria condición social en la que vive el obrero, situando, en la parte inferior derecha del cuadro, la rápida comida suministrada por la joven, sin que se detenga la producción (Fig. 11).

Los resplandores de los altos hornos de Coalbrookdale, de las forjas y talleres de fundición en plena actividad, nos evocarán un fuego simbólico, regenerador de viejos tiempos y creador de efectos lumínicos evocadores de un Lorenés o de un Richard Wilson que comprendió las dos lecciones principales de Claude Gellée: «*que el centro del paisaje es (casi siempre) un área de luz y que todo (el paisaje) debe subordinarse a una sola atmósfera*»⁹ (Fig. 12).

⁹ Kenneth Clark, *o.c.* p. 104.

No podemos olvidar tampoco que, a pesar de tener esta opinión positiva del paisaje industrial en relación con la naturaleza, tanto el trabajo, como todo lo vinculado con la industria, ha sido visto también como símbolo de lo demoníaco, del castigo divino, de lo maléfico que nada o bien poco tiene que ver con el arte ni con la estética.

Herederos de esta interpretación maléfica son ciertos artistas contemporáneos que alineándose en una izquierda de salón, han visto en lo industrial sólo una herencia de la exaltación del trabajo explotador y, en determinadas circunstancias su iconografía se ha vinculado tan sólo con ciertos regímenes totalitarios, con un valor de propaganda política. Basta tan sólo profundizar un poco en el tema para darnos cuenta de inmediato del gran error puesto que son muchos los artistas que, en una misma época y a través de una iconografía parecida, han exaltado y defendido los valores de un proletariado reivindicativo cuya lucha ha contribuido a la superación de condiciones sociales vergonzosas e inadmisibles¹⁰.

Históricamente el trabajo ha sido representado desde vertientes diversas. Algunos dibujos de Giotto sobre la fragua ya habían sido traducidos escultóricamente por Andrea PISANO (h. 1295-1349), en unos magníficos paneles sobre las artes industriales, en la parte baja del campanario de Sta. M.^o dei Fiore, en Florencia, h. 1335, y destacaban el valor e importancia del trabajo. Brueghel o Brow Ford Madox lo resaltaron como virtud. La Biblia Grandval (h. 1350) o el Salterio de Canterbury (h. 1200) lo captaron más bien como castigo bíblico, mientras muchos otros destacarían su dureza y lo representarían como objeto de injusticias, así como motivo de una continua lucha social reivindicativa¹¹.

Volviendo a la Naturaleza que ya venía siendo utilizada como paisaje de fondo desde los frescos romanos a los de Giotto, pasando por diferentes tipos de representaciones que justificaban la obra con un motivo principal, fue cobrando interés y autonomía hasta la llegada de PATINIR (h. 1475/80-1524) (Fig. 13) considerado por la mayoría

¹⁰ Cfr. Donald Drew Egbert : *El arte y la izquierda en Europa*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981, (N.Y., 1970); así como: Cat. Exp. *Streik. Realität und Mito*, Deutschen Historischen Mus., Berlín, 1992.

¹¹ Vid. las pinturas de Koehler, Adler, Laermans, Pellizza da Volpedo, Herkomer, Baluschek, Kathe Kollwitz, así como el sector crítico alemán de los años 20.



FIG. 13
El paisaje de la izquierda de *Caronte
atravesando la laguna Estigia*, 1480,
en evidente contraste con el infernal
mundo del paisaje de la derecha.

de historiadores como el iniciador de la pintura paisajística porque la naturaleza adquiere una cierta autonomía digna de ser tenida muy en cuenta. Esta entidad nueva de la naturaleza que tiene un valor plástico por ella misma, es la que se irá consolidando bajo la denominación de Paisaje con la que hoy la conocemos.

Su nacimiento y consolidación como género estuvo estrechamente relacionado con el esplendor económico de los Países Bajos en aquellos momentos y con el comercio de Venecia después, en relación con los llamados veduttisti italianos: CANALETO (1697-1768) (Fig. 14) que nos sorprende por la exactitud con que capta las construcciones arquitectónicas y por la delicada luz y atmósfera con la que distingue sus vistas, mientras Francesco GUARDI (1712-1793) se caracteriza por una mayor soltura en el trazo y la mancha, así como por unas atmósferas más densas que las de su maestro Canaletto.

Bernardo BELLOTTO (1720-1780), sobrino y discípulo de Canaletto, consolida la temática de su tío con una maestría ejemplar en los detalles, unos estudios de nubes muy ajustados, vegetación abundante y cromatismo tonal algo más oscuro para acentuar el contraste lumínico.

Se consolida con ellos lo que sería el paisaje urbano actual que viene a sustituir la naturaleza devorada por una especulación galopante que ha arrasado nuestras costas y ha esquilado nuestros bosques



FIG. 14

El trabajo de los canteros se destaca en este *Taller de mármoles en Campo San Vitale*, 1726/27, de la próspera Venecia, junto al de los gondoleros y una mujer hilando en un balcón de la casa de la derecha. Amplia panorámica escenográfica, con la iglesia y la escuela de la Caridad de fondo.



FIG. 15
Representación inequívoca de un claro/oscuro genial en este viejo *Puente de piedra*, 1636/37 de Rembrandt, con barquero en primer término.

autóctonos, en beneficio de árboles cuyo crecimiento rápido ofrece una mayor rentabilidad, al margen de sentimentalismos considerados arcaicos y caducos por un determinado sector de la población que se autoproclama defensora del progreso.

Patinir abriría las puertas del Siglo de Oro del paisaje holandés plagado de pintores con unos excelentes conocimientos técnicos, dominio del color y sentimiento romántico que les llevaría a captar lo que algunos autores califican como arrebatos por la anécdota pintoresca de la Naturaleza. Benditos arrebatos de un sublime pintoresquismo que cautivó no sólo al público de allí, sino que aún hoy conserva todo el esplendor y frescura de una plástica que conmueve.

Con razón Kant¹² los incluiría dentro de los pintores que saben captar lo sublime en lo aparentemente sencillo pero grandioso a la vez.

Nombres tan ilustres como Albert Cuyp, van Everdingen, van Goyen, Hobbema, Ruisdael (Jacob y Salomon), Rembrandt (Fig. 15), Jan Both, Rubens... así como tantos otros de escuelas locales (Dordrecht), merecen ser estudiados con el fin de admirar su organización espacial y fundamentalmente como captan la luz dorada de aquellas tierras en las que abundan los amplios celajes, los molinos, el mar, las extensas llanuras y una vegetación admirable (Fig. 16), resuelta siempre con minuciosidad, maestría, excelente claro/oscuro y sorprendente color.



FIG. 16
Froncosa vegetación característica del paisaje holandés del XVII.

¹² Kant: *Lo bello y lo sublime*, Espasa Calpe (col. Austral), Madrid 1932; *La crítica de la razón pura* (1790). El concepto de lo sublime partiría de las teorías filosóficas e intelectuales de Edmund Burke: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas sobre lo sublime y lo bello* (1756).

FIG. 17

Poussin recurre al viejo mito amoroso entre Orfeo y Eurídice representándolo tocando la lira para cautivar, con su música a Caronte, para que acceda a llevarle en su barca. El paisaje, de 1649, actúa como escenario de una representación contada a través de la pintura.



¹³ Vid. Cat. Exp. de Bilbao, 2007/08: *Poussin y la Naturaleza*.

Deberemos no obstante pasar a Francia para admirar en POUSSIN¹³ (1594-1665) (Fig. 17) y Claudio Gellée: El LORENÉS (1600-1682) (Fig. 12) una rivalidad entre dos maneras diferentes de acercarse y sentir la naturaleza. La primera clásica, ajustada a la razón, donde difícilmente puedes encontrar la más leve discordancia entre los elementos o la ajustada armonía de los colores. Es la pureza de la perfección, mientras en el Lorenés primaría la emoción sublime de un nuevo tipo de paisaje concebido a partir de un efecto lumínico singular que genera un paisaje ideal que cautiva, no por la perfección de sus figuras o sus arquitecturas, sino por el sugerente velo que siempre cubre el misterio de una naturaleza o unos espacios sorprendentes.

Donde la naturaleza había alcanzado una singular visión emocional del artista es en la *Vista de Toledo*, (a.1597) (Fig. 18) de EL GRECO (h.1541-1614).

«Nunca una ciudad fue “retratada” con tanta genialidad, captada en su misteriosa suma de fuerzas profundas que parecen aflorar a la superficie bajo la luz lívida que imponen los accidentes atmosféricos. (...) obra cuya fuerza pictórica sólo es igualada por su propia intensidad anímica.»¹⁴

¹⁴ J. Gudiol: *El Greco*, Polígrafa, Barcelona, 1971, p. 188.

Aquí el paisaje alcanzaría con creces el calificativo de sublimidad al que antes hemos hecho referencia y adquiere el sentido de prolongación del alma del artista que sublima con su espíritu todo lo que pinta.

Las otras dos vistas que pintara El Greco sobre Toledo corresponden a la que tiene el plano de la ciudad, h. 1610-1614 y la que pinta como fondo en el grupo de Laoconte, 1608-1614, de la Nat. Gall. de Washington,

donde recurre a un tipo de enmarque singular con una serpiente que sostiene uno de los hijos (parte izqu. del cuadro).

No obstante, donde la naturaleza alcanza un cambio profundo, ya sea por su grado de sublimación frente a lo bello y de espiritualidad frente a la materia, es en el Romanticismo. Los artistas se sienten arrebatados por una fuerza que los eleva, por una estética mística que les determina un sentido panteísta de la naturaleza en la que siempre encuentran el motivo que les permite representar su nostalgia por los tiempos pretéritos (Edad Media), sus ideales por el gótico, su predominio del corazón frente a la razón, su amor por lo desconocido, lo incierto, la noche, por el más allá que trasciende la idea de muerte superada como viaje a un mundo desconocido. Las ruinas góticas, las tumbas y las cruces alcanzan así un simbolismo fundamental para hacer frente a las industrias que empiezan a proliferar en ciertos paisajes naturales, rurales o urbanos.

Primero habían surgido las siempre misteriosas forjas al lado de los ríos y posteriormente, son los pozos mineros, las galerías y las explotaciones de mineral los que proliferan en determinadas montañas.

La naturaleza configura una nueva visión de la realidad y crea nuevos paisajes concebidos por la acción del hombre, en la búsqueda constante de nuevas materias primas que pronto demandará la sociedad industrial.

Surgen así nuevos motivos pictóricos que, aún hoy, son difíciles de admitir por parte de ciertos pintores que siguen sin ver chimeneas, postes de electricidad, torres de comunicación, máquinas y demás artilugios industriales que abundan en campos, montañas y ciudades.

En la actualidad existe una pléyade importante de áreas científicas que estudian y se preocupan directamente por la naturaleza, todas con un firme propósito de preservarla y mejorarla pero, no sabemos muy bien, si con ello se alcanzará una mejora real y necesaria de la misma o una degradación cualificada de sus beneficiosos efectos.

La Arquitectura, la Obra Pública (TAV, dominio y distribución del Agua, creación y transporte de la Energía...), el Desarrollo Sostenible en todos los campos, la Sociología, el Arte... aportan estudios, creaciones, soluciones e ideas que actúan sobre la naturaleza. Lógico sería pensar que de tal acción conjunta sólo pueden redundar desarrollos positivos hacia un nuevo paisaje más humano, coherente y funcional, acorde con los tiempos actuales, pero hemos de ser conscientes que el más ligero desvío entre tanta osada intervención puede llegar también a ser catastrófico, y hay muchos factores que nos alertan ya de este peligro.



FIG. 18
Vista de Toledo (ant. 1597) que posteriormente se complementaría con la vista y plano de la ciudad, h.1610/1614 y el Paisaje de Toledo que representa en el grupo de Laoconte, 1608/1614 de la Nat. Gall. de Washington, donde recurre a un singular enmarque con una de las serpientes.



FIG. 19

Los personajes de C.D. Friedrich, siempre de espaldas al espectador, dirigen su mirada hacia el horizonte. Dos veleros se acercan a la costa. Al fondo, la puesta de sol sobre el mar del Norte... y nuestra mente, hasta dónde irá, con la imaginación como velamen y la esperanza como ilusión en el rumbo infinito de nuestros pensamientos.

En el fondo estamos pasando de tener una naturaleza salvaje que nos ha ofrecido retos constantes, a tenerla domesticada según nuestros intereses. Esperemos que éstos, de acuerdo con unos ideales políticos, intelectuales, éticos y estéticos, respondan siempre a una razón de ser, sin olvidarse nunca que un corazón no puede dejar de bombear sangre, ni un río dejar de aportar agua a las fértiles tierras de la vida.

Si en el romanticismo de un C.D. FRIEDRICH (1774-1840) (Fig. 19), encontramos siempre la esperanza de un alma que no ha muerto, pensemos que a partir de la cátedra de paisaje que se creara en 1844 (J. Pérez Villamil, 1807-1854, Fernando Ferrán, 1810-1856, Carlos de HAES, 1826-1848), surgiría la simiente que alimentaría el espíritu de todos aquellos artistas motivados por una naturaleza que llamaba incluso la atención de los románticos europeos, cautivados por el exotismo de lugares mágicos tan singulares como Granada y Sevilla, en el Sur y los Picos de Europa, el Cantábrico y Cataluña, en el Norte, sin olvidarnos del Mediterráneo valenciano o los áridos paisajes de las dos Castillas, donde la nieve se conjuga con la austeridad de un carácter duro, firme y noble.

Con el Impresionismo el artista había salido del taller, había invadido el campo y la ciudad para descubrir, al natural, lo que la realidad le ofrecía gracias a las variaciones de luz. Había abierto los sentidos para captar una naturaleza nueva a través de unos paisajes en los que se habían integrado plenamente los humos de las locomotoras de la estación de Saint Lazare, los nuevos puentes de hierro, surgidos de las modernas fundiciones francesas, las riveras del Sena, los jardines de Giverny, un paisaje sensual y zen, creado y pintado por Monet, a 70 Km. de París; los viejos molinos de La Galette reconvertidos en lugar de esparcimiento, las puestas de sol de Ivry que Guillaumin pintara en 1873 con las múltiples chimeneas humeantes de la zona industrial... y a pesar de todo, la naturaleza siguió cobijando y alimentando el espíritu de los artistas que se acercaban a ella en busca de inspiración.

Confiemos que en un futuro próximo no nos defraude porque nos hayamos quedado sin ella y nos encontremos tan sólo con parques desnaturalizados, alimentos transgénicos que no sirven ni para la célula menos exigente, aguas muy transparentes pero poco salubres, energías alternativas pero precarias y unos paisajes muy bien concebidos y cuidados por y para la razón pero sin que satisfagan ningún tipo de sentimientos hacia una naturaleza que debemos preservar por ser nuestra fuente de vida.

No podemos pensar en ella como si se tratara de un elemento industrial más, víctima de la Revolución Tecnológica, que debemos preservar como monumento histórico, patrimonio de la humanidad.

Nosotros formamos parte de la Naturaleza. El Paisaje surge a partir de ella y en relación con el hombre. Hemos de ser conscientes que la Naturaleza merece ser tratada con respeto y admiración porque es fuente de vida. De ella emana toda energía necesaria para vivir. Nuestras vidas sólo pueden engrandecerla y contribuir a un desarrollo natural del que siempre hemos de sentirnos orgullosos.

El desarrollo vinculado con la revolución industrial se ha integrado adecuadamente en la naturaleza si bien, en estos últimos tiempos, somos conscientes que ha sufrido un deterioro importante como consecuencia de una especulación exagerada que no ha tenido en cuenta al hombre como persona, como ente de una sociedad plural que debe tratar con respeto lo que es nuestro origen y medio de vida.

La revolución tecnológica acaba de iniciarse, quedando en «stand by» la industrial.

Sólo la cordura nos posibilitará que la naturaleza siga siendo preservada de ambas y el Arte sirva como testimonio y nexo de unión entre ella y el hombre, con todo su desarrollo científico-técnico que nos ofrece el progreso y una convivencia armónica coherente, sostenible y ejemplar.

Bilbao, Marzo 2008.