



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

**“La modulación del color como sistema
compositivo.
Una investigación sobre la obra de Paul
Cézanne.”**

TESIS

Que para obtener el título de:
Licenciado en Artes Visuales

Presenta:
Alicia Paola Muñoz Pérez

Director de tesis:
Mtro. Luis René Alva Rosas

CDMX 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice:

Introducción	3
---------------------	----------

Capítulo I

Percepción e impresionismo, los primeros pasos del Método Cézanne.

1. La percepción estética de la naturaleza.	7
2. La pintura en Francia del siglo XIX.	11
3. El programa impresionista.	20
4. Cézanne regresa a Paris y conoce a Pissarro.	30
4.1 Pissarro le enseña a Cézanne el programa impresionista.	34
4.2 Diferencias entre Cézanne y el impresionismo, los primeros pasos hacia la modulación.	38

Capítulo II

El dibujo como estructura o armazón en la configuración del concepto de modulado en la pintura de Cézanne

1. Aspectos esenciales para comprender la pintura de Cézanne.	49
---	----

2. El dibujo para comprender el entorno y configurar en el sentido de la modulación como visión del mundo.	55
3. Ensayo y error. Los primeros pasos hacia la modulación.	70
3.1 Mi tela junta las manos.	77
4. Modulación- composición atmosférica de la montaña San Victoria.	79
5. Método Cézanne en 3 pasos.	90

Capítulo III

On the construction of light	94
-------------------------------------	----

Serie de pinturas

Conclusiones	105
---------------------	-----

Bibliografía	112
---------------------	-----

Introducción

La principal motivación para elaborar la presente investigación provino de una necesidad por construir una propuesta pictórica cada vez más sólida, sustentada en el estudio de la pintura, de un referente en concreto y de sospechar que la actividad de pintar es un proceso creativo en el cual siempre hay una problemática a resolver; Dicha problemática, establecida por el pintor, siempre es una referencia a uno o varios aspectos formales de la pintura, corresponde a una necesidad expresiva y a una reflexión del pintor en relación con el mundo.

Con apenas una sospecha, comencé esta investigación presumiendo que todo proceso pictórico se planteaba dichos problemas con la finalidad de conformar un espacio pictórico y una visión del mundo a través del estudio de un aspecto formal en específico, es por esto que la presente investigación se planteó como objeto de estudio la forma- color y el espacio; tal vez estos problemas podrían parecer generales para el lector, sin embargo, ejemplos en la historia de la pintura sustentan el carácter esencial de estos, y así lo podremos constatar a lo largo de la presente investigación mediante los ejemplos concretos del impresionismo y Cézanne. Creemos que es de imperiosa necesidad para todo aquel que desea ser pintor el encontrar aquellos problemas formales que le inquieten, encontrar los motivos y las motivaciones que realmente lo cautiven, encontrar los medios de expresión que le convengan y estos solo se pueden hallar a través de un proceso, a través del trabajo, puesto que es en el proceso creativo donde el conocimiento de la pintura reside, es en el trabajo arduo y reflexivo donde quien decide ser pintor logra su cometido.

Por lo tanto, el objetivo de la presente tesis es investigar sobre el concepto de modulación de color como sistema compositivo, tomando como base de estudio las pinturas de la Montaña San Victoria del pintor Paul Cézanne, así como sus dibujos y acuarelas como fenómeno perceptivo del proceso creativo. Con la finalidad de reflexionar en mi propio proceso en cuanto a la construcción de una visión del mundo a través de la realización de una serie de pinturas como visión crítica de mi entorno.

Al investigar sobre el proceso creativo de Cézanne nos hemos encontrado con la necesidad de abordar dicha investigación a través del fenómeno de la percepción visual ya que el proceso creativo de Cézanne está sustentado en la observación detenida de la naturaleza, debido a esto usamos como referencia los trabajos de Ernest Gombrich, John Rewald, y Adriani Götz ya que sus trabajos aportan sustento teórico e histórico a la investigación, mientras que el último referente, Adriani Götz, es la principal referencia puesto que aporta tanto datos históricos como un análisis del proceso creativo de Cézanne tanto en la pintura como en el dibujo, donde remarca la importancia que tiene el dibujo en Cézanne como medio para comprender el motivo y configurar un sentido de espacio. Por otro lado, también nos basamos en los testimonios de Émile Bernard, Joachim Gasquet y el mismo Cézanne ya que estos testimonios clarifican la manera de trabajar de Cézanne, su concepción pictórica, la visión del mundo y dan luz para obtener una definición del concepto de modulación del color.

Así en el Primer capítulo titulado *Percepción e impresionismo, los primeros pasos del Método Cézanne*, se ofrece un recorrido teórico- histórico donde se abordan los antecedentes de la pintura en Francia del siglo XIX, las nuevas prerrogativas de la pintura que se estaban gestando en París, así como el programa impresionista asociado a la etapa formativa de Cézanne con Pissarro, donde Pissarro es uno de los personajes esenciales en la vida de Cézanne ya que lo alentaría a desechar aquello que había aprendido en su instrucción pasada, a controlar su temperamento y a mirar atentamente a la naturaleza como si lo hiciera por primera vez. También, hacemos una comparación con las ideas del impresionismo y Cézanne cuando éste empieza a buscar su camino como pintor, donde destacamos la importancia del dibujo para la concepción de modulado en Cézanne.

Por lo tanto, este capítulo tiene como objetivo estudiar el fenómeno del contexto histórico y de la percepción visual como marco teórico en el alcance de sustento del fenómeno pictórico y en el proceso creativo del dibujo de la concepción del modelado- modulado en la pintura de Paul Cézanne.

En el subcapítulo *1 La percepción estética de la naturaleza*, es un breve recorrido sobre la percepción estética de la naturaleza a través de la historia de la pintura, dado que en el Siglo XIX la percepción empezó a tomar importancia dentro del proceso creativo de un pintor y por lo

tanto en la concepción misma del espacio pictórico, era necesario abordar este tema para entender parte de la teoría impresionista que influiría a Cézanne, y más aún porque el mismo, Cézanne, usó la percepción de la naturaleza como primer paso en su proceso.

En el subcapítulo 2 *La pintura en Francia del siglo XIX*, se ofrece un recorrido histórico por diversos sucesos a manera de antecedentes para comprender el sentir de la época que influenciarían a los impresionistas, así como la exposición de ideas que ayudan a comprender la concepción de espacio del impresionismo. El subcapítulo 3 titulado *el programa impresionista*, en consecuencia, es una descripción de los puntos principales en los cuales consiste el programa impresionista, así como sus principales objetivos. En el subcapítulo 4 *¿Cézanne regresa a París y conoce a Pissarro*, argumentamos por qué el viaje a L'Estaque de Cézanne y su instrucción con Pissarro fueron de vital importancia para que Cézanne se conformara como pintor. Para ello revisamos el proceso de Cézanne en base a su pintura y su dibujo, este último destacando en su importancia para la configuración de un espacio y la aproximación al motivo que daría paso al desarrollo de la modulación. Culminando con una comparación entre Cézanne y el programa impresionista que nos resultan en sus diferencias.

En el segundo capítulo titulado: *El dibujo como estructura o armazón en la configuración del concepto de modulado en la pintura de Cézanne*. Su objetivo es el estudio del dibujo para comprender el motivo, como alcance de comprensión en el uso de la modulación cromática en la composición atmosférica para la configuración de la estructura de las pinturas de la montaña San Victoria.

Así el subcapítulo 1 es una descripción y definición de los aspectos que creemos esenciales para comprender la pintura de Cézanne y que creímos necesario definir para esclarecer la lectura. En el subcapítulo 2 *El dibujo para comprender el entorno y configurar en el sentido de la modulación como visión del mundo*, es una descripción del proceso de dibujo y pintura de Cézanne desde los años 1880-1890 donde la importancia del dibujo en la comprensión del motivo es acentuada al dar una definición del concepto de modulación en los términos del dibujo. En el subcapítulo 3 *Ensayo y error. Los primeros pasos hacia la modulación*, es una explicación de cómo se fue conformando el concepto de modulación en Cézanne mediante ejemplos de pinturas y acuarelas realizados en los años 1890-1900, resaltando la importancia

que tuvo la acuarela en el proceso de Cézanne y la concepción del espacio pictórico y visión del mundo como un tejido o malla que no deja pasar nada. Es la consagración del espacio y la evocación del mundo y el pintor a través del color. En el subcapítulo 4 *Modulación composición atmosférica de la montaña San Victoria*, se ofrece una descripción de cuatro cuadros de la montaña San Victoria realizados entre los años 1900 hasta su muerte como desenlace de la modulación como sistema compositivo. En el subcapítulo 5 *Método Cézanne en 3 pasos*, es la propuesta del método de Cézanne que se compone en tres pasos y su explicación.

En el tercer capítulo. Hago una revisión de mi trabajo donde se elige una serie de pinturas con el título "*On the construction of light*", esta serie de pinturas es el desenlace plástico de esta investigación donde se estudiará el problema de la forma- color proponiendo una estructura o composición del espacio a través de la referencia a lo investigado.

Capítulo I

Percepción e impresionismo. Los primeros pasos de Cézanne hacia la modulación.

1. La percepción estética de la naturaleza.

Ya que la estética como parte de su estudio se inscribe en algunas dimensiones humanas tales como un contexto social determinado, experiencias estéticas humanas y prácticas artísticas en toda su diversidad y su despliegue histórico, hemos tomado como referente para dar coherencia y sustento teórico a la presente investigación el trabajo de Adolfo Sánchez Vázquez, de tal suerte que se construya a través de este, el marco teórico-histórico que circunscribe a Cézanne y su método. Bajo los dos principios metodológicos, histórico y estructural, que propone Sánchez Vázquez en su libro “invitación a la estética”, hemos sustentado el enfoque estético-perceptual que proponemos como medio para abordar al pintor Paul Cézanne y su método de modulación del color como sistema compositivo.

El primero de sus principios, el principio histórico, nos obliga a situar los fenómenos estéticos y artísticos en el tiempo, tanto en relación con lo que los precede como con su propio tiempo; mientras que el principio sistemático estructural obliga a considerar los fenómenos estéticos como sistema de relaciones o todos estructurados, cuyas cualidades globales son irreductibles a las de sus elementos integrantes, justamente porque esta doble vinculación interna y externa, han de ser considerados con una estabilidad relativa y sin perder de vista que se hallan sujetos a un proceso incesante de cambio y también porque la percepción estética ya sea de una obra de arte o de la naturaleza, es mediada de igual forma, por su contexto histórico-social.

Aunque es verdad que existe una experiencia propia, una percepción personal, el elemento social, en los términos que nos plantea Sánchez Vázquez, contribuye a limitar o enriquecer las posibilidades de percibir estéticamente de un sujeto. Este elemento social es el que determina los esquemas bajo los cuales, en un tiempo determinado, como el siglo XIX en Francia, se debía

percibir estéticamente, es decir que, determina aquello que debe ser tomado como objeto estético y aquello que no.

El uso de la percepción estética de la naturaleza dentro del proceso creativo de la pintura vio probablemente, su mayor esplendor en el impresionismo, sin embargo, la idea de esta percepción estética de la naturaleza en el arte estuvo antecedida primeramente por la concepción estética de la naturaleza como paisaje, hacia finales del 1300, llegando al hombre de manera empírica. La naturaleza primero fue interpretada por el hombre-espectador en un contexto espiritual y así permaneció hasta llegado el renacimiento; Desde el renacimiento hasta el siglo XIX la pintura occidental se sujetaría a una convención, la perspectiva lineal, a través de esta, el renacimiento dio al Arte y al género del paisaje su carácter objetivo, ella significó no solo un avance en la pintura en cuanto al descubrimiento de la profundidad y a la legitimación de la actividad pictórica como una actividad artística y creadora, sino que también colocó mano a mano a la naturaleza y al hombre; Al encasillar a la pintura en una ventana abierta, *finestra aperta*, el pintor colocaba a la naturaleza en relación con el hombre, como centro del mundo y a él como responsable de su aprehensión visual. Esta concepción de espacio y visión del mundo, permanecieron en la pintura occidental hasta el siglo XIX que, con el impresionismo, pero principalmente con Cézanne, fueron reformadas, exigiendo una nueva perspectiva, una nueva concepción de espacio y por ende una nueva percepción estética.

Para finales del siglo XIX la pintura comenzó a apartarse de un sistema de símbolos específicos, poniéndole fin a una tradición instaurada desde hace siglos y perpetuada por la academia y el salón. Para el siglo XIX la pintura ya no estaba sujeta, a la reproducción fiel del mundo de las apariencias, los pintores de esa época se enfocaron en expresar su subjetividad, su temperamento en el lienzo, comenzaron a modificar la concepción de espacio pictórico mediante procesos cromáticos de gestación, es decir, que su pincel toma el color como la materia autónoma que inicia el proceso de la configuración del cuadro, el color fue vehículo de expresión y del temperamento de cada pintor; de igual forma, los jóvenes pintores antepondrían a la naturaleza como un todo sublime, como fuente inagotable de conocimientos y reflexiones, pioneros en esto fueron Delacroix, Corot, Manet y la escuela de Barbizon, quienes terminarían por influenciar a los impresionistas. Este cambio de concepción en la pintura supone una revolución, ya que, en todo este tiempo, desde el renacimiento hasta el siglo XIX, no se podía

percibir estéticamente aquello que no se ajustaba a los esquemas estéticos establecidos. Como apunta Sánchez Vázquez, el esquema que se instaura socialmente influye en la aceptación y en la percepción estética, porque media la aceptación de lo que “*debe ser un objeto* estético” y lo que no, es por esto que tanto los impresionistas y Cézanne significaron una revolución para el arte, rompieron con una estética añejada desde hace siglos para instaurar una nueva.

Los impresionistas por su parte, se apartaron de las convenciones de la academia proponiendo la percepción de la naturaleza con énfasis en la percepción del *color- luz* como su principal vehículo de aproximación a la pintura, adoptando el color como fundamento de su pintura y la pincelada como traducción de sus impresiones visuales a elementos formales de la pintura a la vez que la significaron como signo de la subjetividad del pintor, establecieron no solo una nueva concepción estética, sino también una nueva concepción de espacio y forma, y por consiguiente una nueva concepción del hombre en relación con el mundo.

Con el impresionismo la experiencia del tiempo y el espacio se comprimieron, esto es; Al circunscribirse en el instante en el que transcurre un suceso efímero de color y luz, el pintor elimina el tiempo como elemento de duración, de estabilidad, la percepción de la naturaleza se convierte en un proceso, en espacio donde el tiempo transcurre rápidamente. Las “abreviaturas” cromáticas del pincel es decir las pinceladas, se acercaron a menudo a lo informe, carentes de referencia objetual reconocible, se inclinaron por la bidimensionalidad de la pintura y por sugerir atmosfera.

¿Entonces, que es lo que aportó Cézanne al arte en cuanto a la percepción estética de la naturaleza? La conciencia de la visión de lo visible, es decir, puso de manifiesto que la visibilidad es tanto una extensión de nosotros mismos como una cualidad en sí misma, como bien apunta Merlau Ponty, -“ En el momento en el cual, quien percibe está consiente de que no se puede aprehender nada como existe si primero no se percibiera así mismo como existente en el acto de aprehenderlo, entonces y solo entonces, puede admitir que no hay discontinuidad entre él y los objetos, entre él y el espacio delante de él” -¹, estas palabras hacen sentido con lo que decía Cézanne: - “*El paisaje se piensa dentro de mí y yo soy su conciencia*”- y tal parece que acertó,

¹ Merlau Ponty, Maurice. “*La duda de Cézanne*”, Casimiro, Madrid 2012. Pag 28

este mundo que vemos es inseparable a cada uno de nosotros y cada uno de nosotros constituimos el centro de este, es el acto de vincularme a mí con lo que percibo, y el saber que, el acto de vinculación no es nada sin el mundo con el cual me vinculo.

Es verdad que tanto los impresionistas como Cézanne pusieron en tela de juicio la tradición renacentista perpetuada por la academia, y que también, fueron ellos quienes se basaron en la percepción visual de la naturaleza para construir su pintura y que sin lugar a duda, la obra de Cézanne es deudora de las enseñanzas de los impresionistas, no obstante, es la lucha por alcanzar una síntesis entre el arte y la naturaleza, por desarrollar una técnica que le permitiera pintar la naturaleza como la percibía, de pintar la armonía que se le presentaba en la naturaleza, lo que llevó a Cézanne a confiar y a basar su pintura en esta visibilidad.

Pero ¿En qué momento pueden converger el arte y la naturaleza para convertirse en una simbiosis? No mediante la representación, pues la naturaleza, por definición, no puede representarse y los mecanismos descriptivos del arte dependen enteramente de la convención artística de su época y son precisamente estas convenciones las que Cézanne rechazó y reformó. La respuesta que nos dio Cézanne fue, la materialización de la sensación de la naturaleza - “hay que dar con una óptica - dijo Cézanne a Emile Bernard, y entiendo por óptica una visión lógica, - ¿Se refiere a la naturaleza? -, le pregunto Emile Bernard, y Cézanne le responde: se trata de las dos cosas ¿No son la naturaleza y el arte dos cosas diferentes? Yo quisiera unirlos”.² Con estas palabras Cézanne nos dice que el pintor necesita ante todo una óptica personal, y dicha óptica solo se puede obtener de dos maneras, estudiando detenidamente a los grandes maestros, con el objetivo de advertir la elevación de la naturaleza hasta el arte, por ello recomendaba a todo pintor visitar el Louvre, pero también advertía que este estudio no debía estar por encima del estudio profundo de la naturaleza, es decir, que en términos de Sánchez Vázquez, lo que Cézanne proponía a los pintores jóvenes, era construirse estéticamente en la pintura a través del estudio riguroso de los grandes maestros, pues ellos tenían la clave para alcanzar la elevación de la naturaleza, o lo que es lo mismo, la pintura se nutre a sí misma.

Cézanne nos hace ver la importancia de tener un referente en el proceso de la pintura para adquirir de ellos no solo habilidades plásticas sino también para nutrirnos de su visión pictórica del mundo, para construir una sensibilidad hacia el mundo, pero también nos advierte que se

² Merleau Ponty, Maurice. “La duda de Cézanne”, Casimiro, Madrid 2012. Pag 31

debe estudiar al motivo del natural, para construir un lenguaje propio y no emular el de otro pintor.

Cézanne nos propone construir nuestra sensibilidad a través de la pintura y de la percepción sensible de la naturaleza. Cézanne es un contemplativo, mira estéticamente, se expresa a través de la sensibilidad, es decir, mediante la percepción instintiva y sentimental de las relaciones y los acordes de color. Cézanne pinta lo que ve, no lo que sabe, ve la naturaleza transforma lo visto en una nueva realidad basada en la sensación.

La experiencia subjetiva de la naturaleza es lo que hace de los paisajes de pintores únicos, lo que hace que un paisaje de Pissarro y Cézanne no sean iguales a pesar de que Pissarro y Cézanne trabajaron mano a mano en los mismos paisajes.

El color planteado como la parte esencial en la construcción de la pintura y como signo de la subjetividad del pintor conllevaría a la producción de nuevas ideas y movimientos en la pintura del siglo XIX y XX como las que encabezaron Cézanne, Gauguin y Van Gogh, las cuales sentarían las bases del modernismo, y cuyos ecos llegan hasta nuestros días, como diría Sánchez Vázquez, *una nueva concepción del espacio y forma, parte siempre de una nueva concepción del hombre y del mundo, bajo ciertas condiciones históricas y sociales.*

2. La pintura en Francia del siglo XIX.

Para comprender por qué el impresionismo suscitó una revolución en el arte Francés del siglo XIX y por qué, este tuvo una gran influencia en la pintura de Cézanne, debemos analizar primero los antecedentes que condujeron a los impresionistas a desarrollar una nueva manera de pintar apartada de los paradigmas que establecía la academia y el Salón, así como la razón que los llevó a sustentar su pintura a través de pintar *a plein air* la naturaleza, su confianza en la percepción visual del *color-luz* como medio para plasmar la realidad tan verazmente como les fuera posible, y el uso del concepto de *impresión* como contenedor de la subjetividad del pintor y de la verdad.

La revolución industrial fue uno de los principales antecedentes que suscitó un cambio no solo en el arte francés sino en la vida en Europa. Esta revolución llevó a Francia a un desarrollo de la tecnología sin precedentes, trajo consigo una manía por la innovación, lo que comenzó a destruir las tradiciones del quehacer artístico, ello porqué, con los adelantos técnicos la producción de la obra manual fue modificada por la producción acelerada mediante maquinas, lo que llevo al desarrollo de obras a bajo costo y a la desvalorización de las obras de arte con A mayúscula; Esta revolución también trajo consigo la aparición de una nueva clase media que no provenían de la aristocracia, sino de estratos más bajos, una clase sin tradición artística que acabó por desbaratar el gusto estético del público, provocando la existencia de varios criterios de gusto estético y el recelo entre los artistas y el público.

Con el progreso de la técnica también vino el auge y el tránsito de los centros culturales hacia grandes ciudades es por esto que Paris llego a ser en el siglo XIX la capital artística de Europa. Paris, sujeto de un desarrollo urbano fastuoso mediatizado por la segunda república a cargo de Luis Napoleón III, se sitúa en un siglo de transiciones, configuraciones, dinamismo y desarrollo, donde convergen diferentes visiones sobre el arte, la pintura y la importancia individual del pintor y es precisamente en este tiempo donde encuentra expresión el impresionismo. El impresionismo, basaría sus hallazgos y conocimiento a través de la observación atenta de la naturaleza, convertiría a la ciudad y sus paisajes en sus motivos, en su carácter y su sentir, Instauraría una estética de esbozo reflejo del mundo y el tiempo en que se sitúa, como una respuesta que buscaba generar una revolución también para el arte.

En el marco del arte en siglo XIX, la ruptura de la tradición artística que había conducido la revolución industrial abrió en la pintura un campo ilimitado de motivos a elegir, los pintores podían decidir entre pintar con los motivos aceptados por la academia, escoger temas de Milton o de los clásicos, elegir si querían adoptar el estilo neoclásico de Luis David o a los maestros románticos o seguir los convencionalismos satisfaciendo las demandas del público, o incluso seguir sus ideas y rechazar cualquier encargo que no coincidiese con lo que pretendían conseguir en la pintura. La revolución industrial empeoro aún más las cosas al pormenorizar el oficio, incrementando el recelo entre artistas y público, lo que también condujo a que algunos artistas comenzaran una revolución en el arte que pretendía cambiar los paradigmas de la tradición pictórica impuestos por la academia y que en cambio prefirieran una pintura que exaltara la subjetividad del pintor.

En el siglo XIX existían dos instituciones con mayor influencia en el arte francés, la Academia y el Salón, estas instituciones regulaban la producción del arte oficial y la enseñanza del arte en París. La Academia del siglo XIX o la *École des Beaux Arts*, como era conocida en este siglo, tenía como valores el dibujo de la figura humana, por considerarlo el mejor vehículo para expresar los ideales elevados, pero el dibujo no solo debía limitarse a imitar a la forma humana, sino que debía idealizarla siguiendo las reglas clásicas para ser capaz de elevar el espíritu. En aquellos días, la educación que impartía la academia primero requería que el alumno comenzara su aprendizaje desde la copia de grabados mediante contornos y sombreados, hasta el dibujo de modelados de vaciados en yeso cuya finalidad era aprender a usar el claroscuro; este proceso duraba años hasta que por fin se le permitía al alumno enfrentarse con un modelo al natural, es por esto que los temas históricos o heroicos, como el de los griegos o romanos, con un sentido moral o clásico eran los temas preferidos para la pintura, mientras que la naturaleza muerta y el paisaje eran de un orden jerárquico más bajo.

El salón (llamado así porque las primeras exposiciones tuvieron lugar en el *Salon Carré* del Louvre), fungiría como la localidad institucionalizada y aceptada por la academia, donde artistas formados podían vender su obra. Los académicos escogían a los participantes de la exposición anual del salón y ellos mismos concedían los premios que consolidarían la carrera de los jóvenes artistas. Así pues, tanto la academia como el salón dominaron la producción artística consiguiendo perpetuar sus valores hasta el siglo XIX.

En la primera mitad del siglo XIX dos posturas artísticas, discrepantes entre sí, se instauraron; una de ellas encabezada por Jean Auguste Dominique Ingres (1780 – 1867, Neoclásico), alumno y seguidor de Luis David, abogaba por mantener los estatutos de la academia, la tradición del clasicismo, e insistía en la disciplina en el trabajo para lograr una precisión absoluta en el estudio del natural; combatía la improvisación y el desaliño en el trabajo, dos aspectos que se le reprocharon a los impresionistas y ponderaba el dibujo por sobre el color en la pintura. Sin embargo, había quien se manifestaría en contra de la “teatralidad” de esas escenas de griegos y romanos, de la constante imitación de vaciados en yeso y de la tan necesaria corrección del dibujo. La contraparte de Ingres y quien traería a la pintura francesa la primera idea revolucionaria del siglo XIX fue Eugene Delacroix (1798- 1863, Romántico). Delacroix encontraba en la sociedad Burguesa e industrial en la que vivía un régimen desfavorable para

las artes y es que, en el sistema de las artes vigentes en la primera mitad del siglo XIX apenas se concedía autonomía en los medios y los valores expresivos de la pintura, como los impresionistas y como Cézanne, Delacroix tampoco aceptó las normas de la academia pues le parecía absurdas y es esta oposición ante la vida que le rodea la que se convirtió en una actitud fértil y que dio paso a la imaginación y por tanto a la búsqueda de nuevos caminos en la pintura. Delacroix comenzaría la revolución asegurando que en la pintura lo más importante era el color por encima de la línea, de manera que en sus cuadros los perfiles y los contornos no estaban delimitados, sino que era el color quien determinaba las formas; mientras Ingres y su escuela cultivaban el gran estilo y admiraba a Poussini y Rafael, Delacroix prefería a los Venecianos y a Rubens, no es de extrañar entonces, que la importancia de la expresividad del color en la pintura que vio Delacroix en sus referentes diera pauta a que los impresionistas y Cézanne adoptaran esta premisa como suya.

La influencia que ejerció Delacroix sobre Cézanne sería más evidente que en cualquiera de los impresionistas, al igual que Delacroix, Cézanne no podía encontrar líneas en la naturaleza solo contrastes de color, Cézanne se empeñó al igual que Delacroix en revalorizar el color como elemento autónomo de la estructura del cuadro y sobre esto se expresaría en su madurez, en una carta dirigida a Emile Bernard el 23 de Octubre de 1905 – “ *Es preciso combatir con fuerza el error de marcar los contornos con una línea negra*”³; aunque en su tiempo esta cita causó polémica, hay que entender el sentido de estas palabras como una constatación de la renuncia a una convención en el arte que se había instaurado a partir de Ingres, la cual concedía un valor más elevado al contorno que al color, debemos advertir que Cézanne no afirmaba con esto que se debía renunciar al dibujo, como así lo hizo el impresionismo y como así creyeron algunos, sino que su concepción de dibujo, forma y color estaban condensada en una sola visión del mundo y en este sentido también se manifestó Cézanne en su madurez: “*El dibujo y el color nunca están totalmente divorciados. En el mismo grado que uno pinta, también dibuja. Cuanto más armónicos los colores, más preciso resulta el dibujo. Cuando el color muestra su mayor riqueza, la forma adquiere su mayor plenitud*”.⁴ En este sentido, estas palabras contienen uno de los principales objetivos, sino el principal objetivo que Cézanne quería alcanzar deseaba conseguir la armonía en sus cuadros, la misma que veía en la naturaleza y la misma que había

³ Götz, Adriani (1981). *Paul Cézanne: dibujos*. GG. Barcelona. Pág. 9

⁴ Ibid. Pág. 9

sentido ante las *Bodas de Caná del Veronés*, en el Louvre Fig. 1 y así se lo expresó a Joachim Gasquet: - “Esto es pintura. Cada fragmento, el conjunto, la corporeidad, los valores, la composición, la palpación, no le falta nada...una irisación, colores, una riqueza de colores. Esto es lo que ante todo nos ha de dar un cuadro, un calor armónico, un estado de gracia coloreado.”⁵-. Esta búsqueda por la armonía y estructura es lo que lo llevaría a Cézanne a apartarse de las ideas impresionistas y a buscar en Aix en Provence la sustancia de su pintura.

Como podemos apreciar para el final del primer tercio del siglo XIX comenzaba una revolución en la pintura, una que se proclamaba contra del arte oficial que sustentaba la Academia y el Salón, las nuevas ideas en la pintura luchaban entre la importancia del color por sobre la línea y, entre la visión de la pintura como una escena o como una construcción de tonos. Para la mitad del siglo, la idea sobre la necesaria subjetividad del artista dentro de la obra de arte comenzaba a fortalecerse entre los artistas más jóvenes, algunos de ellos, como Gustav Courbet habían adoptado el objetivo de alcanzar la verdad por sobre la belleza en la pintura, y esta verdad, decían, solo podía ser alcanzada a través del estudio minucioso de la naturaleza a *plein air*.



Fig. 1
Paolo Veronés
Las bodas de Caná
1562-63
Óleo sobre Lienzo
669 x 990 cm
Musée du Louvre, Paris

⁵ Doran, Michael (1980). *Sobre Cézanne: conversaciones y testimonios*. G.G. Barcelona. pág. 179

Antes de continuar debemos advertir al lector, que tanto el concepto de verdad como el concepto belleza tenían otras acepciones en el siglo XIX, diferentes a como posiblemente las entendamos hoy. La palabra *Vérité*, verdad, en Francia del Siglo XIX tenía un doble sentido. Por un lado, este concepto designaba la fidelidad o conformidad con la naturaleza y, por el otro, hacía referencia al temperamento o las emociones del artista.

El criterio de *verdad* como conformidad a la naturaleza y como referencia al temperamento del artista, dio causa a que los jóvenes artistas estuvieran en desacuerdo con los criterios conservadores de la academia, y en cambio aceptaran incluir en su pintura el estudio minucioso de la naturaleza, mismo que debería realizarse *in situ* y a *plein air* y no dentro del taller como sugerían las reglas académicas. El salir y pintar la naturaleza a *plein air* en sí, supone una revolución puesto que sugirió a muchos pintores el uso de su percepción para captar la naturaleza y por ende la conciencia de la importancia de sus percepciones y de ellos mismos como artista-espectador, de igual forma sugirió la necesidad de un nuevo proceso para pintar basado en la percepción visual, generó la conciencia de la importancia de la percepción de la luz, de la diferencia entre la incidencia de luz dentro del taller y afuera de él. Una nueva vía para la pintura se estaba gestando, la vía del color-luz y la perspectiva atmosférica.

En cuanto al concepto de belleza, el crítico de arte Émile Zola (1840- 1920), a quien se le suele atribuir la idea de que el origen de la autenticidad y la verdad en el arte residía en el temperamento personal, se refirió a la belleza como - “*el ridículo criterio común que ya no existe*”⁶ – El entonces joven crítico, afirmaba que le disgustaba la palabra Arte, refiriéndose al arte oficial, pues parecía sugerir que la tan necesaria belleza poseía el carácter de ser absoluta, que perduraba a lo largo de los siglos, insensible a la rápida pero penetrante mirada de una personalidad singular. Entonces, cuando Courbet y otros pintores propugnaban la verdad por sobre la belleza en el arte, se referían a la búsqueda por la conformidad con la naturaleza y su temperamento, a la vez que rechazaban el ideal de belleza que había perpetuado la academia y el salón.

⁶ Schiff, Richard (1984). *Cézanne y el fin del impresionismo. Estudio de la técnica y la valoración crítica del arte moderno*. La balsa de la medusa. Barcelona. Pág. 62.

Como si el sentir revolucionario no estuviera ya encauzado, para mitades de siglo, la invención de la fotografía también puso en entre dicho la concepción de la verdad, la función del arte y contribuyó a que el público empezará a aceptar la idea de una nueva percepción estética. Con la fotografía y su evolución de la cámara portátil a la instantánea, la pintura dejó de desempeñar la tarea que había llevado a cabo durante varios siglos, ya no tenía que representar una escena ni atenerse a un sistema de representación de símbolos, ahora que los retratos y la realidad podían ser “*capturados*” de manera fidedigna, más rápido y a menos coste ya nadie quería posar tanto tiempo para obtener un retrato, los artistas entonces se vieron en la necesidad de explorar lugares donde la fotografía no podía seguirles. La búsqueda de nuevos procesos en la pintura condujo a que pintores independientes como Millet, Corot y la escuela de Barbizón se manifestaran en contra de la academia y las ciudades industriales, decidiendo alejarse de las ciudades y sus bullicios, viajando hacia el campo donde podían estudiar la naturaleza y pintar a *plein air* el paisaje. Los impresionistas adoptaron estos principios como suyos, pintar *in situ* y a *plein air* la naturaleza, sin embargo ellos permanecieron en la ciudad, decidieron usar como motivos principales el paisaje citadino, escenas de los cafés y bares parisinos así como escenas de la vida cotidiana para conformar su pintura, No obstante, no fue sino hasta que el pintor Gustav Courbet (1819-1877) proclamara no ser discípulo más que de la naturaleza, que valorara la individualidad del artista y que apostara por la verdad más que por la belleza en la pintura, cuando las ideas revolucionarias en la pintura se hicieron sentir en los impresionistas. Courbet sería uno de los pintores que elegirían pintar de acuerdo con lo que creían correcto en su pintura y no para satisfacer los gustos del público; incitaría a los impresionistas a buscar su propia manera de pintar a través del minucioso estudio de la naturaleza, buscando siempre la sinceridad artística en lo que pintaban y el primero en seguirlo sería Édouard Manet.

Las nuevas teorías que emergieron en la pintura no se refirieron tan solo al uso del color a *plein air*, sino también a las formas en movimiento, y al enfoque en la percepción de la naturaleza como medio para conseguir la verdad en la pintura; El grupo de jóvenes que después se conocerían como impresionistas tal vez no habrían logrado desarrollar a plenitud su método si no hubiese sido por la motivación Édouard Manet (1832 -1883). Bajo la influencia de Manet los impresionistas seguirían el programa de Courbet, desdeñando los convencionalismos pictóricos de la academia, aceptando a la naturaleza como su única maestra y su vía para conseguir la verdad más que la belleza en la pintura, no obstante, Manet agregaría a las pretensiones

impresionistas otros componentes, agregaría el movimiento y la composición, valiéndose como recurso el pintar a *plein air* las escenas de la vida cotidiana Parisina y tomando como ejemplo de composición del espacio pictórico mediante planos de color, los grabados japoneses.

Cuando Manet se enfocó en sus percepciones para construir sus cuadros dio cuenta de un hecho físico, en la vida real nuestros ojos únicamente pueden centrar su atención en un punto, quedando todo lo demás como formas inconexas o esbozadas, es por esto que las reglas de la perspectiva que imponía la academia no resultaban “naturales” para Manet, basándose en la observación, Manet empezó a apostar por una nueva perspectiva de color, un espacio construido en razón de planos de color, de una pincelada más suelta que construía el espacio en razón de manchas de color que en un modelado de la forma, una perspectiva que apostaba más por la bidimensionalidad y a como vemos realmente la realidad. ¿en donde yace entonces el carácter de movimiento que Manet dio a los impresionistas? El objetivo de captar las impresiones de color tal como se les presentaba ante sus ojos dio el carácter de movimiento a los cuadros impresionistas, a través de la necesaria impronta para disponer el color sobre el lienzo, pues querían captar esa atmosfera de luz y aire, los impresionistas dieron a sus cuadros ese carácter de “esbozado” o inacabado, ese movimiento efímero y constante.

Otro aporte de Manet para el impresionismo, basado en la experiencia de sus percepciones y reforzado por los recursos que observo en los grabados japoneses, sería la perspectiva y la composición. Stéphane Mallarmé, amigo de Manet y Monet, se expresaría de la manera de trabajar la perspectiva y la composición de Manet de la siguiente manera:

“A su modo de ver, Manet evitaba la perspectiva y la composición tradicionales por que las consideraba poco naturales, pero mantenía de todos modos una unidad pictórica coherente, sobre todo por medio de la perspectiva japonesa y el acortamiento de las figuras, que producía el efecto una visión directa e instantánea.”⁷

Los grabadores japoneses sugerían el espacio disponiendo los elementos en el plano uno detrás del otro, a la vez que disponían los elementos de tal forma que no existía un sitio de

⁷ Shift, Richard (1984). *Cézanne y el fin del impresionismo. Estudio de la técnica y la valoración crítica del arte moderno*. La balsa de la medusa. Barcelona. Pág. 69.

interés donde enfocarse, la vista podía recorrer todo el espacio con fluidez; usaban el color plano, sin un modelado, y en sus motivos abundaban los paisajes y escenas de la vida cotidiana Fig. 2.



Fig. 2
Lavando ropa
Kitaawa, Utamaro, 1795

Los grabados japoneses introdujeron a Francia no solo un nuevo motivo, sino también el uso de colores planos, la economía de los recursos para expresar de una manera delicada las escenas más íntimas y cotidianas de la vida.

Estas nuevas ideas de la perspectiva y la composición alentaron a los impresionistas en su búsqueda por desarrollar una nueva manera de pintar, en la persecución de nuevos temas, nuevos esquemas de color, composición y perspectiva. Tanto los impresionistas como Manet, encontraron en los grabados japoneses una tradición no corrompida por los formalismos europeos, les proveyó de un punto de comparación para concientizar cuanto quedaba aún en ellos de las convenciones europeas.

La revolución en el arte que supuso el impresionismo fue antecedida por al menos otras tres revoluciones más, mismas que condujeron a su desarrollo tanto teórico como pragmático en la pintura y en el arte. La revolución industrial, que fue la primera de estas, cambio la vida de Francia y de Europa, provoco una diversificación del gusto estético en Francia, un desarrollo técnico y urbano, así como la aparición de una nueva clase media, la cual contribuyó a la modificación del gusto estético de la época y a la aceptación o el rechazo de las nuevas ideas del arte que se propugnaban contra el arte oficial, respaldado por la Academia y el Salón.

Delacroix, quien sería la punta de lanza de la segunda revolución, dispuso el camino a seguir concediendo un valor más elevado al color que al contorno. La tercera revolución, encabezada por Courbet y Manet, influenciaría a los impresionistas en mayor grado que Delacroix, a través del programa de Courbet los impresionistas confiarían en su percepción visual como medio para estudiar la naturaleza, harían suya la necesidad de pintar a *plein air*, y tomarían a la naturaleza como la gran maestra de su pintura. Gracias a Manet, los impresionistas voltearían a ver la ciudad como su motivo principal sin dejar de lado a la naturaleza, harían suya la encomienda de la captación del movimiento como uno de sus objetivos principales y explorarían las posibilidades de una nueva técnica que les permitiese alcanzar sus objetivos, una que construyera la perspectiva y la composición basada únicamente en sus percepciones y el color. El impresionismo por su parte dotaría a la actitud ante la vida de un sentido de velocidad y cambio, reflejo de la producción masiva y del acelerado desarrollo de la técnica de su tiempo, antepondrían la verdad a la belleza en la pintura y para ello decidieron enfocarse en la visión, tratando de encontrar la sensación original, lo que después llamarían “la impresión”. Este objetivo no solo exigía un cambio de costumbres, sino que los conduciría a la búsqueda de nuevos procedimientos técnicos que se ajustaran a sus pretensiones, pero ¿por qué a sus percepciones decidieron llamarlas impresiones? y ¿por qué su método estaba basado en pequeñas pinceladas colocadas velozmente por todo el cuadro?

*“Son impresionistas no porque reproduzcan el paisaje, sino por que reproducen la sensación que causa el paisaje”.*⁸

3.- El programa impresionista.

Si las ideas de Delacroix , Courbet y la escuela de Barbizón había abreviado el camino del impresionismo, en las siguientes líneas constataremos que el aporte del impresionismo reside en la sustitución del conocimiento teórico de un objeto por la experiencia de la percepción visual

⁸ Shiff, Richard (1984). *Cézanne y el fin del impresionismo. Estudio de la técnica y la valoración crítica del arte moderno*. La balsa de la medusa. Barcelona. Pag 21

del mismo y en la subjetivación pictórica a través de la perspectiva del color; veremos cuán decisivo fue el pintar a *plain air* la naturaleza para la conformación del programa impresionista y cuán importante fue su objetivo de captar la atmósfera de luz y aire que veían.

Quizá la aparición del impresionismo como movimiento colectivo no habría podido concretarse de no ser por otros dos factores que determinaron la unión de este grupo de jóvenes pintores; uno de estos fue el constante rechazo de sus pinturas que ponía a disposición del jurado del Salón y el rechazo de los críticos de arte. Tanto el Salón como los críticos de arte no aceptaban esta nueva manera de pintar por considerar que en ella no existía ningún apego a las reglas de la pintura, porque sus cuadros parecían inacabados, sin un modelado y, por lo tanto, carentes de oficio. Este constante rechazo de la crítica francesa y el Salón, junto con una nueva visión del Arte que buscaba la renovación en la pintura alejada de los convencionalismos de la academia condujeron a que estos jóvenes se agruparan en 1874 en la primera exposición impresionista en el estudio de un fotógrafo, lugar que después sería conocido como el *Salon des Refusés* o Salón de los Rechazados, en esa exposición había un cuadro realizado por Claude Monet (1840-1926) que daría nombre al impresionismo, este cuadro muestra una bahía vista a través de la neblina del amanecer al cual su autor le tituló “Impresión: *amanecer*” Fig. 3, A partir de este nombre, un crítico que asistió al evento decidió nombrarles *impresionistas*, sin embargo, este término quería dar a entender que estos pintores no procedían mediante un “conocimiento cabal” de las reglas de su arte y que la impresión de un momento que realizaban no era suficiente para que el cuadro recibiera el nombre de obra de Arte.

La falta de acabamiento, la aparentemente rápida disposición del material y la elección de escenas de la vida cotidiana y no de escenas costumbristas o temas anecdóticos fue lo que enfureció a los críticos, siendo esta ocasión uno de los tantos enfrentamientos que tuvieron que soportar los impresionistas hasta que su éxito fue rotundo.

El segundo de los factores determinante para el impresionismo fue la influencia de Manet. Manet como mencionamos en páginas anteriores, impulsaría a los impresionistas y principalmente a Claude Monet a basar su estudio en la percepción de la naturaleza, a pintarla a *plein air*, tal como lo hizo Courbet, al pintar la naturaleza al aire libre, los impresionistas encontrarían la raíz de su arte, a partir de sus experiencias y percepciones desarrollaron un nuevo proceso técnico que les permitió captar sus impresiones, Monet, quien sería el principal representante del

impresionismo, impulsaría a sus amigos a pintar *in situ* el paisaje, a no dar una pincelada si no es frente a la naturaleza, abriría el camino de la percepción estética de la naturaleza como medio edificador de la pintura.

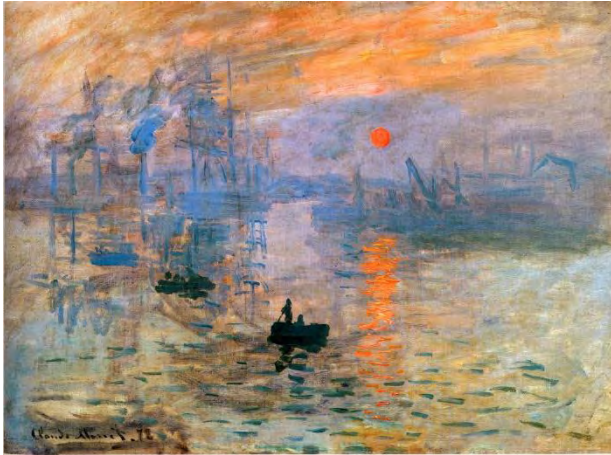


Fig. 3
Claude Monet
Impresión amanecer, 1872
Óleo sobre Lienzo
47 x 64 cm
Museo Marmottan-Monet,
París, Francia



Fig. 4
Claude Monet
La estación Saint-Lazare, 1877
Óleo sobre Lienzo
75 x 104 cm
Museo de Orsay
París, Francia

La influencia de Manet y Courbet responde a una de las preguntas que hemos realizado anteriormente, ¿Por qué los impresionistas decidieron basar su arte en la percepción visual del paisaje? Debido a que hicieron suya la necesidad de pintar a *plain air* y aprendieron a confiar en su percepción como medios necesarios para construir su pintura.

Antes de continuar debemos apuntar que la percepción visual, en los términos de Gilliam Scott, nos dice que para percibir una forma es necesario que exista la luz, sino hay luz, no hay sensación. Nosotros percibimos la forma a causa de la relación en los objetos dentro del campo visual, percibimos la forma a través del *contraste* y *color*, pero el ojo no solo responde a la cantidad y el tipo de luz que reflejan los objetos, sino también a la manera en que la reflejan, es decir a su *textura visual*, que tiene estrecha relación con la cualidad táctil y así describe Gilliam Scott el proceso de percepción de la luz:

“La luz que reflejan los objetos de nuestro campo visual, llega a la retina con una trama de diferentes cualidades y cantidades. Dicha trama inicia la respuesta nerviosa correspondiente, que el cerebro registra como esquema de energía. Todo ello constituye la base de nuestra percepción.”⁹

Esta interacción de sensaciones que percibimos es subjetiva y cada pintor decide cómo hará uso de ellas para expresar lo que se propone, y en este sentido es ilustrativo el testimonio que menciona Gombrich de Winston Churchill:

“Sería interesante que alguna auténtica autoridad investigara con cuidado el papel que la memoria desempeña en el pintar. Miramos al objeto con una mirada fija, luego a la paleta, y en tercer lugar a la tela. La tela recibe un mensaje enviado desde el objeto natural, usualmente unos pocos segundos antes. Pero en route ha pasado por una oficina de correos. Se ha transmitido en cifra. Se ha transformado de luz en pintura. Llega a la tela como un criptograma. En tanto no se la ha colocado en su correcta relación con todo lo demás que hay en la tela no se le puede descifrar, no resulta aparente su sentido, no se le ha vuelto a traducir desde el mero pigmento a la luz. Y entonces la luz no es ya de la naturaleza, sino la del arte.”¹⁰

En esta cita queremos resaltar la importancia que tiene el mirar el objeto, después el cómo interpretamos esa información, esa percepción de luz a la paleta y por último al cuadro, ya que los impresionistas se basaron en la percepción visual del motivo para dar sustento a su pintura. La metáfora de la “oficina de correos” es la mente que contiene la memoria donde se aloja la información visual subjetiva, donde se alojan las sensaciones y después se “cifra” esa información en los términos que el pintor lo requiera, de acuerdo con su experiencia con los elementos formales de la pintura y así, ahondaremos más adelante cómo es que la percepción de la luz dio sustento al impresionismo.

⁹ Scott, Robert (1973). *Fundamentos del diseño*. Victor Lerú. Buenos Aires. Pag 15

¹⁰ Gombrich, Ernst (1987). *La imagen y el ojo, nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Alianza. Madrid. Pag. 34

Como ya habíamos mencionado Delacroix fue uno de los referentes de los impresionistas, en él verían lo que tal vez vio Constable en los grabados de las nubes de Cozens¹¹, les ayudó a aumentar su facultad de atención hacia los efectos de los colores complementarios, el contraste simultáneo y la coloración de las sombras en la naturaleza, ya que en tiempos de Delacroix las sombras en la pintura eran indicadas con el color negro o tierras, los impresionistas como resultado de pintar a *plain air*, dieron cuenta de un hecho físico en el cual las sombras que se producían ante sus ojos no eran de color negro sino más bien parecían de un color azul o un verde profundo. Como los impresionistas querían plasmar la realidad tan verazmente como les fuera posible, a través de la experiencia de pintar a *plain air* tomaron en cuenta en su pintura el fenómeno del contraste simultáneo, este contraste modifica el tono, matiz o saturación de un color percibido en la naturaleza dependiendo de los colores que le rodeen, ello porque perceptualmente el ojo exige simultáneamente el color complementario que miramos, es decir que, si percibimos un color rojo nuestro ojo por rebote de luz vera también un verde. Algunos textos sobre el impresionismo mencionan que esta noción del contraste simultáneo proviene de la teoría del color de Michael Eugène Chevreul, De la *loi du contraste simultané des couleurs* et de l'assortiment des objets colorés, que consiste en un estudio sobre el contraste simultáneo del color y la obtención de la armonía en el color por medio del contrastaste de colores complementarios; si bien no podemos asegurar que los impresionistas hubiesen tenido conocimiento de esta teoría, si resulta sustento teórico de sus objetivos y sus hallazgos, una prueba de que su método tenía validez.

Uno de los objetivos de los impresionistas era lograr en sus cuadros una atmosfera de luz y aire, la misma que percibían en la naturaleza, para lograr dicho cometido y manteniendo la idea de apuntar a la verdad más que a la belleza, el programa impresionista tuvo que excluir de su paleta los sienas, ocre, negros y usar tan solo los colores primarios, prefiriendo el uso de azules y verdes para indicar las sombras, y el contraste de los colores complementarios para hacer más vibrantes sus pinturas. En este sentido la estación del ferrocarril Fig. 4, muestra como Monet fue atraído por esta atmosfera de luz y aire que vio en la estación de los ferrocarriles,

¹¹ Gombrich, Ernst (1960). *Arte e ilusión estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Phaidon. Londres. Pág. 151

mientras que la Fig. 5 Detalle de *Les grands boulevards* de Renoir, es demostrativo en cuanto a la utilización del recurso de vibración de tono. Donde yacen los tonos azules Renoir coloca unos destellos de bermellón.



Fig. 5
Pierre-Auguste Renoir.
Les grands boulevards (detalle) 1875
Óleo sobre Lienzo
52.1 x 63.5 cm
Philadelphia Museum of Art

La necesidad de expresión de los impresionistas, su objetivo de plasmar la realidad tan verazmente como les fuera posible logrando una atmosfera de luz y aire, que captara la sensación efímera del paisaje requería una nueva manera de pintar. Los impresionistas necesitaban desarrollar un procedimiento técnico que les permitiera captar sus impresiones, sus estímulos de luz- color de manera espontánea sobre el lienzo, tal como se les presenta en la realidad; No tenían tiempo de mezclar sus colores en la paleta, debían proceder a base de pequeñas y rápidas pinceladas, de diferentes tonos de color, tamaño y dirección, yuxtapuestas por todo el lienzo, y así lo refiere Gombrich:

*“El pintor que confía captar un aspecto característico no tiene tiempo para mezclar y unir sus colores aplicándolos en capas sobre una preparación oscura, como habían hecho los viejos maestros; deben depositarlos directamente sobre la tela en rápidas pinceladas, preocupándose menos de los detalles que el efecto general en conjunto”.*¹²

Esta cita puede responder a una de las preguntas que realizamos al final del segundo punto del capítulo I ¿por qué los impresionistas basaron su método en pinceladas? Por qué necesitaban desarrollar una nueva técnica que les permitiera captar sus impresiones tan rápido como se les presentaban ante sus ojos, querían captar esa atmosfera de luz y aire,

¹² Gombrich, Ernst (2008). *Historia del Arte*. Phaidon. Londres. Pag. 59

no obstante, continua una pregunta por resolver ¿por qué a sus percepciones decidieron llamarlas impresiones?

El termino *impresión* puede poseer un significado muy físico, como cuando es sinónimo de impronta, puede indicar la marca producida por el contacto de una fuerza o substancia material con otra, la huella de la relación física que se ha establecido o un fenómeno superficial: directo, primario y sin elaborar. De ahí que el termino se empleara para describir la primera capa de óleo, la primera aparición de una imagen que posteriormente podía convertirse en una amalgama de múltiples impresiones semejantes.

Richard Schiff refiere en su libro¹³ la definición del término impresión de Albert Boime, que coincide con el sentido que acabarían dándole los pintores y críticos del siglo XIX; En su definición de impresión, Boime hace hincapié en su relación, por un lado, con la visión exacta de la naturaleza y por el otro con la sensación original o personal de un artista en concreto.

La visión exacta de la naturaleza en el sentido de la verdad en el siglo XIX se refería a que el individuo solo puede conocer un objeto externo mediante la impresión que tiene de él, dicha impresión sería un efecto causado en los órganos del cuerpo por la acción de cuerpos externos. Por lo tanto, si la impresión captada por el artista espectador es plasmada en un cuadro, sin artificios de ningún tipo, colocando en el lienzo solo lo que percibe, este cuadro estaría más cerca que cualquier otro de la visión exacta de la naturaleza, de ahí que los impresionistas aseguraran que mediante sus percepciones alcanzaban la verdad en la pintura.

El sentido de la sensación original o personal de un artista en concreto se refiere a la subjetividad que entraña la impresión. Si se entiende la impresión como la señal o huella de un determinado artista, este término también podía funcionar como la impresión dejada por la verdadera naturaleza del pintor, sería la impresión original y única de quien la experimenta.

Entonces, el término “impresión” para los impresionistas concordaba con el sentido de verdad de la época, el sustento teórico del impresionismo estaba dado en el mismo que hacer pictórico, cuando los impresionistas decían que querían captar la impresión del paisaje, lo que pretendían captar era lo primigenio, lo primario, lo que aún no está elaborado en la mente, he aquí el sentido

¹³ Schiff, Richard (1984). *Cézanne y el fin del impresionismo. Estudio de la técnica y la valoración crítica del arte moderno*. La balsa de la medusa. Barcelona.

de la realidad en el impresionismo, a la vez que querían captar la verdadera naturaleza, dejaban en ello su huella, su impresión original.

Al rechazar el empleo convencional de los contornos lineales para crear la ilusión de la forma, los impresionistas comenzaron a pintar la luz, y en el proceso trataban de olvidar “como sabían que era un objeto” y en cambio enfocaron su atención a la percepción visual de este, lo que salía de la confrontación con este mundo visual lo interpretaban en pinceladas, tan pequeñas y ligeras como las percepciones que les presentaba la naturaleza. La pincelada visible, que el acabado académico suprimía, llegó a representar para el impresionismo el signo de la personalidad del artista, una especie de caligrafía o huella individual, los impresionistas proclamaban la subjetividad del pintor a través de su concepto de impresión, pues es la sensibilidad que cada uno posee lo que provoca que, aún si Pissarro y Cézanne pintasen el mismo motivo sus cuadros resulten diferentes, pues sus percepciones son únicas y personales. Pero esta “estética de esbozo” impresionista aún no estaba completa, a partir de la regla de contrastes complementarios y simultáneos, y de su técnica de pinceladas cortas los impresionistas desarrollarían la descomposición del tono, es decir, que, para obtener la mezcla aditiva del color, que por falta de tiempo no podían lograrla al mezclar los colores en la paleta, obtenían el color complementario descomponiéndolo, primero en sus dos colores primarios y después, estos colores los dispondrían sobre el lienzo de manera yuxtapuesta, logrando que por medio de la mezcla óptica los colores dieran el complementario deseado, haciendo el espacio pictórico más vibrante.

Por esta razón, varios autores refieren que el impresionismo reduce la pintura a su bidimensionalidad, debido a que las manchas de color o pinceladas son manchas de color sin contorno, no atienden a un volumen corporal, por ende, en sus pinturas hay una ausencia del dibujo, del modelado y de la composición tradicional. Lo que algunos autores y críticos del Siglo XIX no alcanzaron a dilucidar, es que el impresionismo no describía las características visuales de un objeto, porque habían sustituido en su proceso el conocimiento teórico del mismo por la experiencia de la percepción visual del mismo. En este sentido es demostrativa la Fig. 6. *Álamos, tres arboles rosa en otoño* realizado por Monet. Si quisiéramos obtener un naranja y su complementario, los impresionistas habrían colocado yuxtapuestos el color amarillo y rojo y alrededor de estos diversos tonos de verdes.

Esta reducción de la pintura a su bidimensional corresponde con la concepción de perspectiva impresionista, que está basada en otro hecho perceptual el cual es, que al aire libre y en plena luz del día, las formas voluminosas a veces parecen planas, como simples manchas coloreadas. Al contrario de lo que pensaron muchos críticos en ese tiempo, los impresionistas no renunciaron a la perspectiva, más bien desarrollaron una perspectiva que ahora conocemos como la perspectiva aérea o atmosférica en vez de recurrir a la perspectiva lineal que se estilaba en la academia.



Fig. 6
Claude Monet
Álamos, tres arboles rosa en Otoño (detalle).
1891
Oleo sobre Lienzo
92 x 73 cm
Philadelphia Museum of Art

La perspectiva aérea es la que intenta representar la atmosfera que envuelve los objetos, es aquella en la que el color y la forma de los objetos aparecen difuminados y borrosos cuanto más se alejan del observador. La perspectiva lineal es aquella que produce la ilusión de una profundidad tridimensional, donde las líneas de las formas son convergentes hacia el fondo, disminuyen en correspondencia hacia la cercanía con el punto de fuga.

El impresionismo es la imagen óptica del mundo, sustituye el conocimiento teórico de un objeto por la experiencia de la percepción visual del mismo, se aleja del color mental, el color que asociamos con un objeto y que es resultado de muchas experiencias, prefiriendo la impresión de un objeto adquirida mediante la inmediatez de la mirada. El modo de ver impresionista

plantea la realidad inmediata, es una mirada que se acerca demasiado al objeto que no permite distinguir una forma, hace caso omiso de la lejanía y por tanto los contornos no existen, se disuelven entre los contrastes, la mezcla de colores y las pequeñas pinceladas.

A través de pintar la naturaleza *a plein air*, los impresionistas encontrarían la raíz de su arte, puesto que es a través de la reflexión de los hechos perceptuales como el contraste simultáneo y de su objetivo de lograr una atmósfera de luz y aire tal como se le presenta en la naturaleza y de captar la sensación efímera del paisaje o como ellos le llamaban *la impresión* lo que los llevo a conformar su espacio, el espacio atmosférico. La impresión sería para los impresionistas el signo de verdad y personalidad del artista, como una especie de huella dactilar de la personalidad que posee de cada uno y es este concepto lo que daría sustento al impresionismo.

Para alcanzar sus objetivos, los impresionistas desarrollaron una nueva técnica que les permitió captar sus impresiones, sus estímulos de luz- color de manera espontánea sobre el lienzo. La franca exploración del color atmosférico, de la perspectiva aérea y de la subjetivación pictórica a través de la perspectiva y el color tuvieron que esperar la labor de los impresionistas para aparecer en la pintura y es precisamente este aporte lo que le sirvió a Cézanne para conformar la modulación del color.

A pesar de la revolución que significó para el arte el impresionismo, a los ojos de Émile Zola los impresionistas habían sido revolucionarios, pero de ellos aún no había salido aquel genio de la pintura, aquel que la renovarían por completo. Lo que Zola nunca advirtió, es que el genio ya se encontraba trabajando en la lejana Aix en Provence, Cézanne su amigo de la infancia, a quien Zola miraba como un fracaso después de ser rechazado varias veces por el salón y elegir para él una vida de ermitaño, trabajaba en una nueva estructura pictórica; con esta nueva estructura sin advertirlo, respondería al abandono de las formas por parte de los impresionistas con una sólida sintaxis concentrada y aquel maestro que le enseñaría el camino para lograrlo sería el impresionista Camille Pissarro.

4. Cézanne regresa a Paris y conoce a Pissarro.

En 1862 Cézanne regresa a Paris convencido de que su vida debía seguir el camino de la pintura y es así como reemprende con mayor fervor sus clases de dibujo con modelo en la academia de Suisse y estudia las obras de los grandes maestros en el Louvre. Es en la academia de Suisse donde conoce a Armand Guillaumin, quien tiempo después le presentaría a Pissarro y a los demás impresionistas, y son precisamente los dibujos que realizaría en el Louvre, los que harían la diferencia en su proceso creativo y sus pretensiones en pintura en contrastes con a las impresionistas.

Alrededor de estos años Zola y sus demás amigos impresionistas ya estaban insertos en las nuevas ideas revolucionarias de la pintura y el arte. Los impresionistas comenzaron a influenciarle para que desarrollara su propio estilo alejado de las influencias de las escuelas de arte y de los paradigmas de la academia. Apartaron de Cézanne la idea de concebir la pintura como plasmación de escenas imaginadas o proyección exterior de los sueños y paroxismos y en cambio lo llevaron a concebirla como un minucioso estudio de lo visible y de la naturaleza, en ese transcurrir enseñaron a Cézanne a anteponer el pintar a *plain air* la naturaleza y a confiar más en lo sensorial que en lo que había aprendido en sus lecciones pasadas.

Los años 60 para Cézanne fue una búsqueda de posibilidades de expresión gráfica adecuadas a su personalidad, temperamento y sus pretensiones en la pintura, en estos años Cézanne se enfocó principalmente en dos temáticas; la primera, corresponde a la serie de dibujos y pinturas sobre la mujer como objeto expresivo de sus sentimientos, pasiones, sueños y sexualidad; El segundo grupo, corresponde a los estudios de esculturas y pinturas que realizaba en el Louvre. A raíz de seguir el consejo de Delacroix, Cézanne estudio la obra de los grandes maestros como Rubens y los Venecianos, este segundo grupo de dibujos abarca un tercio de su producción gráfica total y casi toda la producción gráfica de los 60, pero ¿que pretendía Cézanne con estos estudios?, instintivamente Cézanne comprendió que para poder avanzar en su pintura, necesitaba aprender a dominar su ímpetu de necesidad expresiva, por ello se enfocó en el estudio de los grandes maestros, debido a que éste resultó el medio más apropiado para disciplinar sus intenciones de configuración y su temperamento, prueba de esto es que años más tarde, estos dibujos se convertiría en parte esencial de todo su proceso creativo, tanto así que no se cansaba de aconsejar a los jóvenes pintores que para lograr el conocimiento de las

relaciones naturales, se debía estudiar a los grandes maestros - *“El Louvre es un libro en donde aprendemos a leer. Pero no debemos limitarnos a conservar las hermosas fórmulas de nuestros famosos predecesores. Intentemos apartarnos de ellas, para estudiar la hermosa naturaleza; intentemos captar su espíritu y esforcémonos en expresarnos acorde con nuestro temperamento personal. De todos modos, el tiempo y la reflexión transforman paulatinamente el modo de ver, así que al final llegamos a comprender”*-La Fig. 8 muestra un estudio de la Apoteosis de Enrique IV del pintor Paul Rubens, realizado hacia 1864 donde Cézanne se enfocó en el estudio del claroscuro, mientras que la Fig. 7, muestra una escena de violencia donde está involucrada la mujer; en su búsqueda por hacerse de una expresión gráfica acorde a su temperamento Cézanne utilizó en algunas ocasiones materiales como la tinta para sus dibujos, como es el caso de este dibujo.



Fig.7
Escena de Violencia, 1869-
1872
Tinta sobre papel.



Fig. 8
Estudio según Rubens:
Apoteosis de Enrique IV.
1864- 1865

A pesar de todos sus esfuerzos Cézanne, al igual que sus amigos impresionistas, fue constantemente rechazado por el Salón y los críticos, y en 1863 es rechazado también por la École des Beaux Arts, sin embargo, este rechazo tal parece que motivó aún más a Cézanne a buscar la sustancia de su pintura apartada de las reglas académicas y de la ciudad de París.

Al estallar la guerra Franco- Prusiana en 1870 Cézanne y Hortense, su esposa, se vieron forzados a viajar a L'Estaque huyendo del posible reclutamiento que amenazaba llevar a Cézanne a la guerra. En L'Estaque Cézanne entendería que su arte solo podía desarrollarse en contacto directo con la naturaleza y es en este pueblo de pescadores próximo a Marsella con su nítida luz y sus duros contrastes donde Cézanne empezará a concebir la modulación, así Adriani Götz concuerda con la importancia de este viaje que confronta la visión de Cézanne y lo obliga a ver de otra forma:

*“Parece ser que solo con la llegada a L'Estaque, donde se vio directamente confrontado con el inmensurable cuadro que se levanta bajo la trémula luz del día como un presagio del Oriente [...] La capacidad de captación óptica se había estabilizado, en el sentido de que el dibujante se había dado cuenta de que la luz meridional provocaba que las cosas aparecieran más planas y estáticas por la acentuación de sus contornos”.*¹⁴

Aquí Götz realza la importancia de la luz tan particular en L'Estaque, ya que la experiencia de este fenómeno perceptual es lo que llevaría a Cézanne a cuestionarse sobre el modelado que había aprendido a llevar a cabo en su instrucción pasada; Ahora esta luz le proponía un modulado de la luz-color. Cézanne escribió una carta a Pissarro años más tarde donde describía esta percepción:

*“Aquí todo es como un naípe. El sol es tan fuerte, que me parece que todos los objetos se destacan como siluetas. [...] Puedo equivocarme, pero esto es lo contrario a la modelación”.*¹⁵

¹⁴ Götz, Adriani (1981). *Paul Cézanne: dibujos*. GG. Barcelona. Pág. 46.

¹⁵Ibid. Pág. 47.

En la Fig. 9. podemos observar como Cézanne confrontó este cambio de visión y como trató de resolverlo mediante el dibujo. Como se refiere Götz, podemos notar en este dibujo como Cézanne percibió las formas más planas como si fueran naipes y la acentuación de contornos las tradujo a líneas, describe las variaciones tonales con líneas diagonales, los contornos de las formas los describe con líneas ondulantes y aquello que el sol deslumbra deja el papel en blanco.



Fig. 9
Paisaje junto a L 'Estaque, 1870 –
1871
Lápiz sobre papel

En el tiempo mientras duró la guerra, Cézanne lo pasaría itinerantemente entre L'Estaque con Hortense, y en parte sin ella en casa de su padre en Aix, y es allí, en los alrededores de Jas de Bouffan donde pintaría por primera vez la montaña San Victoria en el cuadro "*La trinchera*" Fig. 10, sin embargo, se requirió de otros diez años más para que Cézanne se ocupara de la Montaña San Victoria como principal motivo de sus pinturas.



Fig. 10
La Trinchera
Óleo sobre lienzo,
1867- 70
80 x 129 cm

A pesar de que Cézanne había comprendido que su arte, solamente podía desarrollarse a través de pintar a *plain air* la naturaleza, también era consciente de que no disponía de una técnica que le permitiera representara la naturaleza que observaba y que al mismo tiempo organizara sus propias sensaciones.

Con el programa impresionista, que aprendió a través de Pissarro, Cézanne se haría de una técnica acorde a sus necesidades, no obstante, sería esta misma técnica la que le daría pauta años más tarde para desarrollar su método, la modulación del color.

El impresionismo... ¿qué es eso?

Es la mezcla óptica de colores ¿comprende?

La división de tonos en el lienzo y su reconstrucción en la retina.

Paul Cézanne a Joachim Gasque

4.1 Pissarro le enseña a Cézanne el programa impresionista.

En 1872 Cézanne viaja por invitación de Pissarro a Pontoise y es ahí, en contacto con la naturaleza donde Pissarro logra que la paleta de Cézanne prescindiera de los tonos oscuros, el

siena, el ocre y el negro y en cambio insistió a Cézanne en pintar con colores primarios y sus combinaciones inmediatas, le motivó a observar atentamente la naturaleza y llevar al lienzo exclusivamente lo que veía.

La Fig. 11. y Fig. 12 son un ejemplo comparativo de como la paleta de Cézanne reaccionó a las enseñanzas de Pissarro. La Fig. 11. muestra un paisaje de L'Estaque donde Cézanne todavía recurría a las tierras y el negro en su paleta, en esta pintura proveniente de su obra temprana, podemos observar el interés que tenía el pintor por alcanzar un alto contraste de claroscuro, la composición y la valoración del claroscuro, posiblemente fue influenciada por sus estudios en el Louvre. La Fig. 12. es un ejemplo de cómo se modificó su paleta bajo la influencia de Pissarro, la paleta se establece de acuerdo a los colores sugeridos por la naturaleza, al igual que la composición, se nota el uso de pinceladas cortas y ordenadas, contrario a los grandes trazos *matéricos* a los cuales solía recurrir en su obra temprana.

A través de Pissarro Cézanne aprendería el programa impresionista, desarrollaría una sensibilidad mayor hacia las impresiones de color, aceptaría la importancia de observar atentamente la naturaleza, pues ella es la única maestra de la pintura, y así lo aconsejaba Pissarro - *“No haga caso de reglas y principios, pinte usted lo que vea y lo que sienta, decía Pissarro”* - *“Pinte con decisión y sin remilgos, pues es importante fijar la impresión primera. ¡Nada de timideces frente a la naturaleza! uno debe tener el arrojo y correr el riesgo de equivocarse y cometer fallos. Solo hay un maestro: la naturaleza.”*¹⁶ Pissarro lo alentaría también a desechar aquello que había aprendido en su instrucción pasada, a controlar su temperamento y mirar atentamente a la naturaleza como si lo hiciera por primera vez.

Con las enseñanzas de Pissarro, Cézanne reafirmaría a la naturaleza como la gran maestra del arte el todo sublime al cual debía entregarse por completo y así se lo expresó a Emile Bernard en su madurez: *“Para lograr progresos solo hay una cosa: la naturaleza; en contacto con ella educamos nuestros ojos [...]”*¹⁷. La naturaleza se convertiría para Cézanne en la fuente inagotable de su conocimiento, a partir de ella desarrollaría sus teorías, su método y su técnica, pintaría las sensaciones colorantes que veía en ella y le pediría a su cerebro que las organizara a través de una lógica de sensaciones.

¹⁶ Malorny, Ulrike Becks. (2001). *Cézanne*. Taschen. Chile. Pag 24

¹⁷ Doran, Michael (1980). *Sobre Cézanne: conversaciones y testimonios*. G.G. Barcelona. Pág. 38



Fig.11
Nieve Fundida en L'Estaque
La neige fondue à l'Estaque
1870
Óleo sobre Lienzo
73 x 92 cm

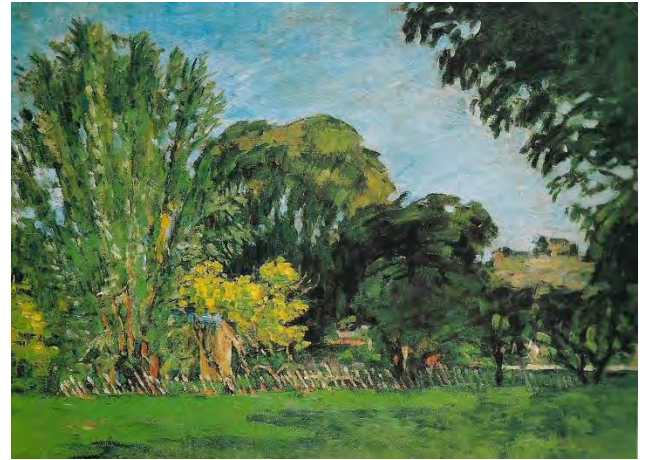


Fig.12
Árboles en Jas de Bouffan
Arbes au Jas de Bouffan
1875- 76
Óleo sobre Lienzo
54 x 73 cm

Pissarro también le enseñaría a captar las impresiones del paisaje, aquellas que los impresionistas veían como la prueba inherente de la subjetividad del pintor, le enseñaría a traducir sus impresiones a través de la pincelada corta y organizada, a hacer uso de los contrastes complementarios de color para vibrar el espacio y conseguir una armonía de contrastes. – *“Pinte usted con pequeñas pinceladas e intente así fijar sus percepciones, le aconsejaba Pissarro, el ojo no debe concentrarse en un punto en concreto, sino que debe percibir todo a la vez y captar al mismo tiempo los reflejos de los colores en su entorno. - Embadurne todo el lienzo ya desde el primer momento y trabaje hasta que no haya más que añadir, trabaje usted conjuntamente el cielo, el agua, las ramas y la tierra, y mejórelo constantemente hasta que todo concuerde”*.¹⁸ Una de las enseñanzas del programa impresionista que mantendría Cézanne durante toda su obra pictórica, sería la de buscar siempre la armonía de los contrastes de color, la vibración del espacio pictórico mediante estos y la pincelada corta. A través de estas pinceladas cortas Cézanne pudo materializar las sensaciones propias, como le externaba a Emile Bernard, la interpretación de estas

¹⁸ Malorny, Ulrike Becks. (2001). *Cézanne*. Taschen. Chile. Pag 21

sensaciones y su subsecuente organización en una lógica de abatimientos de planos verticales y horizontales sería el próximo paso para desarrollar la modulación del color. Pissarro también le aconsejó, que en el tratamiento del motivo prescindiera de enmarcar las formas de los contornos lineales, la forma de los objetos debería de resultar más bien de la gradación de las tonalidades de los colores. – *No trabaje usted pieza a pieza, emplee colores por todas partes observando atentamente la coloración, relacionándola con el entorno. “Fíjese exactamente en la perspectiva aérea, desde el primer plano hasta el horizonte, en el reflejo del cielo y de la vegetación”*¹⁹. Estas enseñanzas son quizá las más importantes para el desarrollo del proceso creativo de Cézanne, el alejar de Cézanne la idea de enmarcar las formas por medio de contornos lineales y conseguir la forma como resultado de la gradación de tonalidades de colores es lo que más adelante, en su madurez, haría la diferencia entre Cézanne y el impresionismo y lo que permitiría el desarrollo de la modulación del color.

Cuando Pissarro le aconsejó *“Fíjese exactamente en la perspectiva aérea”*, Pissarro le estaba dando una de las claves del impresionismo, una que usaría en los cuadros de la montaña San Victoria. Al observar todo a la vez y colocar cada sensación tal como se le presentaba, relacionando cada una con sus adyacentes, Cézanne al igual que los impresionistas tuvo que rechazar la perspectiva lineal, la cual produce la ilusión de profundidad tridimensional, renunció a todos los valores de ambientación que habría logrado mediante la perspectiva lineal y el modelado de la forma, en favor de una construcción del espacio pictórico en razón de una lógica del espectro, una que lograra materializar la armonía presente en la naturaleza y que configurara simultáneamente el espacio en planos de color.

Si Cézanne renunció a los medios aceptados para sugerir la profundidad, cabría preguntarse, ¿Cómo es que Cézanne se las arregló para sugerir espacio y profundidad? Esto es *lo que Emile Bernard llama el suicidio de Cézanne: tiene por objeto la realidad y rechaza los medios para alcanzarla*. La siguiente reflexión manifestada por Cézanne en los años 90, dirigida a un joven poeta Jean Royère, ilustra cómo lo consiguió:

“No hay que pintar lo que uno cree ver, sino lo que ve. En la École des Beaux Arts le enseñan a usted las leyes de la perspectiva, pero nunca han considerado allí que la profundidad se produce con la superposición de planos verticales y horizontales, y eso es precisamente la perspectiva. Yo

¹⁹ Ibid, Pag 21

lo he descubierto tras largos esfuerzos, y he pintado en planos, ya que nada existe que yo no vea y pinte después.”²⁰

Cézanne resolvió el problema de sugerir profundidad, en parte a través de la yuxtaposición de planos verticales y horizontales. Sin embargo, mientras la pintura de Cézanne reaccionaba a la influencia de Pissarro como manifiesta un aclaramiento de su paleta y un trazado más regular de la pincelada Fig. 12, en el caso del dibujo no se puede apreciar un cambio con tanta claridad. Dado que entre los años 1872 y 1877, Cézanne se mantuvo en estrecho contacto con los impresionistas, pocos dados al dibujo, por lo visto el dibujo de paisajes no le interesó tanto como la pintura, los dibujos de esta época por lo tanto son escasos y apenas de importancia.

Las enseñanzas de Pissarro proveerían a Cézanne de la técnica tan necesaria para captar la naturaleza, en ella Cézanne no solo aprendió a controlar su temperamento, sino que halló la manera de materializar sus impresiones, lo que después él definiría como *sensaciones colorantes*.

4.2 Diferencias entre Cézanne y el impresionismo, los primeros pasos hacia la modulación del color.

La diferencia sustancial entre Cézanne y los impresionistas es el objetivo, mientras los impresionistas querían captar esa atmósfera de luz y aire que percibían, Cézanne siempre buscó captar la armonía que se le presentaba en la naturaleza, veía al arte y la naturaleza como iguales, o al menos quería hacer del arte algo tan sublime como la naturaleza. El objetivo de cada uno cambiaría de diversas maneras el sentido y desarrollo de la técnica, así como la visión del mundo, provocando que una de las diferencias sustanciales entre ambos fuera el sentido de la luz y por consiguiente el tratamiento del color, que es el que daría presencia y volumen a la forma en Cézanne.

²⁰ Doran, Michael (1980). *Sobre Cézanne: conversaciones y testimonios*. G.G. Barcelona. Pag 24

La sensación colorante llegó a ser el sustento del arte en Cézanne y la pincelada corta del impresionismo fue el recurso técnico mediante el cual traducía estas sensaciones al lienzo, sin embargo, aún quedaba en el pintor la preocupación por colocar en esas sensaciones una estructura. La búsqueda de una estructura también respondía a la necesidad de traducir la armonía que veía en la naturaleza, para Cézanne no se trataba de esparcir las sensaciones en el cuadro, sino que era prerrogativa darles un orden y ¿cómo? A partir de una lógica del espectro, Cézanne decía: “para el artista ver es concebir, y concebir es componer”²¹. La búsqueda de una estructura haría la diferencia aún más notable entre los impresionistas y Cézanne y consecuentemente su distanciamiento.

En 1875 Cézanne era cada vez más consciente de que el paisaje provenzal donde no predomina la luz blanda o difusa que confiere al paisaje una atmosfera suave y jovial, preferida por los impresionistas, era más acorde con sus metas artísticas y su temperamento que los paisajes de Paris; en estos paisajes conciliaría la objetividad del paisaje con su subjetividad, conseguiría la armonía en la pintura tan anhelada, estos paisajes llenos de duros contrastes, una luz cegadora, áridos y con formas recortadas se ajustarían, o más bien, Cézanne se ajustaría a estos, pues usualmente su pintura requerían de varias sesiones que se prolongaban por meses, como los paisajes provenzales aún con el paso del tiempo permanecían perenes, Cézanne podía pasar días cavilando sus reflexiones y percepciones, con calma y estricta disciplina.

Hasta entonces, la evolución de su obra se había efectuado con creciente lógica, aunque no equivalente en todos los campos, es por esto que en la Fig. 13, podemos recapitular paso a paso la evolución de los medios gráficos que utilizó. La Fig. 13 consta de una hoja de gran tamaño, que Cézanne había usado por un espacio de cinco a seis años, está llena de los más diversos estudios. Dos figuras arrodilladas que, abajo a la izquierda se ocupan de algo indefinible, todavía muestran plenamente estos trazos de contorno realizados con grandes curvas, características de su obra Juvenil, en el centro de la hoja y a la derecha aparecen

²¹ Doran, Michael (1980). *Sobre Cézanne: conversaciones y testimonios*. G.G. Barcelona. Pag 36

escenas de influencia impresionista, podemos comprobar cómo, bajo la influencia de Pissarro, los motivos adquieren una mayor naturalidad; incluso para el fugaz juego de zonas luminosas y fuertes reflejos de sombras se encontró un modo apropiado para captarlas por medio del dibujo, formado por haces de líneas y rayados diagonales. Un retrato de su hijo Paul, en el borde izquierdo de la hoja es un ejemplo de todo el método que este Cézanne, decidido a la determinación firmemente arraigada de la forma, había elaborado durante estos años. A partir del conocimiento del carácter de la forma todo comportamiento del trazado de las líneas esta cuidadosamente matizado, se ha estudiado la utilidad y necesidad de cada rayado y de cada referencia al contorno, la forma- color- dibujo empieza a entenderse y ordenarse de manera gráfica.



Fig. 13
Boceto con retrato de
Paul Cézanne JR.,
1873- 1878

Para 1877 Cézanne lograría un estilo plenamente desarrollado, lentamente se apartaría de los ideales impresionistas para configurar su visión de mundo, para configurar su mundo a través de una lógica de espectro. Los numerosos dibujos que realizó de su hijo Paul, Fig. 13 -17, fácilmente situables en el tiempo, prueban de forma comparativa el desarrollo del estilo de Cézanne hacia 1877, así como su modificación hasta finales de los años ochenta. El ancho de la línea originalmente de intensidad expresiva, aumentando y disminuyendo, característico de su obra juvenil Fig. 13. quedó sustituido por una consistencia homogénea del trazado de la línea, por lo general realizado con lápices de la misma dureza, Figs. 14 y 15 A partir de unas capas de líneas dirigidas de arriba a la derecha de abajo a la izquierda, habitualmente equilibradas en cuanto al tamaño e inclinación, o bien rayados paralelos en zigzag, rítmicamente

gavillados, había resultado un sistema reflexionado y lógico de superficies de líneas colocadas con exactitud, que muestran por así decirlo en capas las superficies del objeto representado.



Fig. 14
Retrato de Paul Cézanne Jr., cuerpo entero.
1885 – 86
Lápiz sobre papel
50 x 31 cm



Fig. 15
Retrato de Paul Cézanne Jr., cuerpo entero.
1886 – 88
Lápiz sobre papel
19 x 12 cm

Cézanne, que desde entonces prefería el cálculo a las rápidas improvisaciones, que a veces requería el impresionismo, había descubierto en el cuidadoso paralelismo de rayados un instrumento prácticamente ideal, estructurador del cuadro, de precisión y control. Por fin había desarrollado un sistema propio a partir de las enseñanzas de Pissarro, uno que le permitía controlar su temperamento a la vez que captar sus *sensaciones colorantes* y organizarlas en el lienzo. Las unidades de líneas distribuidas sin rigidez, disciplinadas en cuanto a la forma y dirección, que mediante capas diagonales mínimamente curvadas representan zonas curvas, y que a través de zonas vacías desarrollan una sugestiva tensión de fuerzas, son comparables,

por efecto, a esos trazados de líneas que también aparecieron en la pintura entre 1875 y 1877, la Fig. 12 es un ejemplo de estos trazos. Aunque Cézanne todavía no había desarrollado del todo la modulación, si había desarrollado sensibilidad para detectar los más mínimos contrastes y cambios de tono donde no parecía haberlos, Cézanne se había convertido en un implacable observador de la naturaleza.



Fig. 16
Retrato de Madame Cézanne de perfil
1885- 1886
Lápiz sobre papel
15 x 12 cm



Fig. 17
Boceto con retrato de Paul Cézanne Jr.
1882-1884
Lápiz sobre papel
12 x 21 cm

En estos años Cézanne logró dominar el problema de mediar entre el contexto de superficies y los valores tonales que generan profundidad, colocando las profundidades de las sombras que realmente forman parte del espacio situado detrás de los contornos en contacto directo con este, e incluso desdeñando en ocasiones completamente su determinación divisoria de la superficie, en favor de las capas de sombras en diferentes tonalidades, es decir, se apartó de la praxis según la cual mayor densidad significa proximidad, mientras que la disminución de esta densidad produce un mayor alejamiento.

Götz sugiere que la elección de este recurso se debe a un hecho que explica la psicología de la Gestal, según el cual dice, una forma enmarcada tiene una apariencia más clara y plástica,

que las zonas exteriores más alejadas desde el punto de vista del observador. Este recurso de acentuar las sombras en contraste con los espacios interiores claros tenía como objetivo transmitir al espectador la estrecha conexión entre superficies y espacios, y secundariamente tenía en cuenta los efectos de luces y sombras. La Fig. 17. ilustra este recurso utilizado por Cézanne en dibujo, mientras que la Fig. 18. muestra el uso de este recurso más desarrollado en pintura. Y con esto llegamos a una de las diferencias cruciales entre Cézanne y los impresionistas, la luz.



Fig.18
Cesto de Manzanas(detalle)
La corbeille de pommes
Óleo sobre lienzo
1890- 94
60 x 80 cm

En opinión de Cézanne, el contorno solo existía como una zona donde termina una forma y otra comenzaba, *los objetos nos vienen dados por las oposiciones y los contrastes que se derivan de sus coloraciones particulares*²² y así lo sustenta sus telas inacabadas; mientras que en sus dibujos los objetos de un plano anterior suelen quedar en blanco y sus siluetas a penas y se indican, en sus pinturas en principio no hay trazo alguno, una forma no se define más que por las formas vecinas, los trazos negros que suelen delimitar sus pinturas no significan para Cézanne un elemento destinado a incorporarse al color, sino sencillamente un modo de recoger con más facilidad el conjunto de una forma por medio del contorno, antes de que se modele por medio del color y es que para Cézanne, el color y modelado eran inseparables, “no soy

²² Doran, Michael (1980). *Sobre Cézanne: conversaciones y testimonios*. G.G. Barcelona. pág. 37

valorista”, decía Cézanne, y en efecto modelaba más en razón del color que por el valor. Para él, las oposiciones entre luz y sombra eran ante todo oposiciones de dos colores que el pintor lograba reproducir según su observación y reflexión, y así se expresó en su madurez:

*“No existe ni pintura clara ni pintura oscura, sino simplemente relaciones de tonos. Cuando estos se sitúan con precisión, la armonía se establece por sí sola. Cuanto más abunden y se diversifiquen, mayor será el efecto y más agradable a la mirada”*²³

Si el impresionismo había rechazado el empleo convencional de los contornos lineales para delimitar la forma y para crear la ilusión de profundidad, recurrió a pintar la atmosfera de luz y aire renunciando al volumen de los objetos, disponiendo todo en una atmosfera esbozada de aire, Cézanne rechazaría el contorno de otra manera, a la atmosfera *esbozada* del impresionismo respondería con la materialización de la sensación, regresaría el volumen a los objetos con una sólida sintaxis de luz-color, un tejido de manchas de color organizado en planos siguiendo la lógica del espectro, ejemplo de este tejido y de su organización son las figuras 21 y 23 donde podemos observar como Cézanne se vale de la organización del espacio en planos horizontales y verticales contrapuestos, logrando estrechar la estructural total en los cuadros *Paisaje de Auvers sur Oise* y *Montaña San Victoria vista desde Bellevue*.

Como apunta Merleau Ponty, para su madurez la supresión de contornos o la prevalencia del color por sobre la línea, no tendrían la misma finalidad en Cézanne que en los impresionistas:

*“La supresión de los contornos precisos o la prevalencia del color sobre el dibujo no tienen, claramente, la misma finalidad en Cézanne que en los impresionistas. El objeto ya no está cubierto de reflejos, ya no está perdido en sus relaciones con el aire y los demás objetos, sino que aparece como sordamente iluminado desde su interior, la luz emana de él, y el resultado es una impresión de solidez y de materialidad.”*²⁴

*“No hacemos la luz, la reproducimos, lo único que hacemos es reproducir sus efectos de coloración”*²⁵, decía Cézanne. El pintor sustituye la luz por el color, es decir, tal sombra es un color, tal luz, tal medio tono son colores, el blanco de un mantel son matices de azul, verde, o

²³ Ibid. pág. 38

²⁴ Merleau Ponty, Maurice. *La duda de Cézanne*, Casimiro, Madrid. 2012. Pag 29

²⁵ Ibid.

rosa, si parte del mantel se encuentra en las sombras su color concuerda con las sombras que lo circunda, matiza y juega con ellas, Cézanne substituye los contrastes de claroscuro por los contrastes de color, Incluso las intenciones de sus dibujos, tampoco eran las de conseguir una profundidad o un contraste mediante el claro-oscuro, sino la de ser un estudio de las formas en cuanto a la relación de los colores, de sus contrastes, de su materialidad, una articulación de estos en una lógica de planos en diversas direcciones; buscaba en el recurso grafico el entendimiento de la modulación. Y así podemos observar tanto el recurso de la supresión de los contornos como la materialidad de sus sensaciones en la Fig. 18. Según su percepción, la forma no se distancia del color, color y forma se condicionan mutuamente, se hallan indisolublemente unidos y en la técnica pretende materializarlos tal como los ve, mediante una misma pincelada.

A pesar de que Cézanne seguiría utilizando en su pintura los recursos del programa impresionista tales como, hacer vibrar el espacio mediante el uso del contraste complementario, Cézanne si renunciaría a la división del tono y optaría por las mezclas graduadas, por una modulación que ciñera a la forma del objeto, pues su objetivo era conservar la forma, por eso siguió estudiando a los grandes maestros tal como aconsejaba Delacroix, por eso se empeñó en desarrollar la modulación del color como método para estructurar la pintura, un método que le permitiera captar todas las *sensaciones colorantes* que percibía, y así expresó su opinión sobre la necesidad de una estructura en el trabajo de Monet a Joachim Gasquet - "*Ha pintado el centello del iris de la tierra. Ha pintado el agua... Pero en la fugacidad de todas las cosas, en estos cuadros de Monet, hay que poner consistencia, un armazón*"²⁶-. La necesidad de una estructura que no olvidara la forma sería otra diferencia crucial entre el impresionismo y Cézanne. Para Cézanne no se trataba de captar una realidad que estaba basada en lo efímero, en el momento, sino en la realidad que conlleva lo inmutable, lo permanente, aquello que no sufre cambios. Él no quería que la forma se sumergiera en una atmosfera indeterminada, él quería regresar la materialidad al motivo, de ahí que los paisajes meridionales resultasen mejor motivo para su pintura, ya que estos no cambiaban drásticamente por el clima como así los paisajes que preferían los impresionistas, y así hay que entender las palabras de Cézanne

²⁶ Gasquet, Joachim (2009). *Cézanne lo que vi y lo que me dijo*. Gadir. Madrid. pág. 72

cuando decía: *-quiero hacer del impresionismo algo duradero, como el arte de los museos-*, la realidad a la que apuesta es una realidad orientada a la permanencia y a la consistencia que se distancia de la temporalidad del instante efímero, la atmosfera sobria y perene de sus cuadros tal parece que rechaza la fijación en un momento concreto, es como si Cézanne hubiese querido despojarse de toda distracción que pudiera enturbiar los motivos de sus cuadros, para dejar hablar solamente a la naturaleza.

Otra gran diferencia entre los impresionistas y Cézanne fue *la sensación*. La sensación dio sustento y sentido a su mundo, ¡Materializar las propias sensaciones!²⁷, este fue un precepto de Cézanne, sus sensaciones buscaban llegar al volumen del objeto, a la materialidad de este, Y en este sentido son comparativas las figuras 19 y 20, donde en la figura 19 *Palmera en Bordighera* un cuadro de Monet, podemos apreciar esta forma envuelta en una atmosfera de luz y aire cubierta por reflejos, en este cuadro Monet se preocupó por captar los reflejos del sol que tocaban la montaña y las palmeras, así como relacionar las sombras azules y verdes de las palmeras con las montañas, por eso el contorno de las formas no existe y se pierde entre las relaciones de color; Mientras que la figura 20 podemos ver la solidez y materialidad de la forma en Cézanne, una sensación pesada y pétrea inunda todo el cuadro, ha logrado conseguir el volumen a través de una gradación del color por planos; no es que Cézanne haya descuidado los reflejos del sol, Cézanne los ha incluido pero también ha incluido un orden, ha aprovechado los duros contrastes para enfatizar la diagonalidad que proyectan las sombras en las rocas de manera ascendente y aunado a esto, ha tocado el lienzo con pinceladas cortas que ascienden con las rocas hasta el horizonte.

²⁷ Doran, Michael (1980). *Sobre Cézanne: conversaciones y testimonios*. G.G. Barcelona. pág. 63



Fig. 19
Palmera en Bordighera
1884
Óleo sobre Lienzo
80 x 60 cm

Fig.20
Paisaje Rocoso en L'Estaque
1882- 85
Óleo sobre Lienzo
73 x 91 cm



Cézanne solía decir que quería convertirse en un clásico a través de la naturaleza, es decir, a través de la sensación, el ser clásico como lo entendía era a través de rehacer a Poussini al natural. La búsqueda por captar y pintar la sensación colorante es lo que llevaría a Cézanne a buscar su propia técnica, por qué solo a través de captar todas las sensaciones colorantes que miraba, captaba la armonía tan anhelada que veía en la naturaleza, porque quería unir naturaleza y arte.

Una de las indicaciones más trascendentales que le dio Pissarro a Cézanne, fue aquella sobre la perspectiva, el color, y la visión de la naturaleza como la gran maestra de la pintura, pues a partir de estas, Cézanne desarrollaría la modulación, su concepto de espacio-forma- color y su visión del mundo. Pissarro proveería a Cézanne de la técnica tan necesaria para controlar su temperamento y poder pintar sus impresiones, lo que después Cézanne definiría como *sensaciones colorantes*.

A pesar de que Cézanne adoptó el programa impresionista, el aferrarse a la idea de que la pintura necesita una estructura y que en esta se debía conservar la forma, tal como aconsejaba Delacroix, haría la diferenciación entre los impresionistas. Mientras los impresionistas querían captar lo efímero, la atmósfera de la luz y aire sacrificando la materialidad de los objetos, Cézanne quería regresar la materialidad al motivo; con su manera de pintar Cézanne corrigió el carácter provisional de esbozo del impresionismo, contrapuso a la naturaleza como un todo sublime, y es la sensación de la naturaleza la que sería fundamento de su poética; para captar esta sensación de la naturaleza, Cézanne inventó un tejido de manchas y de esta manera hizo surgir el mundo empírico en tanto que proceso, a partir de partículas cromáticas, *ma petite sensation* como les llamaba Cézanne, excluyó la línea sin reprimir la vida de esas partículas, ya que en la naturaleza no hay líneas solo contrastes de color.

Capítulo II

El dibujo como estructura o armazón en la configuración del concepto de modulado en la pintura de Cézanne.

1.- Aspectos esenciales para comprender la pintura de Cézanne.

Antes de continuar con el desarrollo del proceso creativo de Cézanne es necesario señalar algunos conceptos que creemos esenciales para comprender la pintura de Cézanne y que decidimos agregarlos en este apartado para hacer de la lectura una tarea más amigable.

Para comprender la pintura de Cézanne no debemos olvidar que la naturaleza fue su motivo principal, su referencia del mundo, la fuente inagotable de su pintura, cuna de reflexiones y de su vida misma. El objetivo de materializar las sensaciones colorantes que veía en la naturaleza dio sentido y cabalidad a su espacio pictórico. El objetivo de establecer la armonía que veía en la naturaleza en su pintura fue el motor de vida de este incansable pintor, la armonía del color forma y espacio que logró en sus cuadros de la Montaña San victoria, no son más que prueba fehaciente de los esfuerzos por conseguir esta armonía de este incansable pintor.

La labor de vida de Cézanne consistió en conservar y materializar su sensación. La materialización que para él consiste en una cuidadosa y detenida observación, análisis, y perfeccionamiento de su respuesta como pintor ante la naturaleza, ya sea paisaje, retratos o un simple objeto, llegó a ser concepto clave en el pensamiento de Cézanne; este concepto lo llevó a elaborar su pintura bajo una lógica del espectro, en la cual el color era el agente aglutinante de toda pintura, pintura que aspiraba a la armonía entre la naturaleza que veía y la realidad del cuadro, para que este juntase las manos.

El concepto de sensación en Cézanne no solo se refiere a la percepción visual de la naturaleza, sino que involucra su presencia en el mundo, implica lo sensorial, las sensaciones físicas (visual, acústica y táctil) y químicas (olor y sabor) y no solamente a la vista, Cézanne aprehendía el mundo por medio del color, por medio de lo que llamaba “sensaciones colorantes”; La sensación entonces, comporta en el trabajo de Cézanne la identidad del color y de la forma, a

la vez su sensibilidad y su capacidad de interpretar y organizar las sensaciones, el sentido de la luz y la técnica, la concepción de dibujo y la modulación. Enfocarse en la sensación colorante comprometió de dos maneras el proceso creativo de Cézanne, por una parte, comprometió el dibujo, que, si no se tiene presente que tanto el color como el dibujo *son maneras de sentir y conocer* en la pintura, no se puede comprender que Cézanne utilizaba el dibujo como medio de estudio del color, como una estructura o armazón en blanco y negro. En segundo lugar tenemos el volumen, este estaría en riesgo de desaparecer si Cézanne hubiese reducido la gradación de color a una serie de manchas de colores lindantes pero distintas; así se explica entonces que Cézanne de importancia a la luz pero que les conceda más importancia a las gradaciones de color que a los valores tonales, ya que estas gradaciones le permitían sugerir profundidad, es decir, transmitir la verdadera distancia entre el ojo y el objeto, sugerir espacio y a la vez rescatar el volumen de los objetos que el impresionismo había olvidado.

La intención de Cézanne al conservar la sensación colorante era la de ser tan realista como pudiese, pintar únicamente lo que veía, con la actitud estricta de no dejar nada fuera del dibujo y la pintura, con una absoluta sumisión al motivo y una mirada detenida. *“Hay que fijarse bien en el modelo y sentir con mucha exactitud, y además expresarse con distinción y fuerza”*²⁸, decía Cézanne, pero estos avances como solía aconsejar, únicamente se podría lograr a través de la naturaleza, el ojo se educaría ante ella a fuerza de mirar y trabajar.

Cézanne había encontrado la célula de su pintura en la misma naturaleza, el color. Para él, color y modelado eran inseparables, color, forma y dibujo eran uno, se condicionan mutuamente se hallan indisolublemente unidos en la pintura y es precisamente esta unidad lo que provee de carácter a sus pinturas, lo que les regresa a los objetos su volumen. El color como medio plástico llegó a ser elemento estructurador por sí mismo de su pintura, luego entonces podemos entender por qué era de suma importancia para este pintor el captar y organizar estos contrastes de manera armónica, el color comportaba un puente entre la pintura y la naturaleza y así expresaba su punto de vista sobre el color, la línea y el modelado:

“No existe línea alguna, no existe modelado, lo único que existe son contrastes. Estos contrastes no vienen dados por el negro y el blanco, sino por la sensación de color. De la exacta relación

²⁸ Doran, Michael (1980). *Sobre Cézanne: conversaciones y testimonios*. G.G. Barcelona. Pág. 91

*entre tonos se deriva el modelado. Cuando se hallan yuxtapuestos armónicamente y cuando su presencia es total, el cuadro se modela por sí solo.”*²⁹

Luego entonces, Cézanne apostaba por un modelado del color o más bien, un modulado de color, que provee de unidad y armonía al cuadro.

Si la sensación de la naturaleza según Cézanne era la base necesaria de toda concepción del arte, el conocimiento de los medios para expresarla no era menos esencial para él. Desde el punto de vista técnico, Cézanne pretende materializar el trinomio color-forma-dibujo mediante una misma pincelada, siendo esta la parte esencial de su técnica que nos permite entender la modulación de color y la que dio pie a sus obstinados y prolongados estudios. Cada pincelada que daba contenía una sensación, la forma, el color y el dibujo; cada pincelada era meditada, no dejaba nada al azar, el tamaño, color y dirección de la pincelada correspondían a la necesidad de crear profundidad en el espacio bidimensional del cuadro, pero, ante todo, respondía a la necesidad de trasladar aquello que veía, aquella armonía de color, sentir con mucha exactitud y ser tan realista como pudiese.

La necesidad de pintar lo que veía, de ser tan realista como pudiese dio contundencia a los objetos, hizo de su presencia en el cuadro algo evidente e indestructible, todas las formas que aparecen en sus pinturas se reducen únicamente a aquellas que están a su alcance, la multiplicidad de sus gamas de color las varia hasta el infinito, son tan complejas como las ve, tal como aconsejaba Delacroix, Cézanne quería conservar la forma, para Cézanne todas las formas que ve son volúmenes. El volumen, por lo tanto, encuentra su expresión en Cézanne a través de una gradación de color, a través de una serie de manchas, manchas que se suceden por contrastes de analogías, por armonías de contrastes, según si la forma se interrumpe o se continua, Cézanne gustaba de referirse a esto usando el termino *modular*.

Para Cézanne el dibujo era una abstracción, dado que en la naturaleza todo estaba coloreado, la diferencia entre dibujo y color no existía para Cézanne, el dibujo era una relación de contrastes o una relación de tonos, el blanco y el negro. Sus dibujos no pretendían ser preparatorios para un cuadro, el dibujo era una herramienta para estudiar sus motivos, para

²⁹ Doran, Michael (1980). *Sobre Cézanne: conversaciones y testimonios*. G.G. Barcelona. Pág. 63

establecer una idea o ejercitar su ojo; podemos decir que casi todos sus dibujos pretendían ser un estudio más que un boceto para un cuadro a realizar o un dibujo en sí mismo. Si observamos algunos de sus dibujos como los que realizó en el Louvre Fig. 8 podemos notar que Cézanne utilizó el dibujo algunas veces para estudiar el claroscuro, mientras que si observamos sus dibujos de paisajes Fig. 21 estos corresponden a un estudio sobre los planos de color traducidos a conjuntos de líneas organizados usualmente hacia una misma dirección. Y así se expresó Cézanne sobre el dibujo y su relación indisoluble con el color para conseguir un modelado:

*“A medida que pintamos, dibujamos. La exactitud del tono da a la vez la luz y el modelado del objeto. Cuanto más se armonice el color, más se va precisando el dibujo.”*³⁰

Para Cézanne la luz y el dibujo ya estaban resueltos a través del modulado del color, el color ya tenía implícito en sí mismo la luz. Si la línea no existía para Cézanne, el contorno en su opinión solo existía como una zona donde termina una forma y otra comienza. Así lo expresan sus telas inacabadas donde los objetos de un plano anterior suelen quedar en blanco y sus siluetas se indican Fig. 30 en principio no hay trazo alguno, una forma no se define más que por las formas vecinas, los trazos oscuros que suelen delimitar al principio sus pinturas no son un elemento destinado a incorporarse al color, sino indicios de formas que serán modeladas mediante el color.

El método de Cézanne buscaba conservar la frescura del color, por eso usaba una amplia gama de colores, por eso evitaba siquiera mezclarlos a menos de que hubiese sido necesario, así lo recuerda Émile Bernard cuando describe una experiencia que tuvo con Cézanne mientras permaneció un tiempo en Aix. Cézanne le había dispuesto telas, pinceles, colores y un espacio en su taller para pintar:

Cuando le traje la paleta, que solo estaba provista de cuatro colores y de blanco, me pregunto: ¿solo pinta con esto? - pues sí- ¿y donde tiene el amarillo de Nápoles y el negro? ¿Y dónde tienen la tierra de Siena, el azul cobalto, la laca quemada...? No se puede pintar sin estos colores [...] de

³⁰ Doran, Michael (1980). *Sobre Cézanne: conversaciones y testimonios*. G.G. Barcelona. Pág. 37

inmediato comprendí que Cézanne, en lugar de recurrir a las mezclas múltiples, disponía en su paleta de gamas ya hechas para toda una gradación de tonalidades, y que se limitaba al procedimiento de aplicarlas.³¹

Es decir que Cézanne ante todo intentaba no mezclar los colores si no dejarlos tan puros como pudiese, ello para conseguir contrastes más vigorosos y para mantenerse fiel a su objetivo de ser tan realista como pudiese; Incluso la misma composición de su paleta, nos permite suponer que sus objetivos de pintar la armonía y ser un realista eran los que determinaban todo en su trabajo. En su paleta encontramos dieciocho colores: seis rojos, cinco amarillos, tres azules, tres verdes y un negro, la paleta de Cézanne según Émile Bernard consistía en los siguientes colores:

Los amarillos: Amarillo brillante, Nápoles, cromo, ocre, tierra de siena natural.

Los rojos: Bermellón, ocre rojo, tierra de Siena tostada, laca de garranza, Laca de Carmín, Laca tostada.

Verde: Veronés, esmeralda, tierra verde.

Azul: Azul cobalto, ultramar, Prusia, negro.³²

Pero el proceso de Cézanne no estaría completo sin la estructura, sus reflexiones a partir de la percepción visual de la naturaleza lo llevaron a concluir que la actividad de pintar conlleva una interpretación, y uno de los tantos problemas a resolver para Cézanne en pintura, fue el cómo organizar estas sensaciones de color en el cuadro, ¿a través de qué podíamos analizarlas y organizarlas? Él decía, organizar a través de una ley de armonías y de un análisis de las modulaciones, y así se expresó:

“Leer la naturaleza significa verla bajo el velo de la interpretación a través de manchas de color que se suceden siguiendo una ley de armonía. Estos grandes tintes se analizan así por las modulaciones. Pintar significa registrar las propias sensaciones de color”³³

Organizar las propias sensaciones, es por lo tanto un perceptor en el método de Cézanne, en el objetivo de la organización de estas sensaciones desarrollaría una estructura para sus

³¹ Doran, Michael (1980). *Sobre Cézanne: conversaciones y testimonios*. G.G. Barcelona. Pág. 93

³² ibid. Pág. 107

³³ ibid. Pág. 63

cuadros, a partir de la relación, yuxtaposición y superposición entre planos de color dispuestos y contrapuestos de manera horizontal y vertical Cézanne dispondría un armazón para el cuadro, construía una especie de red o entramado de planos de color. Pero esta estructura debía tener en cuenta dos aspectos según Cézanne: el pintor tenía que trabajar conjuntamente la vista y el cerebro. Cézanne solía decir que ver es organizar, el confió y baso toda su teoría en la percepción visual, y dejo al cerebro la parte de reflexión, organización, interpretación y decisión.

“Dos cosas tiene el pintor: vista y cerebro, ambos deben ayudarse entre sí: hay que procurar que se desarrollen mutuamente; la vista a través de la visión al natural, el cerebro a través de la lógica de las sensaciones organizadas, que da los medios de expresión.”³⁴

Sobre esta correlación entre el pintor que percibe y siente la naturaleza y la naturaleza misma Joachim Gasquet pudo extraer una reflexión de Cézanne:

“La naturaleza vista, la naturaleza sentida, la que está ahí... (y señalaba la pradera verde y azul), la que está aquí (y se tocaba la frente), ambas deben amalgamarse para durar, para tener una vida mitad humana, mitad divina, la vida del arte, date cuenta... la vida de Dios [...] El paisaje se refleja y se humaniza, se piensa en mí [...] creo que yo podría ser la consciencia subjetiva de este paisaje, del mismo modo que mi tela sería su consciencia objetiva.”³⁵

Cézanne intuyó al final de su vida que la pintura no solo conlleva una interpretación y una organización las propias sensaciones, sino que además había que poner en esta, una óptica y una lógica personal. Cuando hablaba de una lógica, se refería a una lógica del espectro, pues esta lógica le permitía analizar y organizar el color en sus cuadros, a lo que Cézanne se refería como a una óptica personal, era a la óptica del pintor, la que cada quien debía conformarse, es decir había que hacerse de una sensibilidad hacia la naturaleza, hacia el motivo, para ello, Cézanne se propuso ver a la naturaleza como si nadie la hubiese visto antes como de una manera intuitiva para algunos era hasta primitiva, pretendía que los verdes y los amarillos de la naturaleza le significasen una sensación, como los amarillos de los campos a los campesinos de Aix.

³⁴ Doran, Michael (1980). *Sobre Cézanne: conversaciones y testimonios*. G.G. Barcelona. Pág. 63

³⁵ Gasquet, Joachim (2009). *Cézanne lo que vi y lo que me dijo*. Gadir. Madrid. Pág. 156

En su etapa de vejez, de acuerdo con lo que han transcrito Gasquet y Bernard, da la impresión de que Cézanne quería alcanzar un objetivo espiritual a través de sus cuadros. Varios autores han hablado sobre la Montaña San Victoria como una especie de deidad para Cézanne, el puente entre él y lo espiritual, Cézanne confirma esta visión cuando le dice a Gasquet que quería que concordara su naturaleza con la naturaleza externa, porque a través de esta conseguía vivir la vida del arte, la vida de Dios.

Para muchos, la pintura de Cézanne sería una paradoja, buscar la realidad sin renunciar a la sensación y sin otorgar otra guía más que la naturaleza, valiéndose de la impresión inmediata que causa en nosotros, sin dibujar perfiles, sin encerrar el color en el dibujo, sin componer una perspectiva, e ir componiendo cada parte del lienzo simultáneamente, Cézanne quiso pintar la materia mientras se va dando forma a sí misma, pintar el orden que nace de la organización espontánea de nuestros ojos y cerebro, quería poner en cada pincelada el instante en que la percepción de las sensaciones deja de ser un estímulo y es interiorizado, y era necesario conseguir que esta interiorización fuera espontánea y libre por todo el cuadro. No quiso subrayar la diferencia entre los sentidos y la inteligencia sino entre el orden espontáneo de las cosas percibidas y el orden humano de las ideas, quería comunicar en cada pincelada el instante inaprehensible en el que las cosas nacen en nuestra mente.

2.- El Dibujo para comprender el entorno y configurar en el sentido de la modulación como visión del mundo.

Si en 1877 Cézanne lograría un estilo plenamente desarrollado que lo llevaría a apartarse lentamente de las ideas impresionistas, los años venideros serían para Cézanne una búsqueda y desarrollo de su técnica, su visión del mundo y su conformación como pintor. Entre los años 1880 y 1890 emprendió un camino hacia una comprensión de la forma a través del color, donde la influencia de Pissarro era cada vez menor y donde comenzaba a proponer nuevos sistemas de composición, así como el uso de diversos recursos técnicos que combinaba entre uno y otro

a través de sus dibujos y pinturas de diferentes años, lo que hace de la tarea de establecer una fecha específica de su obra, una tarea ardua y difícil.

Es en estos años también donde Cézanne se ocupa como motivo principal de la montaña San Victoria y es en este tiempo también, cuando consigue una madurez en el dibujo que le permitiría explorar la materialización de la sensación de manera libre y estructurada.

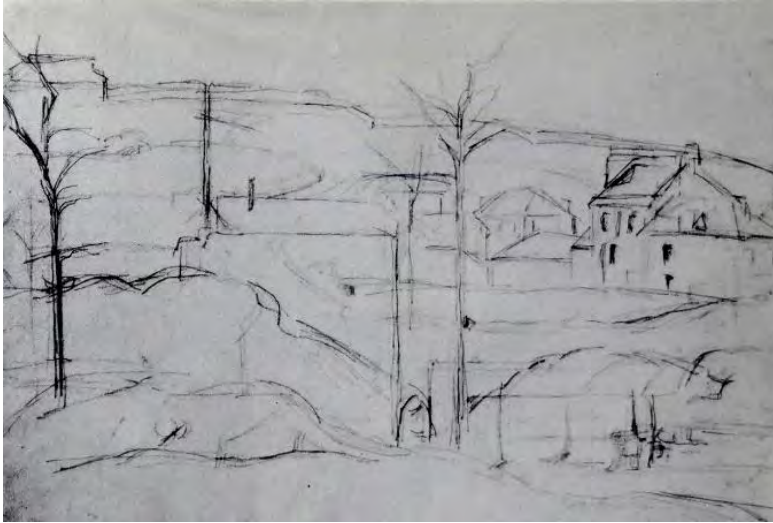


Fig. 21
Paisaje con colinas, casas y
árboles, 1880 1882
lápiz sobre papel
31.3 x 47.3 cm

En el momento en que Cézanne comenzó a desarrollar su propia técnica a partir de las enseñanzas de Pissarro en Pontoise, también desarrolló un refinamiento técnico tal que le permitió registrar las propias sensaciones, aunque la constante en su trabajo fue aplicar el óleo con capas menos densas, la técnica que desarrolló entre 1880 y 1890 difiere ampliamente entre sus cuadros y sus dibujos, en algunos por ejemplo, la limpidez del tono corresponde a la delgadez del pigmento y sólo los tonos oscuros están compuestos por multitud de toques de color, en otros cuadros, Cézanne utiliza el método opuesto; las pinceladas no son siempre las mismas, a veces son cortas y anchas, mientras que en otros son largas y estrechas y la dirección de las pinceladas varía de cuadro en cuadro, Fig. 23- 25. Posiblemente la razón por la cual Cézanne variaba tanto los recursos técnicos se deben a que Cézanne permanecía en el proceso de revelar la forma, permanecía fiel al objetivo de no renunciar al volumen y a ser fiel a lo que veía. Esta búsqueda por la realidad, condujo a que Cézanne buscara un medio para estructurar el espacio pictórico que le permitiera organizar sus sensaciones. Es por esto que el

trabajo de Cézanne a partir de 1880 denota tendencias constructivistas, dichas tendencias se pueden notar tanto en sus dibujos como en sus pinturas, en el dibujo, por ejemplo, las soluciones están hechas a base de trazos pequeños que en conjunto crean sucesiones de planos estrictamente horizontales y verticales.

La Fig. 21, muestra un dibujo donde es evidente esta tendencia constructivista, en este ejemplo, para conseguir profundidad Cézanne la ha establecido gradualmente a base de planos horizontales y verticales paralelos hasta el horizonte, ha empleado también cortos trazos en diagonal a modo de desniveles del terreno o ramas, de esta manera construyó paso a paso una estructura compuesta de pequeños trazos colocados en diferentes direcciones, donde salta a la vista una indiferencia por parte de Cézanne con respecto a una perspectiva lineal.

La Fig. 22 *La vía del ferrocarril a L'Estaque*, es un ejemplo de esta tendencia constructivista aplicada en la pintura, mientras que la Fig. 23 *Paisaje de Auvers sur Oise*, es un ejemplo del desarrollo de la profundidad a base de planos horizontales y verticales aún más complejo que el anterior. Es un paisaje típico de la Isla de Francia; Filas de esbeltos álamos, un piso de valle salpicado de prados de color verde claro y un cumulo ocasional de edificios ejemplifica el enfoque que Cézanne había venido trabajado alrededor del año 1880. Decidido a conquistar el problema de la forma, dispuso un orden ortogonal de los elementos de su composición y adaptó sus capas espaciales a los planos de la imagen de tal manera que estos pudieran apreciarse claramente.



Fig. 22
La vía del ferrocarril a L'Estaque
1883
óleo sobre tela
54 x 66 cm



Fig. 23
Paisaje de Auvers sur Oise
1881 circa
óleo sobre tela
73 x 92 cm

El espacio de la Fig. 23 se desarrolla por medio de una sucesión de planos paralelos a la superficie, en lugar de por el sistema tradicional de la perspectiva, estos planos se extienden por todo el ancho de la imagen y nos llevan de nuevo a la línea del horizonte, que se encuentra casi exactamente en el centro. El empuje o la tendencia vertical de los árboles situados a la izquierda y la derecha en un escenario elevado en el primer plano repite la línea de los bordes de la imagen, y el mismo énfasis vertical, se repite aquí y allá a la distancia. Tanto la organización de la pintura por medio de líneas verticales y horizontales dominantes y su ejecución en pinceladas de tamaño y ángulo uniforme, sirven para definir la relación entre la superficie pintada y los objetos construidos sobre ella con el color.

Consciente de que se encontraba aún lejos de la representación de la naturaleza, Cézanne trató de equilibrar sus sentimientos por la naturaleza con una estructura pictórica y para llenar de vida esta estructura, lo hizo por medio del color, en lugar de la impetuosa pincelada que vemos en su obra de la década anterior, ahora crea pacientemente filas más estrechas que conducen desde la parte superior derecha a la inferior izquierda, lo que refleja el aumento de sus poderes de observación.

Esta lógica de construcción a base de planos horizontales y verticales que podemos observar en la Fig. 23 se convirtió en criterio decisivo para configurar modulativamente el espacio en sus

cuadros y dibujos venideros, era por excelencia la estructura o armazón que disponía sobre el lienzo antes de aplicar color; así la Fig. 24 *Molino de la serpiente en Pontoise* es un ejemplo de cómo la influencia pictórica entre Pissarro y Cézanne comenzaba a desvanecerse.

En este cuadro Cézanne había alcanzado un grado de competencia en la precisa estructuración de la tectónica de las formas del paisaje. La división del espacio en planos horizontales y verticales en estos años tiene como objetivo entonces, obtener sus primeros puntos de partida ya sea en dibujo o pintura, el de configurar la estructura de sus cuadros antes y durante el proceso de pintar, el de dar un orden a las sensaciones propias y hacer evidente la relación del objeto con la superficie ya sea en sus dibujos o sus pinturas.



Fig. 24
Molino de la serpiente en Pontoise
1881 circa
Óleo sobre lienzo
73 x 92 cm

En 1881 el cuñado de Cézanne, Maxime Colin, adquirió la finca Montbriand, en Belleuvre, situada al sur de Aix en una colina que dominaba todo el valle de Arc muy cerca de la montaña San Victoria, permitiendo una vista privilegiada de esta mole. Fue ahí donde Cézanne acudía a menudo entre 1881 – 1886, a trabajar intensamente al aire libre las amplias vistas sobre fondos montañosos del *Mont du Cengle* y de la Montaña San Victoria; pertenecientes a estos años son los dibujos y pinturas de las Fig. 25- 27.



Fig. 25
*Montaña San Victoria
vista desde Bellevue.
El viaducto*
1882- 85
Óleo sobre lienzo
63. 5 x 81 cm

La figura 25 muestra un paisaje donde aparece la montaña San Victoria vista desde Bellevue, compuesto por anchos planos, grandes masas de color y líneas agudas, como las del ferrocarril en el primer plano y el viaducto más atrás con sus arcos de luz.

En las figuras 26 y 27 podemos notar, como unos pocos efectos de perspectiva conducen hacia espacios en los que la tenue línea penetra con vacilación. En aquellas zonas en donde disminuye el número de líneas y donde superficies enteras dejadas en blanco sugieren al espectador tanto transparencia como formas solidas iluminadas por el sol provenzal, se tiene la impresión de que cada línea trata de establecer el equilibrio entre una solidez inmanente en la continuidad del cuadro y los intensos vacíos espaciales, de exponer una plástica anticipación de zonas intermediarias vacías y de insinuar calidades de masas mediante núcleos de sombreados que reducen el colorido en un contraste de claros oscuros.

En los paisajes que pintó entre 1883 y 1884, extraídos de Aix y sus alrededores, Cézanne apostó por un estilo de pinceladas que había perfeccionado en el Norte: hileras de cortas pinceladas direccionadas desde la parte superior derecha hacia la inferior izquierda, había descubierto en estos trazos paralelos casi idénticos en tamaño una manera de conseguir una

estructura en su trabajo a partir de color. Entre los años 1877 y 1890 Cézanne variaba los recursos técnicos que usaba entre sus cuadros y sus dibujos, es por esto que estas hileras de cortas pinceladas que aparecieron por primera vez en el trabajo de Cézanne entre 1875 y 1877 aparecen en estos cuadros, ya que estuvieron sistematizadas plenamente a partir de 1880, ejemplo de estas son las figuras 22-25, 28 y 30.



Fig. 26
Paisaje de árboles 1884-1887
Lápiz sobre papel
35 x 52.5 cm



Fig. 27
Estudio de árbol, 1884-1887
Lápiz sobre papel
31 x 48.5 cm

En la Fig. 28 Cézanne ha colocado una ladera cubierta de árboles en una diagonal frente a una vista lejana claramente estructurada por líneas horizontales y verticales. El espacio se desarrolla en planos sucesivos desde la pista de primer plano hasta el fondo horizontal, en el

cual vemos los acentos de los arcos del largo *Acueducto des platanes*, a la vez podemos observar las hileras de cortas pinceladas. Como ya habíamos mencionado en esta década los recursos técnicos que Cézanne utilizaba eran diversos y cambiantes, en este paisaje por ejemplo, Cézanne conjugaría las pinceladas cortas con la lógica de planos verticales y horizontales y para registrar los fuertes contrastes entre los detalles palpables y las sutilezas tales como los cambios atmosféricos, tuvo que renunciar a su voluntad de tratar a toda la estructura de la imagen con la misma intensidad, es por esta razón que el pintor eligió agrupar sus objetos en la mitad, dejando el primer plano sin detalles, haciendo que los objetos más distantes se acercaran; solo en medio, los objetos parecen tener una total expresividad. Las distribuciones de sus colores tenían como objetivo conseguir ritmo en toda la superficie, esta tarea era más importante que reflejar las distorsiones de la perspectiva atmosférica, la cual progresivamente robaba a los objetos su forma y color con la disminución de la intensidad de la luz.



Fig. 28
Canal de Verdón Acueducto al norte de
Aix en Provence
1883 circa
Óleo sobre tela
59 x 73 cm

La configuración hacía una profundidad fundamentada en el color comenzaba a gestarse en Cézanne, no obstante, no es sino hasta mediados de los 80 cuando Cézanne por fin logra un equilibrio de esta firmeza constructiva, un entendimiento entre forma, color, espacio, sensación

y naturaleza fue entonces cuando Cézanne se dedicó por vez primera como motivo principal de sus cuadros a la montaña San Victoria Fig. 29 y 31.

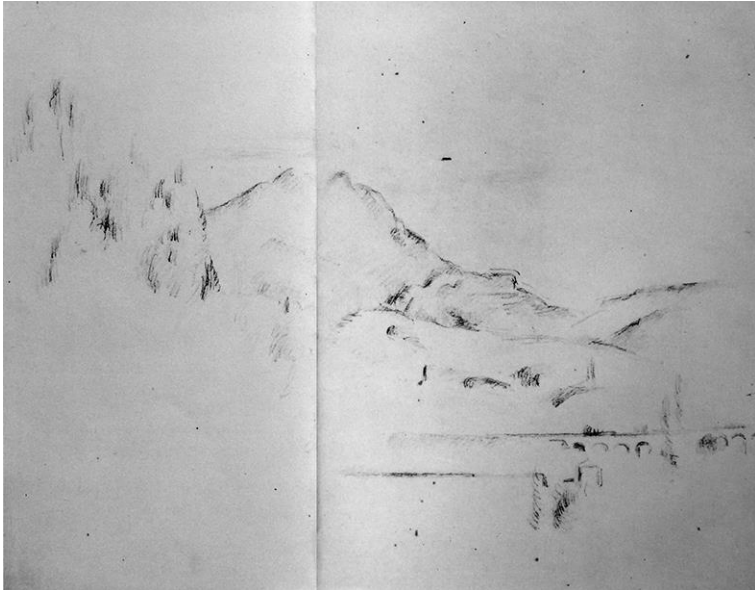


Fig. 29
Montaña San Victoria
1883-1886
Lápiz sobre papel
36.5 x 48.5 cm

A partir de mediados de los años ochenta de igual manera, como otro recurso técnico, al colocar la estructura básica de una pintura, Cézanne acostumbraba a utilizar lápiz, carboncillo, o un azul ultramar diluido previamente con trementina para establecer el dibujo base. En sus pinturas a medio terminar como la Fig. 30 se puede observar el dibujo base, realizado con cualquiera de estas tres opciones; no obstante, este dibujo base estaba destinado únicamente a ser una guía, una aproximación a lo que sería la composición del cuadro, estaba destinado a desaparecer una vez que Cézanne comenzara a disponer los colores.

En agosto de 1885 Cézanne y su familia se asentaron en Gardanne, a 11 millas de Aix, y ahí permanecieron hasta mayo de 1886, pertenecientes a estos años son las pinturas de las figuras 30 y 31. La composición que se muestra en Fig. 30, que culmina en la iglesia en la parte superior de la ciudad, se basa en la armonía del color rojo que tiende hacia el púrpura y el verde cobalto derivados de azul y amarillo, acompañado de un ocre claro. La pintura está inacabada y esto permite ver cómo el pintor trabajaba, moviéndose pacientemente de izquierda a derecha, un método que continuaría utilizando hasta su muerte. La red de edificios que curvan como muro de protección alrededor de la iglesia en la cima está relativamente completo, mientras que los

árboles en primer plano y la estrecha franja de cielo están casi sin tocar, en esta área podemos observar el tipo de boceto preliminar que había empleado desde mediados de la década de 1880, este inacabado del cuadro nos permite apreciar el entrelazado de formas verticales y horizontales, que habría desaparecido una vez que completase el cuadro.

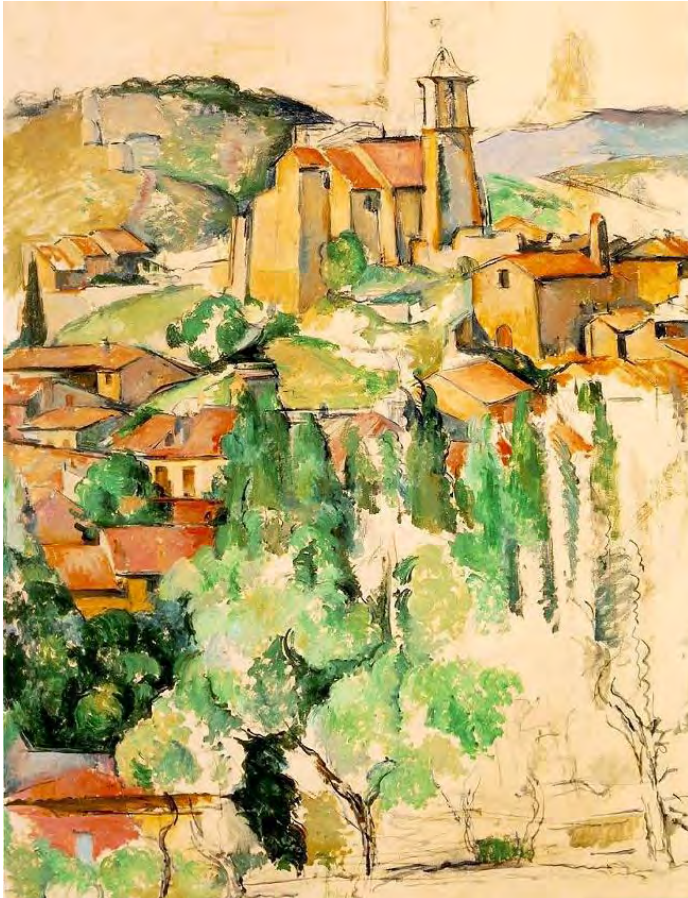


Fig. 30
Gardanne
1885-1886
Óleo sobre tela
92 x 74.5 cm

En estos años Cézanne pinta nuevamente la Montaña San Victoria, esta vez vista desde Gardanne Fig. 31. En este cuadro nos muestra el alcance de una de sus grandes preocupaciones en la pintura, nos demuestra cómo es que el color por sí mismo puede proporcionar estructura. Con pinceladas diagonales de color naranja-ocre y rosa, violeta y turquesa, apilados uno detrás del otro, están situados fuera y unidos por tonos de verde, atraen la mirada a la distancia hasta la cresta de la montaña, comienza a establecer ritmo y armonía, comienza la complejidad de la modulación del color como sistema compositivo. El pintor ha omitido todos los valores atmosféricos que la correspondencia con la distancia pudiera haberle otorgado en favor de una estructura superficial afectada mínimamente por las leyes de la

perspectiva, es decir, no existe una disminución de la claridad en este paisaje, incluso en la distancia más lejana, no hay reducción en la solidez de las formas. De hecho, un color gris oscuro sirve para poner entre paréntesis sus regiones superiores e inferiores, como el primer plano y fondo.

El agrupamiento de los planos cercanos y más distantes, Según Rewald, podría atribuirse a un tipo de perspectiva introducida por la fotografía de paisaje, colocando los objetos del primer plano más lejos de él, al hacer esto tuvo que reducir la diferencia de tamaño entre objetos en primer plano y los de la media distancia y el fondo, como si quisiera que los objetos en primer plano y en el último plano se juntasen haciendo caso omiso a las reglas de la perspectiva, es como si quisiera negar su profundo conocimiento de los objetos más cercanos mientras que simultáneamente define los objetos del fondo con mayor claridad negándose a que estos se desvanezcan en una atmosfera, incluso los elementos más lejanos se convierten en elementos estructuradores.



Fig. 31
Montaña San victoria, vistas
desde Gardanne.
1885-1886
Óleo sobre tela
73.3 x 92.5 cm

La figura 31 es un ejemplo contundente de como Cézanne había logrado por fin, sugerir perspectiva a través del color, si Cézanne había rechazado los métodos tradicionales para

conseguir la profundidad de campo, uno podría preguntarse ¿cómo se las ingenió para sugerir profundidad sin destruir la unidad de la imagen? Una estrategia era distribuir los planos horizontales y verticales para obtener extensión y profundidad, o hacer que los objetos en primer plano y en el último plano se juntasen, es decir plantear un abatimiento de planos cuya lógica era alejar el primer plano y acercar el tercer plano, todo esto unido a una perspectiva cromática. En varios de sus cuadros, por ejemplo, aprovecho el fenómeno perceptual donde los colores fríos se trasladan hacia atrás y los colores cálidos hacia enfrente, en el plano pictórico; también recurrió a los contrastes de color complementario para crear profundidad. Por otro lado, aprovechó otro recurso sintáctico, la yuxtaposición de pinceladas y/o planos de color, este último recurso Cézanne lo fue desarrollando a través de los años venideros y en un punto de su proceso, la pincelada comenzó a ser para Cézanne otro plano de color, lo que le llevo a concebir el conjunto de estas pequeñas y reflexionadas pinceladas como un conjunto de planos de color que podía yuxtaponer unos con otros para crear profundidad, vibración, ritmo y contraste en el espacio pictórico. Ejemplo de esta yuxtaposición en su máxima expresión son las Figs. 35- 41.

En 1904 Cézanne escribe una carta a su amigo Emile Bernard, en donde Cézanne explica cómo se debe interpretar la naturaleza, esta cita nos da luz del motivo por el cual Cézanne desarrollo una cierta estructura para sus cuadros, así como por que la materialización de la sensación de la naturaleza es lo más importante para comprender la teoría de Cézanne:

*“Trate a la naturaleza a través del cilindro, de la esfera, del cono, todo ello situado en perspectiva, es decir que cada lado de un objeto, de un plano, se dirija hacia un punto central. Las líneas paralelas en el horizonte dan la extensión, o sea una sección de la naturaleza o si lo prefiere del espectáculo del Pater omnipotens, o eterne Deus, despliega ante nuestros ojos. Las líneas perpendiculares a este horizonte dan la profundidad. - ahora bien, la naturaleza para nosotros los hombres aparece más en profundidad que en superficie, de ahí la necesidad de introducir en nuestras vibraciones de luz, representadas por los rojos y los amarillos, una suma suficiente de azulados, para que se note el aire. [...]”*³⁶

³⁶ Doran, Michael (1980). *Sobre Cézanne: conversaciones y testimonios*. G.G. Barcelona. pág. 51

La cita anterior como podemos ver es la creencia de Cézanne en el desarrollo lógico de todo lo que vemos y sentimos a través del estudio de la naturaleza, la reflexión sobre la acción entre los planos, el color y el volumen en la pintura y dibujo. Hay que hacer notar que esta cita contiene claves para comprender la lógica de composición en Cézanne; por una parte, está la disposición de los planos. A través de esta reflexión, de que las líneas paralelas al horizonte dan extensión y las perpendiculares profundidad, Cézanne comenzó a establecer el orden de sus cuadros bajo esta lógica, misma a la que después añadiría planos diagonales, ejemplo de esto son las figuras 22, 23 y 28. Otra clave, tal vez la más importante, es el color, en la obra de Cézanne el color es la parte medular, de este y de la sensación emana toda su teoría vertida en pintura, el color es usado para conseguir espacio a través de los contrastes, cuando Cézanne dice que usa el color azul para que se note el aire, de igual manera que los impresionistas, también usa colores cálidos como el rojo y el amarillo en contraste con el azul para conseguir una vibración, una profundidad y una armonía.

Por otro lado cuando Cézanne nos recomienda tratar *a la naturaleza a través del cilindro, de la esfera, del cono, y todo ello situado en perspectiva, es decir que cada lado de un objeto, de un plano, se dirija hacia un punto central*, nos habla sobre los puntos de enfoque, estos puntos de enfoque Cézanne los usaría como parte de la estructura de sus cuadros para jerarquizar el orden y perspectiva de los motivos que disponía en el lienzo, sus incontables esfuerzos por mantener la forma lo llevaron inexorablemente a mirar los objetos desde diferentes puntos de vista, solo así conseguía captar mejor los planos y los volúmenes de las formas. Es por esto que en varios de sus cuadros los objetos parecen tener perspectivas diferentes que los deforman, incluso el horizonte pierde su horizontalidad para subordinarse a la estructura general del cuadro, esto resultó ser una estrategia para dinamizar las fuerzas visuales y ejemplo de esto son las Fig. 33- 41.

John Rewald³⁷ nos dice que estas palabras tal vez fueron un intento por parte de Cézanne para explicar y explicarse la estructura de la naturaleza que veía a través de las formas coloreadas, una conciencia de la estructura de la naturaleza y esta conciencia de las estructuras es lo que diferencia a Cézanne de los impresionistas, por esta razón Cézanne procuraba oponer las

³⁷ Rewald, John (1986). *Cézanne: A Biography*. Harry N. Abrams. Holanda. Pág. 226

manchas de color que establecía en el cuadro la precisión de los planos horizontales y verticales que percibía.

En el último tercio de los años ochenta la tendencia de Cézanne por desarrollar una simplificación constructiva, así como la tendencia a una unidad lineal lo más simple posible, como la que todavía aparecía dominante en los retratos de cuerpo entero de su hijo Paul, Fig. 14 y 15, disminuyó notablemente, a las formas le fue devuelta una flexibilidad que reunía trazos fuertes con tenues modulaciones de claroscuros, superficies y profundidades, volumen y ritmos de líneas, todo parece indicar que Cézanne había comprendido que el carácter natural tan buscado, el captar las sensaciones, no tenía que ir en detrimento de la complejidad del conjunto. Este carácter natural alcanzó su punto culminante en dibujo hacia 1888, con pocos trazos de lápiz y unos efectos tan ricos y pictóricos, sin perder de vista en ningún momento la amplitud de la forma, su trabajo había alcanzado una riqueza de configuración que planificaba hasta los menores detalles, cada trazo era colocado con infinito cuidado, los pronunciados contrastes de claroscuro y los haces de líneas que acentuaban los contornos y las sombras, ya no se incluían como antes, ahora eran enriquecidos con sutiles tonos intermedios finamente graduados, como por necesidad natural, era el nacimiento de un orden a través de la organización espontánea. Dado el avance en la descripción de la evolución gráfica en Cézanne, podemos definir hasta este punto la modulación en Cézanne, en cuanto a dibujo se refiere, como:

Un sistema de conjunto de capas de líneas habitualmente equilibradas en cuanto a tamaño, inclinación, intensidad y dirección que en conjunto crean secciones o módulos, las cuales atienden a una lógica de construcción de planos horizontales y verticales, que son los encargados de sugerir el espacio y organizar los elementos extraídos de la naturaleza y del cotidiano en el espacio de un soporte.

La lógica de la organización de estos “módulos de líneas” responde a la lógica del espectro, es decir, Cézanne no modelaba de acuerdo al valor que observa en la naturaleza, más bien modulaba de acuerdo al contraste de un color con otro, resultando para Cézanne en un sistema gráfico estructurador de precisión y control, capaz de materializar las sensaciones colorantes que percibía en escalas de grises.

Podemos afirmar entonces, que la modulación en Cézanne, en cuanto a dibujo se refiere, interpreta las zonas de color en módulos o conjuntos de módulos de líneas en ciertas direcciones, horizontales, verticales y diagonales.

En 1887 Cézanne permaneció casi todo el año en Aix, donde tuvo la posibilidad de trabajar libremente, en estos años pintó *la Casa con techo rojo* Fig. 32 En esta vista de la casa estilo barroco puso todo lo que había aprendido sobre pintura y la modulación sutil del color. Trató de oponer a la transición de estas masas a manchas de color la precisión de los planos que el percibía, utilizó contrastes de colores para crear espacio y procedió con lentas cavilaciones donde trataba de capturar la característica general del paisaje más allá de su aspecto momentáneo como los impresionistas.



Fig. 32
Casa con techo rojo
1887
Óleo sobre lienzo
73.5 x 92.5 cm

En el dibujo, Cézanne había alcanzado una madurez cuya importancia y uso únicamente se vio rebasado por la acuarela. A través del dibujo Cézanne encontró un sistema estructurador de precisión y control capaz de materializar sus sensaciones como tanto deseaba, en sus dibujos el oficio y la percepción de la naturaleza por fin se compaginaron. No obstante, este periodo de auge tal parece que fue de corta duración, porque inmediatamente después surgió un estilo tardío y cambiante de vejes, cuyo carácter sin pretensiones buscaba mucho menos la perfección formal y más la expresión. La razón de este cambio, tal vez se debió al empleo más frecuente de la técnica de la acuarela que, aunque empezó a usarla en 1885, a partir de 1890

se puede notar una disminución de los ya escasos dibujos a lápiz y una mayor producción de acuarelas, que para el proceso de Cézanne las acuarelas hacían a veces, las funciones de sus dibujos.

3 Ensayo y error. Los primeros pasos hacia la modulación.

Durante los años 1890-1900 Cézanne pasaría la mayor parte del tiempo en Aix, viajando de vez en cuando a Paris donde residían su esposa y su hijo. Es en estos años donde ocurren dos acontecimientos que marcaron la vida de Cézanne, por una parte, Cézanne rompería sus lazos amistosos con Emile Zola, dando fin a años de correspondencia entre ellos que continuaría hasta la muerte de Zola, otra situación, un tanto más favorable, Cézanne conseguiría estabilidad económica gracias a su amigo y marchante, Ambroise Vollard; Sus cuadros comenzarían a subastarse por sumas considerables, Cézanne expondría tanto con sus amigos impresionistas como de manera individual en Paris; el nombre de Cézanne comenzaría a tomar importancia, lo que provocó que varios admiradores viajasen a Aix para verle, tal es el caso de Émile Bernard y Joachim Gasquet, dos personajes de gran relevancia para comprender a Cézanne y a su pintura. Su importancia radica en el contenido de su testimonio, estos dos harían la labor de transcribir sus experiencias y conversaciones con Cézanne; No solo aportaron información valiosa sobre la visión del mundo de Cézanne, sino que nos dan luz sobre su proceso, su pintura, su teoría y de el mismo.

En 1897 fallece su madre y para poder repartir la herencia entre sus dos hermanas y el, se vende la propiedad *Jas de Bouffan*, que fue durante mucho tiempo lugar de residencia de Cézanne, y pasa a ocupar una vivienda en el centro de Aix en la *Rue Boulegnon*, de igual forma alrededor de esos años alquila una cabaña cerca de la cantera de *Bibémus*, al este de Aix, y también una habitación en *Château Noir*, una finca a medio camino entre Aix y el pueblo de Le Tholonet en dirección a la montaña San Victoria. De estos años pertenecen los cuadros de las Fig. 33 y Fig. 39, donde podemos observar ambas vistas de la montaña San Victoria, vista desde la cantera de Bibémus Fig. 33 y *Montaña San Victoria y Château Noir* Fig. 39 respectivamente.

Como ya habíamos mencionado, Cézanne se alejó de las convenciones de su tiempo para generar espacio en sus cuadros, consciente de la bidimensionalidad que existía en sus cuadros comenzó a desarrollar un sistema estructurador a través del color, generaría una red o entramado de pinceladas de color, este entramado sería su interpretación de las *sensaciones de color* que observaba en la naturaleza, estas pequeñas sensaciones de color traducidas a manchas de color, generarían planos y el conjunto de estos planos harían un módulo y así en todo el cuadro se conformarían zonas de módulos, de planos de color que Cézanne ritmaría, contrapondría, y armonizaría de acuerdo a una óptica y lógica personal, de tal suerte que este conjunto de impresiones de color o más bien sensaciones colorantes, iban proveyendo al espacio pictórico de consistencia, a los objetos de volumen y una simbiosis de color, dibujo y forma que observamos en sus acuarelas Fig. 34. Ejemplo de esta disposición de planos es la Fig. 33 La montaña San Victoria Vista desde la cantera de Bibémus.

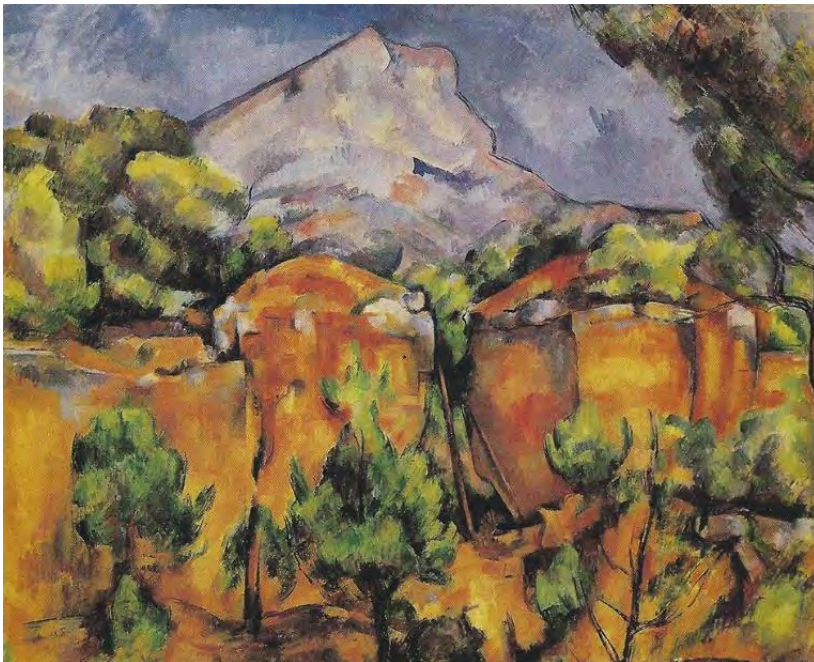


Fig. 33
Montaña San Victoria vista desde
la cantera de Bibémus
1898- 1900
Óleo sobre Lienzo
65 x 81.5 cm

Para esta tela, Cézanne se instaló de tal manera que el perfil de la montaña San Victoria dominara y fuese el punto central de la composición. La montaña está pintada con pinceladas violetas, azules, y rosa pálido, con una pequeñas y tenues pinceladas de ocre rojo que la unen al acantilado del primer plano. Sin embargo, la barrera rocosa es muy abrupta y da la sensación de ser muy pesada, a parte el naranja profundo actúa perceptualmente con el azul de la

montaña y lleva hacia delante la barrera rocosa mientras que nos da la impresión de que la montaña está al mismo tiempo, tan cerca como en el primer plano y tan lejos como en un segundo y hasta tercer plano. A esta perspectiva cromática Cézanne la acentúa a través de aplicar el azul de manera vigorosa con pinceladas cortas y diagonales y a penas sugerir el acantilado en planos borrosos, así como los pinos.

Da la impresión de que los dos actos del proceso: la observación del motivo y después la reflexión de este, iban chocando mutuamente consciente o inconscientemente en Cézanne, un monologo se establecía hasta que conseguía la apropiación de aquello que percibía; determinaba las relaciones, los contrastes, los planos, conseguía una certidumbre y comenzaba a pintar y en una carta que escribió Émile Bernard el 4 de febrero de 1904 dirigida a su Madre explica la importancia de esta simultaneidad entre la observación y la reflexión en Cézanne:

“[...] a su juicio todo arte se resume en la visión óptica, o sea la técnica. Se ha elaborado un método de gradaciones de colores que resulta muy interesante y aspira a perfeccionarlo. Ve a base de pequeñas tonalidades. Sus telas están hechas de fragmentos. Deja blancos por todas partes. En suma, trabaja como Ingres, entreteniéndose en detalles y terminando algunas zonas antes de dedicarse al conjunto.”³⁸

Según esta cita, Emile Bernard resalta la íntima relación que guarda la observación del motivo con la técnica en el método de Cézanne, también atina en decir que para su método ha elaborado un sistema de gradaciones de colores y que esta gradación es el reflejo de las pequeñas sensaciones, o sensaciones colorantes que veía. Este concepto de entramado de manchas de color, un tejido de gradaciones de color, es una de las características fundamentales de la modulación del color como sistema compositivo en Cézanne, este entramado no sería nada, sin las gradaciones que ve y establece Cézanne en sus cuadros, sobre esta relación técnica- observación, Cézanne le dijo a Gasquet:

“Para fijarlo en la tela (el paisaje), exteriorizarlo, intervendrá a continuación el oficio, el oficio para traducir inconscientemente, los dos textos paralelos, la naturaleza vista, la naturaleza sentida, la

³⁸ Doran, Michael (1980). *Sobre Cézanne: conversaciones y testimonios*. G.G. Barcelona. Pág. 49

*que está ahí... (mostraba la llanura verde y azul) la que está aquí (se daba una palmada en la frente) que deben amalgamarse, las dos, para durar.*³⁹

De acuerdo con Cézanne, el oficio y la observación eran necesarios en su proceso, a través de la experiencia perceptual del motivo y el trabajo se llega a la traducción *inconsciente* de uno mismo y el motivo.

El método de Cézanne por lo tanto consiste en una simultaneidad entre recursos técnico y su sensibilidad como pintor aplicados al lienzo, hay que recordar que esta sensibilidad no solo refiere a la visión óptica, sino a toda la percepción del cuerpo en relación a la naturaleza. Emile Bernard acertado en indicar que veía a base de pequeñas tonalidades porque esta es la clave para entender la modulación del color en Cézanne, el paso entre observar detenidamente el motivo, configurarlo en la mente e interpretarlo a través de los medios propios de la pintura, Cézanne decía: - *“yo veo el paisaje y pido a mi inteligencia que los acomode.”*-. El acomodo que le dio, fueron los planos de color bajo una red o entramado. Emile Bernard se ha referido a esta manera de trabajar como un símil a la de Chardin o como la manera en que un tapicero debería obrar, es decir, que sitúa los colores unos tras otros, casi sin mezclarlos, de manera que su obra se parezca un poco al mosaico o alguna obra de conjunto, como los tapices o alfombras.

*“Comprendí en seguida que su trabajo se guiaba por una ley de armonía y que todas estas modulaciones seguían una dirección previamente establecida, en su razón. De hecho, procedía como tal como debieron de obrar los antiguos tapiceros, fijando una continuidad entre los colores emparentados hasta que estos encontraran su contraste en la oposición”.*⁴⁰

Según Emile Bernard, Cézanne procedía fijando una continuidad entre los colores emparentados hasta que estos encontraran su contraste en la oposición, llegando a conseguir una simbiosis entre espacio, color y forma. Cuando situaba los tonos con precisión, la armonía se establecía por sí sola, pero esta manera de trabajar demandaba un ritmo de trabajo lento y

³⁹ Gasquet, Joachim (2009). *Cézanne lo que vi y lo que me dijo*. Gadir. Madrid. Pág. 156

⁴⁰ Doran, Michael (1980). *Sobre Cézanne: conversaciones y testimonios*. G.G. Barcelona. Pág. 91

reflexivo y la obtención de espacio en Cézanne, no solo está dada por los contrastes de colores, sino por una lógica de construcción de planos de color que aspiran a la armonía.

El espacio en las pinturas de Cézanne está dado por una lógica de construcción y esta lógica de construcción obedece a una lógica de planos de color, que, de diversas maneras, yuxtaponiendo, relacionando, contrastando, logra una profundidad y así se expresaba Cézanne:

“Hay que fijarse en los planos ... y además armonizarlos, fundirlos. Hay que conseguir que todo eso gire y se interponga a la vez. Los volúmenes es lo único que importa. Que haya aire entre los objetos para pintar también. Igual que hace falta sensación entre las ideas para pensar bien.”⁴¹

No solo era la lógica de planos, esta disposición de planos debe contener armonía en ellos, la armonía que veía en la naturaleza, su construcción está basada en una visión que tienen como fundamento el color, donde este llega a conformar planos que son jugados, ritmados, relacionados, yuxtapuesto y contrapuesto armónicamente, que buscan mantener el volumen de todo cuanto ve. Por consiguiente, el volumen encuentra su expresión en Cézanne a través de una gama de tintes, a través de una serie de manchas, estas manchas se suceden por contrastes de analogías, según si la forma se interrumpe o se continua, esto es modular.

Hasta este punto podemos enunciar que el término de modulación de color en Cézanne designa una sucesión de matices, una gama de tintes, que dispone como manchas de color y que estas manchas de color se suceden por contrastes o analogías; establecen un ritmo y una armonía, pero que ante todo su objetivo principal es mantener el volumen de todo cuanto percibe el pintor. La modulación en Cézanne existe porque Cézanne desea conservar los volúmenes de las formas, a través de la modulación del color Cézanne consigue generar espacio y mantener la contundencia de la forma. Pero el concepto de modulación en Cézanne no termina aquí, con el uso de la acuarela Cézanne refinó aún más no solo su técnica sino también su concepción de pintura. A pesar de que Cézanne había practicado desde hace tiempo la técnica de la acuarela, los últimos años de su vida Cézanne los dedicaría más a la práctica de la acuarela y pintura al óleo que a la del dibujo, sea cual sea la razón de esto, parece concederle más importancia a estas dentro de su proceso creativo a partir de 1895. El valor de estas acuarelas para la investigación reside en su carácter ejemplar, siendo cada una de ellas un punto culminante de

⁴¹ Ibid. Pág. 169

lo que Cézanne había desarrollado en su vida, la modulación del color. Todos los temas a los que se había consagrado desde hace treinta años son retomados en esta acuarelas, retratos, paisajes o bodegones. A través de sus acuarelas, de su misma transparencia, se nos revela su método, la modulación del color, tal es el caso de la Fig. 34 *Naturaleza Muerta, granadas, frascas, azucarero, botella y sandía*. La transparencia del medio y la irradiación obtenida a partir de la blancura del papel dejado en reserva, le permitía obtener volúmenes y espacialidad. La curva de la botella, del azucarero y de la sandía se obtienen a partir de la yuxtaposición de las manchas de bordes definidos, de tonalidades diferentes: azul, verde y violeta, el mismo procedimiento se continua en las granadas, con el amarillo y el rojo. La simbiosis entre dibujo y el color es tal que no se le puede atribuir funciones distintas, el motivo está enteramente constituido por el desarrollo rítmico del color que dibuja y modula al mismo tiempo. Este termino de modulación que había nacido de la necesidad de conservar el volumen de los objetos, designa el paso de una tonalidad a otra rítmicamente, Cézanne había encontrado en la acuarela un medio para establecer la simbiosis de dibujo, color- forma y espacio.



Fig. 34
Naturaleza Muerta, granadas, Frascas,
azucarero, botella y Sandía,
1900- 1906,
Acuarela sobre papel
30 x 40.
Louvre

La preferencia de la acuarela por sobre el dibujo, supone en el proceso de Cézanne una seguridad al emplear esta técnica, ya que esta no permite reelaboración correctora como en el dibujo, supone también la supresión del antagonismo entre línea y color; con unos pocos trazos a lápiz, el dibujo se unía casi de modo improvisado con la forma cromática, supone también una madurez en la observación de la naturaleza, que da como resultado esta cuidadosa y

reflexionada modulación del color. La acuarela le presentó un aspecto técnico que no había considerado, la modulación de la cantidad del material y su correspondiente transparencia. Si ya la modulación de Cézanne era compleja porque había desarrollado una sensibilidad en el tamaño de las pinceladas, la organización, la dirección, la extensión del color, la acuarela le presentó una herramienta para materializar esos pequeños cambios de color “imperceptibles” de una manera más rápida y con colores más brillante y más saturados. Es por esto que podemos observar en algunos cuadros de Cézanne, como ciertas zonas están saturadas de pequeñas pinceladas mientras que en otras apenas ha tocado con el color el lienzo.

Como ni Cézanne ni ningún otro pintor poseía en su paleta el color de la naturaleza y el aire, consciente de que la naturaleza no podía ser representada sino interpretada, trató de conseguir el efecto que deseaba, de colocar la sensación de color que veía mediante una refinación técnica aun mayor a la que se había observado en la década pasada. La modulación en Cézanne no solo consistiría en la gradación del color, sino también en la mayor o menor ligereza del toque del pincel, lo cubriente del óleo, la cantidad del material, la extensión del color o la dirección, tamaño, organización y ritmo de la pincelada. Como bien apunta Gombrich, el artista sabe que no puede transcribir lo que ve, solo puede trasladarlo en los términos de su procedimiento y del medio que ocupa⁴², en el caso de Cézanne ha decidido hacerlo a través de los medios que la pintura le permite, el ¿cómo lo hace? es el secreto de su pintura, en ellos está vertida la verdadera teoría que tanto a su autor y a nosotros nos interesa.

No todo está dicho en el trabajo de Cézanne, sus pretensiones no se cernían únicamente a la pintura, para sus años de Vejez, su búsqueda dejó de ser meramente plástica para llegar a lo universal, Cézanne quería que sus cuadros proyectasen no solo sensaciones visuales, sino que proyectaran el olor tan azul de los pinos, el verde de las llanuras y el gris de las rocas, quería hacer de la pintura algo tan sublime como la naturaleza, quería compaginarse a sí mismo con la naturaleza.

⁴² Gombrich, Ernst (2002). *Arte e ilusión estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Phaidon. Londres. pág. 30

3.1 Mi tela junta las manos.

En las conversaciones recopiladas entre Cézanne y Joachim Gasquet destacan varios puntos sobre el motivo, su vida, el taller, el Louvre, y la naturaleza, de estas conversaciones hemos extraído un párrafo entero, ya que este da luz sobre el sentido y objetivo de este “tejido de planos de color” que mencionamos anteriormente, así como su concepción de sensación y el proceso técnico que llevaba a cabo.

Cézanne conversa una vez con el escritor Joachim Gasquet sobre su forma de percibir la naturaleza, y le explicó su forma de reproducir el motivo valiéndose del símil de los dedos juntos y separados, tal como una red que se junta y no deja pasar nada:

Cézanne: tengo motivo... (juntó las manos). Un motivo, verdad, es esto...

YO: ¿Cómo?

CÉZANNE: Pues sí... (volvió hacer el gesto, aparto las manos, con los diez dedos abiertos, las aproximo muy despacio, después las juntó, las apretó, las crispó, las enlazó) eso es lo que hay que alcanzar... Si paso demasiado alto o demasiado bajo, todo está perdido. No debe haber una sola malla demasiado suelta, un agujero a través del cual la emoción, la luz, la verdad pueda escurrirse. Yo conduzco, ¿comprende usted?, toda mi tela, a la vez, conjunto. Aproximo con el mismo impulso, con la misma fe, todo lo que tiende a disgregarse... todo lo que vemos se desparrama, se desvanece.⁴³

Esta es la clave de la modulación de color como sistema compositivo, es la concepción del espacio pictórico como un tejido, malla o trama que no deja pasar nada, una malla que no deja diluirse a la emoción, la luz, la verdad y la armonía. Una malla que llega a una síntesis donde los colores contrastan o se entremezclan a través de tonos y semitonos, la tela entera es un tapiz en el que cada color actúa por separado y en conjunto y sin embargo confunde su sonoridad dentro de un todo. Los colores, los matices dan forma, línea, cobran volumen, se vuelven objetos, una manzana, arboles, trastos, todo de manera espontánea, entonces su tela junta las manos.

⁴³ Doran, Michael (1980). *Sobre Cézanne: conversaciones y testimonios*. G.G. Barcelona. Pág.156

“Voy cogiendo sus tonos, sus colores, sus matices, de aquí, de allá, de derecha, a izquierda, por donde sea, los fijo, los aproximo... forman líneas. Se vuelven algo, rocas, arboles, sin que me entere. Cobran volumen. Tienen valor. Si estos volúmenes, estos valores corresponden en mi tela, en mi sensibilidad, a los planos, a las manchas que tengo, que están ahí ante nuestros ojos, pues eso, mi tela junta las manos.”⁴⁴

Esta cita lo dice todo, confirma la íntima relación que guarda la percepción del motivo con el oficio, es el oficio, el trabajo continuo, la completa sumisión al motivo, el no renunciar al volumen, los 40 años que ha pasado Cézanne de frente al motivo, estudiándolo, reflexionando sobre la luz, el color, la línea, el ritmo, el espacio... lo que le ha permitido que estos recursos formales de la pintura se conviertan en algo más, que los colores se vuelvan roca, árbol sin que se entere, como de manera espontánea. A esto se referían Emile Bernard y Merleau Ponty cuando decían que pretendía llegar a una organización espontánea de las sensaciones, - “la paradoja de Cézanne fue su deseo de representar la materia en tanto que adopta una forma armónica, como el nacimiento del orden a través de la organización espontánea”⁴⁵-. Cézanne quería lograr una simbiosis entre él y la naturaleza, que aquellas sensaciones que veía las pudiera colocar de manera natural, casi sin pensar, solo actuar de una manera intuitiva tal como los campesinos de Aix que le contaba Cézanne a Gasquet:

“[...] Es necesario que sin perder nada de mí mismo, alcance ese instinto y que esos colores en los campos dispersos me resulten significativos de una idea, como para ellos de una cosecha. Sienten espontáneamente [...] Saber por instinto, poner en mi tela el tono correspondiente y que haría ondular el trigo”⁴⁶

Ellos podrían ignorar el color, la luz, el olor de la montaña San victoria, pero no el de sus campos, ellos estaban íntimamente conectados con la naturaleza. Para Cézanne la clave de su método era el trabajo, así como los campesinos, él quería ser un pintor humilde, consagrado a la pintura y nada más – *“Hay que ser un buen obrero, ser simplemente un pintor, tener una fórmula y*

⁴⁴ Ibid. pág. 152

⁴⁵ Ponty, Merleau (2012). *La duda de Cézanne*. Casimiro. Madrid.

⁴⁶ Gasquet, Joachim (2009). *Cézanne lo que vi y lo que me dijo*. Gadir. Madrid. Pág. 174

realizar.”- decía Cézanne; Aspiraba a esta vida de campesino: sentir espontáneamente, que la naturaleza interna (el mismo, como ser humano) y la naturaleza externa (la que percibía) se conjugasen, conectar lo objetivo con lo subjetivo, ser simbiótico con la naturaleza.

Para su madurez Cézanne lograría un entendimiento de las estructuras de la naturaleza y el uso del color, de los planos y de la modulación del color, pero este auge duraría muy poco, ya que para su vejez se gestaría un nuevo estilo, más expresivo que recordaría a sus primeros cuadros del 1860. Para sus años de vejes Cézanne sorprendería al mundo, no solo con una manzana, sino con sus cuadros de la Montaña San Victoria y sus bañistas; permanecería aislado del mundo que ya lo tenía como maestro de la pintura, en el pueblo de Aix. Los últimos años de su vida continuaría pintando intensamente, pues se había jurado morir pintando, sus últimos cuadros serían más expresivos que los de sus últimos veinte años, tal parece que Cézanne por fin pudo conciliar sus ganas expresivas de los años 1860 con la pintura. Los cuadros de la Montaña San Victoria comenzarían a parecer más abstractos y más libres, las manchas de color seguirán representando estructuras vegetales, arquitectónicas o arbóreas, las formas se sugerían, la estructura cada vez se sobrentendía más, perdiéndose en la mole de colores.

4.- Modulación- composición atmosférica de la montaña San Victoria.

Las pinturas de la Montaña San Victoria se pueden dividir en tres grupos principales. El primer grupo son las vistas realizadas en los alrededores de la propiedad de su cuñado en Bellevue, a inicios de los años 1880, el segundo las de los paisajes más cerrados desde la carretera de Tholonet y, por último, las que realizo cuando se asentó en su estudio en Aix, las vistas de la Montaña San Victoria desde Lauves. A lo largo de esta tesis nos hemos servido de varias de estas vistas para explicar el desarrollo de la modulación del color como sistema compositivo, para este punto, abordaremos sus últimas vistas realizadas entre 1900 y 1906, año en que fallece Cézanne. En sus últimos años de vida, Cézanne dejó de lado la paleta clara que imperó desde el 1880 y prefirió utilizar colores más urgentes, más de primera intención de mayor intensidad y pureza, dejando atrás las estructuras complejas de sus primeros años,

desarrollando ideas pictóricas en las que sus emociones y juicio artístico su voluntad expresiva, la experiencia con su medio y sus percepciones se reúnen en instrumentaciones de color.

En 1902, Cézanne se muda a su estudio que se ha hecho construir en el camino de Lauves, al norte de Aix- en Provence, donde permanecería hasta su muerte en 1906. Desde ahí tuvo una vista privilegiada de la Montaña San Victoria, pintó un total once cuadros al óleo de la montaña San Victoria vista desde Lauves o vista desde la meseta *d' Entremont* y en varias ocasiones llegó a realizar acuarelas desde esta vista y otros lugares cercanos a la Montaña; De estas vistas figuran en esta tesis seis pinturas y una acuarela Fig. 35- 41.

La Fig. 35 montaña San Victoria vista desde Les Lauves, la silueta de la montaña se eleva hacia el cielo como monumento de una gigantesca base de mesetas escalonada. Desde su bajo punto de vista el pintor simplifica la estructura del paisaje tanto como le es posible, reduciéndolo a la llanura, la montaña y el cielo. El peso del pico se establece por encima de un paisaje en el cual, los campos iluminados por el sol se alternan con franjas oscuras de sombra, las zonas iluminadas reflejan los grises violetas de la montaña. El eje de nuestra mirada nos guía hacia arriba a través de su extensión hasta ese punto central donde la división horizontal de la montaña de la llanura cae brevemente y después se mueve, en realidad, por supuesto, la montaña no es la presencia dramática que está aquí, esta exacerbación es debida, en parte, al hecho de que Cézanne tendía a ignorar las convenciones de la perspectiva central y representaba los objetos distantes más cercanos de lo que parecen, lo más importante para él, si recordamos, era la estructuración de la profundidad de tal manera que se preserve la claridad, la unidad cromática y el volumen, incluso en la distancia más remota.

En la Fig. 36. Montaña San Victoria vista desde Les Lauves. Sin elementos de encuadre en el primer plano, la imagen presenta el pico como si se colocara sobre una plataforma gigante, elevándose desde sus estribaciones más oscuras hacia la luz. La plataforma, la segunda de las tres zonas horizontales en el cuadro, se compone de una red entrelazada de formas de color, rectángulos en gran medida superpuestos. Un manchado que genera profundidad con una línea continua, con pequeñas sugerencias de edificios como manchas de color, presenta una increíble riqueza de tonos intermedios cuya función es la de servir como enlace entre el verde del primer plano con sus árboles y el azul de la montaña que se proyecta contra el cielo.



Fig. 35
Montaña San Victoria vista desde
Les Lauves
1904- 6
Óleo sobre Lienzo
66 x 81.5 cm



Fig. 36
Montaña San Victoria,
vista desde Les Lauves
1904-6
Óleo sobre Lienzo
73.8 x 81.5 cm

Este cuadro es un conglomerado vertiginoso de contrastes, analogía, armonías y golpes de color, sin embargo, la estructura general del paisaje se define por completo, no se diluye y se escapa a pesar de todo el color que existe, la montaña se levanta y se eleva por encima del pesante espacio de la llanura o planicie de abajo.

Cézanne modificó el espacio atmosférico que vio delante de él en un espacio dominado por horizontales, verticales y un entramado de color. Los colores cálidos específicos para el segundo plano algunas veces se repiten circundando a la montaña, los tonos fríos son llevados hacia adelante se acercan capa por capa, el ojo es conducido a la distancia, es únicamente el constructor de colores creados a través de la observación paciente que aclara las correlaciones entre las relaciones de profundidad y de superficie espaciales.

Una de las innovaciones en Cézanne, como ya habíamos dicho, fue la de liberar al color de las exigencias de la perspectiva lineal, Cézanne construyó esta red de color junto con una estructura basada en planos horizontales y verticales para que conjuntamente sugirieran espacio, Cézanne también explicó sus puntos de vista sobre la perspectiva y la profundidad dada por el color y los planos al coleccionista Karl Ernst Osthaus, que lo visitó en Aix el 13 de abril, 1906:

“Lo principal de un cuadro, decía, es que se encuentre la distancia justa. El color estaba encargado de expresar todas las rupturas en profundidad. [...] y mientras hablaba, sus dedos recorrían los límites de los diversos planos sobre su cuadro. Demostraba hasta donde había logrado sugerir la profundidad y que zonas carecían aun de solución; estos últimos casos se daban cuando el color seguía siendo color, sin convertirse en expresión de la distancia.”⁴⁷

Esta cita nos devela otras de las intenciones de Cézanne, que es que el color exprese. En un momento de su trabajo, el color expresa la distancia por la red tan meditada que ha construido, pero por el otro lado, Cézanne ya le había dicho a Gasquet que el color, los matices, los volúmenes van dando forma hasta que dejan de ser color y se vuelven objetos, una manzana, una roca... pero a pesar de haber alcanzado la forma, este pintor no estaba conforme, no quería

⁴⁷ Doran, Michael (1980). *Sobre Cézanne: conversaciones y testimonios*. G.G. Barcelona. Pág. 138

mantenerse en la apariencia de los objetos y por lo tanto el precepto de materializar la sensación permanecía en Cézanne, sobre esto, Cézanne le externó a Gasquet esta preocupación:

[...] Que no hay ninguna armonía. Esta tela no huele a nada. Dime tu si notas algún perfume. [...] pero es una sensación visual... Además, ese olor tan azul de los pinos, que es áspero al sol, debe combinarse con el olor verde de las llanuras que refrescan ahí todas las mañanas, con el olor de las piedras, el perfume del mármol lejano de la San Victoria. Y a mí no me ha salido, no lo he expresado y hay que expresarlo. Si la sensación está en su plenitud, se armoniza con todo el ser.⁴⁸

Para Cézanne la vorágine del mundo se resolvía siguiendo el mismo movimiento que perciben los ojos, nuestros sentidos, cada uno con sus particularidades, pero un cuadro, tal como se lo plantea Cézanne, exige una unidad y esta unidad debe expresarlo todo, armonizarse con el ser. En este punto, las declaraciones que da Cézanne a Emile Bernard y a Joachim Gaquet nos conducen a pensar que en algún punto de su trabajo Cézanne no solo veía a la naturaleza como la gran maestra de su arte y el receptáculo de todo su pensamiento, sino que este arte tal parece que lo imbuye a un estado de gracia que hace que la emoción universal lo penetre como algo espiritual. Cézanne le dijo una vez a Gasquet: - *“Un agudo sentido de los matices me excita. Me siento coloreado por todos los matices del infinito. En ese momento mi cuadro y yo ya solo somos uno.”*⁴⁹- Tal vez Cézanne estaba construyendo, o al menos intentando construir, una visión del mundo, un método decodificador del universo mediante la noción de analogía universal. Esta analogía universal que se refiere a la captación de los ritmos en la naturaleza, a la vibración, quería pintar esa armonía de vibraciones que veía en la naturaleza, quería ser uno con su pintura y la naturaleza.

⁴⁸ Doran, Michael (1980). *Sobre Cézanne: conversaciones y testimonios*. G.G. Barcelona. Pág. 153

⁴⁹ Gasquet, Joachim (2009). *Cézanne lo que vi y lo que me dijo*. Gadir. Madrid. Pág. 162



Fig. 37
Montaña San Victoria.
1900 - 2
Óleo sobre Lienzo
54.6 x 64.8 cm

Alrededor del año 1900 la hermana de Cézanne había adquirido la finca Montbriand al oeste de Aix, Cézanne solía visitar con frecuencia estas colinas y la vecina granja de Bellevue, pues desde ahí también tenía una gran vista del valle de Arc y de la Montaña San Victoria. De esta vista pertenece la pintura de la Fig. 37 Montaña San Victoria. Esta sería una de sus últimas vistas de la montaña que se eleva por encima de la extensión del Valle de Arc. En este cuadro la cara oeste de la montaña se cierne sobre la ciudad, consigue equilibrio por su fuerte horizontal y su composición de un azul frío y relajante, a pesar de la distancia, los planos y contornos de la Montaña San Victoria están claramente definidas como las ramas justo enfrente del espectador que repiten la silueta de la montaña al revés, su azul sirve como un puente entre el primer plano y el fondo simétrico. Con muy pocos efectos perspectiva lineal crea la ilusión de un espacio de la imagen, en la que se ha echado una delicada red de líneas. Muchas manchas se dejan sin color, lo que sugiere la transparencia, por un lado, y en las demás formas sólidas que reciben los rayos de luz del sol provenzal sugiere altas luces.

Este recurso de la transparencia, Cézanne lo aprendió con el uso de la acuarela y es en estos años donde se puede observar como la cualidad transparente de la materia la llevo a su máxima expresión en su pintura. El uso de las transparencias ya sea con oleo o en la acuarela era con el objetivo de sugerir cambios de distancia y/o los efectos modificadores de la atmósfera, de ahí

la importancia de la acuarela como parte de su proceso, la acuarela le permitió a Cézanne explorar aún más la cualidad de la transparencia del color, para después esa transparencia como calidad plástica, implementarla a la técnica en óleo. Sobre su manera de trabajar la acuarela y su relación con el modulado Émile Bernard describe un testimonio visual cuando Cézanne se encontraba realizando una vista de la montaña San Victoria:

“Empezaba por la sombra y con una mancha, que luego cubría con una segunda más desbordante, y a continuación con una tercera, hasta que todas estas tonalidades, a guisa de pantallas sucesivas, modelasen el objeto, coloreándolo.”⁵⁰



Fig. 38
Montaña San Victoria.
1900 - 1902
Lápiz, Guache y acuarela sobre papel.
31.1 x 47.9 cm
Louvre

La Fig. 38, es un ejemplo de tres de las acuarelas que realizó Cézanne desde la vista de Les Lauves, es una vista desde el pinar situado detrás del *Château Noir*, esta acuarela tiene gran parecido al cuadro de la Montaña San Victoria y el *Château Noir* Fig. 39, ambas expresan la Provenza con la misma plenitud, cuando está literalmente bañada con la luz azul y límpida de un espléndido día. Los recursos empleados entre ambos no difieren tanto entre sí, en ambos deja que aparezca el blanco del lienzo y del papel respectivamente.

El cuadro de la Montaña San Victoria y el *Château Noir* Fig.39 resulta ser, de igual forma, un ejemplo del aprovechamiento de la transparencia experimentada en las acuarelas al óleo.

⁵⁰ Doran, Michael (1980). *Sobre Cézanne: conversaciones y testimonios*. G.G. Barcelona. Pág. 91



Fig. 39
Montaña San Victoria y *Château Noir*.
1904 - 6
Óleo sobre Lienzo
65.5 x 81 cm

En este cuadro el pigmento al óleo reviste las características de la acuarela: fluida y extendida con rapidez, cubre toda la superficie de la tela. Cézanne no se ha detenido en los detalles, esquematizando la geometría del Château Noir y esbozando el perfil de la montaña con algunos trazos oscuros. En apariencia, persigue un solo objetivo: crear alrededor de la montaña una guirnalda de formas turbulentas de color verde oscuro y violeta; la libertad de su gesto es tal que dispensa de distinguir si esas formas corresponden a los árboles o a las nubes tormentosas y la imagen de la montaña San Victoria emergen de ese torbellino de energía con un brillo deslumbrador, la composición sugiere una estructura esférica cuyo centro es la Montaña San Victoria y esta recuerda las palabras que una vez externó Cézanne a Emile Bernard:

*“Trate a la naturaleza a través del cilindro, de la esfera, del cono, todo ello situado en perspectiva, es decir que cada lado de un objeto, de un plano, se dirija hacia un punto central. Las líneas paralelas en el horizonte dan la extensión. [...] Las líneas perpendiculares a este horizonte dan la profundidad”.*⁵¹

⁵¹ Doran, Michael (1980). *Sobre Cézanne: conversaciones y testimonios*. G.G. Barcelona. pág. 51

Una atmosfera común de urgencia en el tratamiento de la superficie parece dominar los últimos cuadros de la montaña San Victoria y, sin embargo, no se repiten nunca, cada paisaje está pintado desde un punto de vista ligeramente diferente, o según un ángulo distinto, cada uno acentúa componentes específicos del primer plano, del segundo o del tercero.



Fig. 40
La montaña San Victoria,
vista desde Les Luaves, 1904 - 6
Óleo sobre Lienzo
60 x 73 cm

En el cuadro la montaña san victoria vista desde Les Luaves Fig. 40, Cézanne reproduce la luz mediante un azul intenso, un azul atmosférico, cuyas huellas se encuentran en la sombreada parte anterior del cuadro, como parte de la luz que atraviesa la llanura de color ocre y verde. Las zonas sombreadas a derecha e izquierda de la llanura iluminada, están pintadas en violeta oscuro, combinado con toques de rojo y verde, se ven casi siempre en la escala de los colores cálidos y forman un contraste con el frío azul del macizo montañoso. Colores cálidos que se antojan más cercanos, mientras que los tonos azules dan la sensación de lejanía. Frío y calor, cercanía y lejanía se imbrican mutuamente. Pero pese a estos contrastes y tensiones internas, el cuadro de San Victoria es una composición de forma y color perfecta y equilibrada, la alteración y la permanencia, el orden y la flexibilidad forman

aquí un entramado virtuoso, dinámico y equilibrado. La zona del cielo, en especial en el extremo izquierdo del cuadro, parece unirse con el primer plano, la tridimensionalidad que caracterizaba los paisajes de Cézanne parece haber desaparecido. Aunque las manchas de los colores siguen representando todavía estructuras vegetales, arquitectónicas o arbóreas, los cuadros de la montaña San Victoria se vuelven cada vez más libres y casi abstractos.

La Fig. 41, la montaña San Victoria, vista desde Les Luaves, 1904 – 1906 es, tal vez, la cumbre de la producción en Cézanne, la conclusión de toda una vida de trabajo y es el ejemplo por excelencia de la modulación como sistema compositivo en la pintura.

Una lógica aérea coloreada, substituye la lóbrega, tozuda geometría de la década pasada entonces llega un punto en que todo se desvanece, la preparación, las bases geológicas, el dibujo y todo se organiza, los árboles, los campos, las casas..., nada se le escapa, su tela junta las manos. El espacio se abre azul en travesía oblicua desde la parte de abajo del cuadro hasta lo alto del cielo, pasando por los azules pálidos, extendidos pero radiantes de la llanura. La mirada se reparte en una multiplicidad de trayectos cuyas potencias diversas se ponen simultáneamente en marcha en un intercambio de tensiones opuestas. Aquí los blancos poseen una función más delicada. Los vacíos interrumpen las oscuras y sordas corrientes verdes de la periferia, son resurgimientos de la gran claridad central, cuya agudeza depende de sus puntos focales. Todos estos blancos medios están subordinados al blanco mayor de la cumbre, su dominante, que irradia hacia todos los blancos de la montaña, ahí donde precisamente los contactos son tenues y delicados entre los azules, los ocre rojos y los verdes, esos finos blancos, a veces puntuales, permiten soldadura y continuidad ayudan a dirigir el ojo, son parte de la armonía del cuadro, provocan que la composición sea esférica, concordando con lo que alguna vez le dijo Cézanne a Émile Barnard.

La intensidad expresiva y hasta un tanto romántica de sus primeras pinturas de las décadas 1860- 1870 parece haber renacido en sus últimos combates frente a la montaña San Victoria, la diferencia ahora es la inteligencia, la experiencia y el rigor en el trabajo que precede a estos cuadros.



Fig. 41
La montaña San Victoria, vista
desde Les Luaves, 1904 - 1906
Óleo sobre Lienzo
60 x 73 cm

A partir de este macizo de la montaña San Victoria, una formación calcárea de casi mil metros de altura que le sirvió como fuente inagotable de conocimientos Cézanne se sumió en una búsqueda implacable por el absoluto, fue el motivo a través del cual nos hizo sentir lo universal. La estructura geométrica por la que apostó varios años, parece haber desaparecido en estos últimos cuadros, pero la realidad es que ha sido interiorizada para dar paso por fin a la expresión del color. Cézanne solía decir: *“Pintar no significa copiar servilmente el objetivo: significa captar una armonía entre abundantes relaciones, significa trasladarlas a una gama nuestra desarrollándolas según una lógica nueva y original”*⁵². Cézanne sabía que no podía representar la naturaleza solo interpretarla a través de los ojos de pintor, bien sabía también, que estos ojos de pintor debían desarrollarse con el trabajo intenso, debía consagrar su vida a la pintura, hacerse de un oficio y una sensibilidad de pintor a través del estudio de la naturaleza y de los grandes maestros, la transmutación que realiza Cézanne con su particular óptica confiere a la naturaleza reproducida un nuevo interés. Él pinta lo que ve y no lo que sabe, busca pintar como si nadie nunca hubiese pintado antes, lo que ve lo transforma en pintura, es decir, en una cosa

⁵² Doran, Michael (1980). *Sobre Cézanne: conversaciones y testimonios*. G.G. Barcelona. Pág. 39

distinta a la realidad, su realidad; Cézanne no ha querido hablar de sí mismo a través del mundo, sino hablar del mundo a través de sí mismo.

5 Método de Cézanne en 3 pasos

Cézanne en realidad hablo poco de su método o de su pintura, y nadie lo escucho hablar de un desarrollo en pasos de un método para pintar, no obstante, algunos de sus amigo y admiradores lograron rescatar ideas de este pintor en las cuales se expresó sobre su manera de trabajar. En dichas declaraciones Cézanne destaca que su método está basado en el trabajo, se deriva del contacto directo con la naturaleza, en una completa y necesaria sumisión a ella y al motivo, y así se expresó Cézanne:

“Mi método consiste en amar el trabajo. El método se deriva del contacto con la naturaleza. Se desarrolla según las circunstancias. Consiste en buscar la expresión de lo que sentimos, en organizar las sensaciones dentro de una estética personal.”⁵³

Émile Bernard, quien tuvo la oportunidad de visitar y entrevistar a Cézanne en sus últimos años de vida, pudo ver de primera mano la técnica de Cézanne en acuarela y oleo; a través de estos testimonios visuales que después transcribió podemos darnos cuenta de que el método de Cézanne es un conjunto en donde sensación, cuerpo, visión y técnica se conjugan en el lienzo para conseguir espacio. Así Émile Bernard define el Método de Cézanne de la siguiente manera:

“Este es su método de trabajo: en principio, una completa sumisión al modelo; con esmero, la delimitación del espacio, la búsqueda de los contornos, las relaciones de proporción; luego durante sesiones muy meditadas, la exaltación de las sensaciones colorantes, la elevación de la forma hacia una concepción decorativa; del color hacia el diapason más cantarín.”⁵⁴

⁵³ Doran, Michael (1980). *Sobre Cézanne: conversaciones y testimonios*. G.G. Barcelona. Pág. 38

⁵⁴ Ibid. Pág. 60

Con base a esta cita y lo que Cézanne ha expresado sobre su pintura podemos resumir el método de Cézanne en tres pasos, que son:

- 1. Captación visual del Motivo.**
- 2. Apropriación de lo captado / organizar las propias sensaciones**
- 3. El color evoca la sensación, mi tela junta las manos, llega la catástrofe.**

1. Captación visual del Motivo.

Cézanne siempre decía que pintaba lo que veía, no lo que sabía; El primer paso de su método consiste precisamente en la observación detenida del modelo, en este acto se entabla un monologo, ve, percibe y siente la naturaleza, tiene como objetivo descubrir las capas geológicas del paisaje, encontrar las estructuras invisibles de la naturaleza a través de la óptica del pintor. La materia de su arte está ahí, en lo que era capaz de percibir de transformar mediante su óptica personal, la óptica del pintor, en una nueva realidad basada en la sensación.

Cézanne le insistía mucho a Bernard, en que se debía conseguir una óptica y una lógica. La óptica corresponde a la óptica del pintor. La lógica, se refiere a una lógica coloreada, no a una lógica del cerebro, siempre debe ser una lógica de los ojos, Cézanne decía que, si se siente correctamente, pues se pensara correctamente, *la materia de nuestro arte está ahí, en lo que piensan nuestros ojos.*⁵⁵

Es en ese monologo entre nosotros mismos, cuando elegimos que ver, al seleccionar de la realidad los motivos que usaremos, empezamos ya el proceso de concepción del cuadro y esta selección supone un proceso de composición situado en el pensamiento que espera ser materializado en dibujo o pintura.

Los tres actos del proceso, la captación visual del motivo, la apropiación de lo captado y el uso personal del mismo a través de la experiencia que da el oficio, van chocando mutuamente, tal vez conscientemente en Cézanne, hasta que por fin conseguía certidumbre para comenzar a pintar. Por lo tanto, será la lógica, jamás totalmente reemplazable por la observación, la que componga el cuadro, será la lógica la que considere que dos puntos de un mismo conjunto visual no pueden despedir la misma cantidad de luz y así mismo la que deduzca por

⁵⁵ Gasquet, Joachim (2009). *Cézanne lo que vi y lo que me dijo*. Gadir. Madrid. Pág. 173

razonamientos el punto de máxima intensidad luminosa en el cuadro, los contrastes más intensos y el orden de las gradaciones.

2. Apropiación de lo captado / organizar las propias sensaciones.

El segundo paso se ha explicado a lo largo de esta investigación como el proceso creativo que llevó a cabo Cézanne para configurar su espacio pictórico.

Por lo tanto, la manera de organizar las sensaciones según Cézanne es a través de la materialización de las sensaciones. El orden que propone es a través de tener en cuenta los ejes principales de relación vertical y horizontal que dan extensión y profundidad, así como el juego de adelantar o retraer los planos, es decir el primer plano alejarlo, el segundo permanece intacto y el tercero se acerca. También este orden debe tomar en cuenta sus palabras: “tratar a la naturaleza a través del cilindro de la esfera, del cono,” las formas esenciales de la naturaleza y todo ello situado en perspectiva, es decir que cada lado de un objeto, de un plano, se dirija hacia un punto central, ello para establecer puntos de enfoque que dotaran de mayor dinamismo al espacio.

No hay que olvidar que este orden está sustentado en ver detenidamente, trabajar frente al motivo y en la incansable lucha de ser objetivo manteniendo el volumen de los objetos, la manera de mantener el volumen de estos objetos es a través de la modulación del color, concepto que refiere un cambio de tonalidad a otra y que en Cézanne es el proceso mediante el cual organiza las sensaciones percibidas e interpretadas a manera de pinceladas de color a través de una gradación de colores que cunde en todo el lienzo y que construye un tejido que no deja pasar a la sensación.

Al final de su vida, parece ser que Cézanne establecía una estructura general y después una relación de sensaciones a manera de subestructuras que se subordinaban a la estructura general pero que no por ello perdían autonomía.

3. El color evoca la sensación, mi tela junta las manos, llega la catástrofe.

En el momento en que Cézanne materializa sus sensaciones él decía que su tela lograba juntar sus manos, era el momento en el cual conseguía evocar con el color un árbol, una manzana o a la Montaña San Victoria. Cézanne describía este momento como un estado de sentirse coloreado, un estado donde todo desaparecía, la preparación, las bases geológicas, el dibujo y todo se organizaba. Los árboles, los campos, las casas, las manzanas todo estaba evocado. Era como si un cataclismo se hubiese apoderado del cuadro, en ese momento nada se le escapa a la red que había tejido, en ese momento Cézanne, el cuadro y naturaleza eran uno mismo, entonces sucedía la catástrofe. Y así expresaba Cézanne:

“Veo: por manchas. La capa geológica, el trabajo preparatorio, el mundo del dibujo se hunde, se ha desplomado como una catástrofe. Un cataclismo se ha apoderado de ella, la ha regenerado. Un nuevo periodo vive. ¡el de la verdad! Aquel en el que nada se me escapa.”⁵⁶

Tal vez la incansable búsqueda de Cézanne por desarrollar un método, una estructura fundamentada en la captación del color mediante no más que uno mismo, tenga eco en las palabras de Gombrich: - *“ la idea de cierto andamiaje o armazón que determina la esencia de las cosas, refleja nuestra necesidad de un esquema con el cual asir la infinita variedad de este mundo cambiante”⁵⁷*- Él también quería encontrar la estructura del todo, la célula indivisible del universo y confió en que podía lograrlo a través de la mirada. Estudiaba la topografía, miraba detenidamente, observaba las relaciones y después pintaba poco a poco, conciliando las relaciones, sintiendo la naturaleza. Él quería lograr la armonía en pintura como la que tanto le había impactado las bodas de cana del Veronés.

⁵⁶ Doran, Michael (1980). *Sobre Cézanne: conversaciones y testimonios*. G.G. Barcelona. Pág. 163

⁵⁷ Gombrich, Ernst (2002). *Arte e ilusión estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Phaidon. Londres. Pág. 133

Capítulo III

On the construction of light.

“*On the construction of light*” es el nombre de la serie de pinturas que realice en el año 2017. Se trata de una serie de pinturas elaboradas en papel y tela cuya temática proviene de dos preocupaciones; la primera, de índole más plástica y nacida de la investigación, en la que se aborda el problema del color-forma y las estrategias de orden del espacio pictórico en referencia a lo aprendido en los cuadros de Cézanne.

La segunda, es la visión de un mundo catastrófico. Al ver un mundo lleno de desastres causados por el mismo hombre como son la guerra, el mal uso de la tecnología para diversos fines, el aislamiento, la masificación, la alienación, y cosificación del ser humano causó en mí una motivación, en donde el color pretende evocar un suceso catastrófico como la guerra, el desastre en Chernóbil, y el paso del tiempo que corroe todo. De ahí que haga uso como referencia de imágenes de dichos lugares y de la experiencia concreta de observar los objetos oxidados y los edificios derruidos que viven en las zonas marginadas de la ciudad.

Otra referencia para esta serie de pinturas, fueron las láminas de Aluminio de la instalación “*Salt of the Earth*” del pintor Anselm Kiefer y sus cuadernos de la serie “*Cauterization of the rural district of bouchen*” ya que estas dos contienen una carga significativa de color donde la sal o el fuego son sinónimos de Purga, de *creación y destrucción*, dos conceptos importantes en su trabajo y en el mío. Estas dos referencias, Kiefer y Cézanne, dan paso a proponer la concepción de un espacio “espiritual- emocional” producto de mi pensamiento donde el color trata de expresar y evocar un suceso catastrófico. Al igual que kiefer, el color y las sensaciones visuales como las texturas pretenden evocar un suceso, es por esto que el uso del color oxido, pretende recordar la explosión del reactor en Chernóbil, o busca recordar el óxido férrico, que solemos encontrarlo en estructuras oxidadas como puentes, automóviles, ventanas, puertas... es el óxido comúnmente conocido que pretende recordar la costumbre de mirar la miseria en la ciudad, del paso del tiempo, de lo desgastado y lo olvidado.

Este mismo proceso también tiende hacia una síntesis de los elementos plásticos y el espacio es comprendido y desarrollado en los términos de Cézanne.

A continuación, trataré de explicar cada una de las pinturas, así como su proceso de concepción:

El proceso de la concepción de las pinturas se propuso como problema formal abordar la forma-color y la composición con base a los cuadros de la Montaña San Victoria de Cézanne Fig. 36 y 39. Los primeros bocetos digitales y análogos exploran la conciliación entre la forma-color, el espacio, y las motivaciones propias. Debido a que mis referencias provenían de datos visuales como imágenes y videos de la segunda guerra y Chernóbil debía encontrar una estrategia para abstraer el motivo y no transportarlo al lienzo tal cual se encontraba en el dato visual, es por esto que al reflexionar sobre las influencias que tuvo el trabajo de Cézanne en las vanguardias del siglo XX, encontré el recurso de la fragmentación de la forma que usó el cubismo como estrategia para abstraer la forma. Si recordamos el cubismo tomó de Cézanne la *poliperspectiva*, o lo que es lo mismo, el cubismo en su afán como Cézanne de mantener la contundencia de la forma adoptaron la estrategia de ver el objeto o la forma desde diversos puntos de vista y esta forma la recomponían en el lienzo según los elementos esenciales que sugería Cézanne: el cono, el cilindro y la esfera y así resalta la importancia de este modo de ver Mario de Micheli:

“El esfuerzo de Cézanne por captar la forma plástica de las cosas para dar su peso y su sustancia lo impulsaba inexorablemente a mirar los objetos, no ya desde un solo punto de vista, si no desde varios. Solo así conseguía captar mejor los planos y los volúmenes. De este modo, un mismo objeto en el interior del cuadro yacía en perspectivas diversas que lo deformaban en sentido vertical, longitudinal y hacia abajo, y de igual manera la línea del horizonte perdía a menudo su misma horizontalidad para inclinarse según, las exigencias plásticas del cuadro. De este modo de ver resultaba que, simultáneamente, un objeto tendía a mostrar varios lados de sí mismo, ofreciéndose a una nueva disposición sobre el lienzo, creando proporciones y relaciones distintas de las académicas y tradicionales.”⁵⁸

⁵⁸ Micheli, Mario. (1979). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza Forma. Madrid. Pag 49

Entonces, el sentido de orden de estos collages digitales y análogos responde a un modo de ver, donde el juego visual explora el alejamiento y acercamiento de los planos para sugerir espacio. Se reconfigura la perspectiva sugerida por las imágenes con base a una idea de juego de texturas, contrastes de luz, ritmos horizontales y verticales, y el acercamiento y alejamiento de primer, segundo y tercer plano.



Fig. 42
Collage
2017
Papel sobre madera
Varias medidas

Las imágenes son referencia a las máscaras de gas usadas en la guerra que terminan por interpretarse como textura visual, como un montículo de desechos, mientras que las ventanas y columnas pertenecen a edificios abandonados en Chernóbil.

Este sentido de orden, de *alejar y acercar* los planos es observable en los cuadros de la montaña San Victoria y es este mismo orden el que exploraría el cubismo y en mi caso, por medio de las herramientas digitales, un recurso de nuestro tiempo, me propuse explorar.



Fig. 43
Collage digital
2017
Medios digitales

Con base a la experiencia obtenida de los collages en cuanto al “*acercamiento y alejamiento*” de los planos y a la referencia concreta del cuadro de la Montaña San Victoria vista desde Les Lauves Fig. 36, donde Cézanne propone como estructura principal del cuadro la división del espacio en tres planos se configuró el primer cuadro, donde el primer plano sin elementos de encuadre está llamado a relacionarse con el tercer plano por relación de color, mientras que el segundo plano se compone de una red entrelazada de formas de color que pretenden evocar

los desperdicios dejados por el paso de una catástrofe, un manchado de colores que pretende ser el enlace entre los verdes y grises del primer plano con los naranjas y grises del tercer plano. Al ver el cuadro en su totalidad podemos adivinar la idea de una montaña, en esta ocasión la Montaña ya no es una mole de piedra que domina el valle de Arc sino una montaña de desperdicios.



Fig. 44
Montaña de desperdicios.
2017
Óleo sobre tela
90 x 70 cm

Para los próximos cuadros se tomó como referencia los cuadros de la Montaña San Victoria y *Château Noir*. Fig. 39 y Fig. 36. La primera serie de dibujos preparatorios son una exploración mediante el dibujo a los cuadros antes mencionados, así como una exploración en la estrategia de abstracción de la forma a través de la pincelada constructiva a la que se refiere Mario de Micheli⁵⁹ en el proceso de Cézanne; el uso del contraste de texturas visuales

rugoso- líquido, la exploración de un espacio más constructivista en el sentido de reducir los motivos a los elementos plásticos esenciales que recuerdan a las abstracciones geométricas del constructivismo, con la diferencia en que estos bocetos preparatorios buscan mantener como referencia las sensaciones visuales que se observan en las láminas oxidadas, es decir que los planos de color no son áreas uniformes de color si no áreas de sensaciones de texturas y colores, donde el color azul y grises evocan el significado que le dio Kiefer en sus laminas

⁵⁹ Micheli, Mario. (1979). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza Forma. Madrid pág. 183. “Es su exasperada voluntad de dar forma lo que lleva a esa pincelada plana, seca y constructiva que constituye uno de los elementos básicos de su estilo; lo lleva a simplificar y condensar.”

“Salt of the Earth”, purificación creación y destrucción y el color oxido que recuerda el paso del tiempo.



Fig. 45
Abstracciones Azules
2017
Óleo y acrílico sobre papel
Varias medidas

A partir de la experiencia concreta de observar lugares, personas u objetos oxidados, colores y formas propias de los lugares marginados de la ciudad de México, encontré los motivos que me llevaron a profundizar sobre el color oxido como una expresión de esta corrosión, del paso del tiempo, de lo desgastado y lo olvidado, estos dos últimos, sensaciones constantes encontradas en las periferias de la ciudad y en los grupos marginados de esta.

La próxima serie de bocetos continúan la síntesis de los elementos plásticos, esta vez, la referencia a las láminas o puertas oxidadas han sugerido el sentido de orden. Es una idea de división del espacio en planos en base a los ejes relacionales principales, *horizontal* y *vertical* y el uso del módulo como unidad mínima de composición, estas dos preocupaciones extraídas de la investigación de Cézanne, y el contraste no solo de texturas sino también de claroscuro. El módulo como la unidad mínima de división del plano puede repetirse o hacer un conjunto de módulos y estos a su vez pueden contraponerse, yuxtaponerse con otros diferente y así proponer una composición u orden dentro del cuadro aún más compleja. ¿De dónde viene la idea de modulo si Cézanne solo entendía la modulación del color como una gradación de color para lograr el volumen de la forma? Bueno, es aquí donde la investigación reveló que la modulación en Cézanne no se limita únicamente una gradación de color, sino que Cézanne también modulaba el tamaño de los elementos en el cuadro y los planos de color, los jugaba, los relacionaba o contrastaba todos estos siempre subordinados a una estructura principal del cuadro. Esto recuerda a las palabras de Kandinsky:

“La composición puramente pictórica se plantea dos problemas relativos a la forma: La composición general del cuadro, la creación de las diversas formas, que se interrelacionan en distintas combinaciones subordinadas a la composición general.”⁶⁰

⁶⁰ Kandinsky, Wassily (2006). *Sobre lo espiritual en el Arte*. Colofón. México.



Fig. 46
Bocetos preparatorios para la Serie
“On the construction of light.”
Óleo sobre papel
Diversas medidas.



Fig. 47
Boceto No 4. para on the construction of light
2017
Óleo sobre papel
70 x 50 cm

En el 4to boceto, El orden del espacio pictórico nuevamente está planteado a través de la división por tercios, según la referencia la cuadro de la Montaña San Victoria Fig.36. En este caso el segundo plano es ahora el que se adelanta en relación con los otros dos por contraste. Tanto el primer como segundo plano proponen un ritmo horizontal ascendente y uno diagonal, en contraste con el ritmo vertical del segundo plano.

El sentido de la luz de este boceto y los demás, tiene un sentido emocional-espiritual en un sentido de construcción interna. Como Kiefer en sus series “Cauterization of the rural district of bouchen” La sugerencia del fuego y luz es

una manera de catarsis, de sanar y eliminar toda luz, ocluyéndose hasta llegar al negro como símbolo de la muerte y de la absolución, para después renacer en una tapa en bruto. En Kiefer el fuego es una fuente de destrucción, pero a la vez es un símbolo de creación, el fuego como luz y como símbolo de regeneración y autodeterminación. En Kiefer es un sentido de construir una identidad no solo de el mismo, sino del pueblo alemán, una reconstrucción de la memoria colectiva. En mí, la luz o fuego adopta el mismo sentido de sanación, de regeneración y hasta hoy una construcción de la autodeterminación.

El segundo cuadro Fig.48 es consecuencia de todo lo experimentado anteriormente. Nuevamente la división del espacio es en tercios, planteando un movimiento circular por las ideas de Cézanne de que en la naturaleza todo está modelado según tres módulos fundamentales: la esfera, el cono, el cilindro.



Fig. 48
On the construction of light 2
2017
Óleo sobre tela
100 x 80 cm

Los siguientes cuadros Fig. 49 y 50 la referencia a las láminas oxidadas es más evidente, como en los cuadros anteriores la referencia concreta se había perdido en pos de una síntesis plástica en estos cuadros quise retomarla, es por esto por lo que los colores atienden los colores propios de las láminas oxidadas, la división del espacio en planos se refiere a la misma que observamos en las láminas o puertas.

La Fig. 50 que podría pensarse como segunda versión del cuadro previo, pretende ser nuevamente un juego entre los colores cálidos y fríos, entre espacios atmosféricos con diferentes sensaciones de textura y con una referencia a la ciudad por medio del dibujo, una ciudad en llamas, de nuevo evocando el sentido de destrucción – regeneración.



Fig.49
On the construction of light 3
2017
Óleo sobre tela
70 x 50 cm



Fig. 50
On the construction of light 4
2017
Óleo sobre tela
70 x 50 cm

Adoptando la estrategia del reencuadre y de que en un cuadro se puede encontrar otro cuadro emergió la idea para el siguiente cuadro, Fig. 51 que desarrolla lo anteriormente descrito.



Fig. 51
On the construction of light 5
2017
Óleo sobre tela
120 x 90 cm

El próximo cuadro mantiene la idea de la división del espacio en tercios de manera horizontal, en contraste con el vertical y la referencia a las ciudades y a desastres. Fig. 52



Fig. 52
On the construction of light 6
2017
Óleo sobre madera
70 x 50 cm

Conclusiones

Como mencionamos al principio de esta tesis, es imperioso que el pintor encuentre aquellos motivos y motivaciones que lo cautiven, es necesario también, que desarrolle en un proceso de trabajo aquellos medios que le permitan expresarse, tal vez Cézanne no se planteó el problema de la pintura en estos términos, a él le bastaba con ser un *pintor, tener una formula y realizar*, pero sí en algo tenía lucidez Cézanne era en su objetivo. Su objetivo era materializar las propias sensaciones para lograr una armonía entre la naturaleza que veía (su motivo) y el mismo, la misma armonía que había visto en el cuadro de las bodas de Cana del Veronés, para conciliar naturaleza y arte siendo tan realista como pudiese.

La labor de vida de Cézanne que se estudió en esta tesis consistió en conservar y materializar su sensación, *ma petite sensation*, como el solía llamarles. La materialización que para él consiste en una cuidadosa y detenida observación, análisis, y perfeccionamiento de su respuesta sensible como pintor ante la naturaleza, ya sea un paisaje, una persona en el retrato o un simple objeto en la naturaleza y su consecuente organización en el lienzo; la sensación llegó a ser concepto clave en el pensamiento de Cézanne, este concepto lo llevó a elaborar su pintura bajo una lógica del espectro, en la cual el color es el agente aglutinante de toda pintura, pintura que aspiraba a la armonía entre la naturaleza que veía, el mismo y la naturaleza del cuadro. La firme convicción de ser tan realista como pudiese lo llevo a mantener el volumen de las formas y a colocar una estructura o armazón a parte de estas sensaciones, como respuesta al impresionismo. Reacción que promovió que Cézanne sustentara su espacio a través de un sistema de gradaciones de colores, gradaciones dispuestas como si fuesen un tapiz, situando los colores unos tras otros, casi sin mezclarlos, de manera que este tejido pareciera un poco a un mosaico o alguna obra de conjunto, como los tapices o alfombras, como una malla. Una malla que no deja diluirse a la emoción, la luz, la sensación y la armonía, una malla que llega a una síntesis donde los colores contrastan o se entremezclan a través de tonos y semitonos, un tapiz en el que cada color actúa por separado y en conjunto y sin embargo confunde su sonoridad dentro de un todo. Así se concluye que en Cézanne los colores, los matices van

dando forma, línea, plano, cobran volumen, se vuelven objetos, una manzana, arboles, trastos, evocan el olor tan azul de los pinos, el verde de las llanuras y el gris de las rocas, todo de manera espontánea, correspondiendo a su sensibilidad y a lo que ve, nada se le escapa; Entonces y solo entonces, su tela junta las manos.

Organizar las propias sensaciones es por lo tanto un perceptor en el método de Cézanne. La sensación comporta en el trabajo de Cézanne la identidad del color y de la forma, a la vez que su sensibilidad y su capacidad de interpretar y organizar dichas sensaciones en el lienzo, comporta una poética de espacio, un sentido de la luz y de técnica, una visión de mundo.

Con el viaje a L'Estaque, Cézanne comprendió que su arte solo podía desarrollarse en contacto directo con la naturaleza, su motivo, Cézanne encontró en la naturaleza la célula de su pintura "la sensación colorante". Para él, el color y el modelado eran inseparables, color, forma y dibujo estaban condensados en una visión de mundo, se hayan indisolublemente unidos en la pintura ya que Cézanne no podía encontrar líneas en la naturaleza, la naturaleza se le mostraba coloreada, de ahí la importancia del dibujo y el encontrar su motivo.

Por lo cual se concluye que el dibujo es una manera de sentir y conocer, para Cézanne el dibujo era una herramienta de conocimiento, una manera de aprehender el mundo y de sentirlo, un medio de investigación y expresión. El dibujo en Cézanne *per se* no estaba destinado a ser un boceto preparatorio para una pintura, si no que era un método para detectar la estructura de aquello que estaba viendo, de ahí que Cézanne consolidase su método de modulación primero en el dibujo y después en la pintura.

Se ha visto en el recorrido del presente escrito que las enseñanzas de Pissarro a Cézanne fueron trascendentales, no solo porque le enseñó a Cézanne que su pintura debería estar sustentada en el trabajo frente al motivo, la naturaleza; sino por la perspectiva atmosférica, es decir la concepción del espacio del impresionismo. Cézanne fue modificando esta concepción de espacio hasta configurar su sistema compositivo basado en la modulación del color.

En su proceso creativo Cézanne construyó su concepto de *modular* que, yo entiendo, consiste en esencia en una gradación del color, tomando como base el color local del motivo y la imperiosa necesidad de mantener el volumen de las formas; no obstante, a esta gradación del color Cézanne fue añadiendo más elementos, como es el contraste entre los planos de color y

su relación. En principio Cézanne relacionaba estos planos de color con base a los ejes relacionales principales, horizontal y vertical, los que nos dan extensión y profundidad; pero después, Cézanne fue complejizando su método al colocar en estos planos una perspectiva que atendía a las formas básicas que percibimos como así se lo planteo alguna vez a Emile Bernard - "Hay que tratar a la naturaleza *través del cilindro, de la esfera, del cono, todo ello situado en perspectiva*"-, Esto dio pauta a que Cézanne estableciera en sus cuadros un sentido de movimiento, de ritmo y dirección, estableció un juego de perspectiva, puesto que a estas palabras Cézanne las acompañaba enunciando que cada lado de *un objeto, de un plano, debía dirigirse hacia un punto central*. Así Cézanne desarrolló en varias pinturas un juego de puntos de enfoque. Esta complejidad en el modo de ver resultó que en los cuadros de la Montaña San Victoria exista una composición general del cuadro y una diversificación de módulos de planos de color interrelacionados de diversas maneras no obstante pienso, a manera de conclusión que esta diversificación de módulos de planos siempre están subordinadas a la composición general. Así la modulación del color como sistema compositivo es una concepción de espacio, sustentada en la experiencia de pintar un paisaje *in situ*, basada en los fenómenos perceptuales que de ella devienen, donde el color se grada de acuerdo con el propósito de dar volumen a la forma, forma que corresponde a lo que se está percibiendo; es un sentido de orden basado en relaciones de planos y de una necesidad expresiva de evocar las sensaciones que nos da un motivo en el lienzo.

Se ha visto en este estudio que, la naturaleza para Cézanne fue su motivo principal, su referencia del mundo, la fuente inagotable de su pintura, cuna de reflexiones, conocimiento y potencialidades. Cézanne siempre recomendaba hacerse de un motivo, siempre trabajar de frente al motivo con completa sumisión, sentir exactamente y organizar nuestras sensaciones en una estética personal. ¡Amar nuestro trabajo! Como diría Deleuze crear perceptos y afectos:

"Lo que se conserva, la cosa o la obra de arte, es un bloque de sensaciones, es decir un compuesto de perceptos y de afectos. Los perceptos ya no son percepciones, son independientes de un estado de quienes los experimentan; los afectos ya no son sentimientos o afecciones, desbordan

*la fuerza de aquellos que pasan por ellos. Las sensaciones, perceptos y afectos son seres que valen por si mismos y exceden cualquier vivencia.*⁶¹

Pues Cézanne nos propone construir nuestra sensibilidad y es por lo que le propone a quien desea ser pintor que construya con sus ojos de pintor *perceptos*, a través del estudio de la pintura, de los grandes maestros y del trabajo ininterrumpido frente al motivo, pues hace falta conocer los trazos, los colores de un pintor para elevarse de las percepciones vividas al percepto, de las afecciones vividas al afecto. Por lo que se concluye la importancia de tener un motivo, *afectos*, al someter al motivo bajo su percepción Cézanne genera especulaciones plásticas, ya que se plantea preguntas, misma que resuelve a través del dibujo o la pintura en un proceso creativo. Uno debe hacerse de un motivo, buscar hasta encontrar aquellos temas que realmente lo *cautiven* y trabajar incansablemente. Esta es la clave del método de Cézanne, ser un pintor consagrado a la pintura y nada más, solo entonces pintor, dibujante, hombre y mundo se vuelven simbióticos. Por lo que se vio que, para Cézanne la composición es un orden propuesto que corresponde a una concepción de espacio y una visión de mundo. En este sentido, una de las principales estrategias para generar espacio que comprendí a lo largo de esta investigación, concluyo, es que contrastar es componer, ¿por qué? Por qué establecemos una relación de ubicación, color, textura, dimensión, forma y luz, pues la pintura, es una infinita relación de elementos. Ya lo decía Gombrich - *“El artista no puede copiar un césped soleado, pero puede sugerirlo. Cómo lo haga exactamente en cada ejemplo particular es un secreto, pero la palabra de conjunto que posibilita esta magia la saben todos los artistas: es relaciones.*⁶² – en el transcurrir de un proceso de investigación pictórica y un proceso de vida, cada uno va conformando este sistema de relaciones según sus necesidades y sus capacidades, cada uno conforma su método de trabajo.

El contraste entraña una función más amplia que tan solo ser un problema formal, un contraste puede sugerir un concepto, puede ser material poético de una propuesta, ¿cómo expresamos o sugerimos alguna sensación si no es a través del contraste, a través del color y la forma? Por lo que encontré que decir contrastar es también decir comparar, el contraste nos permite

⁶¹ Deleuze, Gilles(1993).*¿Qué es la filosofía?*. Anagrama. Barcelona. Pág. 165

⁶² Gombrich, Ernst (2002). *Arte e ilusión estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Phaidon. Londres. Pag 35

denotar algún motivo por diferencia o semejanza en referencia a otro, que por necesidad expresiva requerimos que sea de cierta naturaleza. Por lo que concluyo que todo pintor estructura o elabora su método de acuerdo con un elemento formal, por ejemplo, el impresionismo y Cézanne lo estructuraron mediante la pincelada que comporta un sentido de color y luz, los constructivistas eligieron el plano, el cubismo la forma, los expresionistas el gesto, esto no quiere decir que excluyan lo demás, la pintura es un todo, un universo de relaciones. ¿Qué características o carácter adopta el espacio, el color o la forma? Depende del pintor, depende de que se establezca en qué nivel de mensaje queremos expresamos, si tiende a ser más representacional, abstracto o simbólico, como diría Arnheim, *la forma sigue a la función*.

Así se vio en la presente Tesis que un espacio pictórico que se plantee más en términos de contrastes intensos tiende hacia un expresionismo, hacia formas más límpidas y abstractas, a grandes extensiones de planos de color, mientras que un espacio planteado en los términos de la gradación, en términos de escalas de color, nos lleva hacia el volumen, más hacia un naturalismo como Cézanne. No obstante, Cézanne conjugó estos dos, contrastes intensos y escalas de color, en sus cuadros de la Montaña San victoria; En un mar de color Cézanne no dejó que se escapase la estructura. Esta es una de las principales enseñanzas que nos deja Cézanne. La composición pictórica se plantea dos problemas relativos a la forma: la composición general del cuadro y la creación de diversas formas que se interrelacionan en distintas combinaciones subordinadas a la composición general, pero estas formas no pierden su identidad a pesar de estar subordinadas a la estructura general, por lo tanto concluyo que la solución al primer problema, *la composición general de cuadro*, se ha convertido en el objetivo principal de toda pintura que deseo emprender, en el principal problema que se debe resolver al emprender un nuevo cuadro.

El camino por seguir para establecer la interrelación de diferentes formas que se subordinan a la composición general, es decir, la estrategia para proponer la musicalidad de estas formas se encontró que puede ser a través de otra lección que nos da Cézanne, tal vez una de las más valiosas que arrojó esta investigación. Es a través de la necesidad de establecer puntos de enfoque o contrapuntos en la estructura de un cuadro, ya que estos son el eje donde las perspectivas convergen, el contrapunto es jerárquico, contrapone a una fuerza dominante y a

una fuerza subordinada y a partir de estos uno puede establecer una escala, una modulación, una gradación y por lo tanto establecer un ritmo, un movimiento. Esta investigación provocó que hiciera mía la necesidad de lograr esa armonía, esa musicalidad en los colores que observó Cézanne en la naturaleza y que yo observe en los cuadros de la Montaña San Victoria. ¿qué es la modulación, si no un cambio de acorde a otro? Es precisamente la naturaleza de ese cambio y su relación con lo demás, lo que se ha manifestado como la continuación de esta investigación.

Mediante el estudio y la observación he comprendido que, para el pintor, la pintura y el dibujo es una manera de sentir, una manera de entender y conciliar la realidad que observamos y la realidad interna (uno mismo). Es la realidad, el mundo y las cosas que existen en él, tema y material sobre el cual el pintor trabaja, percibe, imagina, cuestiona y analiza su tiempo y a el mismo. El dibujo puede ser una herramienta para estudiar un motivo, configurar una idea y proyectarla o dar rienda suelta a nuestra imaginación, a través de este nos hacemos de un cumulo de experiencias, como pequeños ensayos que tratan de detectar la forma, un orden o una sensación que al final pueden servirnos como parte de un proceso pictórico o como la concepción de un dibujo autónomo. Pero el conocimiento que de este devenga solo se podrá cosechar si en nuestro trabajo existe una disciplina y un método, no nos sirve un balbuceo visual, debemos dar coherencia a esto a través del trabajo, a través de experimentar, descubrir, analizar, profundizar y decidir.

Una de las principales conclusiones a las que llegue a través de esta tesis es que identifique la naturaleza de la forma que me propongo, siendo esta una forma que tiende a ser abstracta, porque a pesar de usar referencias del mundo, mi proceso es una búsqueda por encontrar estrategias de abstracción de la forma a través del color y la sensación, donde la sensación no solo es visual sino también táctil, es aquí donde la materia cobra importancia para mí, porque tanto materia como color tratan de evocar y expresar la referencia de un mundo catastrófico. La claridad de saber que el mensaje visual que propongo es de un carácter más abstracto que representacional me llevó a hacerme preguntas tales como ¿qué es la abstracción? Es por esto por lo que los pasos para responder esta pregunta se sustentan en la propuesta de formas reducidas a sus componentes visuales y elementos básicos, realzando medios más

emocionales en la confección de un mensaje. Comprendí que el proceso de abstracción es un proceso de disgregación donde selecciono aquellos factores perceptivos de un motivo que me interesan y que necesito para concebir al trabajar con estructuras compositivas en la perspectiva de mi propio contexto.

Con Cézanne entendí que lo que deseo alcanzar es una abstracción de la forma a través del color significativo y expresivo, pero estos dos forma y color, deben relacionarse entre sí bajo una estructura, la pregunta que quita el sueño a cualquier pintor es ¿Cómo generar espacio? la concepción de un espacio, como descubrí, es un proceso que requiere tiempo, vida y trabajo. Reafirmé que tener un motivo y un referente es crucial en este proceso, entendí que las referencias de este motivo sean por los medios que sean, deben construirse y destruirse en un sentido de experimentar; Los hallazgos que se obtienen de esta experimentación debemos analizarlos y profundizarlos para después decidir que de todo este cumulo de experiencia llevaremos al lienzo.

Pintar es un salto al vacío. Es un camino de incertidumbres, de autoconstrucción y destrucción, una constante configuración de uno mismo. La pintura y la vida es un proceso dialectico donde lo que se construye está llamado a ser destruido en aras de descubrir nuevas posibilidades para conforma una concepción de espacio, una encomienda que requiere el tiempo de una vida.

No es pintar con los colores del universo, sino con los colores de tu universo. La pintura es un proceso de búsqueda para encontrar y definir esa relación de colores que componen el universo del conocimiento propio, que nos permiten expresar aquello que deseamos.

La configuración de un espacio, el objetivo de entender el color y la forma, únicamente se puede alcanzar con el tiempo, a través del trabajo intenso e incansable de una vida consagrada a la pintura, pues vivir es tan necesario como el objetivo de ser.

Bibliografía

- Arnheim, Rudolph (1979). *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Alianza Forma. Madrid.
- Berger, John (2006). *El sentido de la vista*. G.G. Barcelona.
- Berger, John (2011). *Sobre el dibujo*. G.G. Barcelona.
- Berger, John (2014). *La apariencia de las cosas. Ensayo y artículos escogidos*. G.G. Barcelona.
- Bouleau, Charles (1996). *Tramas La geometría secreta de los pintores*. Akal.
- Cézanne, Paul (1985). *A Cézanne sketchbook: figures, portraits, landscapes and still lifes*. Dover. NY
- Doran, Michael (1980). *Sobre Cézanne: conversaciones y testimonios*. G.G. Barcelona.
- Delacroix, Eugéne (1988). *El puente de la Visión. Antología de los Diarios*. Tecnos. Madrid.
- Deleuze, Gilles(2002). *Francis Bacon, Lógica de la sensación*. Arena. Madrid.
- Deleuze, Gilles(1993). *¿Qué es la filosofía?*. Anagrama. Barcelona.
- Ehrenzweig, Anton (1975). *Psicoanálisis de la representación artística*. G.G. Barcelona.
- Gasquet, Joachim (2009). *Cézanne lo que vi y lo que me dijo*. Gadir. Madrid.
- Gombrich, Ernst (1960). *Arte e ilusión estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Phaidón. Londres.
- Gombrich, Ernst (2009). *Historia del Arte*. Phaidón. Londres.
- Gombrich, Ernst (1987). *La imagen y el ojo, nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Alianza. Madrid.
- Götz, Adriani (1981). *Paul Cézanne: dibujos*. GG. Barcelona.
- Götz, Adriani (1940). *Cézanne Paitings*. Cologne. NY.
- Hoffman, Werner, et al (1984). *La abstracción del paisaje. Del romanticismo Nórdico al expresionismo abstracto*. Catálogo de la exposición. 5 oct 2007- 13 ene 2008. Madrid.
- Kandinsky, Wassily (2006). *Sobre lo espiritual en el Arte*. Colofón. México.
- Kendall, Richard (1988). *Cézanne por sí mismo*. Plaza y Janes. Madrid.
- Loran, Erle.(1963). *Cézanne ´s composition: Analysis of his form with diagrams and photographs of his moftis*. Universidad de California. California.
- Micheli, Mario. (1979). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza Forma. Madrid.
- Malorny, Ulrike Becks. (2001). *Cézanne*. Taschen. Chile.

- Ponty, Merleau (2012). *La duda de Cézanne*. Casimiro. Madrid.
- Ponty, Merleau (1984). *Fenomenología de la percepción*. Routledge .Barcelona.
- Rewald, John (1986). *Cézanne: A Biography*. Harry N. Abrams. Holanda
- Rewald, John (1994). *Historia del impresionismo*. Seix Barral. Barcelona
- Rewald, John (1990). *Correspondencia a Cézanne*. La Balza de la medusa. Barcelona
- Rilke, Rainer María(1985) *Cartas sobre Cézanne*. Paidós. Barcelona.
- Shiff, Richard (1984). *Cézanne y el fin del impresionismo. Estudio de la técnica y la valoración crítica del arte moderno*. La balsa de la medusa. Barcelona.
- Scott, Robert (1973). *Fundamentos del diseño*. Victor Lerú. Buenos Aires.