

El enfoque Cézanne

Teresa Perdomo Escobar, Artista Plástica,
Acuarelista, Magíster en Historia del Arte
Universidad de Antioquia/Unibac

Resumen

Este texto pretende realizar un análisis crítico de la obra de Paul Cézanne con el propósito de identificar su legado en el arte. Para este propósito se pretende, con la ayuda de críticos como Barilli, Argan y Read, reconocer la estructura teórica de sus intentos pictóricos.

Palabras clave:

Paul Cézanne, legado, perspectiva, historia del arte.

Abstract:

This text aims to make a critical analysis of Paul Cézanne's work with the purpose of identifying his legacy in art. For this purpose it is intended, with the help of critics such as Barilli, Argan and Read, to recognize the theoretical structure of their pictorial attempts.

Keywords:

Cézanne, legacy, perspective, art history.

Comprender la dimensión del legado de Paul Cézanne en el Arte requiere reconocer lo que constituye sus principios que, para F. Tobien (1992), se resumen en las siguientes palabras del pintor:

No hay que reproducir la naturaleza: hay que representarla. ¿Cómo? Mediante equivalentes plásticos y equivalentes de los colores. Se trata de manejar y representar la naturaleza en función de los cilindros, las esferas, los conos y llevar el conjunto a la perspectiva correcta de modo que cada lado de un objeto o de una superficie lleven hacia el punto central. Las líneas que corren paralelas al horizonte proporcionan la extensión lateral, o sea un fragmento, un panel de la naturaleza, del espectáculo que el Pater Omnipotens, Aeternae Deus no cesa de desplegar ante nuestros ojos. Las líneas que se elevan perpendicularmente a ese horizonte dan la profundidad. Pero a nuestros ojos de seres humanos la naturaleza, se nos ofrece más en profundidad que en amplitud en su superficie. De ahí nace la necesidad de mezclar una cantidad suficiente de azul con los tonos amarillos y rojos que nos sirven para expresar las vibraciones del color; ese azul torna al aire palpable, perceptible (Carta a Émil Bernard, citada por Felicitas Tobien. Negrillas fuera de texto).

De igual opinión es Richard Kendall quien considera esta carta y otra fechada en Julio de 1904 dirigida a Bernard, "la declaración más completa y digna de confianza de las ideas del artista al final de su vida" (Kendall, 1989, pág. 15). Estas ideas que contienen un indudable concepto novedoso de la perspectiva se reseñan a continuación, con base en las consideraciones de teóricos del arte.

I

Renato Barilli en *El arte contemporáneo. De Cézanne a las últimas tendencias* (Barilli, 1998), reseña en el Capítulo I, Cézanne y la Edad Contemporánea, la tesis de Marshall McLuhan sobre las propiedades de la "jaula tipográfica", concebida como el bloque de caracteres de la página de un texto que "respeta un desarrollo rectangular al constituirse según un ritmo de horizontales y verticales, que son las líneas y columnas, regulado a su vez por direcciones obligadas de lectura: de izquierda a derecha para las líneas y de arriba hacia abajo para las columnas" ("al menos en Occidente", habría aclarado Wladislaw Tatarkiewicz). De allí surgió una epistemología que culminaría en la geometría analítica de Descartes que lleva "a otorgar un privilegio a los ejes que se encuentran perpendicularmente y constituyen los parámetros de un sistema capaz de medir cualquier punto del espacio... una única legislación [que] se impone sobre todos los puntos", y a conformar la estructura de la perspectiva en el Renacimiento (1998, pág. 28).

Lo anterior lo asocia Barilli al secreto de los impresionistas: esa consciente audacia de poder ejercer un control externo sobre los datos informes y confusos mediante la aplicación de la jaula perspectivista; y la aplicación de ese control, "que sistemáticamente e intencionalmente afronta, viola y reestructura los ejes de la perspectiva renacentista" (Barilli, Pág. 32) –concluye Barilli–, es ejercida **a plenitud por primera vez** por Paul Cézanne (Barilli, 1998, pág. 33).

Lo que dice Giulio Carlo Argan en *El arte moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos* (Argan, 1991), sobre la pintura *La casa del ahorcado* (1873), una de las primeras obras impresionistas de Cézanne, nos es útil para señalar esa peculiar reestructuración de la perspectiva:

En Cézanne –afirma más adelante Argan–, "la profundidad es una y continua, y no una perspectiva delante de la cual el artista se coloca para contemplarla fuera de ella, como hace un espectador en el teatro" (Argan, 1991, pág. 107).



Complementa esa noción de perspectiva la otra frase de Cézanne ya transcrita ("Se trata de manejar y representar la naturaleza en función de cilindros, las esferas, los conos y llevar el conjunto a la perspectiva correcta de modo que cada lado de un objeto o de una superficie lleven hacia el punto central"), que guarda estrecha relación con la siguiente: "Para los progresos que hay que hacer, sólo está la naturaleza, pues el ojo se



La casa del ahorcado. 1873. Musée d'Orsay.

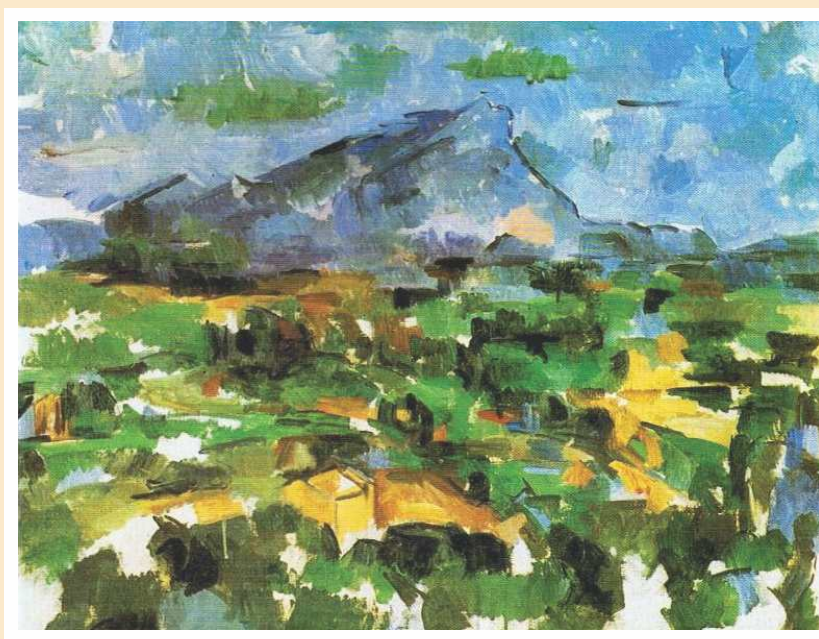
En el cuadro de Cézanne, la composición es apretada; las masas, pesadas; el color opaco. No lo hace para lograr un mayor detalle descriptivo: la sensación no deja de ser sensación, no se concreta en forma de noción. Pero lo que allí se daba como superficie, aquí se da como masa: la lejana llanura entra a presión entre la casa y la colina, ni siquiera el cielo va hacia el fondo, sino que se une con las cumbres de esas colinas. Hay una evidente profundidad en el serpentear de los caminos, en los oscuros profundos que funden las masas; pero la profundidad no crea distancia, y nada se esfuma o se disipa, todo se acerca y se hace más denso... (Argan, 1991, págs. 105-106).

educa en contacto con ella. La vista se vuelve concéntrica a fuerza de mirar y trabajar. Lo que quiero decir es que en una naranja, en una manzana, en una bola o en una cabeza hay un punto culminante, y ese punto es siempre –pese al efecto de luz y sombra y sensaciones colorantes– el más próximo al ojo del observador; los bordes de los objetos huyen hacia un centro situado en nuestro horizonte" (Carta de 25 de julio de 1904 a Émile Bernard, transcrita por Kendall, pág. 238).

Al comentar la primera de las frases, Argan hace notar que "Cézanne no dice que las semblanzas naturales hayan de ser reducidas a formas geométricas, no habla de un resultado, sino de un proceso («tratar»)" y explica:

Las formas geométricas, que desde siempre expresan espacio, son instrumentos mentales con los que se experimenta lo real: si la naranja de un cuadro se aproxima a la esfera o la pera al cono, ello no significa que la naranja sea esférica y la pera cónica, sino que el artista ha llegado a establecer la relación que existe entre esos dos objetos individuales y el conjunto de la realidad; es decir, a conseguir que esa naranja y esa pera

Los conceptos que allí se mencionan asociados, tienen una particular significación: "La pintura de Cézanne –dice Argan–, no parte de ninguna concepción espacial a priori: el espacio no es una abstracción, sino una construcción de la conciencia o, más precisamente, la construcción de la conciencia a través de la experiencia viva de la realidad (la sensación)" (pág. 107). Sobre esta ***petite sensation***, como la llamó Cézanne, en relación con la conciencia y el espacio, son ilustradoras las observaciones del mismo



La montaña Sainte Victoire (1904-1906). Zurich Kunsthaus.

sean una naranja y una pera y, al mismo tiempo, una esfera y un cono: formas expresivas de la totalidad del espacio. Dado que las formas geométricas no son el espacio, sino modos con los que el hombre ha pensado el espacio, no son ideas innatas sino formas históricas; sobre la base de de su experiencia histórica, la conciencia se ciñe a la experiencia del presente real (Argan, 1991, pág. 106).

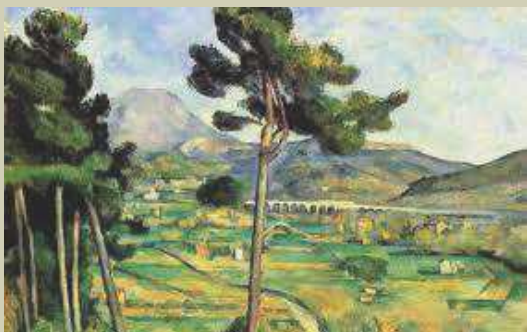
historiador y crítico de arte al describir la última de las versiones de la montaña Sainte Victoire:

"Es imposible imaginar una sensación más fresca, inmediata, y, al mismo tiempo, definitiva: hasta el punto de que los azules y los grises del cielo invaden el monte y la llanura, así como el verde de los árboles colorea las nubes. Y, sin embargo, obsérvese cómo el ritmo y la

frecuencia de las pinceladas anchas y transparentes hace un mosaico de todo el cuadro y descompone la imagen en un continuo suceder de prismas refringentes y cómo la luz, que aún no alcanza tonos altos, adquiere una increíble intensidad de movimiento, hace sensible el dinamismo universal del espacio o, más concretamente, el dinamismo de la conciencia que en el acto mismo de recibir la realidad y de identificarse con ella hace espacio” (Argan, 1991, pág. 110).

Se habla, entonces, de un espacio que no es el mismo del **presente real** experimentado, o del modelo o **motivo** de cuya sensación visual Cézanne nunca prescinde; y, aunque “nada en su pintura es invención”... [y] “nunca dará el mínimo toque a una tela que no tenga algo que ver con la verdad” –anota Argan– (Pág. 104 y 107), el resultado será muy diferente. Así lo evidenciaría un experimento mencionado por Barilli que, realizado con una cámara fotográfica ubicada a la misma altura del ojo de Cézanne, mostraría un fuerte aplastamiento de arriba hacia abajo por efecto de una fuga rectilínea de los planos, la línea del horizonte sería bastante más amplia y la montaña mucho más pequeña y con una elevación menor, en comparación con aquel cuadro (pág. 51).

El **motivo** del cuadro antes comentado fue frecuente en Cézanne, como parte del panorama del Valle del Arco y los alrededores de Aix, siempre con la montaña de Santa Victoria al fondo y también ella misma como motivo principal.



*Valle del Arco y Montaña Santa Victoria (1882).
New York Metropolitan Museum of Arts*

“Aquí, a orillas del río –le escribió Cézanne a su hijo en 1906–, se multiplican los motivos. El mismo tema observado desde otro ángulo visual, ofrece un objeto de estudio de un interés extraordinario y de tanta variedad que, a mi entender, yo podría pintar aquí durante varios meses sin cambiar de sitio, contentándome con volver la vista un poco más a la derecha o a la izquierda” (Citado por Tobien, 1992, pág. 20).

De hecho, en las dos últimas décadas del siglo XIX hasta su muerte en 1906, el pintor de Aix-en-Provence realizó allí más de medio centenar de versiones, entre óleos y acuarelas, que incluían, para algunos en una relación obsesiva, la forma de aquella montaña a la que consagró sus últimos años; entre ellas, además de las múltiples *Montañas de Santa Victoria: Casas frente a Santa Victoria* (1886), *Montaña Santa Victoria desde la carretera de Tholonet* (1896), *El Monte de Santa Victoria desde la cantera de Bibemus* (1897), *Montaña Santa Victoria desde Les Lauves* (1906), y *La montaña Santa Victoria y El Castillo Negro* (1906).

Desde su estudio en Aux, Cézanne acostumbraba recorrer entre tres y cinco kilómetros hasta los mejores puntos desde donde podía observar esa masa rocosa curiosamente asimétrica. En *La montaña de Sainte Victoire* (1904-1906), que hoy alberga el Museo de Bellas Artes de Filadelfia, esa “forma curva y maciza de la montaña domina la parte superior de la imagen, alejada del primer plano y del observador por un espacio profundo e impreciso. Mediante manchas de colores, Cézanne ha animado toda el área del lienzo, dirigiendo la mirada desde la superficie pintada hacia el escenario tridimensional y de allí una vez más a la pintura, equilibrando así la dinámica pictórica con la identidad percibida del motivo” (Kendall, 1989, pág. 14).



Barilli, por su parte, se refiere a “la curiosa expresión usada por el artista en su madurez, según la cual el ojo convenientemente educado se debe hacer casi concéntrico”, que muestra en Cézanne una lógica de lo visible basada en la imagen de lo esférico, “cuyos elementos portantes son curvilíneos (parabólicos o hiperbólicos según el caso)” (Barilli, 1998, Pág. 37), y totalmente distinta de la codificada en la perspectiva renacentista (que distribuía los tamaños a lo largo del eje vertical como en una especie de zona franca que no sufre deformaciones). Almuerzo sobre la hierba (1873-1875) es, para Barilli, el resultado más pleno de esa

concepción de lo esférico: "la esfera tiene aquí su centro gravitacional en los dos frutos intensos y luminosos colocados sobre el mantel; una confirmación anticipada... de que el ojo del artista debe hacerse concéntrico y colocar en el punto focal toda la luz posible. Alrededor de ese núcleo,... giran las figuras humanas" (Barilli, 1998, pág. 39).



Almuerzo sobre la hierba. 1870-1871. Colección particular.

IV

Barilli además se refiere a lo que llama "el curioso precepto de agregar una adecuada dosis de azul a cada composición", refiriéndose al último de los tres principios que se resumen en los apartes de la carta de Cézanne a Bernard, transcritos al inicio de este trabajo: "... a nuestros ojos de seres humanos la naturaleza se nos ofrece más en profundidad que en amplitud en su superficie. De ahí nace la necesidad de mezclar una cantidad suficiente de azul con los tonos amarillos y rojos que nos sirven para expresar las vibraciones del color; ese azul torna al aire palpable, perceptible".

El profesor italiano lo atribuye al rechazo del à plat de Gauguin y, en su lugar la acogida por el artista del principio impresionista del plein air, en busca de lograr una atmósfera vibrante y un efecto de lejanía y profundidad (pág. 44). La presencia de esa adecuada dosis de azulina con el propósito de evitar el aplastamiento espacial o, al menos, aligerarlo y removerlo, la señala Barilli en los primeros planos de Estando del Cepo de Bouffan, así como los numerosos toques de azul en El Gran Pino para aligerar la extensión de los campos (Barilli, 1998, pág. 49-50):



Le Bassin du Jas de Bouffan, 1878. Colección particular



*Gran pino y tierra roja. 1890-1895
L'Ermitage*

Louis Hautcoeur también se refiere a esos azulados introducidos en las obras y señala en cuanto a ellos que "[Cézanne] no se conforma con utilizarlos para teñir las sombras, sino que los dispone entre las casas y, a menudo, con el cuadro terminado, repasa el borde azul que había servido para delimitar los planos" (Hautcoeur, 1965, pág 302).

V

El legado de Paul Cézanne reposa principalmente sobre esos fundamentos, frutos de la búsqueda de una estructura para sostener teóricamente sus intentos pictóricos.

Era –en opinión de Herbert Read–, un artista partidario de la estructura a cualquier costo, es decir, de un estilo enraizado en la naturaleza de las cosas... Entendía que no podía «realizar» su visión sin una organización de líneas y colores que diera estabilidad y claridad a la imagen trasladada al lienzo... y que el arte era esencialmente la consecución de un orden estructural así dentro del campo de nuestras sensaciones visuales. Habló del arte como «teoría desarrollada y aplicada en contacto con la naturaleza» (Read, 1998, pág. 16-17).

Mediante una múltiple y directa experimentación, aplicando con exigencia a sus propias obras los principios que se han reseñado, Cézanne logró resultados que, patentes en muchas de ellas, influyeron y contribuyeron a un nuevo desarrollo del arte:

Una gran parte de la pintura del siglo XX es el resultado de sus experiencias –escribió Hautecoeur–, unos imitaron solamente las características exteriores, los accesorios, las pinceladas paralelas, los contornos azules, las deformaciones impuestas a la pintura; otros han tomado al pie de la letra sus palabras sobre el cilindro, la esfera y el cono...; otros han admirado sus telas ya fauvistas, sus exaltaciones del color; otros la estabilidad de sus cuadros; otros han insistido sobre la necesidades en la transposición; pero todos han pensado después de él que la pintura es ante todo pintura...: todos creyeron en el arte puro... Cézanne (y ésta es su importancia histórica), ha conducido el arte hacia un destino nuevo” (Read, 1998, pág. 313).

Detallar los alcances de su influencia y contribución excede los límites y el propósito del presente trabajo.

Bibliografía

Argan, G. (1991). *El arte moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid: Akal.

Barilli, R. (1998). *El arte contemporáneo. De Cézanne a las últimas tendencias*. Bogotá: Norma.

Hautcoeur, L. (1965). *Historia del arte*. Tomo I. Madrid: Guadarrama.

Kendall, R. (1989). *Cézanne por sí mismo*, Barcelona, Plaza & Janés Editores.

Read, H. (1998). *Breve Historia de la pintura moderna*. Barcelona: Serbal.

Tobien, F. (1992). *Paul Cézanne*. Barcelona: Iberlibro Editores.

OJO AL ARTE

Guía de autores. Normas editoriales.

Revista Ojo al Arte

- Las ponencias deberán tener una extensión entre 10 y 20 cuartillas en letra Times New Roman 12, interlineado 1.5, márgenes superior e izquierdo de 3 cm. e inferior y derecho de 2 cm.
- Ilustraciones y cuadros deberán tener una resolución de 300 DPI y deben ser enviados en archivos originales, aparte del texto en word, junto con la referencia de origen de la imagen. Se le solicita al ponente sólo usar imágenes de las cuales él posea sus derechos.
- Las ponencias deben ser inéditas e incluir los siguientes elementos en su primera página:
 - * Título
 - * Resumen de máximo 250 palabras. Es muy importante estructurar este apartado de la manera más clara posible e indicando al lector los contenidos del texto.
 - * Palabras clave en español (máximo 7, mínimo 3)
 - * Debe incluir nombre y apellidos del autor. Un asterisco que se desprende del apellido del autor debe indicar: último nivel académico conseguido, afiliación institucional (universidad a la cual se encuentra vinculado), correo electrónico (preferiblemente institucional).
- Las referencias y la bibliografía (al final) deben seguir los lineamientos de las normas APA.
- Los textos no deben tener pie de página a menos que sea estrictamente necesario.



OJO AL ARTE

TERE PERDOMO

OJO AL ARTE



ISSN No. 1909 - 9134

San Diego, Carrera 9 No. 39-12 PBX.: (575) 6724603
info@unibac.edu.co - www.unibac.edu.co
Cartagena, Bolívar, Colombia