

## ESCRITOS COMPLEMENTARIOS

### 1. *Una Olimpia Moderna*

Oleo. Hacia 1873, 45 cm de alto. París, Jeu de Paume. Fig. 58

"Una Olimpia Moderna" es un sarcasmo. Si la mayoría de las pinturas realizadas en ese tiempo por Cézanne están condicionadas por su propia sexualidad reprimida (ver texto de Schapiro: "Las manzanas de Cézanne") la Olimpia es una mueca ágil y delirante donde el autor reconoce su propio fondo enrarecido y lo muestra con una dosificación de humor suficiente para advertirnos de su talante autocrítico y de la conciencia de su proceder con respecto a la pintura.

La imagen oscurecida de piel del hombre -en la pintura- que descubre el rosado cuerpo de la mujer no parece referirse a otra cosa sino a el descubrimiento de la propia interioridad alterada por ese ansioso forcejeo con lo sexual. Lo sexual a secas, sin más.

Si el resto de las pinturas de Cézanne de ese tiempo se caracterizan por la oscura compacidad de los personajes que retrata y la corporeidad de sus paisajes, realizados con una técnica farragosa que abusa de la pintura, a la que empasta y aplasta sobre el soporte, la moderna Olimpia nos revela a un Cézanne despejado y ágil, irónico y teatral, que descarga con confianza el pincel sobre el lienzo y trivializa la gravedad de sus inhibiciones.

En ese lienzo Cézanne, además, muestra sin ninguna duda que es pintor. Se reconoce como pintor, mucho tiempo antes de tomar la decisión de volver a Aix. Contraría, además, aquellas opiniones que hablaron de su incapacidad para la pintura. Su incapacidad, como sabemos era forzada y a expensas de propiciar la liberación de nuevas energías.

Luego, si repasamos el catálogo de L. Venturi, la Olimpia se nos representa como un momento de extrema lucidez del pintor, porque la sensualidad manifiesta de la pintura contradice esa otra soterrada y vergonzante de, por ejemplo, las "Tentaciones de San Antonio". Seguro y lúcido: contra la idea sobre esa época que se desprende de la mayoría de los textos que nos hablan de él. Como un verdadero "harpía del genio" para decirlo con las palabras dedicadas a Cézanne por Picasso.

"La Olimpia" puede tomarse como referencia, pero esa misma actitud se revela el "La Batalla del Amor" (1875-76) o "Un

après-midi a Naples" etc. (citadas por Schapiro en "Las manzanas de Cézanne") y debemos excluir de este grupo pinturas anteriores a 1870 como el remake morboso del "Almuerzo sobre la hierba", caracterizada por la existencia de un individuo en el margen derecho del cuadro, de espaldas a quien no cuesta en absoluto identificar con el propio Cézanne.

Por lo tanto, a partir de cierto momento que nosotros identificamos con la pintura de "La Olimpia Moderna", hay un vuelco hacia fuera en la obra de Cézanne

"Yo soy fuera, entre los colores del día" (Handke-Doctrina del Sainte-Victoire).

El expresionismo, sin duda, contrajo deuda con ese momento de la pintura de Cézanne.

Cézanne se muestra en esa pintura ágil, (como hemos anotado) inmediato e irónico y maneja con soltura criterios básicos de composición: distribución de masas, un incipiente reconocimiento de la "energía" que puede desprender un cuadro; de ahí el modo circular de la ordenación de los objetos...y un dominio del dibujo envidiable, que le permite ir de inmediato a la definición de los objetos.

Si, realmente, existe en esa pintura algo que irrite a una sensibilidad comedida, no es tan sólo la forma desvergonzada con que se exhibe el objeto de sus conflictos sexuales; es la trivialización de la experiencia pictórica, su apariencia embastada.

Por lo tanto, todas las condiciones para agradar a una clientela burguesa existían reventadas por el carácter no idealizado de su aproximación al sexo: inventa sus propias imágenes gratificantes, no existe "historia" que soporte el cuadro y esa inmediatez...tan ajena a un encuentro transcendentalizado con la pintura.

La poca duración de estas pinturas, sin duda, tiene que ver con las escasas expectativas que él mismo vislumbrara para los trabajos de esa época. Se trata de un hacer decepcionado de antemano. Esa inmediatez impide, siquiera, un disfrute sensual real: el que se desprende de un contacto sensualizado con la materia.

Cuando Cézanne sustituye por la pequeñas pinceladas impresionistas (cedidas por Pissarro) el gesto extendido de la pintura que tratamos, recupera una relación con la pintura

distinta: más allá que cualquier voluntad estructurante, esos elementos le procuran, en principio, un inicio de estabilidad.

El contacto humedecido del pincel con la tela, la sistematización que el proceso llevara implícito...un placer real que se transmite a través del sentido del tacto al cuerpo entero.

Pero como hemos anotado, Cézanne pasa en ese tiempo sobre la superficie de la tela como sobre áscuas. De manera que la autoprovocación de sus imágenes debería tener respuesta en un tanteo posterior sobre su propio cuerpo

No extraña, por lo tanto, la opinión que le merecieran Cimabúe o Fra Angélico, referida por Gasquet.

"No hay carne en esas ideas; yo soy un pintor sensualista."

## ***2. El robo de la "pequeña sensación" y otros escritos sobre Cézanne.***

*El robo de la pequeña sensación* tiene que ver con un acceso a la intimidad pictórica de Cézanne por Gauguin.

No puede tratarse (desde Cézanne) de una acción cautelosa, sino todo lo contrario, torpe y ofensiva. Es cierto que, a partir de ese momento, algo en el interior de Cézanne, tenido por lo más valioso de sí mismo, quedó al descubierto y seguramente forzó la transformación de su carácter.

Desposeído de la integridad de ese hueco interior -lugar de una recogida y secreta espiritualidad- Cézanne contrajo otra relación con la pintura.

*Le sobrevino la extensión del paisaje*, para expresarnos con palabras de Rilke.

El despojamiento al que se vió sometido le abandonaría a cierto estado de desequilibrio que sólo pudo recomponerse mediante una decidida voluntad de sumergirse en la actividad pictórica. Era un hueco compensador cuya existencia justificaría cierto desorden en sus vínculos con la pintura. La actitud de Cézanne es inexplicable si excluimos de su biografía ese dato.

*Es como si las transformaciones más radicales en el arte contemporáneo tuvieran su origen en una herida psicológica no curada.*

El hurgar ajeno en su interior lo devuelve hacia afuera:

No cesaba de repetirlo: "¡Yo sólo tenía una pequeña sensación y el señor Gauguin me la ha robado!" Gustave Geffroy en "Claude Monet, sa vie, son temps, son oeuvre. En M. Doran (ed) *Sobre Cézanne* G.G. Barcelona 1979, pág. 91.

"Almuerzo en casa de Monet; a los postres, Cézanne se echa a llorar: ¡Ah, este Gauguin! Yo tenía una pequeña sensación y me la ha quitado. ¡Se la ha llevado a Bretaña, a la Martinica, a Tahití, sí, por todos los paquebotes." Maurice Denis, 1957, Tomoll, pág.46. En M. Doran (ed) *Sobre Cézanne* G.G. Barcelona 1979, pág.

Gauguin le había pedido a Pissarro en una carta la fórmula exacta de Cézanne para comprimir la expresión a ultranza de todas sus sensaciones en un sólo y único procedimiento.

"Cézanne pasó la primavera de 1881 en Pointoise donde a menudo se encontraba con Pissarro, el pintor Vignon y Paul Gauguin, quien, acompañado por su esposa, había ido a pasar sus vacaciones con Pissarro. Este estaba entonces aconsejando a Gauguin en sus primeros intentos con la pintura. Tenían largas discusiones juntos acerca de cuestiones técnicas y teóricas y una vez en París escribió a Pissarro: *¿Ha encontrado el señor Cézanne la fórmula exacta para un trabajo aceptable por todos? Si descubre la prescripción para comprimir la intensa expresión de todas sus sensaciones en un sólo y único procedimiento, entonces intente hablarle en sueños suministrándole alguna de esas drogas misteriosas y venga inmediatamente a París para compartir la información con nosotros.* Pudo haber sido ese inocente comentario, sin duda enfatizado por Pissarro, el que provocó las sospechas de Cézanne hacia Gauguin." John Rewald. "Cézanne. A Biography", Thames and Hudson. 1986, pag.130.

En las notas biográficas de Rewald: *1881. Desde mayo a octubre, con Pissarro en Pointoise; vivía en el 31, Quai de Ponthis. Allí conoció a Gauguin.*

La carta que Gauguin dirige a Pissarro encierra ironía pero al mismo tiempo es certera en lo que respecta a las verdaderas ambiciones de Cézanne.

("...Un sólo y único procedimiento...")

La pintura de Cézanne no puede pensarse en etapas: se trata de un comportamiento general que no admite discusiones en partes. La antítesis de Seurat.

Gauguin sabía (es posible descubrirlo en las pinturas que realiza durante ese tiempo de contactos con Cézanne y Pissarro) que la pincelada para Cézanne constituía un elemento estructurante del cuadro.

Pero en las pinturas de Gauguin, por ejemplo "Idas y Venidas" de 1887 reconocemos que sus intereses pictóricos no fueron en la dirección de los de Cézanne. La pintura de Gauguin no fue una pintura problemática en el sentido que lo fue en Cézanne. Gauguin adopta la forma de proceder impresionista pero no resiste la comparación con la interpretación que hace Cézanne de la misma cuestión. Los problemas de organización del cuadro en Gauguin son problemas convencionales: el interés de su pintura es otro. Pero entendió en qué consistía la ambición de Cézanne y con seguridad ese dato condujo los movimientos instintivos de rechazo de Cézanne.

Por lo tanto la idea de *el robo de la pequeña sensación* tiene esa explicación lógica pero las consecuencias psicológicas en Cézanne escapan a cualquier tipo de explicación objetiva. El drama con el que Cézanne vive esa cuestión va más allá de una simple sustracción del orden técnico. Pero resulta indudable, por la persistencia de la obsesión en el tiempo, que de una forma u otra afectaría su pintura.

La dificultad de datación de muchas de sus acuarelas hace difícil verificar cambios de orden técnico pero temático sí; por ejemplo los trabajos vinculados a lo religioso desaparecen a partir de 1980... No hay en adelante, acuarelas como "L'Ermite", "Apothéose de Delacroix", ni referencias directas a pintores concretos como Murillo en "Le Jeune Mendiant." El trabajo abrumadoramente se ocupa del paisaje. El agrandamiento de la pincelada va ligado el desarrollo de sus trabajos en estos años.

Erle Loran observa: la aportación decisiva que hace a la pintura Cézanne tiene que ver con la capacidad estructurante de los pequeños planos faceta, nunca más sometidos a los intransigentes límites del objeto, sino sujetos a criterios de distribución vislumbrados en un tanteo que abarca la totalidad de la superficie pictórica.

Erle Loran asocia el tema del *robo de la pequeña sensación* a las gradaciones de color conseguidas a partir de la aplicación de los pequeños planos faceta de Pissarro bajo la influencia del color impresionista.

"Más tarde , bajo la dirección de Pissarro, empezó a usar pequeñas marcas de pincel y a desmenuzar el color a la manera impresionista." Erle Loran "*Cézanne Compositions*" pag. 30

En opinión de Loran el *robo de la pequeña sensación* tiene que ver tan sólo con datos concretos técnicos.

CEZANNE. "*Le Verger*" Oleo de 1885-86  
GAUGUIN. "*Allées et Venues*" 1887  
Figs. 59 y 60

Expuestos contiguos en la Exposición de Barcelona de la Colección Thissen de pintura moderna.

Los árboles que Cézanne pinta en "*Le Verger*" son así: estirados e inseguros de forma , como quien crece y apunta a un momento de madurez que es el centro: la referencia desde donde medirse en lo sucesivo. Se juntan y combinan sus ramas de tal forma que presentan a la visión un entramado regular desde donde es difícil reconocer el árbol individualizado. Habría que arrancar desde la base de uno de ellos hacia arriba con la vista y recorrer sus formas inmaduras, rotas levemente por la irrupción de algún tallo nuevo , para finalmente no poder abarcar el ámbito completo que define su copa.

Lo que vemos a través son las oquedades del fondo; la de mayor tamaño ocupa el extremo derecho del cuadro.

Nos preguntamos sobre el sentido del hueco mayor.

La pintura contigua, en la exposición, es un cuadro de Gauguin que se llama "*Allées et venues*" que contiene el mismo accidente. La oquedad en la pintura de Gauguin es simplemente un alivio para el ojo que mira la pintura; forma parte de una manera de componer que reserva una porción de fondo intacta para equilibrar las relaciones entre lo lleno y lo vacío. Es el lugar desde donde procede la influencia de la luz que impregna la escena completa.

Aunque puede pensarse en esos términos acerca de la pintura de Cézanne, no es posible evitar ciertas intuiciones paradójicas con respecto a su necesidad de *decir objetivo*.

En Cézanne la oquedad alude a lo indefinido; infinito aplastado sobre la superficie del cuadro: como si se tratara de una ventana que libera a todo lo representado de su condición terrenal. Una abertura de orden metafísico, presagio de la liberación definitiva. (Sin esa expectativa de salvación última a lo mejor es imposible entender la pintura de Cézanne)

Situaciones semejantes en la pintura de la Hermandad Prerrafaelista implican diferencias sustanciales. Si recordamos la pintura de Henry Wallis "*The Stonebreaker*" el resplandor del amanecer se filtra por la oquedad y es algo así como la premonición de un nuevo día.

Ese tipo de excesos son impensables en Cézanne; la oquedad, además de cumplir un papel determinado en la composición o la obligación de trabajar un fragmento del cuadro de forma diferente, sugiere la posibilidad aludida de huida.

Deben existir entre estos dos cuadros las pruebas que expliquen el motivo del resentimiento de Cézanne hacia Gauguin.

La organización del cuadro, como hemos advertido, es muy similar. Los elementos: árboles, un fragmento de suelo y la oquedad.

En Cézanne, sin embargo, no existen personajes añadidos a la escena: los paisajes no registran la presencia humana. Eceptuamos los paisajes que incluyen bañistas: una forma anómala de presencia.

Si observamos el tratamiento pictórico de los árboles en ambos casos, entonces, la distancia es enorme.

En Gauguin se trata de la pincelada impresionista alargada en exceso que no puede ni quiere constituirse en una parte estructurante del cuadro. De una uniformidad excesiva y torpe.

El árbol de Gauguin pretende explicarse entero y el sometimiento a una referencia concreta lo convierte en algo extraño a su especie: como descrito por una persona con dificultades en el dibujo y la pintura. Ninguno de los elementos

observados individualizadamente en Gauguin resisten una comparación con aquellos de Cézanne.

En la pintura de Gauguin advertimos el desconocimiento, todavía, de sus propias limitaciones como pintor. Más adelante, las superficies de color no se trabajan en relación a sus vínculos miméticos, sino que se ensanchan y liberan de "texturas" asumiendo la dependencia con la generalidad del cuadro. Ese modo de composición que alcanza Gauguin es decorativo en el mejor sentido que pueda atribuírsele a la palabra. Sin embargo, la pintura que examinamos, marca en exceso la influencia de Pissarro y de Cézanne, en el aspecto técnico y en el temático. (La manera de abarcar el paisaje.)

La base de proximidad aludida quizás constituya el origen de las tensiones con respecto a Gauguin de Cézanne aunque Gauguin no tenga nada que ver con la necesidad de *decir objetivo* de Cézanne.

En la forma en que Gauguin trabaja el árbol descubrimos la indiferencia hacia el mismo y el esfuerzo por salvar la pintura a través de otros recursos. Cézanne fue ajeno a las "curiosidades" que contiene la pintura de Gauguin.

Cuando Cézanne se dirige al motivo no arrastra un caminar divagatorio a la expectativa de incidentes pictóricos. En la elección del fragmento de naturaleza que ocupa el cuadro "Le Verger" es decisiva la posibilidad de que el propio tema ceda aspectos fundamentales para la construcción del cuadro.

Se trata de una forma restrictiva de ver que se detiene tan sólo ante aquellas partes del paisaje que puedan ceder parte de su entereza disposicional al cuadro. En "Le Verger" algo de la fuerza de la estructuración del cuadro lo anticipa la selección del propio motivo. Los vínculos de Cézanne hacia un paisaje determinado dependen de que condense cierta energía: la Montaña de Sainte -Victoire, por ejemplo.

- (Monet- Cézanne)

Como en la última etapa de Monet Cézanne ofrece la misma resistencia a referirse directamente al objeto, motivo.

Si recordamos los enmarañados bosquejos que preceden a la definición de las cosas en Monet notamos, además, la extraordinaria complejidad que alcanzan sus pinturas. ¿Cómo entender que tras el entrecruzamiento simultáneo de

líneas se esconda una configuración previa del tema. Que la confusa distribución del color aluda al color definitivo?

Si existe algún tipo de relación entre la pintura de Monet y la de Cézanne más allá del vínculo -que finalmente pierde relevancia- del uso de las pequeñas pinceladas, es esa voluntad de evitar ataduras estables con los objetos. Estos emergen en última instancia; cuando los restantes problemas del cuadro han sido resueltos.

De manera que que no es sorprendente que la cesión que Pissarro hace a Cézanne sea recogida con la intuición del uso que realmente haría de ella. En principio obscurecer la superficie del cuadro -empezaba con los tonos fríos- resistirse a referirse a la imagen.

Si existe, además, algún tipo de relación entre la pintura de Cézanne y la abstracción subsiguiente radica en la resistencia hacia la imagen, que la pintura abstracta radicaliza.

"Las sensaciones de color que dan la luz, son en mi caso causa de abstracciones que no me permiten cubrir la tela, ni proseguir la delimitación de los objetos." Carta a Bernard, 23 de Nov. de 1905. en Doran (ed.) *"Sobre Cézanne"*, G.G. 1980, pág. 75.

Después están las condiciones que Cézanne o Monet imponen al gesto, que no es más que una manera de eludir referirse a lo concreto, lo ínfimo.

Estas imágenes de Cézanne emergen, no sin angustia, desde un rodeo, desde una estrategia distante de las cosas mismas. Al final los objetos alcanzan una concreción tensa, que no es ajena a la voluntad previa y contradictoria de distancia.

"En la evolución de la pintura francesa desde Courbet a Cézanne hay una paradoja: su mismo esfuerzo por transcribir la experiencia visual con una fidelidad cada vez mayor la llevó al borde de la abstracción. Clement Greenberg. *"Arte y cultura"*, ensayos críticos, G.G. 1979, pág. 160.

En Cézanne, sin embargo, fue la necesidad de evadirse de definiciones bidimensionales y táctiles de la experiencia.

- (Valores-reflejos, Cézanne.)

"Se acuerda de aquel pastel tan bonito de Chardin con unas antiparras y una visera encima. Muy listo este pintor. Se ha fijado vd. que al superponer sobre su nariz un ligero plano transversal en arista se ven mejor los valores. Compruébelo, y ya me dirá si me engaño." Carta a Bernard. Aix 27 de junio de 1904, M. Doran (ed) *Sobre Cézanne* G.G. Barcelona 1979.

El autorretrato de Chardin con visera (Museo del Louvre, Cabinet des Dessins) muestra a este pintor tocado con un paño que le envuelve la cabeza, un pañuelo de colores, a rayas, que se anuda a su cuello, unas antiparras y una visera. Es un retrato que incluye parte del torso, de modo que el pañuelo se extiende íntegramente sobre el pecho.

Lo que caracteriza este pastel es la protección del rostro mediante una visera de color verde contrapuesta a la forma de las antiparras puestas en *valor* precisamente por la horizontalidad de la visera. El lado derecho del rostro lo inunda una luz blanca y ostentosa que provoca los reflejos sobre las gafas, parte del rostro y de la visera.

Este efecto se registra en continuidad con la coloración verdosa del fondo.

No sabemos con exactitud a qué se refiere Cézanne cuando habla en este caso de *valores*, pero sin duda tiene que ver con la cuestión de los reflejos o de las relaciones formales que se producen o ambas cosas al mismo tiempo.

Reflejos: cuando los colores no se constriñen a los objetos sino que se extienden más allá de las superficies que los contienen. Tema examinado por los científicos del neo-impresionismo.

"Podemos observar que un plano de bordes nítidos utilizado como visera puede estimular por igual la lectura de las líneas rectas horizontales y la de las curvas en el motivo observado; ésto podría explicar una categoría de distorsión cezanniana." M. Doran (ed) *Sobre Cézanne* G.G. Barcelona 1979, nota 12 a los escritos de Bernard.

"Dibuje, pero lo envolvente está en el reflejo. La luz por el reflejo general Es la envoltura." Carta a Bernard. 1905, M. Doran (ed) *Sobre Cézanne* G.G. Barcelona 1979. pag. 74.

- (*Retratos*)

Cuando dibujamos un rostro ocurre que tanto si lo representado se asemeja al modelo o no el dibujo acaba refiriéndose a alguien.

Dos ojos, una boca y una nariz, si no están cariturizados excesivamente, son un rostro.

Sucede que la indefinición de alguna de las partes , en particular los ojos, sustraen de la tendencia que buscaría la relación con un sujeto análogo en la realidad.

Muchas veces, la falta de semejanza con el sujeto que dibujamos se suple con la posibilidad de parecido accidental con cualquier otro.

De manera que un retrato bien o mal hecho acaba refiriéndose siempre a alguien. Entonces el análisis de la pintura excede a su contexto y deriva a especulaciones subjetivas, más allá de su estricto interés pictórico.

No resulta desde ese punto de vista extraño que Cézanne multiplicara sus conflictos con la pintura cuando se ofrecía o le obligaban a llevar a cabo un trabajo de ese tipo.

Sólo una aceptación incondicional de su "genio" hicieron posible que el retrato de Vollard se llevara a cabo, tras más de ciento quince sesiones de trabajo.

"Sabemos que Cézanne repintaba sus cuadros durante meses y meses; el retrato de Vollard, por ejemplo, necesitó ciento quince sesiones." Erle Loran ,*Cézanne Compositions*.

"Del retrato de Cézanne a Vollard no podía hacerse siquiera un comentario ligero, como el que sugiriera el retrato hecho por Pissarro a Cézanne..." M. Doran (ed) *Sobre Cézanne* G.G. Barcelona 1979, Pag. 82 .

"Que Cézanne repintara ciertos cuadros más de cien veces sin que estos perdieran ni un ápice de su frescura es uno de los misterios del arte." Erle Loran "*Cézanne Compositions*."

Tras los rostros y la compostura tersa de los cuerpos en los retratos de Cézanne no hay nada.

Todo es fuera: la memoria nunca añadió un sólo dato.

¿Hurgar en el individuo tratando de revelar su psicología?

Se evita esa cuestión como se evita acomodar en el cuadro estrategias que revelen cualquier concepto trascendente, por ejemplo: Infinito.

Porque la naturaleza de esas ideas es antipictórica. No sólo no pueden pintarse sino que quien se apoya en tales conjeturas actúa contra la pintura misma. Un retrato nunca podrá referirse al ausente retratado. Toda la literatura al respecto es sólo literatura ; desentendimiento de la pintura.

¿Qué nos dicen los retratos de Gasquet o de Vollard sobre ellos mismos? Si prescindimos de la indumentaria o de cualquier otro dato anecdótico: nada. No pueden hablarnos, por ejemplo, de entereza moral, mezquindad o soberbia. Por esa razón, que Gasquet o Vollard intimidaran a Cézanne para que los retratara fue una actitud ridícula e incomprensible. Los retratos de Cézanne nunca hablaron ni hablarán de ellos.

Es difícil, entonces, entender la opinión de Geffroy al respecto:

"En relación a los retratos de Cézanne, tan escasos en número, los conflictos se multiplicaban, por razones que tienen que ver con las alteraciones a que estaba sometido su carácter." M. Doran (ed) *Sobre Cézanne*, G.Gili, Barcelona 1979, pag. 22. (Escrito de Gustave Geffroy, "*Claude Monet, sa vie, son temps, son oeuvre*")

En el retrato de Vollard sucede que las dificultades reales de manipulación del modelo, -contrariamente a lo que sucede en las naturalezas muertas- le conducen a recoger el fragmento del cuerpo retratado y dirigirlo de un ángulo a otro del cuadro, confiando que la tensión primordial la procure la pesantez del torso. La cabeza se injerta con dureza y queda referida a las diagonales desprendidas del traje.

En un ejercicio de estas características Cézanne no renuncia a que el espacio pictórico se constituya en circulación de energía.

- (Optica)

"Sé muy bien cual es la dificultad, es que no materializo lo bastante; no tiene nada que ver con la óptica." Cézanne. M. Doran (ed) *Sobre Cézanne* G.Gili, Barcelona 1979.

La óptica tiene que ver con lo que acontece cuando la mirada se extiende sobre el motivo: un problema de óptica en Cézanne tendría que ver con la idea *pasages*: cuando un esfuerzo de la observación visual trata de identificar la condición de las transiciones entre una heterogeneidad de acontecimientos visuales.

Sin embargo, la idea de *materializar*, como él mismo indica en la cita anterior tiene que ver con una situación distinta. Con cierto e inalcanzable estado de la intuición pictórica que se produce fuera de la observación del motivo, en el encuentro del pigmento con la tela y en la manipulación sobre la paleta del color. Es decir; en los momentos intermitentes de desentendimiento visual del objeto. Cuando la capacidad de razonar queda ahí ajustada, sostenida; realmente sostenida por el instinto.

La *materialización* inalcanzable, pero al mismo tiempo real; como una sombra sólida tras la tangible alegría de la pintura veneciana, a la que constantemente hubo de referirse Cézanne.

Esa idea; *materializar* escapa, desde luego, a cualquier interpretación. Porque, realmente, se trata de un estado de la pintura que Cézanne vislumbra y seguramente constituye una de las expectativas que le sostienen en el oficio. ("Soy demasiado viejo, no he materializado y tampoco voy a materializar ahora.")

Algo de esto recoge Bernard.

"De hecho, procedía tal como debieron obrar los antiguos tapiceros, fijando una continuidad entre los colores emparentados hasta que estos encontraran su contraste en la oposición; no obstante, noté de inmediato que semejante trabajo aplicado a la naturaleza creaba una contradicción, pues toda fórmula racional cede con mucha mayor libertad y mayor

facilidad a una creación, antes que la misma naturaleza." M. Doran (ed) *Sobre Cézanne* G.G. Barcelona 1979,pág. 91.

- (*Naturalezas muertas, paisajes*)

Lo característico de una naturaleza muerta es la disponibilidad de los objetos que lo componen, frente a la estabilidad del paisaje.

"Para determinar el sentido de un cuadro de asunto se requería entonces un título y a veces una larga explicación, como la que dió Delacroix de sus murales de San Sulpicio. Y si faltaban éstos, se escrutaba la imagen a la luz de otras representaciones mas conocidas o mejor descifradas, literarias sobre todo. En el caso de la mayoría de los bodegones no habría lugar a esa comparación con una esfera imaginativa; los objetos representados pertenecen al mundo de todos los días, no a la cultura literaria; sentimos haber captado la imagen cuando hemos reconocido los elementos en su realidad de por sí obvia." Meyer Schapiro. *Las Manzanas de Cézanne*. Pág. 53, Teknè, nº 1, 1985 ( Revista de la Universidad Complutense)

"Equiparando el bodegón a una partida de ajedrez, en el que el artista busca siempre la porción más fuerte para cada una de sus piezas libremente escogidas" Meyer Schapiro. *Las Manzanas de Cézanne*. Pág. 57, Teknè, nº 1, 1985 ( Revista de la Universidad Complutense)

- (*Las horas de la pintura*)

"Se levantaba muy pronto, iba a su estudio en cualquier época del año, de las seis a las diez y media, regresaba a Aix para comer, e inmediatamente después se volvía al motivo o paisaje, hasta las cinco de la tarde." M. Doran (ed) *Sobre Cézanne* G.G. Barcelona 1979,pág. 88.

Las seis de la mañana es el amanecer. La naturaleza todavía no se ha inundado de luz. Al amanecer los árboles se despojan muy lentamente de la sombra.

El atardecer se llena de contrastes por la fuga de la luz. Cézanne abandonaba el trabajo sobre el motivo a las cinco de la tarde. El amanecer, como el estado de duermevela, contiene momentos eternos.

El atardecer es el tiempo de la pintura impresionista.

- (*Imaginación creadora*)

"Su labor procedía enteramente de su genio y si hubiera tenido imaginación creadora hubiera podido ahorrarse el acercamiento al paisaje o la necesidad de colocarse ante un bodegón; pero se hallaba desprovisto de esta imaginación que ha distinguido los maestros mas ilustres; su única fuerza dependía de su inteligencia incrementada por el gusto". Emile Bernard. *Recuerdos*. Mercure de France 1907. Editado en: M. Doran (ed) *Sobre Cézanne* G.G. Barcelona 1979, pág. 91.

La *imaginación* a la que alude Bernard es impensable sin la asistencia de la memoria pictórica. Además, la pintura, entendida en los términos de Cézanne no podía permitir que la imaginación filtrara datos extraños a la pintura. Una pintura de imaginación exige un instrumental de análisis que es extraño a los problemas estrictos de la pintura. La pintura de Seurat no fué imaginativa. El cubismo de 1912, tampoco. Por lo tanto en Cézanne, no puede hablarse de carencia de *Imaginación creadora*. Si de voluntad de evitarla.

- (*Acuarelas lavadas*)

"He alquilado una habitación en Aix por un mes, le deje (a Cézanne) mientras lavaba su acuarela con cuidado y reflexión" M. Doran (ed) *Sobre Cézanne* G.Gili, Barcelona 1979, pág. 92.

Realmente, la mayoría de las acuarelas de Cézanne, no muestran las huellas del lavado. Y en cierto modo, esta idea, contraría la que tenemos generalizada de su forma de proceder.

El lavado de las acuarelas procura como un fondo impensado, resultado de las mezclas de todos los colores que hasta ese momento han intervenido en el trabajo

Por lo tanto, ha de contarse, con esa impregnación de la superficie que nunca puede ser consecuencia de la reflexión

sino que provoca un color que puede ser modificado mediante la adición de otros.

El lavado de las acuarelas, debido a la mezcla de colores cálidos y fríos, procura cierta suciedad en el color.

Cuesta pensar en Cézanne sometiendo lo pintado a ese proceso.

La independencia con que observamos cada una de las pinceladas en las acuarelas de Cézanne se contradice con el procedimiento del lavado.

Lo que podemos asegurar, si son ciertas esas referencias, es que no fue una forma de proceder generalizada.

Quizás humedecía simplemente el papel para conseguir mayor fluidez en la ejecución, pero ese trabajo no necesita de la ayuda de la reflexión.

### 3. Aura rosada

- (SEURAT: *La racionalización del proceso pictórico. Ciencia y pintura. Dibujos etc.*)

"De la sorte , les voies de la science c'est une chose, les voies de l'art, c'en une autre. Ce qui pour la science est bonheur devient malheur pour l'art." K. Malevitch.

No existen dibujos en los que Seurat emplee el color como apoyo de los mismos. La actitud es comprensible porque el empleo del pastel, por ejemplo, es incompatible con el desarrollo de su complicada estrategia. El pastel impone, generalmente, un inicio que supone la disolución del color en extensiones, para preparar progresivamente la explicación de los pormenores de la imagen: un aspecto de esa técnica que seguro repugnaría a Seurat: evanescencias fortuitas, la dificultad de fijar definitivamente los colores y un margen extenso de aleatoriedad incontrolable.

"Eco" es una imagen dibujada de perfil. Esa posición no es casual. Los personajes de los cuadros de Seurat nunca miran de frente; tuercen la mirada en una u otra dirección en trayectorias independientes: no se miran.

Esos personajes nunca han expuesto su mirada a la del pintor. Seurat los ha pintado obligándolos a adoptar posiciones oblicuas. Esquivan de manera resuelta la frontalidad, y si se enfrentan al plano del cuadro, entonces tuercen el gesto y desvían la mirada hacia otra parte: la otra orilla del río. En "*Un Dimanche à la Grande Jatte*" el centro de la composición lo ocupan una señora y una niña. Son, en realidad, el centro no sólo por situarse en el cruce de las dos diagonales virtuales que cruzan el cuadro, sino porque el cuerpo de ambas lo enfrentan resueltamente a la planitud del cuadro. La mujer de la sombrilla, sin embargo, flexiona el cuello y evita de manera muy forzada (como le corresponde reaccionar a seres de hechura tan hierática: Egipto) la mirada frontal. Pero la niña, por el contrario, entorna los ojos y parece indagar por la actividad de quien trata de construir la escena. Está sin embargo tan distante que el color de sus ojos no llega a percibirse desde la posición del pintor: la distancia y la densidad de la luz han disuelto sus colores en la atmósfera.

Seurat escapa de la mirada del otro.

"Cuando uno se imagina los ojos de Matisse mirando a los de la modelo, los ojos de uno y otro (y entre ellos los ojos pintados) todo se impregna de cierta movilidad e inquietud."

En el cara a cara con el modelo, Henri Matisse está atento a los ojos.

Algo sucede: de ojo a ojo parece que los colores cambian.

"Le he pedido a Lidia que me diga la verdad, porque no reconozco esos hermosos ojos cambiantes de color avellana de ayer. Ella me ha respondido: tiene los ojos del color de los vuestros, incluso de los míos. Pero viendo que en el transcurso de la sesión cambiaban, se hacían más oscuros al tiempo que su cara enrojecía, te juro que creo no tener nada que ver con eso, llegué a pensar que era el flujo de la sangre lo que cambiaba el tono de los ojos." Henri Matisse añade: "Yo no he hecho nada, por lo tanto, cambian."

Pintar un retrato, según Francis Bacon, es algo así como comunicarle una herida a un cuerpo. Henri Matisse tiene el aire de defenderse: pintar no es obtener un goce del cuerpo de la modelo. Puede ser, pero del cuadro sí. El cuadro es el lugar de un cuerpo a cuerpo simbólico.

Las relaciones del pintor y su modelo son de por sí efectos pictóricos. Se anudan apenas buscada una tinta en la paleta. Sin el deseo del cuadro todo sería incoloro e informe.

"Esa hermosa joven posaba para mí -dide Matisse- pero sentía que algo no iba bien. Era siempre en el mismo sitio, alrededor de la espalda. Mi dibujo era duro, rígido...le propuse que se hiciera examinar su espalda por un médico. Diagnóstico: desplazamiento de vértebras."

- (Eco)

Estudio para "Une Baignade". lápiz conté, colección Edith Wetmore, New York. Reproducido en: Homer, *Seurat and the Science of Painting*, M.I.T. Press, Cambridge 1964, pág. 102. Fig. 61

La figura de "Eco" aparece en el margen derecho del cuadro sumergida hasta la cintura en las aguas del río. Emite un sonido uniendo ambas manos y entrelazando los dedos. Cerca así la boca, de manera que le queda un resquicio para la emisión de sonidos.

Sin embargo el aire moviliza los elementos sin fricciones. Seurat es sordo. Sólo dispone de ojos; a la óptica le extrañan los sonidos. Para que Seurat pudiera percibir el *halo envolvente* de los objetos era necesario que se taponara las orejas; tener los ojos entrenados para un ejercicio de resistencia frente a la luz.

Ninguna pintura es tan ajena al sonido.

En Cézanne los pinos inclinados en diagonal emiten un chasquido: sentimos resquebrajarse sus ramas.

Munch vuelca su grito fuera del cuadro: crea una acción de fuerza sonora hacia el espacio

Los colores de Mondrian no son sordos; a pesar de los impedimentos que opone a las resonancias entre ellos.

El fondo de los estanques de Monet está habitado: notamos el roer de las raíces hundidas de los nenúfares.

Los iconos de Malevitch , atrapados al fondo que los fija, pueden desprenderse. Tienen facilidad para desprenderse e iniciar un forcejeo con la atmósfera que los envuelve.

Los organismos de Kandinsky pueden desplazarse y engullirse entre ellos.

Klee concede a los individuos que atrapa en el dibujo el don del habla.

La conversación entre el pintor y la modelo nos llega desde los aguafuertes de Picasso.

En los ventisqueros que Turner pinta en los Alpes, el aire es frío y silva.

Y por fin, en Poussin no sólo es el destello de las armaduras, son los golpes emitidos. A pesar de la trama que fija los objetos y los personajes.

- (*Aura Rosada*)

Seurat tuvo la certeza de la existencia del *aura rosada* a través de los experimentos científicos de Chevreul. Este, apoyándose, no en conjeturas, sino en datos que la ciencia le

había revelado descubrió la existencia de una especie de aura rosada que a manera de envoltorio difuso diluía los límites de los objetos expuestos a la luz blanca del día.

Académico por vocación y formación, (su biografía nos revela una forma de vivir complacida con el estatus heredado) mantuvo una relación distinta con la naturaleza a la de pintores impresionistas, por la necesidad que tuvo de verificar los asuntos de la pintura.

No registró ningún momento del día: había superado el estado de agitación emocional de los impresionistas porque Seurat fue un pintor científico y en lugar de dirigir una mirada generalizada al paisaje, al asalto de todas y cada una de las incidencias cromático-lumínicas, perseguía, con la distancia y la seguridad que caracterizan a un científico, aquellas referencias inmutables que estabilizan nuestra relación visual con la naturaleza.

Fijó su mirada en el borde del árbol -perfil abismal desde donde precipitarse al cielo- y vislumbró el *aura rosada*. Sostuvo la mirada hasta cerciorarse de que el límite había desaparecido para ceder a la presencia real de un ámbito de resonancias cromáticas que desposeía el árbol de su figura y lo fijaba, sin que mediara el vacío, al plano sin accidentes del cielo. La llamada *ley del contraste simultáneo*, que Seurat generalizaría en su uso más tarde y en la extensión de toda su pintura, fijaría definitivamente ese dato, como un hecho indiscutible y por lo tanto inevitable al pintar imágenes sobre cualquier tipo de soporte.

Seurat, además, compromete a Leonardo en el hallazgo: una premonición de la certeza definitiva estaría contenida en sus escritos y en su pintura. Pero las referencias a Leonardo las vinculamos exclusivamente a los intereses pictóricos de Seurat.

El amigo de Seurat, Charles Angrand, comenta:

"En el Boulevard Courbevoie, recientemente construido a lo largo del río, han plantado algunos árboles. Seurat me comentó con entusiasmo que la masa de verde frente al cielo estaba rodeada de un halo rosa." William Innes Homer, *Seurat and the Science of Painting*, M.I.T. Press, Cambridge 1964, pág. 120

La versión científica en la misma página:

" Cerca de la línea de demarcación entre la luz y la sombra, la superficie de hierba iluminada se inclina hacia el naranja, mientras que cerca de la línea, el verde azulado de la superficie en sombra revela la adición de pinceladas púrpuras y violetas. Seurat, de esa forma, seguía el principio a través del cual, cuando dos colores están yuxtapuestos, cada uno tinta al otro con su complementario."

- (Dibujos)

La aparición del *aura rosada*, por consiguiente y como consecuencia de la *ley del contraste simultáneo* era forzada pero al mismo tiempo utilizada de forma consecuente pictóricamente; ahora bien ¿cómo justificar esa estrategia en los dibujos con lápiz conté?

Si el hecho se manifestaba en la naturaleza y además era verificable a través de la teoría científica, bastaba forzar la técnica del carbón y volver a examinar el tema de la relación entre la luz y la sombra.

¿Cómo eran los dibujos de los impresionistas en general? Hay discontinuidad entre el tratamiento del dibujo y la pintura: se trata de una relación no resuelta.

El problema lo plantean Seurat y Cézanne.

Los dibujos de Seurat, aunque podamos examinarlos con independencia de su pintura, fueron realizados con total dependencia de los óleos.

A través de los dibujos resuelve los problemas de composición, de definición de las imágenes, sus relaciones con el fondo, problemas de iluminación, de masa.

En Cézanne se trata siempre de una relación problemática.

El comportamiento de Seurat, sin embargo, fijaba las secuencias con estabilidad. Se trataba de anular cualquier relación problemática con la pintura. Los dibujos de Seurat, por lo tanto, forman parte de especulaciones cuya finalidad es el óleo acabado: si el área del objeto en la proximidad del fondo está iluminada entonces el suelo se oscurece; si el borde el objeto es oscuro el fondo adyacente está iluminado... estrategia que se vierte a la pintura.

La mezcla óptica del puntillismo - que Seurat desarrolló a partir de 1866- en el dibujo a que aludimos queda invocada automáticamente por el uso del papel Ingres rugoso sobre el cual el lápiz conté se aplica.

La técnica se aplicaba de forma que , en las partes muy oscuras, sin vibración de la luz, el lápiz penetrara entre los entresijos cóncavos del papel. Y desde esa aplicación extrema graduar el impacto sobre el resto del dibujo para que el lápiz pudiera controlar gradualmente la aparición de las vibraciones del blanco del papel. De esa forma se conseguía la gradación del negro al blanco con la mediación de los puntos en blanco que el lápiz dejaba y cuyo tamaño podía controlarse. Los rasgos curvilíneos primero son extensos y reducen su tamaño en función de la necesidad de que la superficie sea más o menos clara.

Si observamos algunos fragmentos de "Une Baignade" comprobamos que ese tipo de efectos los consigue también sobre la tela.

Así, la imagen emerge desde una abstracta e indiferenciada masa de tonos luminosos.

Seurat es el primero que traduce a la técnica del lápiz conté los hallazgos impresionistas.

Destaquemos, además, que las imágenes se resuelven sin texturizar zonas concretas, aspecto que acontece también en sus óleos.

- (*Instrumental*)

Una paleta compuesta de un número determinado de colores, once, dispuestos en hilera y manteniendo una separación regular.

¿El origen de los colores?... procedían de la paleta de Signac: la paleta impresionista.

En la primavera de 1884, tuvo el encuentro con Signac y el mismo comenta: "Entusiasmado por nuestras mútuas investigaciones , Seurat pronto adopta la paleta simplificada del Impresionismo."

A partir de entonces elimina de su paleta los colores tierra (los impresionistas ya lo habían hecho): no estaban contenidos en el espectro solar.

La disposición de los colores sobre la paleta:

Primera hilera: amarillo cadmio, vermellón, esencia, lacas, violeta covalto, azul ultramar, azul covalto, azul ceruleo, verde esmeralda, verde compuesto y amarillo cadmio menor en tono.

Segunda hilera: perfectamente alineados en correspondencia con los colores mencionados: una mezcla de cada uno de esos colores con cierta cantidad de blanco indeterminado.

Tercera hilera: montoncitos de blanco.

Como norma: no llevar a cabo mezclas en la paleta.

La síntesis de los experimentos de Newton relaizadas por Rood, Blanc y Chevreul muestran que la luz blanca, cuando pasa a través del prisma se divide en todos los colores del espectro excluyendo los colores tierra y el negro. Esta puede ser la razón de que esos colores hayan sido evitados en la paleta de Seurat.

"Sólo los colores prismáticos intervienen en la ejecución de las pinturas de Signac o de Seurat. O lo que es lo mismo; los colores tomados directamente de los tubos se colocan sobre la paleta uno tras otro, siguiendo el orden del prisma, ninguno puede combinarse con otro, excepto con sus consecutivos; y la banda espectral, sin ninguna rotura en su continuidad, será, en toda su extensión capaz de ampliarse con la intervención del blanco y así constituir un rectángulo cromático, que será en relación al círculo cromático como el planisferio es al mapa del mundo." Willian Innes Homer, *Seurat and the Science of Painting*, M.I.T. Press, Cambridge 1964, pág. 146.

"Frente a su tema, Seurat, antes de colocar siquiera un toque de pintura en su pequeño panel; mira, compara, trata furtivamente de ver el juego de luz y sombra, percibe los contrastes, distingue las reflexiones (...) toma, entonces, uno de los pigmentos situados en pilitas y ordenados sobre la paleta. Elementos que constituyen tonos destinados a expresar de forma óptima el misterio que ha descubierto. De la observación a la ejecución, pincelada a pincelada, el panel queda cubierto."

*Les besoins individuels et la peinture*  
française, XVI pág.16. Descripción de Signac

Encyclopédie

- (*Impresionismo- Neoimpresionismo*)

"La necesidad de reproducir lo que experimento me pone cada vez más furioso...cuanto más avanzo más me cuesta plasmar lo que siento."

"Hay que saber captar el momento del paisaje en el instante justo, pues ese momento no volverá nunca y uno se pregunta si la impresión recibida es la verdadera."

"También es culpa mía, quiero asir lo inasible. Esta luz que se escapa llevándose el color es algo espantoso. El color, un color, no dura ni un segundo, a veces tres o cuatro minutos como mucho. ¿Qué se puede pintar en tres o cuatro minutos? Se han ido y entonces hay que parar. ¡Ah, cómo sufro, cómo me hace sufrir la pintura! Citado en: *Monet*, catálogo de la exposición de Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, págs. 94 y 95

Fijar las apariencias como datos estables: tarea tan árdua como seguir el flujo de la energía en acción.

Las citas respectivas anteriores ponen de manifiesto lo significativo de la actitud de Seurat frente a Monet:

Aversión a las mezclas: las mezclas no debían realizarse en la paleta. En la paleta se disponían los colores necesarios separados. La paleta no es el lugar donde el color se obtiene intuitivamente; el color aparece más tarde, sobre la superficie del lienzo. Se establece en estratos y debe precipitar en un momento dado y a una distancia calculada.

"Difícilmente puede imaginarse nada tan polvoriento y apagado que "La Grande Jatte" que representa paseantes situados a la sombra en un día de sol." Emile Hennequin, *Notes d'Art*, "L'Exposition des Artistes Indépendens", pag. 581

"Las pinturas impresionistas fallaron constantemente en aquel punto donde debieron acertar. En vez de superar en brillo de color a las pinturas realizadas de forma convencional, representan la más completa decoloración que uno pueda llegar a imaginarse." George Moore, *Modern Painting*, pag. 94

La descripción , en ese sentido crítico del comportamiento de la pintura de Seurat en Homer: *Seurat and the Science of Painting*, M.I.T. Press. 1970, pags. 172 a 175.

Aunque Homer acepte que las pinturas de Seurat -en contraposición al grupo que apreciaba el emborronamiento de las mismas- son eficaces visualmente, queda latente el problema: el lugar y la distancia a que el color se decanta hacia lo concreto es distinto para sectores de la pintura en "Les Poseuses." Como hemos observado en otros apartados, esta cuestión la resuelve definitivamente Monet.

- (*El procedimiento de Seurat*)

Las pinceladas se superponen -cuando cambia el color- siguiendo direcciones distintas; estratificadas. Así se facilita la independencia de unas con respecto a las otras.

El color dominante de la luz es el naranja.

El de la sombra el azul

¿Cómo se establecen los colores locales? Para las ropas siempre usa un mismo color. La yerba es verde. El cielo azul.

- (*Ausencia de texturas*)

Considera los reflejos: un color afecta a sus colores vecinos proyectándole sus reflejos que son manchas, más o menos diluidas, de su mismo color.

Una superficie brillante, a veces, refleja su color sobre una superficie situada en sus proximidades. Y puede suceder que esas reflexiones, casi siempre insignificantes, tengan su procedencia en el modo de manifestarse los complementarios. Pero mientras los complementarios se manifiestan siempre; los reflejos son fortuitos.

En "La Grande Jatte" como las figuras están muy separadas, no existen reflejos sobre ellas. Sin embargo padecen el reflejo de la hierba. En el agua los reflejos son evidentes y se tratan.

Pero cuando los reflejos no son obvios es cuando adquieren mayor interés. Como no tienen la evidencia del *aura rosada* no puede generalizarse su distribución. Recordemos el interés de

Cézanne por uno de los autorretratos de Chardin. En ese caso concreto, el reflejo es un artificio para potenciar la eficacia del retrato.

Los reflejos diluyen la intensidad y el aislamiento de un color concreto localizando sus efectos en áreas vecinas.

Podemos considerar que este tipo de cuestiones son de difícil verificación y que Seurat concedió un amplio margen a la intuición.

- (*Color local*)

Según Fénéon el color local es el que tienen los objetos cuando son sometidos a luz blanca o se les mira de cerca.

Pero sabemos que en Seurat el color local no se consigue tras la imitación directa sino que se obtiene indirectamente; cuando se han establecido las capas sucesivas.

La *acromatización* del color resulta de acuerdo a la *ley del contraste simultáneo* con la intervención de las pinceladas que corresponden al color de la luz, a las reflexiones y a la intervención de los colores complementarios.

En "La Grande Jatte" los colores locales son: verde para la yerba, azul para el agua y el cielo y rojo anaranjado y azul violáceo para las figuras y el paisaje.

"Uno de los más difíciles problemas que tuvo que resolver Seurat con su insistencia en la pureza del color fue el de pintar sombras. Mientras las sombras, tradicionalmente, habían sido reducidas en valores con la adición de negro, algún oscuro color de tierra o usando los complementarios mezclados juntos en la paleta, Seurat aplicó una dosificación generosa de azul en las sombras siguiendo el principio según el cual debían tintarse con el complementario del color de la luz. De forma que, vistos a cierta distancia, los verdes intensos y los verdes azules que constituyen el color local de la hierba en la sombra son *acromatizados*. Esto es reducidos en intensidad y enfriados por la mezcla óptica con las pinceladas superpuestas de pigmento azul." William Innes Homer, *Seurat and the Science of Painting*, M.I.T. Press, Cambridge 1964, pág. 125.

Los efectos de *acromatización* definitiva son consecuencia del uso del blanco, de mayor importancia que los atribuidos al uso restringido del azul para las sombras.

- (*Gradación del color*)

En "La Grande Jatte": Para áreas iluminadas de yerba: del amarillo al verde. Para el agua: del azul cyan al azul ultramar. Para la Yerba sombreada: del verde al azul verde. Los tonos intermedios los consigue con blanco.

La *ley del contraste simultáneo* provoca aquello que Delacroix y los pintores impresionistas llamaron "reactions" que es como el forcejeo entre distintas áreas de color y tras el que se decantan tonos y matices. En el caso de Seurat, que no resuelve la pintura de manera simultánea sino en etapas ordenadas, las decantaciones del color debían ser previstas.

- (*Sobre el origen de los petit point*)

Charles Blanc los recomienda para llevara cabo mezclas ópticas. Rood escribió al respecto:

"Un método para mezclar luz coloreada es la contribución de Jean Mile en 1893, aunque fue practicada por artistas con anterioridad. Nos referimos a la costumbre de situar una cantidad de puntitos de color muy cerca unos de otros y permitirle mezclarse con los ojos a una distancia determinada. Mile trazó pequeñas líneas de color paralelas unas a otras, alternando las tintas. Los resultados obtenidos por este procedimiento son verdaderas mezclas del color de la luz. Este método es el mejor a disposición del artista cuando realmente quiere mezclar, no pigmentos, sino masas de luz coloreadas." William Innes Homer, "Seurat and the Science of Painting", M.I.T. Press, Cambridge 1964, pág. 144.

Y Ruskin, en *Elements of Drawing*

"Uno de los más interesantes procesos en pintura moderna y en acuarela consiste en romper el color en pequeños puntos cruzados y superpuestos. Para conseguir efectos a distancia, de un tema que sea interesante, -madera, agua, nubes- la base deben constituirlos toques desmenuzados de color casi secos y colocando los otros colores astutamente en los intersicios."

De la distancia -independencia- con respecto al motivo; lo natural, el modelo, da cuenta la introducción definitiva en la pintura de Seurat de los "petit point."

Notábamos en Monet, cuando completaba sus trabajos en el estudio cómo la pincelada se reducía en tamaño y al mismo tiempo se desplegaba homogénea. En los trabajos que dejó inacabados en Londres y completó en Francia.

Seurat inaugura una distancia radical con respecto al tema.

Y esa cuestión le recluye inevitablemente en el estudio (lugar de trabajo). La racionalización del proceso pictórico implica necesariamente la reclusión; a salvo de la diversidad caótica de acontecimientos visuales frente al motivo.

Por esa razón sus "croquetons" realizados "avant nature" para "La Grande Jatte" difieren de otros trabajos similares realizados en el estudio. Los primeros acusan decantamiento hacia lo pictórico -es difícil deducir cualquier tipo de orden- mientras que en los segundos la forma de proceder es académica y regular.

A este respecto:

"Si no podemos procurarnos una datación exacta para los croquetons es posible, sin embargo, situarlos en una de las dos clases siguientes: paneles exploratorios hechos frente a la naturaleza en los cuales la técnica es espontánea y sin sentido de la composición -como en el Impresionismo- y los estudios posteriores al óleo en los cuales Seurat estructura su diseño de manera próxima a la pintura final mediante una ejecución mecánica y regular. (Estudios preparatorios para "La Grande Jatte") William Innes Homer, "Seurat and the Science of Painting", M.I.T. Press, Cambridge 1964, pág. 116.

#### 4. Un dibujo de Monet.

"Vista de Londres", pastel, 29,5x44,5 cm. Reproducido en *// disegni dei maestri*, Fratelli Fabbri, Milán 1970. Ilustración XXXVIII, Fig. 62.

#### ¿Turner o Monet?

Turner nunca utilizó la técnica del pastel. Entre la manipulación del color con agua y el uso de colores de origen químico-mireral, que ensucian las manos y empastan la superficie del papel, prefirió lo primero.

Ese dibujo no es de Turner, en primer lugar, porque la técnica es pastel. Podría ser Turner porque la imagen es vaga, por la forma en que se configura tal vaguedad. El ojo del pintor ha medido su alcance y describe un cerco: fuera del él y hasta alcanzar el borde se produce un ámbito de indiferencia pictórica. Como en Turner. (Ver reproducciones en las pags. 38,58,59 del catálogo: *Turner in the British Museum*)

Tras el dibujo de Monet, sin embargo, reconocemos la conciencia del ojo que mira. En Turner, la misma circunstancia, puede entenderse como un recurso para evitar problemas de relación con los márgenes.

Podría ser Turner, por el modo que el blanco actúa sobre el resto de los colores. Hay cierta similitud.

En las acuarelas de Turner cabe el blanco empleado de tres formas distintas:

- a) Mezclado a cualquier otro color: yendo contra la transparencia de la acuarela. Los colores mezclados con blanco son traslúcidos; introducen en la mezcla una forma de veladura lechosa que tiene espesor. Turner utiliza los colores blanqueados para cubrir cielos y así neutraliza los azules: una práctica que reconocemos en Hooper cuando pretende explicar un determinado estado de la luz en zonas de humbría.
- b) Diluido el blanco en el agua y extendido sobre superficies de color: cuando éste seca vuelve blanquecinas las superficies.
- c) Aplicado sin diluir en agua y muy poco humedecido. Es cuando percibimos el carácter granuloso de la pincelada.

No es Turner, evidentemente, porque la paleta que utiliza Monet es la paleta impresionista; restringida a seis o siete colores.

Pero Turner -su muerte ocurrió en 1851 y el dibujo de Monet es de principios de siglo- está presente en la elección del tema y quizás en las razones últimas de los viajes de Monet a Londres. El primer viaje fue en 1871 en compañía de Pissarro y el último en 1903. Reconocemos a Turner en otro aspecto: en la fuerza de algunos acentos de color. El mítico color impresionista de la luz, el anaranjado, disperso como a ráfagas sobre el área focalizada del cuadro.

Lo concreto en el dibujo de Monet no es la forma que vuelve reconocible un objeto. Lo concreto es el color.

El conjunto de las gamas que configuran el dibujo andan por la superficie del papel solapándose y atenuadas por el blanco. El naranja, sin perder un ápice de su independencia, las atrapa e incorpora de modo definitivo al espectáculo que el ojo ha vislumbrado y cerca.

Es Monet, por el modo desmadejado en que se extiende el color. Esa forma de trivializar el gesto, esa apariencia de desgana y fluidez es el Monet maduro de principio de siglo.

A Monet, en primer lugar, lo caracteriza su independencia con respecto al movimiento de la mano. El retraimiento en el reconocimiento de lo que hace la mano le es completamente ajeno. Eso le distingue de todos, incluso de Cézanne.

En Cézanne descubrimos cómo el lápiz o el pincel se desliza -en muchas ocasiones- arqueándose: describiendo curvaturas precisas.

En Seurat el entresijo de líneas de sus dibujos no ocultan conductas amaneradas en el manejo del lápiz.

La evolución de Monet: desde una pincelada corta y matizada (impresionismo) hasta los años finales de su vida en los que la pincelada se prolonga, se balancea, oscila...hasta movilizar por entero la superficie del cuadro. ¿Es Turner un antecedente?

En Turner también existe en gran medida ese tipo de actitud; el agua, por la que fluye el color se le adelanta en trayectorias impensables y su trabajo, en parte, trata de corregir los recorridos, dispuesto a incorporar a la pintura los accidentes

incontrolados. De ahí la necesidad de localizar los acentos que son el contrapunto a cualquier tipo de ambigüedad.

Es Monet por la manera que actúa contra la posibilidad de integridad figurativa de los objetos que hay en la imagen: los barcos.

Hay un ataque decidido contra la forma. Los golpes en su proximidad se acumulan, hasta alcanzar el punto en que es difícil decir qué es lo que decide sobre la identidad de las cosas; si las cosas mismas o el contexto.

Los barcos de Monet no son identificables si sobreponemos a la imagen entera una cartulina de las mismas medidas con una opacidad que permita ver uno de ellos.

Este dibujo, por su inmediatez de ejecución no reviste la complejidad de proceso de sus óleos, por esa razón hay una alusión clara a la textura de la superficie del agua: los trazos se extienden horizontales.

*Se trata de un dibujo realizado in situ.*

El primer viaje de Monet a Londres fue en 1871, pero el dibujo referido no es de ese año; muestra un estado en la evolución del pintor que lo sitúa alrededor de 1900.

Es cierto que Monet finalizó en Giverny los trabajos que dejó inacabados en Londres. Pero el dibujo que nos ocupa no es el caso. Los trabajos repetidos, completados o modificados padecen inevitablemente de la reconsideración de la forma: la pincelada entonces -y esto se pone de manifiesto en la peor pintura de Monet- se reconduce y achica, ajena al brío que impone la presencia ante el tema. Hay una reelaboración del color que lo aplasta sobre la superficie del lienzo o se le añaden detalles anecdóticos: las gaviotas en las vistas del Parlamento resueltas de manera torpe e ingenua.

El dibujo que nos ocupa no es eso y por lo tanto estamos obligados a considerar que fue realizado en Londres, frente a el Támesis.

- (Color)

Sabemos que los impresionistas excluyeron de su paleta el negro y los colores tierra: sienas.

Sobre la exclusión del negro y colores tierra la justificación generalizada procedía de la idea de su inexistencia en el repertorio de colores espectrales. Con Seurat sucede que leyó un extraño tratado atribuido a un tal Zumbul-Zadé en el que un precepto decía:

" Descartad el negro y la mezcla entre negro y blanco que llaman gris. El gris es una composición de tintas pálidas que un ojo experimentado percibe."

En el dibujo de Monet no hay colores tierra y si algo los recuerda es la mezcla inevitable del naranja de la luz con los azules covalto y ultramar. En el dibujo de Monet tampoco hay negro.

La exclusión de ambos colores es suficiente para decidir que ese dibujo no es de Turner. Advirtamos, no obstante, que el negro no se usa en las mezclas de acuarela: introduce alteraciones en el color difíciles de reconducir cuando tratamos de relacionarlo con otros. No es pues extraño que Turner prescindiera de ese color. En témpera o gouaches, sin embargo, es un color imprescindible.

**5. "La afición al dibujo había tomado posesión de todas las cosas..."**

Adolf Loos. *Ornamento y delito*. "Artículos de orfebrería y piel en oro y plata" 15 de Mayo de 1892.

La frase de Loos está deliberadamente sacada de contexto, porque podemos prescindir del fondo en el cual se hallaba inserta. Importa sobre todo examinar las condiciones en que es posible semejante trasvase desde el dibujo a los objetos de forma que llega a poseerlos

Las palabras de Loos sugieren, o mejor denuncian, un abuso: una incursión del dibujo en el mundo de los objetos. O lo que es lo mismo: la identidad de los objetos vendría marcada profundamente por el dibujo.

Cabe pensar en la situación de los objetos una vez impedidos por la fuerza del dibujo, a una existencia propia. Existencia conquistada en el tiempo a través de materiales adecuados y modos convenientes de trato por parte del artesano y que permitían una relación con ellos amable y un uso gratificante.

Objetos de Morris en los cuales no es imprescindible una ritualidad impuesta que regule cualquier forma de urbanidad. La urbanidad endereza y fija cualquier tipo de objeto doméstico y lo reduce a un momento determinado de la ceremonia social. (Por la proximidad con Loos en el tiempo, pensemos en los interiores de Josef Hoffman).

¿Cómo se produce semejante trasvase del dibujo a los objetos? Digamos que desde un radical distanciamiento. Todas las condiciones que impone el dibujo a los objetos están de antemano escritas: cuando el dibujo toma posesión de los objetos éstos asumen pasivamente sus condiciones.

Pero el dibujo, generalmente, toma posesión de los objetos, no como pudiera desprenderse de los expuesto (dado el confinamiento del diseñador, ocupado en dibujar, medir, pensar...) casi científicamente. Sucede enfáticamente. Por esa razón entre los factores que predominan en la actividad de dibujar extraemos uno inevitable: el gesto. En todo dibujo predomina lo gestual, aunque se trate de gestos regulados por la diversidad de los instrumentos de dibujo.

¿Por qué forzar los objetos imponiéndoles un momento dibujado en el papel y más tarde materializado?

¿Por qué solidificar un momento de fruición hedonista -implícita en todo gesto enfático- imponiéndolo a los objetos?

Sin duda se trata de un acto de fuerza -la violencia es primordial en la relación que se crea- porque el trabajoso proceso de transcripción a la materia de lo gestual registrado por el dibujo lo entendemos desde la voluntad de extender el momento de seguridad implícito en todo gesto adiestrado.

Cuando la mano, asiendo el lápiz, es capaz de abandonarse a sí misma, segura tras una práctica individualizada y persistente que convierte el momento de roce del lápiz sobre el papel en exacto y sin fisuras.

La mano preparada para realizar mínimas hazañas.

La presencia de lo gestual en los objetos, por lo tanto, proviene del dibujo, de su aprendizaje. Reiterar sistemáticamente gestos imitando hojas, flores, elementos de la fisiología humana...etc Sin esa persistencia en el aprendizaje un dibujo siempre aparece como el resultado de un titubeo... Y esto fue así desde el Renacimiento. Los gestos entonces, se diversifican, atentos a recoger todas aquellas generalidades que sumadas nos remiten a objetos concretos.

La estilización excedida del gesto supone una forma de perversión de la sincera actitud renacentista. Un gesto estilizado renuncia a la exigencia de verificarlo frente al objeto. Se complace tan sólo en el recuerdo de la cosa y no aspira a retenerla; tal vez supone un primer momento de desconfianza hacia todo lo representado.

Un gesto estilizado está inflado de trascendencia, un gesto con finalidad mimética prosupone voluntad científica. En el primer caso asciende, se eleva, en el segundo contiene voluntad de conocimiento.

Los gestos Neo Liberty son gestos trascendidos, ascendentes e infinitos: no tienen principio ni fin. Podría decirse que cuando se traza sobre el papel es tan solo una parte de un gesto ambicioso que se completa en el espacio; antes y después de rozar el papel. Por lo tanto parte del ritual gestual Neo Liberty se lleva a cabo en el vacío y no deja rastro: tan inmatriciales y pretenciosos son.

Los gestos renacentistas van al encuentro de las cosas, las escrutan tratando descubrir las leyes generales que las forman. Leonardo dibujaba árboles: pretendía arrebatárles las razones que rigen su crecimiento.

Un cuerpo descrito en un grabado de Durero es ya parte de sus vísceras y de sus órganos. Un fragmento de naturaleza en Durero es naturaleza. Los gestos son así: unos evadidos y otros desprendidos costosamente de la mano, inseparables de los objetos; cargados de voluntad.

Dado que el origen en el dibujo del gesto está en la imitación, (en el ejercicio de imitación de la naturaleza) nos preguntamos si el procedimiento inverso opera en los objetos imponiendo lo superfluo.

Neutra cuenta que Loos decía:

"Si quiero que un revestimiento de madera tenga una altura determinada, me voy a la obra pongo la mano a una altura determinada y el carpintero hace allí una marca con el lápiz. Después me alejo y lo miro desde distintos sitios, esforzándome por imaginar el resultado acabado. Este es el único modo de decidir la altura de un revestimiento de madera o la anchura de una ventana" R. Neutra, *Planificación para sobrevivir* (1954), traduc. cast., Fondo de Cultura Económica, pág. 358

Cuando Morris se refiere a objetos, los intuye construyéndose en un espacio amplio y único: es una necesidad que el procedimiento contiene y así su ejecución puede ser descrita en continuidad. Proceso que se altera en los momentos que exige la necesidad de descanso. Incluso éste debe producirse en el lugar de la actividad. Así los momentos de reflexión se hallan cerca de las herramientas, materiales y enseres necesarios para confeccionar las cosas.

La tarea exige un tipo de concentración material destinada a llevar a cabo el ensamblaje de los distintos elementos que no han sido descritos por el dibujo. Se trata de una actividad absorta en el quehacer, sin distracciones y continúa. Cualquier evasión delataría la resistencia hacia la labor: esa fue su idea.

Tal actividad procuraría objetos naturales. Ausente cualquier tipo de perturbación para que los objetos no sean dañados. Enseres sin artificio; no contrapuestos a la naturaleza, sino depositados sobre las superficies de los lugares: inadvertidos.

"El edificio era largo, y sus extremos, tomando curso, se separaban de la calle. En la parte baja del muro que estaba frente a nosotros se abrían amplísimas ventanas de vidrios pequeños y cuadrados. La construcción de ladrillo rojo y cubierto con plomo, era bellísima, y sobre las ventanas corría un friso de tierra cocida con figuras muy bien trabajadas, ejecutadas con una destreza y un vigor como jamás los he visto en trabajos modernos." W.Morris *Noticias de ninguna parte*, traduc. cast. TAIFA, Barcelona 1984, pag. 20

La destreza y el vigor a los que alude Morris, en sueños, en la decoración del friso de tierra cocida de la casa que percibe, procede de la nueva salud; un estado de plenitud terrena que llena los cuerpos y las almas. Así el vigor que poseen los ciudadanos de ese país, proviene exactamente de tal estado; una fuerza que fluye con la misma naturalidad en la tierra cuando con la mediación del trabajo, ahondamos en la superficie vegetal. Efectos que pueden notarse en el hondo verdear de los prados de Yorkshire.

¿Cómo imaginamos el friso de tierra cocida de Morris?

¿De qué forma se transmutaba tan casta energía en lo concreto?

Existen analogías con determinados momentos en el trabajo de algunos artistas; cuando en el olvido de lo que están haciendo se ocupan en pintar superficies que tan sólo tienen un valor de relación, de vínculo entre partes dispares y autónomas que ya se ha resuelto: una vez superado el momento de análisis. Entonces se produce un efecto como de disolución de la individualidad; cuando las manos sostienen ingravidamente el pincel o la pluma. En ese momento el color pierde su condición fragmentaria y local y progresivamente supera sus límites físicos e inunda plenamente el espacio. Toda la carga subjetiva que podemos atribuirle al color debe provenir, de esos momentos de abandono; cuando el color es capaz de filtrarse en los resquicios del ser, desde los que resuena nítidamente.

Desde la perspectiva de lo escrito cabe preguntarse por la razón de la adhesión sin condiciones de Van de Velde.

"Evoqué las grandes figuras de John Ruskin y William Morris, le conté la profunda impresión que me habían causado sus escritos.(...) le confié que estaba decidido a seguir el camino trazado por Ruskin y Morris hacia la realización de su profecía:

la vuelta de la belleza a la tierra, el principio de una era de justicia social y de dignidad humana. Estaba dispuesto, afirmé, a luchar y soportar todas las renunciaciones, todos los sacrificios incluso la miseria, si la lucha me lo exigiera." Henry van de Velde, *La mía vida*, Il Saggiatore, Milán 1966, pág. 79.

Neutra cuenta que Loos aseguraba que el énfasis en el dibujo deshumaniza los proyectos.

"Si quiero que un revestimiento de madera tenga una altura determinada, me voy a la obra, pongo la mano a una altura determinada y el carpintero hace allí una marca en el lápiz. Después me alejo y lo miro desde distintos sitios, esforzándome por imaginar el resultado acabado. Este es el único modo de decidir la altura de un revestimiento de madera o la anchura de una ventana".<sup>x?</sup>

La proximidad con lo relatado sobre Morris... el contacto con las cosas: un trasiego de actos, medidos por reflexiones prácticas vinculadas a objetos que no deben descuidar la vista y el tacto.

El dibujo se realiza desde una situación de confinamiento: las operaciones conceptuales llevadas a cabo, en el abandono de ese trasiego con los objetos, implica inevitablemente distanciamiento. En esa situación las manos actúan e inventan: se pone de relieve su independencia.

En los dibujos elaborados por Morris para papeles pintados, hay una gestualidad concreta y ambigua al mismo tiempo: entre Neo liberty y la decoración de tapices medievales. En éstos, cualquier tipo de exceso es suavizado por su carácter manual y mediatizado por el uso de máquinarias rudimentarias. Los gestos de la utopía deben localizarse, entreverse, desdibujados entre las páginas del texto "*Nocicias de ninguna parte*".

*-(Diseño bidimensional- diseño en claro-oscuro)*

"Si, por el contrario, consideramos con otra óptica la confrontación entre las dos posiciones relevantes en la historia del sector de las artes aplicadas, la interpretación crítica puede ser distinta. Observemos, por ejemplo, la contraposición (considerada por Pevsner y frecuentemente postulada) entre el diseño bidimensional de Owen Jones y el diseño en claro-oscuro y pictórico de los prerrafaelistas y de William Morris: la divergencia de las posturas está clarísima y teorizada.

Jones escribe en su Grammar: el fundamento de todas las cosas es la geometría y el Journal of Design and Manufactures, mensual, del grupo de Cole, que se publica entre 1849 y 1852, teoriza, en relación con los papeles pintados para empapelar y las alfombras, diseños que no sugieran nada que no sean una superficie o un plano (...) absolutamente planos y sin sombras. Se trata exactamente de la postura que Dickens pone en ridículo forzosamente introduciéndola en la lección de un rígido y obtuso profesor..." Mario Manieri Elía, *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona 1977, pág. 86.

"A posteriori, es indiscutible que de ambas posturas ha sido la primera, la sostenida por el Journal la que se ha ido prolongando en las búsquedas lingüísticas Art Nouveau, a través de las elaboraciones siempre gráficas y bidimensionales de un Mackmurdo y de un Beardsley, siguiendo una línea de desarrollo que accederá a un nivel de mercadización internacional; y es, así mismo evidente -como demuestra una famosa comparación propuesta por Giedion- la gran deuda que una vanguardia figurativa importante para los desarrollos de la arquitectura, como el purismo de Ozenfant, guarda con el preciso grafismo de Cole." Mario Manieri Elía, *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona 1977, pág. 86.

"Con ocasión de la publicación de "Las Siete Lámparas de la Arquitectura" en 1849, The Builder publica: No parece que el autor de valor a la belleza que deriva de la proporción, del decorum y de la propiedad; sólo le fascinan lo macizo, lo tosco y las ruinas.

No hay duda, ahora, de que este carácter, detectado en las preferencias de Ruskin alienta a los muebles diseñados por Webb en la Red Lion Square, en la mesa pesada como una roca, según la definición entusiasta de Rossetti, y en los muebles expresa y complacientemente medievalistas." Mario Manieri Elía, *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona 1977, pág. 86.

¿Dónde radicará la razón última de esa divergencia entre lo que Pevsner llama "diseño bidimensional de Owen Jones" y el otro en claroscuro y pictórico de los prerrafaelistas?.

Quizás Cézanne representó la síntesis entre ambas actitudes.

En "*Abstracción y Naturaleza*" tan sólo se alude a una de las dos tensiones: la estrictamente abstracta, que Wörringer asocia con la muerte.

El, conflicto viene planteado por Rilke en los siguientes términos:

"Sin duda la ascética no es una salida; es sensualidad de signo negativo. Puede que sea buena para el santo, como una construcción auxiliadora y benéfica; en el punto medio de sus renunciaciones, divisa a aquel Dios de la contradicción, al Dios de lo invisible, que no ha creado aún. Pero aquel que está comprometido con los sentidos, que tiene que considerar puros los fenómenos y ciertas formas de la tierra, ¡cómo se iniciará en la renuncia! Y aunque ésta se le presente como algo auxiliador y útil, siempre será en él algo engañoso, taimado, subrepticio..., y acabará vengándose de algún modo en el perfil de su obra: como dureza, como sequedad, como improductividad, como cobardía de la fructificación." Rainer María Rilke, *El Testamento*, Alianza, Madrid 1982, pág. 69.

"Ojalá fuese yo un hombre en un ámbito aprehensible, un comerciante, un maestro de las cosas manifiestas, un artesano..." Rainer María Rilke, *El Testamento*, Alianza, Madrid 1982, pág. 73.

## 6. Sargent

Las ilustraciones proceden de: Donelson F. Hoopes, *Sargent Watercolors*, Watson - Guptill, New York 1978.

En 1909 Sargent estaba en Venecia, en 1905 anduvo por el Mar Muerto, las colinas de Galilea, entre los nómadas del desierto o en los llanos de Esdraelón, en 1908 en Suiza, en 1912 en Granada y Mallorca...

Sin localización estable -tan sólo la referencia de su estudio en Londres- y motivado por razones incomprensibles pintaba a la acuarela acompañando esa actividad con un enorme movilidad. Iva de un lugar a otro y su aspecto, según la opinión de un observador, se asemejaba al de "un marino que ha equivocado el rumbo". En su deambular pictórico, en la horfandad de quien busca en lugares tan remotos -América, Africa, Europa- no sabemos que lugar ocuparían en su vida otros asuntos que no fueran el pintar. Lo reconocemos a través de tan dispares periplos deteniéndose repentinamente provisto de los instrumentos necesarios para su actividad pictórica y según explica uno de sus amigos, Edmong Gosse, "avanzar un poco en campo abierto e inmediatamente situarse en ningún sitio en particular: detrás de un granero, contra un muro, en medio de un campo y pintar a la acuarela."

El producto de ese permanente viajar son las mejores acuarelas que nunca hayan podido pintarse, y sin embargo, para Sargent esa actividad era sólo un medio, un tiempo extenso que dedicaba a ensayos que posteriormente revertirían o no, según, en la ejecución de sus óleos o en sus proyectos decorativos. Sabemos que en ese trasvase se perdía tanto, hasta tal medida, que hoy sus pinturas al óleo ofrecen un interés escaso. Lo que acontece en sus pinturas de gran formato tiene un valor relativo y ninguno para explicar los conflictos del arte en ese momento; contienen demasiadas concesiones al gusto establecido, son conservadoras en el sentido menos negativo que pueda atribuírsele a tal palabra, porque fueron un medio a través del cual resolvió sus problemas económicos.

Admitido el carácter doble de su actividad y desechada una parte -de laboratorio- cabe preguntarse el por qué del

interés tan extraordinario que suscitan sus trabajos efímeros -al menos esa parece ser la condición que él mismo les otorgaba.

Algo interesante sucedería en ese encuentro fugaz -no sabemos exactamente qué- con objetos y naturaleza.

¿Se trataba, quizás, de una capacidad visual fortalecida al entregarse a la imitación de las cosas estimulada por la sorpresa?

¿Suponen estas acuarelas un momento de abandono mental, por momentos adormecido o inmovilizado debido a la intensidad del esfuerzo en ver?

¿Son una negación del razonar convencional -que nosotros deducimos del exámen de sus óleos- que tanto comprometía a los objetos y personas representados?

El hábito de viajar en Sargent, la enormidad de sus recorridos, la dificultad de solucionar problemas de orden técnico: papel, pintura, instrumental... presuponen en Sargent una personalidad no arrebatada -sus propios óleos muestran un exceso de paciencia- no imaginable en busca de momentos de abandono en los que liberar impulsos. En sus últimas fases y durante su ejecución implican, sus acuarelas, un énfasis sin parecido en la agilidad y la consecución de momentos de increíble equilibrio.

Se intuye, a través de su temperamento y de la observación de su trabajo, la existencia de una estrategia que preparaba escrupulosamente ese encuentro fugaz e intermitente con los objetos y la naturaleza.

Spanish Fountain , de 1902, (Fig. 63) es una acuarela de Sargent mutilada. Deliberadamente mutilada, porque el cuenco cóncavo sostenido por un pie ornado de arcángeles que se eleva unos metros sobre el nivel del agua, no se ha representado en su integridad, faltándole dos fragmentos, uno por cada lado, que dejan incompleta su forma. Desconocemos a su vez -aunque el prototipo de fuente permita imaginarlo- cuál es sus remate, cómo acaba, por qué el borde superior del papel lo sesgó sin miramientos. Tan sólo aparece íntegro el pie ornado de la fuente, pero su escaso interés escultórico nos impide pensar que el sacrificio del resto fuera una condición necesaria para centrar la mirada. Incluso el discreto movimiento del agua, que Sargent representa con reiteradas pinceladas transparentes u opacas, según sea la

incidencia de la luz, sacrifican su cromático lirismo a un encuentro con el borde que las partes por la mitad no dando lugar a estados de transición. El mismo chorro de agua que alguien escupe desde la taza rebosante, se pierde ante nuestra mirada un poco antes de llegar a la superficie del agua, privándonos de la contemplación de un fenómeno tan sugestivo.

¿Qué sucede con *Santa María de la Salute* realizada en 1904.?

Ningún pintor veneciano nos anticipó una visión tan irrespetuosa con un objeto expuesto a su visión; tan indiferente a su integridad formal y escultórica. En un estado de equilibrio difícil, sobre una góndola, el exámen del punto de vista así lo señala (nunca ningún acuarelista se impuso condiciones tan difíciles)<sup>1</sup> Sargent dirige una mirada cuadrada y única al objeto y lo pinta. Su vista no se impone condiciones extrañas porque pinta aquel ámbito que mejor controla su cono visual y nunca se excede representando lejanías o atmósferas presentidas. Pinta aquellas parte que del motivo se vuelca hacia él.

Lo que en la representación se recoge finalmente es un fragmento de la fachada al alcance de la vista que por el borde superior corta a dos de los frontis del edificio. Y un paisaje de góndolas, velas, cuerdas de amarre, trasiegos y personajes que se inicia a partir del encuentro del basamento del edificio con el agua que la representación no duda en partir con indiferencia.

Sucede lo mismo en *Venetien Doorway* de 1900, en *Melon Boats* de 1905, en *Mending a Sail* de la misma fecha, en *Arab Stable* de 1906, en *In Medici Villa* de 1907, en *Scutcheon of Charles V* de 1912 en Granada etc.

En *Pomegranates* de 1908, donde un tema de la naturaleza ocupa la totalidad del dibujo. ¿Cuál es su actitud?

Allí donde la estructura del árbol de la granada se confunde, porque se entrecruzan ramas y frutos, en el corazón mismo del árbol y en el olvido del ramaje del perímetro que podrían dibujarse con nitidez contra el cielo, es donde Sargent se encierra y mira. La observación de los confines del

<sup>1</sup> Allen Staley, *The Pre-Raphaelite Landscape*, pag. 162, cap. XIII, (Allen Staley.)

"In 1893 Dyce visited Southern France and Venice, where David Seot made a drawing of him sketching from a Gondola"

árbol le hubiera impedido sumergirse en sus más íntimas frondosidades. Con tal actitud, y ante la infinita lejanía de los bordes del árbol, Sargent se entrega a la visión del árbol. Imposible imaginarlo, nunca lo hizo, desvaneciendo límites, insinuando continuidades o dulcificando bordes.

Realmente Sargent se comporta como un fotógrafo; curiosa actitud en momentos de fuga -al menos dentro de la vanguardia incipiente- en las actividades pictóricas de cualquier analogía que pudiera establecerse con la fotografía, si no tenemos en cuenta excepciones como la de Maurice Utrillo que copiaba, en algunos casos, postales y todos creían que eran pinturas del natural.

Aunque más que al fotógrafo, Sargent imitaba el artefacto, la máquina. Porque, bien pensado, ninguno de los comportamientos del fotógrafo pueden atribuírsele.

Un fotógrafo interviene de hecho vinculándose con la imagen que surge en un proceso de selección al que, inevitablemente, van añadidas condiciones previas entre las que dominan criterios de composición. Los fotógrafos actúan sobre campos concretos de la realidad; se especializan en temas. Por ejemplo, Adget fue el fotógrafo de París, de un París extraño, deshabitado, que alude permanentemente a los ausentes identificando sus rastros. En realidad la fotografía, en ese tiempo, recoge el repertorio temático de la pintura: retratos, paisajes, figura etc.

Sargent imita la neutralidad del artefacto en la convicción de que la máquina, en sí misma, no daña ni beneficia las imágenes en ningún sentido posible.

Pero no es sólo eso; establece una relación de competencia desleal consigo mismo a través de la cual reivindica para sus manos y sus ojos la capacidad de inmediatez de que el artefacto es capaz.

Si hubiera que definirlo de algún modo -frente a su actividad en el estudio, lugar en el que, según él mismo, *era posible convivir con lo horrible*- hablaríamos de Sargent como del hombre que pretendió ser máquina de fotografiar.

Ningún otro artista de la época fue capaz de poner en evidencia lo que supuso la invención de la fotografía: una nueva imposición al sentido de la vista, esta vez proveniente de formas extrapoladas directamente de un ver fotográfico del cual la mayoría de los artistas desconfiaron: fue como si a

través de tal invento tuvieran la certeza de que los ojos que le pertenecen y miran no son los que ven.

En Cézanne y Sargent sabemos de la importancia de su encuentro con los objetos y la naturaleza. La fijeza de Cézanne en el motivo, la estabilidad de sus temas, contrasta enormemente con la actitud descrita al referirnos a Sargent. Ello no justifica, pero en parte explica, el carácter diametralmente opuesto de sus contribuciones.

Como se sabe, en Cézanne se trata de la entereza en la estructura de sus composiciones; un aspecto no totalmente razonado sino transferido del tema al sujeto y del sujeto al tema, a través de una operación psicológica y retiniana enigmática que no resiste una explicación lógica.

Sargent, acota indistintamente un fragmento, sin premeditación, rechazando radicalmente cualquier tipo de tanteo compositivo y negando por tanto la componente organizativa en la pintura:

Sabemos de las consecuencias de actitudes tan dispares.

En el trato social de ambos artistas o en sus respectivas actividades artísticas algo los habría contrariado profundamente. Sabemos del resentimiento de Cézanne hacia Gauguin a quien acusaba de haberle robado "su pequeña sensación", -otro dato enigmático de su psicología. Muchos conocían el horror de Sargent a trabajar en su estudio, a sentirse tan sólo acompañado de un repertorio de normas.

¿A qué tipo de situación conducía a Cézanne el trabajo obsesivo sobre un mismo tema durante tantos años? Con la voluntad dispuesta a capturar los datos fundamentales del motivo y sometido a la hipnosis de tal esfuerzo en la visión, Cézanne encontraba el procedimiento justo que le conducía finalmente al olvido de lo "sabido", de modo que su actividad pictórica se movía finalmente entre la mirada, el análisis y las convulsiones provenientes de su propia psicología

Desde el momento que Sargent abandonaba el estudio, como habíamos observado con anterioridad, su estrategia se reducía a introducir una curiosa mutación en el entendimiento de lo pictórico. Se preparaba para finalmente acceder al tema sin que éste padeciera ningún tipo de imposición. Por esa razón los asía por sorpresa y a penas le daba opción a la vista de deslizarse o agitarse en la búsqueda

de nada. Sabía de las extrañas conexiones del sentido de la vista y por eso la sometía a un encuentro con los objetos que la dejaba inoperante de movimientos. Debía aceptar como campo de sus especulaciones lo que se le imponía rígidamente; condicionado por la mayor o menor facilidad para manejar el escuálido mobiliario que transportaba.

Iniciamos, después de lo expuesto, una explicación de lo que sucede una vez Sargent ha decidido fijar la mirada y ha tomado con decisión el lápiz en sus manos. Toma primero el lápiz y no el pincel, contrariamente de lo que podría ser inducido de una visión apresurada de sus acuarelas. De nuevo y con fuerza desaparece en nosotros la idea de cualquier tipo de abandono: espiritual, mental, poético. Porque Sargent se dedica, antes de usar cualquier otro tipo de instrumento, a encajar débilmente el tema sobre el papel. En la acuarela de 1912, *Escudo de Carlos V*, realizada en Granada, y en tantas otras, observamos no sin dificultad, pues el pigmento lo ha cubierto, un encaje del tema a lápiz y a mano alzada que cuida no errar las proporciones -estrategia ajena de cualquier tipo de experiencia expresionista- evitando cualquier tipo de deformación a priori.

Convenimos, por tanto, que Sargent (aunque se mantiene firme hasta el final del proceso, en su negativa de introducir cualquier condición de índole abstracta y confía en que la entereza corpórea de lo que dibuja puede prescindir del orden que en la representación imponen los criterios de composición) existe la inconfundible voluntad de no contradecir los esquemas de un ver establecido por la convención de la perspectiva que, como se sabe, mantiene el mismo tipo de relaciones que la fotografía en la descripción del espacio, aunque se trate de un ver "distinto"

¿Qué sucede a partir de ese momento?

Todo está preparado para, -en un esfuerzo que reitera cada vez que pinta- mostrarse en el más alto grado de preparación y agilidad del que pueda ser capaz.

Los factores que acentúan la dificultad del ejercicio son: el agua impregnada de color que tiende a moverse sin orden ni principio alguno, la mirada, nunca distendida y siempre fragmentada e interrumpida y la mano que gesticula vertiginosamente y detiene o extiende, según, el curso del fluído.

Actúa la mano tan sólo provista de cierto automatismo que responde a impulsos, intuiciones o esporádicas certezas. En

ese proceso, y sin que exista aparato consciente seguro, Sargent filtra, a través de los requisitos de su sensibilidad en estado de alerta, los datos más valiosos que sus acuarelas muestran y que se refieren al color: que en ocasiones se extiende y pierde con la ayuda de la porosidad del papel y en otras muestra su condición aislada, ofreciéndose nos como contrapunto a las gamas dominantes; transparente u opaco, según el grado de humedad que contenga.

Pero esta, por instantes, presencia de la subjetividad -sus acuarelas sobre temas de arquitectura dan fe de ello- acontecen en ámbitos que nunca desdibujan la identidad corpórea del objeto, su medida, sus límites o su forma; estado de vigilia, nunca de abandono, en el que es capaz de ser permeable a las particularidades efímeras de la luz que inunda a los objetos y a la naturaleza.

Tras la actitud de Sargent, notamos las palabras de Ruskin.

"They... should go to Nature in all singleness of heart, and walk with her laboriously and trustingly, having no other thoughts but how best to penetrate her meaning, and remember her instrucción: rejecting nothing, selecting nothing, and scorning nothing; believing all things to the right and good, and rejoicing always in the truth"

*Modern Painters*, *Ibid*, III, 623-4 en *The Pre-Raphaelite Landscape*, pag.8

## 7. Gaudí.

En presencia de la arquitectura de Gaudí se experimenta una cierta sensación de desmesura. Los sensatos criterios de medida a los que se atienen los arquitectos se desvanecen; no es sólo un problema de escala. De nada sirven el número  $\pi$ , la divina proporción, las secciones áureas, los trazados reguladores... en fin, todas esas razones que sosiegan el ánimo, que establecedn criterios de certeza, que hablan de superación de cualquier signo de brutalidad, y tras las cuales se oculta, cuando existe, la turbiedad del momento de creación. Así, muchas arquitecturas alcanzan el éxtasis confiando su embriaguez a la nada: trazados virtuales que se cruzan y entrelazan y que son relaciones aprehensibles tan sólo con un esfuerzo adicional inteligente. Los iniciados están capacitados para un disfrute inmediato, porque ante la presencia de un objeto de su gusto intuyen la intangible mano de la relación proporcionada. No sorprendería que alguien ( en un momento de ofuscación) tratara de enmarañar lo sustantivo (lo sustancioso) de la arquitectura de Gaudí con ese tipo de garabatos esencialistas que nos hablan de cuál es la última razón de los estados de fruición ante la arquitectura.

Una inmensa capacidad de paciencia dilatada en el tiempo, ¿cómo si no admitir la existencia de su obra? Un estado de enajenación persistente y lúcido. Un extraño tipo de autocontrol, boicoteado y sostenido al mismo tiempo. Ante tan difícil equilibrio, ¿cómo pensar en Gaudí desasistido de la religión? Todo ese caudal de fuerza no es sólo voluntad, es también espiritualidad bruta, tenaz en su búsqueda de contacto con la materia. Se asiste, recorriendo la arquitectura que queda de Gaudí, a la rememoración de un espectáculo: el de un hombre que no renuncia a salvarse íntegramente.

Viendo su obra sin la distancia que impone lo exótico, notamos la extraña condición de tales objetos inertes, su invisible palpitar. Estamos ante la presencia de órganos, imágenes, animales, alusiones, exaltaciones, vegetales... todo ello sostenido por un orden difícilmente perceptible.

En la primera visita de estudiantes y profesores a las obras de Gaudí se hace patente la dificultad de trato con su arquitectura. Enseñar es conceptualizar en voz alta pero, ¿qué se puede decir con claridad, de la, estructura sustentante en Gaudí? ¿Es porticada, avobedada, de pilotis...? Acostumbrados a clasificar, notamos que la obra entera se nos resiste pues no admite ser pensada por fragmentos. Por mucha voluntad científica que se

ponga, no permite ser descuartizada a la manera que en un laboratorio se actuaría con un organismo vivo. Porque la idea de estructura en Gaudí aparece siempre mistificada. Es difícil razonar sobre ella por la sencilla razón de que existe un esfuerzo consciente o inconsciente para evitar un tipo de relación racional con su arquitectura. De ahí la dificultad de una aproximación a la obra de Gaudí, la, por suerte, escasa literatura interesante sobre el tema.

Pongamos un ejemplo: una obra de Le Corbusier puede aprenderse de memoria, puede recordarse con un esfuerzo y ser dibujada. Para llevar a cabo ese ejercicio, bastará que, esforzadamente, inicie un proceso de clasificación implícito en la obra misma. Estructura, fachadas, distribución... bastará organizar en la memoria esos datos y proceder a completarlos en ese marco de referencia. El mismo proceso sería factible realizarlo incluso con una catedral gótica. No es posible llevarlo a cabo con Gaudí. Ante la imposibilidad de articular algún campo de referencia, el crítico se sentirá desasistido y, a lo sumo, llevará a cabo abstracciones que explicarán obviedades: datos ornamentales, referencias estilísticas, etc.

A partir de un momento determinado, estudiantes y profesores centramos nuestra atención en lo que será nuestro trabajo: en definitiva un dibujo, si se quiere una representación, una imagen. Explicado tan escuetamente, la frase anterior encierra todo aquello que es posible aprender en una tarea de ese tipo; se aprende dentro de los límites del dibujar, del representar arquitectura.

Cualquier visitante en un recorrido visual de Gaudí puede pasar de lo particular a lo general, ensimismarse en la contemplación o bien relajarse distraendo la mirada en lo distante. Cuando, sin embargo, mira con una finalidad concreta, su visión debe estructurarse necesariamente, pues ha de revelar, poco a poco, los datos que serán transferidos a la representación. Se trata, por lo tanto, de un ver restrictivo y estructurado, condicionado por una primera imposición del dibujo: la composición. La representación no puede evitar este primer y determinate condicionamiento: el motivo ha de situarse en el ámbito de un papel de medidas concretas. Los ensayos con la técnica, la toma de datos, etc. se someten a esa opción inicial: establecer los criterios compositivos que ofrezcan una visión estructurada del motivo. El trabajo visual será necesariamente selectivo, ante la obviedad de no poder dar cabida en la representación al todo. Prescindimos en principio de la ilusión de espacio; las láminas representan alzados y, por tanto, visiones no perspectivas. Tan sólo las sombras sugieren la tridimensionalidad del objeto,

describen sucintamente su forma e insinúan un más allá en el plano o la extensión de la superficie visible a tres dimensiones. En realidad, obviando la idea de espacio, eliminado el fondo y no aludiendo a ambiente alguno se remite única y exclusivamente al objeto. El paso siguiente será establecer cuáles van a ser los puntos de ruptura, ante la imposibilidad de que el objeto sea explicado en su totalidad. Si pensamos, por ejemplo, en el tema de la imagen escogida para la cubierta del catálogo ( la columnata del Parc Güell) la opción de cómo el motivo aparece fue decidida *in situ*. El motivo se aísla, rompiendo definitivamente los puntos de conexión más débiles. Por el extremo norte, la escalinata queda extrangulada por la escalinata de acceso a la plataforma; y por el extremo sur, la existencia de un ámbito vacío que conecta con la escalera de entrada permite su desvinculación definitiva. En otras ocasiones la solución no es tan sencilla y la representación se resiente de los cortes drásticos (por ejemplo, en la cripta de la colonia Güell).

Estamos, pues, ante objetos analizados en sus pormenores visuales, sin ligámenes especiales, referidos a ellos mismos. En lo que respecta al espacio, todo son inevitables alusiones: sombras, proyecciones, disolución del color; el corte en la base de las columnas sugiere un plano horizontal de apoyo, pero se trata de un espacio sin ninguna cualidad específica, consecuencia, tal vez, de nuestra autosugestión.

Para ser más gráficos, diríamos que, de lo que se trata, es de un reconocimiento explícito de los valores superficiales de la arquitectura de Gaudí.

Si la finalidades han sido expuestas, los procedimientos, sin embargo, se extienden durante todo el curso, porque la consecución de esa última imagen exige aproximaciones paulatinas. Se trata, simultáneamente, de adiestrar la vista y el gesto, mediatizados por la técnica artística que se utiliza; ponerlos de acuerdo de modo que, con la intervención sincronizada de ambos, nos acerquemos, casi mágicamente, a lo que en su día fue realmente visto y palpado.

Dado que los ensayos no pueden ser nunca globales (que abarquen de una sola vez la diversidad de temas del edificio), la intuición del resultado final se consigue adiestrando en la capacidad de imitación de cada uno de los materiales que aparecen en la obra. Los materiales naturales ofrecen las mayores dificultades a la imitación, al carecer de una estructura precisa y ser tan inestables en su expresión superficial. La corrección final de la pruebas dependerá de la abundancia de los ensayos y de la habilidad de cada cual para detectar

aquellos fenómenos cromáticos o de forma que establezcan la menor idea de orden. Sin embargo, mientras en las protocolumnas que sustentan la cripta de la colonia Güell el material se muestra con la apariencia de no haber alterado su estado natural (fragmentos desprendidos de un acantilado), en la casa Milá a la piedra se le impone una forma y textura que oculta sus verdaderas propiedades cromáticas y epiteliales.

El proceso descrito va ligado, necesariamente, al empleo del color. Una vez superado el primer estado de temor, cuando los estudiantes untan tímidamente el pincel y extienden el pigmento sobre el papel, se descubre el carácter aleatorio de las representaciones, advirtiéndose que el valor no reside tanto en la imitación precisa del color de la muestra, sino en su valor relativo a los demás colores que simultáneamente aparezcan en el dibujo. Un trabajo realizado puede valorarse parcialmente por la capacidad de ajuste del color.

Una reflexión final sobre el papel homogeneizador de las sombras. Habíamos observado que las sombras aludían a la profundidad de los objetos; es decir creaban la ilusión de tridimensionalidad, como convención aceptada en la representación de arquitectura. Cumplen, sin embargo, otro papel adicional no menos importante: son un fuerte vínculo de relación entre las partes, de manera que un tema insuficientemente tratado, débil en el uso del color (aunque bien dibujado, o lo que es lo mismo, sin errores en la transcripción), puede recuperar entereza visual con la intervención controlada de las sombras. Redefinen éstas las formas, acusando su sencillez o complejidad y si el color es el adecuado iluminan la representación. El color general de las sombras conviene que sea homogéneo y frío, y sólo una especial agudeza ante el fenómeno permite alterarlo en localizaciones precisas: el color frío de las sombras acusa entonces la reflexión de la luz y puede impregnarse de tonos cálidos.

El color de las sombras no se extiende sobre el motivo eliminando las cualidades cromáticas del color local al que se superpone. Ha de extenderse ágilmente, de una sola vez, y, por la transparencia, dejar entrevisto el motivo.

Una reflexión última que tiene que ver con la elección, como tema de curso, de la arquitectura de Gaudí. Hemos aludido en principio a una cuestión, aunque no explícitamente: el carácter antimoderno e inaudito de la arquitectura de Gaudí. Consiste esa actitud en forzar el sentirse desasistido de la razón y en ser receptivo tan sólo a una fuerza espiritual que no elude impregnarse de materia (lo que significa admitir vivir en

promiscuidad con el pecado). Tal tipo de espiritualidad resulta, como mínimo, paradójico desde los inicios de este siglo. Las más extremas intransigencias espirituales modernas han sido abstractas. Si pensamos en Mondrian o Malevitch, aparecen inmediatamente compungidos ante la mínima presencia de materia.

Más reveladora resulta una confrontación de lo gestual entre Gaudí y Van de Velde. Predominando en ambos el gesto, la significación de los rastros que pueden encontrarse en sus obras es radicalmente distinta. En Van de Velde u Horta, o en cualquier otro arquitecto *fin de siglo*, lo gestual implica una radical distancia de la construcción. Son los primeros afectados por la nueva permeabilidad entre las artes, cuando a inmediatez de lo pictórico se filtra en la arquitectura. La apología del gesto en Van de Velde tiene sus límites concretos, porque el territorio de la gesticulación es la mesa del estudio del arquitecto, y su instrumento la mano que es capaz de describirlo con agilidad.

"Son pocos -dice Van de Velde- los que consideran y sienten el dibujo/diseño como la manifestación espontánea de un gesto, provocado por los acentos y vibraciones de la línea que colma enteramente nuestro ser, como una bandera o una vela se agitan en el viento, como el sonido de la voz o de un instrumento musical se difunde por el aire."

El gesto así entendido debe materializarse imponiéndose a la materia en un forcejeo al que no son ajenos los medios tecnológicos de reproducción de la arquitectura, pero del que estará ausente el arquitecto.

Por el contrario, los gestos de Gaudí no se desvanecen en la interioridad de ningún ámbito cerrado, Sus manos buscan permanentemente un encuentro real con los materiales.