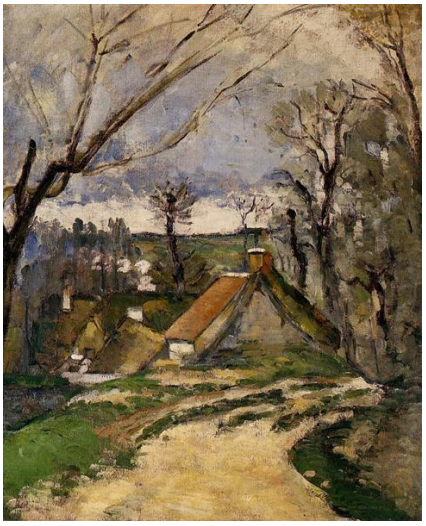
Cézanne, volver a mirar la naturaleza

escrito por Ignacio Ilundain | 10 diciembre, 2022

El francés Paul Cézanne (1839-1906) es uno de los pintores de referencia de los nuevos estilos pictóricos que nacen y se desarrollan en el siglo XX. A pesar de que tuvo un reconocimiento tardío, los elogios sobre la calidad de su obra y su influencia posterior son sobresalientes y se pueden resumir en la calificación generalizada de "padre de la pintura moderna". Hombre de carácter huraño, vivió muy alejado de la vida social la mayor parte de su vida. Pudo dedicarse plenamente en su madurez a su gran pasión, pintar, gracias a la independencia financiera que logró tras recibir la herencia de su padre en 1886.



Cézanne, *Cottages of Auvers,* c. 1873 (fuente: WikiArt), ejemplo de su estilo impresionista.

Tras un período inicial muy marcado por los maestros del Louvre, como Caravaggio, cuyas obras estudió con detenimiento, su estética dará un vuelco a partir de su estrecha relación

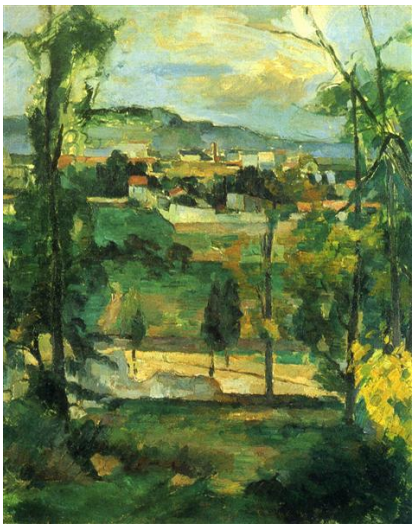
con Camille Pissarro (1830-1903) a quien reconoce como maestro, aunque nunca dejará de admirar a los pintores clásicos. A partir de la década de los 70 del siglo XIX deja su estilo juvenil "romántico" y "oscuro" por el ejercicio luminoso de la pintura impresionista, cuyas pautas estilísticas seguirá unos años. Tras este vuelco "impresionista", Cézanne seguirá investigando y fraguando un lenguaje personal durante casi treinta años, lenguaje que los artistas y críticos posteriores juzgarán como un verdadero **inicio de estilos nuevos.** Matisse y Picasso, por ejemplo, se referirán a él como aquel que lo empezó todo, como aquel cuyas propuestas pictóricas son inicio de estilos tan rupturistas en su época como el fauvismo y el cubismo.

Voy a tener en cuenta dos referencias bibliográficas. Por un lado, un denso texto del filósofo francés Merleau-Ponty, *La duda de Cezánne*(Fontaine 8, 1945, 80-100) y recogido en su libro *Sens et non-sens*, de 1948. Por otro lado, un libro de Richard Shiff, quien publicó en 1984 un brillante estudio que lleva por título *Cezánne y el fin del impresionismo. Estudio de la teoría, la técnica y la valoración crítica del arte moderno*, publicado en 2002 por Antonio Machado Libros. A lo largo de su documentado estudio, Shiff, teniendo como referencia principal a Cézanne, presta atención a lo que los artistas y críticos pensaban sobre el impresionismo, el simbolismo, o sobre cuestiones generales referidas a la pintura y al arte.

La ruptura con lo académico

Una de las oposiciones sobre lo artístico, presente en la monografía de Shiff, es la que se establece entre lo académico y las nuevas propuestas pictóricas como la de Cézanne. Como es sabido, en esta época entra en profunda crisis el arte académico vigente. Las Escuelas de Bellas Artes, por un lado, y los Salones donde se exponían las obras de los pintores vivos así como gran parte de la crítica, por otro, transmitían

una concepción del arte que a muchos de los artistas nuevos resultaba no solo obsoleta sino, en cierto sentido, falsa. Sus nuevas propuestas eran rechazadas por los Salones, lo que **restaba visibilidad** a su obra al no poderla ofrecer al gran público. El intento de solución fue crear, tras airadas protestas, un espacio expositivo nuevo, el *Salons des Refusés*, de 1863, en el que expusieron las obras rechazadas por el Salón oficial con obras de Manet, Whistler, Courbet, Cézanne, Pisarro o Fantin-Latour, entre otros. Este *Salon* tuvo tres ediciones posteriores,1874, 1875 y 1886, cuando el Salón de París ya había decaído en prestigio e influencia.



Cézanne, *Village behind Trees*, 1879 (fuente: WikiArt)

Lo que también provocaba el rechazo de los Salones oficiales era una **reducción de legitimidad**. Se suponía que era buen arte el que la academia decía que era buen arte. Esta fuerte presencia del canon oficial tendría como consecuencia el que, en la percepción común, las nuevas propuestas fueran entendidas como rupturistas, salvajes, y con poco nivel artístico. Que hubiera intención de ruptura por parte de muchos artistas es algo claro, pero esto era percibido por muchos como arte de bajo nivel. Lo que estos debates proponían era, entre otras cosas, una **reflexión sobre la misma naturaleza del arte**, la concepción de lo que es realismo

pictórico, el papel de la imitación o de la originalidad. Esta oposición a lo académico fue un enorme revulsivo de carácter intelectual y un aldabonazo social, sobre qué es arte y qué no lo es.

En esta reflexión sobre su naturaleza, se irá asentando la tesis de que el arte académico imita al arte, mientras que el nuevo arte **imita a la naturaleza**. Que el arte **imite el arte** habla del pintar según las reglas de la academia que eran resumen estilizado del quehacer de los pintores consagrados. Para aprender a pintar hay que observar cómo lo hicieron otros e imitar su estilo. Pero cuando se juzga que el arte académico se ha convertido en un catálogo de imágenes bien hechas, se opina que el arte ha perdido su referente propio: la naturaleza.



Cézanne, *Forest near the rocky caves above the Chateau Noir*, 1904 (91 x 71 cms.) (fuente: WikiArt)

En la enseñanza académica se transmitían una serie de **códigos pictóricos** con los que se pretendía conseguir una representación "artística". Este era un modo de expresar que integraba un modo de ver más atento a la representación de la

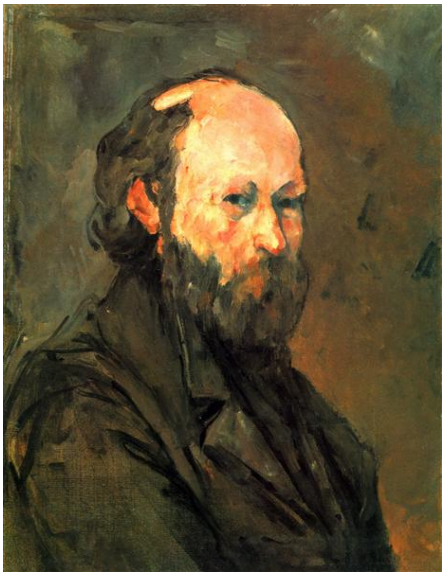
naturaleza que a la misma naturaleza: qué es lo digno de ser pintado, cuál es el enfoque más adecuado, qué códigos simbólicos se pueden utilizar que permitan transmitir determinados significados… Asociado a esto estará lo "pintoresco" de las costumbres, vestimentas, paisajes, que son vistos como dignos de ser pintados, con ojos modulados por el juicio de lo que es propio de ser mostrado en un cuadro.

La falsedad de este planteamiento para los nuevos pintores estriba en que el ejercicio del arte de la pintura **se aleja de lo real**: el referente de la academia no es la naturaleza, sino la misma historia del arte que se concentra de manera sobresaliente en los museos. Hay que **volver a mirar la naturaleza**, dirán los modernos, para verla directamente y no verla pintada en grandes cuadros. Hay que salir del estudio, pintar al aire libre (plein air), captar la luz, el momento. El impresionismo, y con él, Cézanne, dará mucha importancia a esto. Ciertamente, no por **salir al aire libre** el pintor se olvida de la historia del arte o se deja atrás la memoria visual educada en los museos y en la academia. Incluso cabe corregir en estudio lo hecho al aire libre. Las relaciones entre estudio y aire libre pueden ser variadas. Pero se trata de aprender a ver, como decía más arriba y, por lo tanto, volver a aprender a pintar.

Pintar la naturaleza y el yo

Esta situación recuerda el grito de la fenomenología que Heidegger hiciera famoso: «¡volvamos a las cosas mismas!», que en esta situación se puede traducir como "aprendamos otra vez a mirar la naturaleza de manera original, nueva, atenta". Pero en esta mirada redescubierta no solo se presta la atención a la naturaleza real, sino que también el foco se pone en el **sujeto que mira la naturaleza**. Esa será la novedad: la inclusión del sujeto, del pintor, en la reflexión sobre qué es mirar por parte del pintor. Y el resultado de ello no será una reflexión teórica, sino un cuadro que exprese **lo natural y el**

yo del que pinta.



Cézanne, *Self-Portrait*, 1880 (61 x 47 cms.; col. privada) (fuente: WikiArt)

Se da así una **síntesis entre lo subjetivo y objetivo**, algo en lo que Shiff insiste en el estudio citado. El discurso del pintor, que prefería pintar que hablar sobre pintura, se une a la explicación de los críticos que afirman esta tesis de la síntesis de lo subjetivo y lo objetivo. Podemos seguir la senda abierta por esta idea.

Por un lado, esta idea parece no tener nada de nuevo. Siempre se ha visto que las obras producidas por el ser humano revelan características propias del mundo humano. Los efectos hablan de la causa. Al ver un artefacto, puedo deducir no solo la finalidad o la funcionalidad, sino también alguna característica de quien lo hizo. Que es inteligente, por ejemplo; que la sociedad es de tal manera porque utiliza estos artefactos. No se dice mucho de la persona concreta en este ejemplo. En las obras libres, en las obras de la imaginación poética del arte, se revela con algo más de detalle la personalidad del artífice. Al escoger los temas, al usar los colores, al aceptar encargos, por ejemplo, vamos conociendo

algo de su personalidad. En cierto sentido, toda pintura que represente algo natural también expresa el yo del artista.

En la nueva visión del arte que tienen estos pintores, no se está hablando de un mero reflejo involuntario del artífice en el artefacto. Se utilizó mucho la noción de **"temperamento"** para hablar de lo propio del artista que transmite en la obra. Y a esta idea de temperamento particular que se expresa en la obra se asocia la idea de **originalidad** como muestra artística de la singularidad del artista. Según esto, existía un impulso en el ambiente a ser original como exigencia del carácter expresivo del arte, expresivo del temperamento, de la interioridad.

Pero hay **un paso más**. Cézanne trata de transmitir la **sensación**. Quiere mostrar que el proceso creativo de ejecución pictórica es algo que también se comunica.

"Un trozo de naturaleza"

Cézanne resumirá estas ideas en una frase tajante dirigida a Bernard (citado por Merleau-Ponty):

> *Ellos (los clásicos) hacían un cuadro y nosotros intentamos [hacer] un trozo de naturaleza.*

La frase tiene una intención significativa bastante clara, aunque es literalmente falsa ya que Cézanne no deja de hacer un cuadro. Es más, su carácter de cuadro pintado es más manifiesto que en otros estilos más "acabados". Cézanne pretende destacar que quiere mostrar la realidad de la naturaleza, de las manzanas por ejemplo, desde sí mismas. Como dice Merleau-Ponty, se separó del estilo impresionista porque

> *la atmósfera y la división de tonos ahogaban al mismo tiempo el objeto y hacían que perdieran su propia gravedad (…) Cézanne desea representar el objeto (…) El objeto ya no está cubierto de reflejos (…) la luz emana de él y da una*

impresión de solidez y materialidad.



Cézanne, *Dish of Apples*, 1879 (45,5 x 55 cms.; col. privada) (fuente: WikiArt)

Cézanne quería asombrar a París con sus manzanas pintadas. Unas manzanas que comuniquen desde sí mismas su ser vistas con el ojo del pintor y, a la vez, sus propiedades y materialidad, su consistencia. Pretende producir en el espectador la sensación de solidez que percibimos en el mundo real. Con esto no se pretende dar a entender que es una pintura ilusionista con la que se aparente estar ante manzanas reales. Lo que se pretende es producir la **sensación** al ver el cuadro que el pintor, en cuanto que pintor, tiene ante las manzanas que está pintando, la "impresión de solidez y **materialidad**". En este sentido intenta hacer "un trozo de naturaleza". En palabras de Cézanne dirigidas a Bernard, en *Recuerdos de Cézanne*, 1907 (los recuerdos son de su visita en 1904 a Aix-en-Provence):

> *Todo en la naturaleza se modela según la esfera, el cono y el cilindro. Se debe aprender a pintar esas simples figuras, y a partir de ahí se podrá hacer todo lo que se quiera.*

Para pintar la sensación y, a través de ella, un trozo de la naturaleza, utiliza la razón que educa el ojo. Ver cilindros y cubos es reducir a geometría, a esquema, las formas "no puras"

de la naturaleza. Simplifica las formas para el espectador a la vez que utiliza el color de manera contrastada como alternativa al claroscuro, con pinceladas que dan a las obras una textura de relieve, unida a la sensación de abocetado, de no acabado. Como dice Bernard en *Recuerdos* (1907):

> *Generalizando algunas leyes, sacaba los principios que aplicaba como una especie de convención, de tal manera que lo que hacía era una interpretación y no una copia de lo que veía. Su óptica estaba mucho más en su mente que en sus ojos.*

Son maneras con las que "deforma" lo natural al pintar, y con las que se pretende desvelar la verdad de la naturaleza a través de la impresión sensorial y de la expresión imaginativa y artística personales del pintor.

Como le dice a Bernard en una carta (1904):



Cézanne, *Still Life with a Plate of Cherries*, 1887 (50 x 60 cms; Museo Condado Los Ángeles) (fuente: WikiArt). Es ejemplo de "perspectiva vivida" tal como la nombra Merleau-Ponty.

> *Procedo muy lentamente, la naturaleza se me revela de una*

forma muy compleja, y los progresos que me exige son incesantes. Un artista debe estudiar a su modelo, sentirlo muy estrechamente y encontrar una forma para expresarlo con distinción y fuerza.