



ABRIR CAPÍTULO 1

OBJETO REPRESENTADO-OBJETO PRESENTADO

Relación entre *naturaleza muerta* e *instalación* en Richard Artschwager

- 2 -

CÉZANNE Y LA NATURALEZA MUERTA EN LA PINTURA MODERNA

2.1 : ANOTACIONES ACERCA DEL MODELO.

El concepto de modelo del que aquí tratamos está ligado al de semejanza, y al de imitación. Puede entenderse de dos formas diferentes; por un lado cabe una interpretación restringida del modelo como elemento natural y particular supeditado a la "Idea" general de la obra de arte, es decir como soporte o referencia concreta del que el artista se sirve para el desarrollo de su trabajo. Según esta forma de entenderlo, por un lado estaría el *tema, pensamiento o concepto* general y anterior al trabajo del artista, y por otro el *modelo concreto* del que el artista se sirve para realizarlo en su totalidad o en alguna de sus partes; es por tanto un original. Este modelo puede tomarse por sí mismo- como es el caso de los retratos o los paisajes, sirviendo entonces como referente del conjunto de la obra, o por otro lado, como soporte para la realización plástica de determinados aspectos o ciertas partes de ésta- como pueden ser los gestos, las ropas, los utensilios o las arquitecturas.

Pero también puede interpretarse el modelo de una forma más amplia, como la referencia general que sirve de guía

al artista para realizar su obra¹. Según ésta, el modelo puede ser tanto una persona, un objeto o una cosa- un modelo visual- como una narración, una idea o un pensamiento que tienen su correspondencia en imágenes determinadas. Es decir, podemos considerar modelo, tanto al utilizado por aquéllos que imitan la apariencia sensible del mundo corpóreo, como a las propuestas e imágenes procedentes del entendimiento o de la narración. En ambos casos el modelo puede incluir elementos históricos y culturales, de carácter ideal o espiritual, de invención o de fantasía, es también contenido. Cuando el artista trabaja con imágenes del entendimiento, con ideas, independientemente del sentido que se les dé- tanto como concepción ideal, como inteligencia o entidad mental, o como tema (por decir tres básicos)- podemos afirmar que éstas son el modelo para el artista en la medida en que éste sigue una serie de pautas, de compromisos de aquéllas ².

En cualquier caso, el modelo es aquello a lo que nos debemos atener en la representación (p), es la referencia a la que hay que ajustarse, tanto en lo que se refiere a su apariencia como en su "lectura", en sus significados. Aunque el modelo no cierra completamente la representación (p)

¹. La obra de arte puede determinarse también como el *aparecer* de la idea misma y no solamente como el resultado referencial de una idea exterior a la que se imita. Pero, por un lado, es preciso tener en cuenta que éste es un concepto reciente, no aplicable por tanto a prácticas artísticas anteriores, y por otro, que su aplicación no invalida la persistencia de uno o diversos modelos en la representación (p).

² Al margen de la distinción platónica entre arte "heurístico" y arte "mimético", que tendría que ver con su desarrollo posterior, y por tanto con el valor de dicho modelo en la representación (p).

convirtiendo al artista en un "ejecutor", sino que la acota, la limita según unos determinados parámetros.

El modelo de alguna manera describe la representación (p) tanto como ésta muestra aquél, porque le exige una cierta mirada y una cierta idea que hay que expresar según otros elementos y en otros soportes. Y en este sentido supone un determinado modo de *representación*. La aceptación del modelo requiere la previa identificación de objeto y lectura convenida del mismo. Por tanto la representación (p) se entiende como traslado de propiedades según aquellas imágenes que puedan leerse con facilidad, que formen parte de los usos cotidianos y que sean reconocibles.

El modelo siempre conlleva un sentido didáctico pues muestra, enseña o indica de *determinada manera* aquellas ideas que se plasman y aquellos objetos que se reconocen. Tiene voluntad de trasladar una cierta ideología, un cierto punto de vista y una determinada intencionalidad, en la medida en que "la teoría determina la forma de percibir" ³.

El modelo indica un orden formal determinado y una organización concreta de la figura que debe traducirse en el icono. Si por ejemplo éste es humano, exigirá la traducción de una cierta versión anatómica que se establecerá según una serie de criterios básicos como que los ojos están a ambos lados y por encima de la nariz, y se supeditarán a ciertas convenciones sociales como atender al emisario mirándolo de

³ - La formulación mas radical en este sentido, quizás sea la propuesta por N.R.Hanson en *Patrones de Descubrimiento*, Madrid, Alianza Ed., 1977.

frente o inclinar la vista respetuosamente ante la presencia divina. Como es bien conocido el artista puede transgredir dicha indicación en función precisamente de su intención creadora, es decir de la voluntad de ampliar el campo de lo que se puede pensar o de las necesidades plásticas de la construcción de la figura de que se trate o de su expresión simbólica o icónica, de la concepción del espacio circundante o de indicaciones formales y discursivas acerca del recorrido de la mirada del espectador, o sociales; la prevalencia de unos personajes sobre otros en la composición etc. Pero aquí lo que interesa es poner de manifiesto los condicionantes que el modelo plantea a la obra desde el momento en que se presenta como tal, sea este un modelo singular -un personaje, un objeto o una cosa- o discursivo -una determinada historia con su ubicación temporal y espacial- ⁴.

En ambos casos, pero especialmente en el segundo se puede afirmar que el modelo marca una determinada organización o clasificación de las imágenes. No solo debe haber una correspondencia entre la imagen de una virgen y lo que el espectador espera que sea- joven, dulce, espiritual, madre..., sino que la organización de las figuras, elementos, objetos, paisajes o decorados del cuadro deben ser reconocidos y leídos según una conexión que coincida con la lógica, con el sistema de normas del momento porque el modelo lleva consigo un determinado sentido de lo que le rodea. Es lo que para Gombrich, en su artículo *Action and Expression in Occident Art*,

⁴ - Conviene señalar a este respecto que cualquier modelo singular u objetual, es en cierta manera también discursivo en la medida en que ha sido comprendido a través del lenguaje y conlleva una serie de discursos y significados en su propia transmisión.

de 1972, constituyen las dos condiciones necesarias para la comprensión de la expresión; la claridad del gesto y la no ambigüedad del contexto- entendiendo éste en relación al cuadro. El modelo siempre exige una cierta *reconstrucción* plástica en la pintura, y para que ésta pueda ser reconocible, para que se establezca el parecido, deberá ajustarse al sistema normativo imperante.

En este sentido siempre supone un cierto *discurso* que se traduce en organización de los diversos elementos con una cierta prelación de unos sobre otros o en ciertos itinerarios o en insinuaciones de contenidos complementarios, algunos de ellos en relación a los propios enfoques del artista o a los problemas que en ese momento se plantea la pintura.

Esta reconstrucción del modelo en el cuadro debe hacerse mediante una selección y una organización de los símbolos a utilizar. Y en la propia selección hay ya una cierta reorganización. Es lo que nos muestra Gombrich cuando analiza las representaciones (p) de ninfas, vírgenes o seres mitológicos en el Renacimiento, como reconstrucciones de bellezas ideales que tienen su referencia en estereotipos tradicionales mediatizados por el vocabulario concreto del pintor y no en la reproducción de tipos concretos ⁵. Así pues la referencia a un modelo es siempre una operación compleja, que tiene por objeto captar un sentido y una apariencia de aquél para desarrollarlo y reconstruirlo en el cuadro. Porque

⁵ - E.H. Gombrich; *Nuevas visiones de viejos maestros*, op. cit., Capítulo; "Ideal y tipo en la pintura renacentista italiana", ps. 91 y sig.

el modelo es siempre una determinada construcción. En el caso del modelo/texto existe una mediatización previa procedente del propio discurso, que es fundamental porque hace que el sentido y la apariencia estén prácticamente definidos, pero cuando no existe dicho texto explícito, la mediatización sigue existiendo dado que cualquier objeto tal y como lo vemos está envuelto por todo un discurso textual e icónico socialmente aceptado como ya hemos dicho, que es precisamente lo que llamamos "modelo". El modelo no es la realidad que se nos muestra para que la retratemos, sino una referencia mediatizada por las costumbres, la experiencia, el interés y las aptitudes.

2.2: MODELO Y MOTIVO

2.2.1: El concepto de motivo en Cézanne.

"Yo me iba ahora mismo al motivo, vayamos juntos". Así recibía Paul Cézanne a Emile Bernard en su casa de Aix en febrero de 1904 ⁶. Caminaron hacia su estudio. Cézanne cogió una carpeta de dibujo y siguieron dos kilómetros más hasta la entrada del valle a los pies del Sainte-Victoire. Efectivamente el pintor acostumbraba a pasear por el campo deteniéndose atentamente en rincones aparentemente insípidos o haciendo

⁶ - Émile Bernard; *Recuerdos sobre Paul Cézanne*, recogidos en: Michel Doran (ed.); *Sobre Cézanne*, Barcelona, Gustavo Gili Arte, 1978, p.84.

gestos con los ojos y las manos como agrupando los elementos ante su mirada.

Ha caminado hasta Sainte-Victoire tozudamente una y otra vez para "extasiarse, gesticular y ponerse lírico", una y otra vez ha permanecido ante ella "desnudo" como un clásico y la ha auscultado pacientemente; "se sentaba allí durante horas, ocupado en encontrar y aplicar los *plans*"⁷. Ha repetido su mirada y su estudio del "motivo" tantas veces y sin embargo sigue reconociendo nuevas sensaciones⁸.

También en su taller dispone de varios elementos que recogía de la naturaleza y que con la ayuda de algunas telas, unos platos o algún mueble, ordenaba y desordenaba cada cierto

⁷ - R.M. Rilke; *Cartas sobre Cézanne*, Barcelona, Paidós E., 1985, p.35.

⁸ - A propósito del sentido de las "sensaciones", John Rewald recoge la siguiente afirmación de P.Cézanne; "Je peins comme je vois, come je sens- et j'ai les sensations très fortes- eux aussi ils sentent et voient comme moi, mais ils n'osent pas... ils font de la peinture de Salon"; (*Un article inédit sur Paul Cézanne en 1870*, Revista *Arts*- París, 21-27 julio 1954, citado en J.Rewald; *Histoire de l'impressionnisme*, París, M.Albin, 1986, ps. 163-164.

Cézanne distingue explícitamente las "sensaciones" de las "percepciones", y en el último período de su vida las identifica con las "sensaciones coloreadas" que aportan "la luz"; (ver Cartas a E.Bernard de 25-jul-1904 y 23-oct.-1905, op. cit.).

A propósito de la idea cezanniana de "sensación", Henri Maldiney hace la siguiente distinción; "Toute sensation comporte un moment émotionnel, pathique, et un moment représentatif, gnosique (...) Une forma n'est pas nommable. Seul le sont des signes et des images, parce qu'ils sont thématiques. La forme est non thématique, comme le rythme qui est sa dimension originaire. Le rythme n'est pas nommable. Il n'est même pas concevable; il est l'antinomique du concept": *Art et existence*, París, Klincksieck, 1985, p.32.

A este respecto puede verse también: Lawrence Gowing, *Cézanne: La logique des sensations organisées*, París, Macula, 1992. El concepto cezanniano de *sensación*, y la importancia que posee para su pintura, están analizados más adelante, en el apartado 2.4.

tiempo. Allí organizará sus naturalezas muertas, que le servirán de "motivo" persistente, casi obsesivo durante años.



41- Reconstrucción del interior del taller de Cézanne, en el *chemin des Lauves*, cerca de Aix-en-Provence.

Pocos meses después el pintor escribirá a Bernard; "procedo muy despacio, la naturaleza se me muestra muy compleja, y hay un sinfín de progresos que hacer. Hay que fijarse bien en el modelo y sentir con mucha exactitud; y además expresarse con distinción y fuerza" ⁹.

Lo que Cézanne llama "motivo" es pues una determinada manera de interpretar el "modelo", entendido éste como un objeto o un conjunto de cosas que el artista observa para pintar. Sin embargo es un modelo con unas determinadas características en su relación con el artista y con la obra

⁹ - Carta de Cézanne a Emile Bernard, de 12-05-1904; M. Doran, op. cit. p.52.

que lo diferencian del modelo natural o discursivo al que la tradición pictórica hacía referencia¹⁰.

Eugenio D'Ors entiende este *motivo* de Cézanne como la "materia exterior que la Naturaleza proporciona al artista.....los motivos son ocasiones propias para sostener un valor de expresión única y exclusivamente pictórico" ¹¹. Es por tanto un modelo pero tomado como sugerencia o insinuación, como ocasión para poner en marcha el desarrollo de la forma y del color, es un modelo que en cada momento y para cada cuadro supone el inicio de una nueva reflexión pictórica y en ese sentido corresponde a una pintura *desprovista de recuerdos* como la denomina R.M.Rilke.

Y es esta intención de inventar a cada paso, de hacer pintura no vinculada al objeto mediante el parecido, y que no busca ni siquiera su conocimiento- aunque en un primer momento mantenga este "recuerdo" de la cosa como arranque de la creación plástica, lo que caracteriza ésta nueva concepción del modelo, que ahora se denomina *motivo*.

Por tanto Cézanne se ve forzado a cambiarle el nombre para expresar un cambio profundo en su concepción de la

¹⁰ - Lawrence Gowing (op.cit., p.11), entiende que esta reflexión plástica acerca del modelo, se realiza en toda su profundidad en el Cézanne maduro, en donde; "Nous passons de la théorie mimétique logique de la peinture à une autre, à une théorie fondée sur des significations inhérentes et pour laquelle, en dépit de tout ce qui s'est passé, notre appareil critique est par comparaison intuitif, reposant sur un mode de pensée assez voisin de l'association libre", coincidiendo en este sentido con las apreciaciones de Maurice Denis; *Cézanne, Théories, 1890-1910*, París, Rouart et Watelin, 1920, p.245.

¹¹ - Eugenio D'Ors; *Cézanne*, Madrid, Editorial Aguilar, ... p.159.

pintura y en consecuencia de la relación del objeto/la naturaleza con el objeto/cuadro. Lo que en un primer momento se manifiesta como una intuición del pintor, va configurándose posteriormente como una nueva y radical concepción del referente en la representación plástica. Poco a poco, a lo largo de los años, Cézanne va entretejiendo con su práctica artística y sus reflexiones una nueva concepción que marca un giro fundamental en el concepto moderno de representación (p).

2.2.2: Características del *motivo*.

"He atrapado el motivo...(junta las manos). Un motivo, ves, es esto...Hay que llegar a esto...Si me desvío mas de la cuenta, por arriba o por abajo, se va todo al carajo. Hay que procurar tener la red bien prieta, sin agujeros por donde se pueda escapar la emoción, o la luz, o la verdad. A ver si lo entiendes, estoy llevando toda la tela a la vez, en bloque. Pongo el mismo impulso, la misma fe para agrupar todo lo que anda desperdigado...Todo lo que vemos ¿eh?, se dispersa, se va" ¹².

Hay en esta reflexión lo que podemos considerar una primera característica del motivo; el artista despliega una red- bien prieta- para atrapar, para juntar y unificar aquello

¹² - Joachim Gasquet ; *Las cosas que me dijo*; M.Doran op. cit., p.151. El entrecomillado no debe entenderse como frases textuales de Cézanne sino como interpretaciones de Gasquet con las que elabora sus conversaciones imaginarias. Sin embargo, la cita se ha seleccionado porque resume convenientemente la interpretación de Cézanne expresada en sus cartas y en los recuerdos transcritos tanto por E.Bernard como por M.Denis, documentos éstos más fidedignos.

que en la naturaleza aparece como fragmentado y disperso, "la emoción, la luz, la verdad". El artista actúa contra la dispersión organizando las sensaciones en busca de la unidad. Hay pues una compenetración entre la naturaleza cuando se nos muestra tal como es y el pintor que "precisa el carácter" y "capta una armonía entre abundantes relaciones (trasladándolas) a una gama nuestra, desarrollándolas según una lógica nueva y original" ¹³.

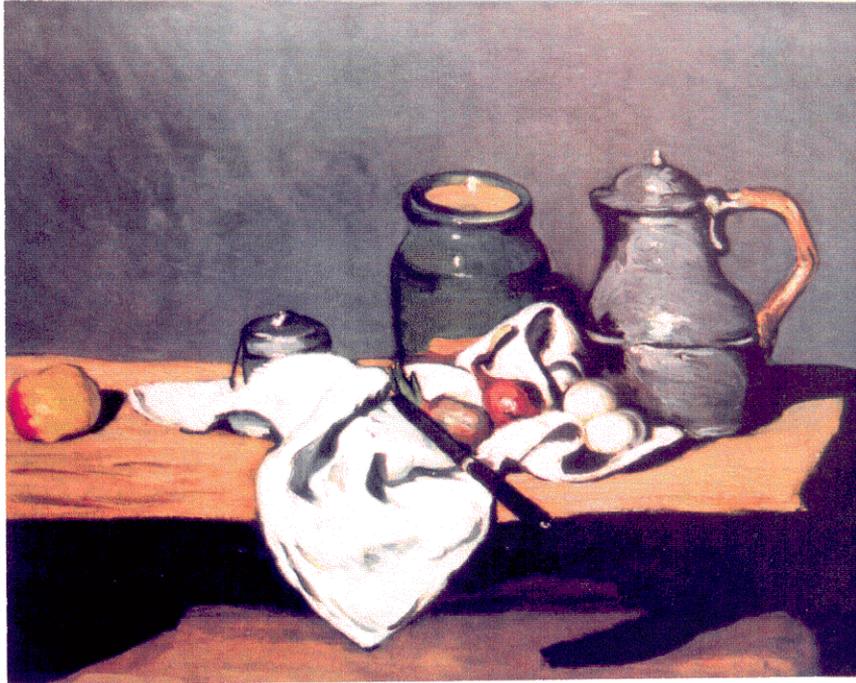
El motivo requiere una unidad que se realiza en la obra, que no viene dada por el modelo, por la cosa que se representa sino por la conexión entre ésta y el artista y que se concreta en el cuadro, que es una actuación, porque "pintar al natural no supone copiar el objetivo, sino *materializar* las sensaciones propias" ¹⁴. Es por tanto el sujeto/pintor quien realiza esta unidad a través de sus sensaciones, quien desentraña aquello que la naturaleza nos oculta.

Pero ¿cómo podemos saber qué es lo que esconde la naturaleza; "nada quizás o a lo mejor todo"? ¹⁵: Observándola sin tapujos, dispuesto a olvidarse de todo. Esta sería una segunda característica. Cézanne aún cree en la naturaleza que hay que conseguir "ver como un recién nacido (...) olvidándonos de todo lo que haya aparecido antes de nosotros" ¹⁶, y convencido de que "ya hemos perdido la inocencia, arrastramos una preocupación clásica, tanto si nos gusta como si no nos

¹³ - Notas recogidas por el hijo de Cézanne y publicadas por Léo Larguier: M.Doran, op.cit., p.39.

¹⁴ - E.Bernard, op.cit., p.63. El subrayado es del autor de esta Tesis Doctoral, y pretende llamar la atención sobre el sentido concreto, de actuación material y no de especulación, que en esta concepción tiene la idea de unificación de lo disperso.

gusta ya no podemos pasar por ignorantes" ¹⁷, pretende desarrollar un método que le permita olvidarse de todo y percibir limpiamente las sensaciones de las cosas.



42- P. Cézanne; *Nature morte a la bouilloire*, 1867-1869. Óleo sobre lienzo, 64.5 x 81.2 cm. París, Musée d'Orsay.

No es pues una actitud contemplativa, pasiva, sino muy al contrario, de estudio, de análisis profundo del motivo -son numerosas sus referencias al conocimiento de los estratos geológicos para entender el paisaje, lo que al parecer llevó a la práctica en el caso de la montaña Sainte-Victoire, y de la organización lógica del cuadro según un método pictórico que

¹⁵ - J.Gasquet; op. cit., ps.151-152.

¹⁶ - La primera frase corresponde a Jules Borily, y la segunda a la carta enviada a E. Bernard el 28-X-1905. Ambas recogidas de M.Doran; op. cit., ps.45 y 75.

¹⁷ - J.Gasquet, op.cit., ps. 157-158.

construye a partir de la percepción visual. Practica una determinada forma de observación del modelo que parte de una predisposición del pintor a conocer más allá de la apariencia y que se realiza en dos niveles, vista y cerebro.

Este método tendrá por objeto la adecuación de una naturaleza que "para nosotros hombres aparece mas en profundidad que en superficie" ¹⁸, a un lienzo plano cubierto de pintura. Cézanne es consciente de la diferencia entre representación (p) y conocimiento y se mueve en una contradicción entre el lenguaje bidimensional de la pintura y la percepción de las cosas en profundidad, sin embargo pretende mantener su vinculación representativa con el mundo, y así cuando ya no puede buscar la reproducción del modelo, y es consciente de que el arte no reproduce la naturaleza ¹⁹, busca la realización equivalente del motivo, con una estructura propia, pictórica. El arte y la naturaleza caminan en paralelo pero cada uno con sus propias leyes.

Por tanto Cézanne necesitará descomponer y desestructurar el código pictórico referencial heredado y proceder a la elaboración de uno nuevo cuya base buscará en un principio en el color y en la tradición de los pintores venecianos a partir de los que desarrollará estructuras geométricas -la esfera, el cono, el cilindro, como "equivalentes figurativos" en la pintura, de las estructuras

¹⁸ - Carta a E. Bernard de 15-IV-1904; op.cit., p.51.

¹⁹ - Tanto Maurice Denis en su artículo en la revista *Journal*, en 1907, como Joachim Gasquet en *Las cosas que me dijo*; op.cit., ps. 134 y 151, ponen en boca de Cézanne la afirmación "quise copiar la naturaleza, pero ya no me podía salir".

de la naturaleza. En su carta a E. Bernard (1905, sin fecha concreta), Cézanne desarrollará esta concepción de la pintura como estructura autónoma que se mueve aún entre su tradición - caracterizada en el museo, y la naturaleza exterior, de la que es preciso encontrar su espíritu mediador por parte del artista en la búsqueda de nuevas formas de expresión; "El Louvre es el libro en donde aprendemos a leer. Sin embargo no debemos contentarnos con recordar las buenas fórmulas de nuestros ilustres antepasados. Salgamos fuera para estudiar la hermosa naturaleza. Intentemos separar su espíritu, procuremos expresarnos según nuestro temperamento personal" ²⁰.

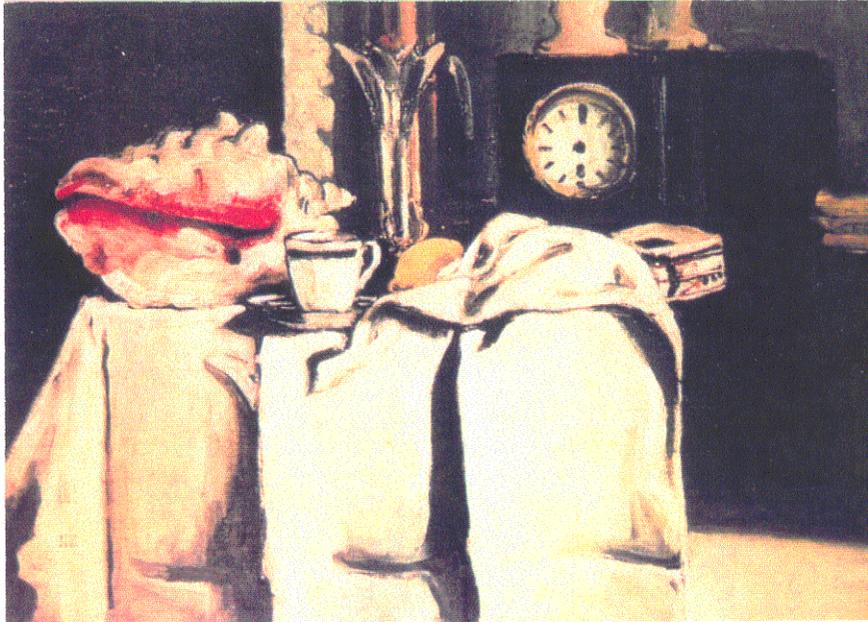
Hay pues una *concepción autónoma* del cuadro en relación al modelo, ahora motivo, en cuanto que es heredero de una tradición pictórica de la que ha aprendido a leer y en cuanto que es expresión del pintor que relaciona y organiza según su temperamento y tan solo va *fuera*, al motivo, a *estudiar*; lo que constituye la tercera característica de éste.

¿De qué forma selecciona el artista, cómo organiza las sensaciones?; según una lógica pictórica- registrando las propias sensaciones de color y procediendo a su organización mediante la **modulación** ²¹. De la misma manera que al modelo le corresponde el "modelado", al motivo le corresponde el "modulado"; la naturaleza está modelada, mientras que el cuadro es preciso *modular*, o lo que es lo mismo, el modelado es un atributo de la naturaleza y el modulado lo es de la

²⁰ - Carta a E. Bernard, Aix 1905; op.cit., p.74.

²¹ - "No habría que decir modelar, habría que decir modular". Recogido de por E. Bernard, op.cit., p.63.

pintura. Es propio del pintor encontrar equivalencias y no "reproducir fórmulas".



43- P.Cézanne; *Nature morte a la pendule noire.*, 1869-70. Óleo sobre tela, 55 x 74 cm. París, colección Niarchos.

Modelar corresponde al proceso de reproducir las características que el modelo nos muestra según una convención social determinada buscando la semejanza con aquél. Modular es *construir* mediante una graduación cromática derivada de la lógica de las sensaciones percibidas en el motivo y organizadas por el pintor. Hay un paralelismo o si se quiere una equivalencia entre pintura y motivo y no una imitación ²².

²² - En la carta enviada a J. Gasquet el 26 de septiembre de 1897, Cézanne define el arte como "une harmonie parallèle à la nature", y en este sentido debe entenderse la relación entre lo que es real en arte y lo que es real en la naturaleza como elementos diferentes y por tanto incomparables; "Que penser des imbéciles qui vous disent l'artiste est toujours inférieur à la

El modelo/motivo es un *punto de partida*- "cuanto mas trabaja el artista, más se aleja su tarea del objetivo, más se distancia de la opacidad del modelo que le sirviera de punto de partida, más penetra en la pintura escueta"²³ - y no una imposición.

Las diferencias entre el concepto de modelo heredado por Cézanne y el de motivo ideado por él presuponen dos maneras diferentes de concebir la representación pictórica. Según esta nueva concepción:

1.-La pintura es un tamiz que filtra y unifica lo disperso en el mundo, y es la propia representación (p) la que realiza esa unidad y no algo exterior a ella.

2.-Para esto es necesario que se desprenda de las mediaciones discursivas y de los hábitos sociales que le tienen vinculada al modelo.

3.-Debe poseer por tanto, la intención de actuar autónomamente conforme a sus propias normas pictóricas, en referencia a su propia lógica y sus propias sensaciones.

4.-Por tanto la obra de arte no está supeditada a "lo que representa" que pasa a ser únicamente un punto de partida propio de la estrategia del artista.

Cézanne plantea con rotundidad la ruptura con una determinada lectura metafórica y con la semejanza porque la referencia al motivo es plástica y se manifiesta según una

nature ?": Tomado de; John Rewald, *Cézanne, Geffroy et Gasquet*, París, Quatre Chemins-Éditart, 1960, p.23.

²³ - E. Bernard; op.cit., p.60.

cierta modulación del cuadro, con lo que el concepto de representación (p) recibirá una tremenda sacudida al ser privado de dos de sus pilares fundamentales construidos a lo largo de varios siglos, aunque aún intentará conservar su engarce con la "naturaleza", aún pensará que el arte debe captar su realidad profunda oculta tras sucesivos velos de imágenes y de lecturas, no en vano el peso de un determinado concepto de representación con variaciones de menor entidad ha dominado al menos hasta finales del siglo XVIII.

2.3: NUEVA MIRADA A LOS OBJETOS

La pintura de objetos había vuelto a aparecer con gran energía en Francia a mediados del siglo XIX de la mano de Courbet, Manet, Renoir y los jóvenes impresionistas, entre los que destacaban Van Gogh y Cézanne, coincidiendo con lo que se considera uno de los momentos más interesantes de la transición a la pintura moderna. Pero será la atención y dedicación de este último a los problemas derivados de la naturaleza muerta, lo que caracterice no solamente su propia pintura, sino incluso toda una reflexión artística que servirá como puente con el nuevo arte que apunta el siglo XX.

Paul Cézanne realizó una extraordinaria producción pictórica a lo largo de su vida, en ocasiones con motivos muy determinados con los que trabajaba durante largos períodos, como es el caso de las pinturas mitológicas de su juventud, o los impresionantes y obsesivos paisajes de la campiña de Aix,

sin embargo su talento artístico ha sido vinculado necesariamente con el trabajo metódico y constante de sus *naturalezas muertas*, inseparables de sus reflexiones acerca del proceso pictórico, la elaboración del modelo en la nueva concepción artística y las características objetuales de la propia pintura. El mismo participaría en esta vinculación entre su trabajo artístico y la naturaleza muerta al declarar su pretensión de "conquistar París con una manzana"²⁴.



44- P. Cézanne; *Pommes vertes*, hacia 1873. Óleo sobre tela, 26 x 32 cm. París, Musée d'Orsay.

²⁴ Meyer Schapiro ha desarrollado una interpretación sobre la dedicación de Cézanne a la naturaleza muerta desde el punto de vista psicológico al que aquí no se hace referencia por no considerarlo central en nuestra tesis.

En lo referente a la preferencia del pintor por la naturaleza muerta, se interpreta que para Cézanne; "en su esfuerzo por dominar sus pasiones, la naturaleza muerta- en tanto que símbolo latente y tangible realidad íntima- ha desempeñado quizá, más que otros temas, el papel de un puente entre el arte de sus comienzos y el de su madurez". *Las manzanas de Cézanne. Ensayo sobre el significado del bodegón*, en *El arte moderno*. Madrid, Alianza Ed. 1988, ps.13 a 48.

Esta atención a los objetos, la comparte Cézanne con gran cantidad de artistas franceses del siglo XIX. Los trabajos plásticos de Caravaggio, que habían permanecido olvidados durante decenios, almacenados en los museos, fueron sacados de nuevo a la luz a mediados de siglo por Géricault y Courbet, tras las primeras llamadas de atención de Jaques-Louis David, quien consideraba sus obras como "brutalmente ejecutadas pero llenas de valor". Las investigaciones y propuestas de Jean-Baptiste-Siméon Chardin y la consistente tradición académica influyeron considerablemente en los nuevos pintores franceses, que utilizaban estas pinturas como prácticas de aprendizaje y perfeccionamiento técnico, como campo de investigación, como pretexto para realizar una pintura no sujeta a un modelo predeterminado o incluso en ocasiones como método de *relajación* en el desarrollo de un trabajo artístico como se encarga de recordar Van Gogh.

Sin embargo lo característico de Cézanne es que hace de la pintura de objetos el centro de su trabajo artístico, el motivo sobre el que aplicar una y otra vez, insistentemente, su pensamiento estético. Sin duda su elección está vinculada en lo artístico a una tradición y una práctica común en su época, y sus ideas estéticas solo pueden ser entendidas en el contexto teórico y la tensión artística del momento-Léo Larguier nos recuerda que Cézanne era un hombre que como algunos de su generación citaba párrafos enteros de Horacio de memoria, según sabemos por sus documentos privados y las declaraciones de sus amigos, había leído a Kant y Schopenhauer a quienes, por otro lado, se discutía abiertamente en los

círculos artísticos franceses, y participaba de la influencia bergsoniana como buena parte de la intelectualidad y los artistas de la época en Francia. Tenía un conocimiento del arte basado principalmente en las innumerables visitas a los museos, y una gran preferencia por la pintura barroca, especialmente "los mas grandes, los venecianos y los españoles"- por lo que las características de su atención a este género vienen matizadas por toda una corriente de pensamiento y una actividad artística que confluyen al interrogarse por las condiciones de una "nueva mirada" a la naturaleza. En este contexto, las propuestas de Cézanne poseen una especial importancia en la medida en que suponen una inflexión fundamental en el concepto de naturaleza muerta y constituyen uno de los pilares fundamentales de la nueva concepción del arte de nuestro siglo, como por otro lado ha quedado de manifiesto en su influencia posterior.

Paul Cézanne retoma por tanto la práctica de la pintura de objetos y mantiene los elementos de investigación acerca de la imagen y la pintura propios del bodegón, pero a la vez reajusta su sentido adaptándolo a una nueva etapa incierta en la que el arte preponderante- el impresionismo- en su vinculación a los nuevos planteamientos científicos, ha llegado hasta el límite de la atención a lo óptico, pero ha obviado el agotamiento de gran parte de los elementos del lenguaje pictórico del romanticismo y la necesidad de revisar el concepto de lo *clásico*. En esta acentuación rigurosa del impresionismo participarán también otros pintores, alguno de ellos especialmente atento a los planteamientos de P.Cézanne,

como Maurice Denis, quien transcribió y desarrolló buena parte de sus pensamientos.

Coincide con todos ellos en que la pintura precisará una óptica "que se desarrolla en nosotros a través del estudio (y que) nos enseña a ver" ²⁵, pero también una lógica ²⁶ que se derivará del "estudio de la naturaleza", la "senda verdadera del artista" ²⁷, y en consecuencia Cézanne hace recaer la clave de su investigación artística en una nueva forma de relación con la naturaleza que produzca un arte autónomo, desvinculado de las apariencias; un arte capaz de leer la naturaleza, ante la imposibilidad de copiarla, dado que "el punto clave es la estricta relación que existe entre la naturaleza, la creación individual y las reglas artísticas".

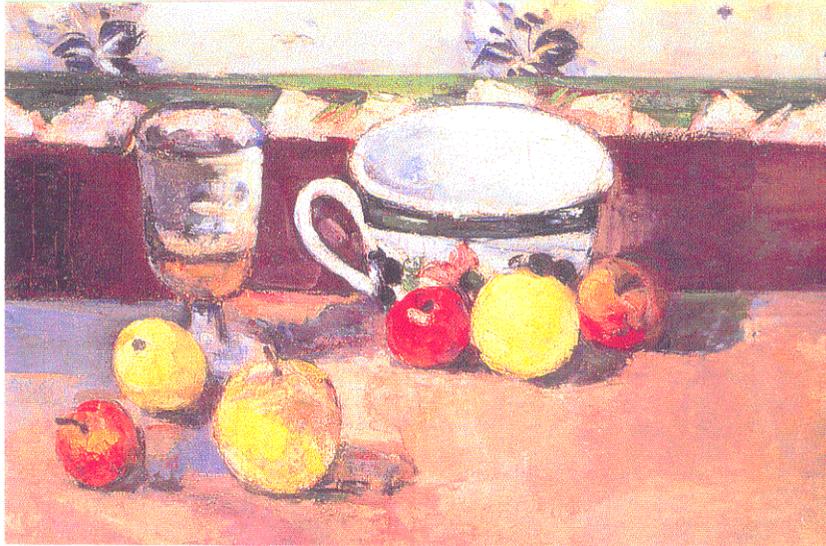
La "inconsistencia" que Cézanne encontraba en el impresionismo, se manifiesta a su juicio en dos aspectos; por un lado es una pintura de apariencias, es decir basada en la recopilación de sensaciones ópticas, una pintura de reproducción de la naturaleza tal como se ve, y por otro es una pintura casi "incorpórea", etérea, carente de

²⁵ Carta a Emile Bernard de 23 de octubre de 1905.

²⁶ "No existía en él un ideal de belleza, sino solo de verdad. Insistía en la necesidad de una óptica y de una lógica"; E. Bernard; *Recuerdos sobre Paul Cézanne*, publicado en "Mercurio de France", 1-16 oct. 1907. "La técnica de un arte comporta un lenguaje y una lógica"; Leo Languier; *Le Dimanche avec Paul Cézanne* (notas recogidas por el mismo hijo de Cézanne...) 1925; Tomados de Michael Doran; *Sobre Cézanne, conversaciones y testimonios*. Barcelona, Gustavo Gili Arte, 1978, p.89 y p.37.

²⁷ E. Bernard; *Recuerdos sobre P. Cézanne*, ibidem p.64.

consistencia. Cézanne llegará a decir que "el impresionismo, sin más, es puro chiste"²⁸.



45- P.Cézanne; *Tasse, verre et fruits*, 1873-1877. Óleo sobre lienzo. Colección particular.

Esta pretensión de dotar de cuerpo, de solidez a la pintura, le llevará por un lado al mundo de las cosas para auscultarlas en busca de estrategias de interpretación de su *consistencia*- frente a las apariencias y la ilusión están las cosas- y por otro a reflexionar incansablemente acerca de la forma en la que se relacionan el arte, la realidad y la naturaleza (entendiendo por realidad aquello que es dado en el marco de la experiencia ²⁹), a través de la representación (p).

Esta reflexión, que para su amigo de juventud Emile Zola debía entenderse en los siguientes términos; "el sentido

²⁸ Francis Jourdain; *Cézanne*. París, Braun, 1950. Tomado de M.Doran, op.cit., p.120.

²⁹ O si se quiere con la idea kantiana de que "lo que concuerda con las condiciones materiales de la experiencia (de la sensación) es real".

de lo real consiste en sentir la naturaleza y en hacerla tal cual es" ³⁰ la expresa Paul Cézanne de forma similar pero introduciendo una nueva interpretación del concepto de lo clásico, al afirmar que "hay que volver a ser clásico a través de la naturaleza, es decir a través de la sensación". Efectivamente, de la distinción entre naturaleza y realidad, o si se quiere de la naturaleza que es en el sentido de *estar dada*, y la naturaleza que es en la medida que se *hace*, surge la necesidad de revisar la forma en que la objetividad clasicista puede seguir hablando de representar la naturaleza. La realidad a la que se refiere Zola es la naturaleza a la que se accede a través del "sentir", o como prefiere llamarlo Cézanne, de la *sensación*. Es por tanto un *hacer*- "no todo consiste en ver, es preciso *ofrecer*", dice Zola mas adelante- o si se quiere, en lenguaje cezanniano *realizar* la realidad mediante la *materialización* de esas sensaciones. Volver a ser clásico a través de la sensación supone por tanto una reelaboración del concepto de *representación*, que tendrá como consecuencia la búsqueda de un nuevo lenguaje, una *nueva fórmula* capaz de dejar que "la naturaleza hable", una reelaboración que se realizará a través de la "representación de objetos".

Precisamente ahora que la cámara oscura es capaz de realizar su trabajo sin intermediación, surge para el arte la necesidad de "transcribir las sensaciones colorantes que proporciona la luz", pero a diferencia de los impresionistas, la actitud radical de Cézanne implicará la revisión del propio sentido de las cosas en su relación al sujeto, y la

³⁰ E.Zola; *El Naturalismo*. Barcelona, Ediciones Península, 1976, p.183.

construcción de una "lógica pictórica"; "se ha montado un método de gradaciones de colores muy interesante y que quiere hacer llegar a la perfección" en palabras de Bernard. Un lenguaje que se derivará del "estudio concreto de la naturaleza", y se construirá en la tradición reactivada por Courbet, mediante valores y no formas, mediante "las manchas de color que se suceden siguiendo una ley de la armonía ... registrando las propias sensaciones de color".

Cézanne participa también de la actitud crítica hacia el *lenguaje literario* al que acusa de acarrear todo tipo de problemas al arte. "El artista debe evitar la literatura en arte", debe "desconfiar de la mentalidad literaria que con tanta frecuencia aparta al pintor de su senda verdadera, el estudio concreto de la naturaleza, para perderse largo tiempo en intangibles especulaciones", debe centrar su atención en los problemas plásticos, no en los temas literarios o en las historias de diversa índole. En la búsqueda de un lenguaje y de un sistema de representación apropiados al nuevo concepto de *producción*, alejado tanto de la imitación como de la especulación.

Y Cézanne vuelve su mirada a la *naturaleza muerta*, en un principio quizás por su propia incertidumbre a la hora de definir los elementos esenciales de su pintura, pero posteriormente y cada vez con mas convicción, su trabajo artístico se dirige hacia una práctica cuyas posibilidades como campo de investigación conocía y admiraba a través de los maestros venecianos y de las pinturas de Chardin o Courbet, y hacia una concepción de la pintura que le posibilitara el

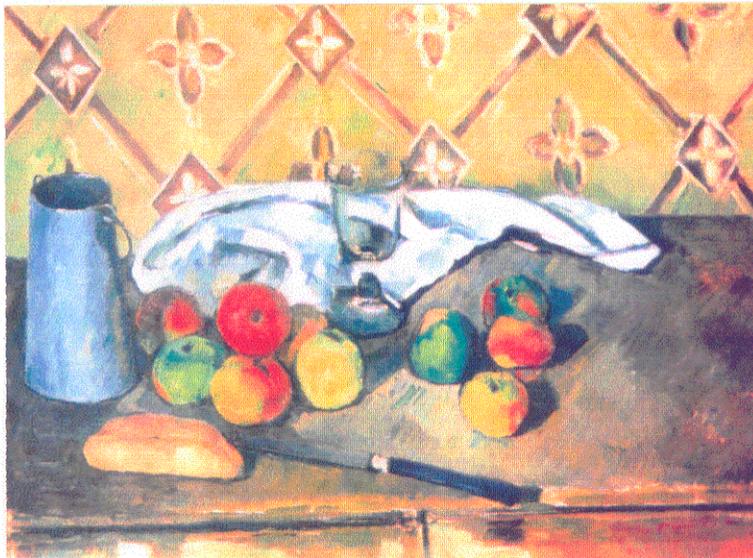
desplazamiento del tema, volcándose así en los aspectos más plásticos; el sentido de lo pictórico, la representación del espacio o los valores cromáticos del motivo. Hacia un mecanismo pictórico que le permitise un estudio concreto de la *representación* y del sentido del arte, de la relación entre naturaleza y pintura.

2.4: VISION COMO CONFRONTACION

2.4.1: **Introducción.**

En su carta a Bernard del 12 de mayo de 1904, Cézanne afirma "procedo muy despacio ... la naturaleza se me presenta muy compleja y hay un sinfín de progresos que hacer. Hay que fijarse bien en el modelo y sentir con mucha exactitud ... la senda verdadera (del pintor, es) el estudio concreto de la naturaleza". Unos días después, el 26 de mayo, vuelve a escribir; "yo insisto en esto: El pintor debe consagrarse por entero al estudio de la naturaleza". El problema fundamental con que se enfrenta Cézanne, es por tanto el de las relaciones con la naturaleza, es decir el problema radical de la representación (p). Y para ello, como se ha indicado antes, se plantea un determinado estudio de la naturaleza, que al menos en su primera fase, no estará basado en el conocimiento científico o técnico, sino en la mirada; "ver es concebir, y concebir es componer", había dicho a Léo Larguier dos años antes.

Al margen de las posibles dificultades visuales derivadas de su avanzada edad- en el momento en que escribe esto tiene ya 65 años y su salud se resiente considerablemente- lo que el artista nos transmite aquí son al menos dos de las razones más elementales para la elección de la naturaleza muerta en su desarrollo de la pintura: la posibilidad de fijar el modelo natural que permita una mirada suficientemente prolongada como para buscar esa lógica de las cosas de la que constantemente habla el pintor, y en consecuencia la necesidad prioritaria de encontrar dicha lógica; el "misterio que el artista cree poseer".



46- P.Cézanne; *Nature morte, fruits, serviette et pot a lait*, 1879-1882. Óleo sobre tela 74x93 cm. Musée de l'Orangerie, París.

La naturaleza muerta es precisamente un estudio determinado de la naturaleza, o si se quiere, el estudio de determinada naturaleza, aquella que ha sido construida previamente por el artista en su taller (ver fig.41)- en base a elementos propios de la naturaleza más cotidiana, más

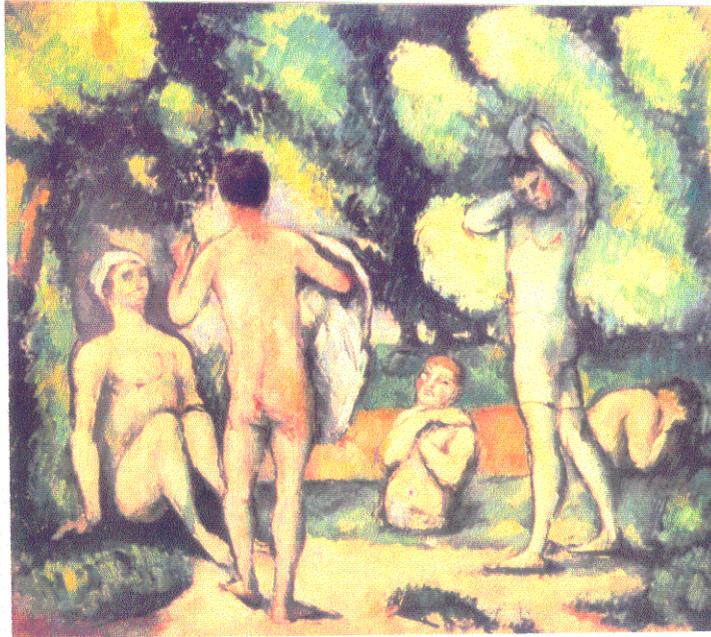
inmediata- pero aún mantiene los rasgos característicos de lo natural. Su elección, por tanto, nos permite interpretar algunas de las características de la concepción de lo natural en Cézanne.

En primer lugar la lógica que se pretende encontrar no es la de su ubicación, su interrelación o su uso- la lógica de la manzana es indiferente a su situación en el árbol, la mesa o el cuadro- sino aquélla que pertenece a las cosas en su experiencia en nosotros, y por tanto solamente podrá captarse en su realización como ya se ha dicho. Comparando estas manzanas con aquéllas de los bodegones barrocos, V.Bozal afirma; "Las frutas de aquellas piensan en la tela ... aluden a la vanidad de todas las cosas, a la temporalidad, a la prestancia social de los lugares en que representan ... Chardin, en medio, las pinta de tal modo que ese pensar desaparece; ahora son objetos comestibles ... pero todavía guardan ... referencia a su uso, incluso a modos sociales ... Cézanne da el último paso; pintarlas como los objetos materiales que son, pintar su materialidad, eliminando tanto aquel pensar como este uso³¹ .

El artista que es "dueño del modelo, y sobre todo de los medios de expresión", "cree poseer" esta capacidad de encontrar una lógica en la naturaleza, mediante la mirada, y para ello concibe un modelo según criterios propios del arte, en el que las características naturales de los objetos puedan mostrarse fuera de sus vinculaciones literarias históricas o

³¹ V.Bozal; *Los primeros diez años; 1900-1910, los orígenes del arte contemporáneo*. Madrid, La balsa de la Medusa, 1991, p.35.

sociales, e incluso de su uso (el criterio del desplazamiento del objeto artístico, posteriormente explicitado por Duchamp, está comprendido aquí en la naturaleza muerta como lugar en el que el objeto se desprende de dichas vinculaciones).



47- P.Cézanne; *Cinco bañistas*, 1879- 80. Óleo sobre lienzo.

Necesariamente esta relación con el objeto precisa de una mirada nueva, capaz de penetrar en la "materialidad" de las cosas, lo que se adapta perfectamente con la concepción de la visión desarrollada por el arte a lo largo del XIX, pero especialmente con los impresionistas, no como un registro, sino como una confrontación, que para Cézanne se entiende en el sentido de que "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" ³², y en consecuencia se entiende que esta lógica se realiza, no se copia. El pintor no es una esponja que va succionando todo lo visible de su alrededor, sino aquél que "penetra en lo que tiene delante y persevera con la mayor lógica posible" ³³.

¿Cómo entender entonces este leer la naturaleza, este penetrar en las cosas que se tiene delante?. Por un lado, no se trata de "leer" o "penetrar" en cualidades dadas de los objetos, no se trata de "copiar servilmente" como Cézanne nos recuerda, pero por otro tampoco de proceder caprichosamente, según las "intangibles especulaciones" del pintor; "la búsqueda de novedades y originalidades es una necesidad falsa que apenas logra disimular la trivialidad y la falta de temperamento" ³⁴. Se trata de "leer" o "penetrar" en aquellas características que, aparentemente, no aportan nada teórico sobre el objeto, pero se nos manifiestan en la experiencia, en la sensación ³⁵. Pintar será por tanto "materializar las sensaciones propias" ³⁶.

³² Léo Larguier; *Le dimanche avec P.Cézanne*; op.cit., p.38.

³³ Emile Bernard; *Paul Cézanne*, Artículo en "L'Occident", julio 1904. Op.cit., p.65.

³⁴ *Le dimanche avec Paul Cézanne*, op.cit.p.37.

³⁵ "Si Cézanne se propone *pintar la sensación* es justamente porque no se trata de pintar la cosa concebida como sub-stancia o como ob-jeto; hay que dar toda la razón al empeño típicamente filosófico por distinguir las cosas (substancias, objetos, id-entidades) de las sensaciones (diferencias, modificaciones); no en vano se dice que la sensación es una modificación (afección), una *modificación del sentido* ... los *objetos* (substancias, cosas, id-entidades) no existen mas que en y no son otra cosa que sus modificaciones, diferencias, accidentes, efectos ... lo que el pintor intenta pintar es justamente la modificación, no el objeto, la diferencia, no la identidad ... no pretende retratar solamente una *parte* ... sino la realidad total, pues aspira a mostrar que pintando las modificaciones se pinta *toda* la identidad". José Luis



48- P.Cézanne; *Nature morte a la commode*, 1883-1887. Óleo sobre tela, 71x90 cm. Neue Pinakothek, Munich.

2.4.2: Sobre la "sensación".

Cézanne se sitúa por tanto entre la especulación y la ilusión óptica para proponer para el arte una vía de relación con la naturaleza basada en la sensación. Rechaza por igual el concepto elaborado de las cosas procedente de la tradición y cargado de calificativos, anotaciones y condicionantes, y el capricho arbitrario y subjetivo del artista. Pretende la eliminación del lenguaje verbal heredado que rodea las cosas, y la construcción de un nuevo lenguaje

Pardo; *Sobre los espacios, pintar, escribir, pensar*. Barcelona, Colección Delos, Ediciones del Serbal, 1991, ps.74 a 76.

³⁶ "Pintar al natural no supone copiar el objetivo, sino materializar las sensaciones propias ... Pintar significa registrar las propias sensaciones de color"; E. Bernard; *Paul Cézanne*, op. cit. p.63.

que surja de su experimentación en el arte. Plantea en consecuencia la sensación como fuente de conocimiento de las cosas, como elemento que vincula al sujeto con la naturaleza³⁷.

Lo fundamental de esta concepción es que hace abstracción de las supuestas propiedades de los objetos tanto como de la proyección de los sujetos en las cosas, para centrarse en el mecanismo de la relación con la naturaleza. En su carta de 20 de noviembre de 1878, pide a su amigo E. Zola que le dé su opinión acerca de la idea de la pintura como "un medio de expresión de la sensación". Cézanne repite en varias ocasiones que el pintor dispone de dos cosas, vista y cerebro, y que 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". En la relación de estos elementos se encuentra la clave de la nueva lectura de la naturaleza y el sentido que para Cézanne tiene la *sensación*, al menos en sus características generales. "Pienso

³⁷ Aunque las reflexiones de Cézanne no pudieron tener en cuenta las investigaciones posteriores de la genética estructural acerca del desglose de las sensaciones, parece conveniente señalar aquí la división propuesta por A.R.Luria (*Sensación y Percepción*. Barcelona, Ed. Fontanella, 1978, ps.29 a 33) y tomada del neurólogo W. Head, entre sensaciones *protopáticas* primitivas -"inseparables de los estados emocionales y que no reflejan con suficiente nitidez los objetos reales del mundo exterior" (en general gustativas y olfativas)- y las sensaciones *epicráticas* complejas -"que no son de carácter subjetivo y están separadas de los estados emocionales .. reflejan las cosas objetivas del mundo y se hallan mucho mas cerca de los procesos intelectuales complejos" (visuales y parcialmente auditivas), y que ambas "tienen distinta organización cerebral. Sus aparatos nerviosos centrales están situados a diferentes niveles". Y por tanto matizar que las sensaciones a las que se refiere el pintor, tienen que ver con este segundo grupo.

como veo, como siento- y tengo sensaciones muy fuertes"³⁸, había dicho en 1870, poniendo de manifiesto la interrelación de mirada, pensamiento y sentimiento.

De esta primera etapa en la que Cézanne habla de las sensaciones a las que se refieren sus pinturas en términos generales, es su *Nature morte a la bouilloire* (ver fig.42). En ella podemos apreciar algunos elementos característicos de la naturaleza muerta de los que hemos hablado anteriormente- como la posición del soporte de la escena en paralelo al plano del cuadro (que se manifiesta en todas las pinturas de esta época, muy especialmente en su *Nature morte a la pendule noir* que podemos ver en la figura 43), su ubicación en un espacio con incierta profundidad o la posición del paño en primer término- pero la característica mas sobresaliente, tiene que ver con ese cuchillo que descansa sobre el paño y junto a las cebollas en primer término del cuadro ³⁹. Efectivamente, la presencia de este utensilio hace que pensemos en una escena de cocina, en la preparación de una comida sobre una mesa en la que aparecen diferentes cacharros. El modelo hace referencia todavía a una

³⁸ John Rewald; *Un article inédit sur Paul Cézanne en 1870*, Arts (París), 21-27 julio 1954. Tomado de Lawrence Gowing; *The logic of organized sensations*, en Willian Rubin; *Cézanne: The late Work, Essays...* Nueva York, Museo de Arte Moderno, 1977. Versión francesa *Cézanne: La logique des sensations organisées*. París, Macula, 1992, p.47.

³⁹ Curiosamente, el cuchillo en Cézanne estaría estrechamente vinculado a su forma de pintar y al desarrollo de su concepción colorista. Alrededor de 1865, al parecer por inspiración de algunas pinturas de Courbet, comenzó a construir sus cuadros en base a capas de pintura superpuestas y aplicadas con un cuchillo, de manera que la obra se estructura físicamente en base al color, podría decirse que se materializa mediante capas superpuestas de color. La presencia de un cuchillo en varias naturalezas muertas, incluso del periodo de su madurez, podría tener un sentido simbólico relacionado con esta práctica. Puede verse a este respecto; *Ibidem*, ps. 12-13.

cierta utilidad de las cosas, y las sensaciones a las que nos estamos refiriendo, son aún sensaciones generales de cada objeto, de su forma, del material del que están hechos, de su utilidad, e incluso -teniendo en cuenta las características de los elementos que aparecen en la escena- del tipo de propietario al que pertenecen.



49- Paul Cézanne; *Nature morte au panier*, 1888-90. Óleo sobre lienzo, 65 x 81 cm. París, Musée d'Orsay.

Y en consecuencia, la pintura todavía se aprecia vinculada a estas connotaciones de los objetos; demasiado vinculada a la forma "natural" realizada mediante el dibujo, el color se encuentra aún atenazado entre los blancos del brillo y los negros de los contornos. La conjunción entre expresión y naturaleza a través de las sensaciones está todavía a falta de algunos elementos claves.

En *Pommes vertes*, de 1873 (ver fig. 44), todavía podemos ver esta ligazón con la utilidad manifiesta de las

cosas. En este caso con sus cualidades específicas, con la corporeidad y la carnosidad de las manzanas, que la modificación del punto de vista, y la exageración del plano en el que descansan, hace aún más evidente.

En una segunda fase Cézanne insistirá en la importancia de la contemplación en la conformación de las sensaciones, y de esta época son sus abundantes citas acerca de la necesidad de atender, de mirar, de "leer la naturaleza", (teniendo en cuenta la relación de este "leer" con la "sensación" de la que se viene hablando). Sin embargo, a diferencia de la mirada pormenorizada del bodegón del XVII, el objetivo de esta contemplación no es el conocimiento de las cosas, de sus componentes ni sus cualidades, sino la representación plástica; "busca las fuerzas que se expresan en la sensación y que no son inmediatamente accesibles al impacto empírico, que pasan desapercibidas" ⁴⁰.

En realidad, no se trata de prescindir de aquella mirada -"la óptica que se desarrolla en nosotros a través del estudio nos ayuda a ver", escribe a E. Bernard en octubre de 1905- lo que se propone es ir más allá de la mirada estudiosa y milimétrica, a través de la sensación y completándola con la imaginación, con la expresión. Para Cézanne "el artista no percibe directamente todas las relaciones, las siente" ⁴¹. Y es aquí donde la confluencia -el desarrollo mutuo, dirá Cézanne- de vista (conocimiento), y cerebro (expresión, imaginación) adquiere su verdadero sentido.

⁴⁰ José Luis Pardo, op. cit., p.96.

⁴¹ M.Doran, op.cit., p.38.

Y este desarrollo mutuo debe supeditarse a la obra de arte, a la pintura. Léo Languier atribuye a Cézanne la idea de que "una inteligencia que organice poderosamente es la mas preciosa colaboración de la sensibilidad para la realización de la obra ... el arte es una adaptación de las cosas a nuestras necesidades y a nuestros gustos". Por un lado, la naturaleza muerta sirve precisamente para esto, para adecuar las cosas a nuestro trabajo artístico, a las necesidades plásticas, y por otro, esta idea de adaptación de las cosas concuerda perfectamente con las preocupaciones plásticas del pintor en esta época.

La Comode (ver Fig. 48) es un bodegón realizado entre 1883 y 1887. La posición de los elementos sigue siendo paralela al plano del cuadro pero en este caso percibimos dos variaciones formales de importancia; la sustitución del fondo indiferente por elementos reconocibles, y la elevación del punto de vista- que ya se apuntaba en *pommes vertes* o en *nature morte, fruits, serviette et pot a lait* (ver figs. 44 y 46)- lo que hace que dicho fondo se venga hacia delante, hacia el plano del cuadro.

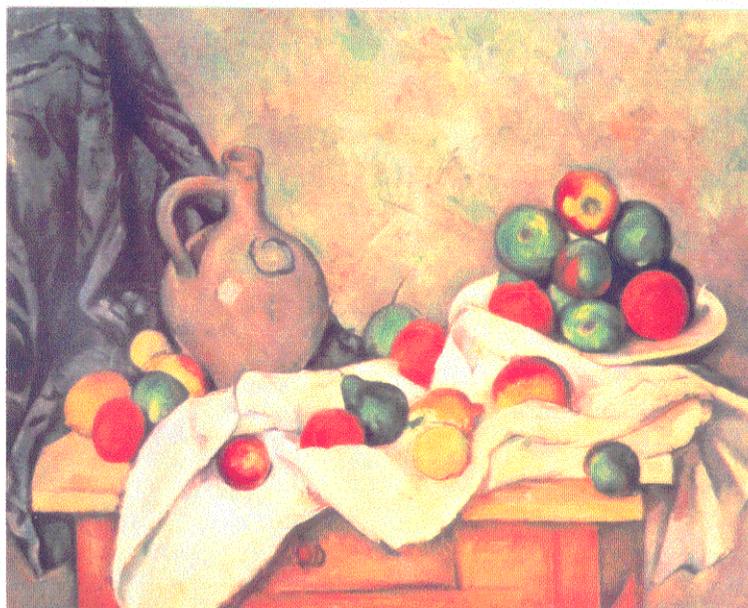
Sin embargo, la alteración más significativa se refiere a la composición del modelo; a pesar de los elementos con los que ha sido elaborado, ya no estamos ante ninguna escena doméstica, sino ante una composición construida con diversos objetos pero *para ser pintado*. Fuera de esta utilidad -la de convertirse en pintura- carece de sentido la elección de los objetos, su ubicación en ese espacio, su posición

forzada. Por si cabía alguna duda, su título hace referencia a uno de los elementos del fondo, que plásticamente pasaría casi desapercibido si no fuera por su influencia determinante en la composición -como elemento que cierra el espacio en profundidad, comprimiendo la imagen y alterando completamente la perspectiva del conjunto- prescindiendo de la descripción de los elementos del primer plano.

Esta supeditación a una lógica pictórica, se ve reforzada por algunas alteraciones formales en la composición, en especial aquéllas que se refieren a la perspectiva. Cada elemento responde a un punto de vista que no coincide con el de los demás; la mesa se ve desde arriba- aunque su extremo izquierdo no se encuentra alineado con el derecho- el azucarero de frente, el plato de manzanas inclinado y en una posición forzada, el tarro verde está visto desde arriba en su boca y de frente en su base.

Sin embargo en el cuadro todos los elementos funcionan perfectamente, están correctamente apoyados, cada uno con su solidez olástica determinada- al igual que en otras pinturas posteriores como *nature morte au panier* (fig. 49) o *nature morte avec curtain* (fig. 50), parece como si las frutas no tuvieran el peso de los demás elementos, y flotaran por el aire, mientras los paños blancos por el contrario forman cuerpos escultóricos pesados, y sin embargo actúan en conjunto de forma convincente, incluso podría decirse que forman juntos una estructura, que se sustentan entre sí. En el caso del quebrado tablero de la mesa, o del escultórico paño que la cubre parcialmente, su irregularidad y su rigidez se deben a

necesidades plásticas y por tanto son irrelevantes para el cuadro ⁴². La sensación de la que parte el pintor se ha traducido a formas plásticas, prescindiendo de cualquier otra consideración de los objetos, y precisamente por eso se nos aparecen como objetos pintados en toda su consistencia.



50- Paul Cézanne; *Nature morte avec curtain, jugs, compotier*, 1893-94. óleo sobre lienzo.

⁴² Esta misma disparidad de puntos de vista para un mismo cuadro ha sido resaltado por la crítica de arte en referencia a diversos bodegones de la época barroca, y puede apreciarse por ejemplo en los platos del *Bodegón con jarras* de Zurbarán (fig. 34), o en los diversos utensilios de la *Vieja friendo huevos* de Velázquez.

En lo que se refiere a Cézanne, quizás una de las más sencillas y llamativas aplicaciones de este principio la encontramos en *Tasse, verre et fruits* (ver fig. 45), lo que llevado a composiciones más complejas, da como resultado obras como *Cinco bañistas* (ver fig. 47), pintura realizada entre 1879 y 1880, y en la que dos de las figuras representadas aparecen inmersas en el agua en una posición imposible, prácticamente seccionadas de medio cuerpo, para servir a la composición del cuadro que "exige" esta alteración.

Un análisis de las alteraciones introducidas por P. Cézanne en sus composiciones, puede verse en: Erle Loran; *Cézanne's composition, Analysis of His Form with Diagrams and Photographs of His Motifs*. Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1989.

En julio de 1904, Bernard pone en boca de Cézanne la siguiente afirmación; "Leer la naturaleza significa verla bajo el velo de la interpretación a través de manchas de color que se suceden siguiendo una ley de la armonía. Estos grandes tintes se analizan así por las modulaciones. Pintar significa registrar las propias sensaciones de color"⁴³. Aunque desde 1877 el color es para Cézanne "el principal agente de definición en el arte", no es hasta finales de los 90 que explicita esta identificación entre la sensación y la construcción del cuadro, en base al color. Sus últimas cartas insisten una y otra vez en este carácter plástico de sus sensaciones, incluso llega a hablar de "la comprensión de la naturaleza desde el punto de vista del cuadro" ⁴⁴.

No se trata ya por tanto de sensaciones abstractas o generales de las cosas, y tampoco únicamente de adecuar las sensaciones a la pintura, sino de tener *sensaciones de color*; se trata de ver la naturaleza con ojos de pintor, de aquél que tiene que "materializar" esas sensaciones en un cuadro en base a la aplicación de manchas de color.

Esta coincidencia entre sensaciones plásticas y sensaciones de color llevará a Cézanne a prescindir de algunos

⁴³ Cézanne agradece por carta el 25 de julio lo que Bernard ha escrito sobre él en este artículo, insistiendo sobre el contacto con la naturaleza y la necesidad de concentrarse en el trabajo pictórico, con lo que debemos interpretar que se identificaba con esta y otras opiniones recogidas en el escrito mencionado. Ver op. cit. ps.55 a 77.

⁴⁴ *Carta 7*, viernes, 1905. Op. cit. p.74. En la carta enviada el 12 de mayo de 1904, decía; "El estudio real y prodigioso que tenemos que emprender es la diversidad del cuadro en la naturaleza". Op. cit., p.53.

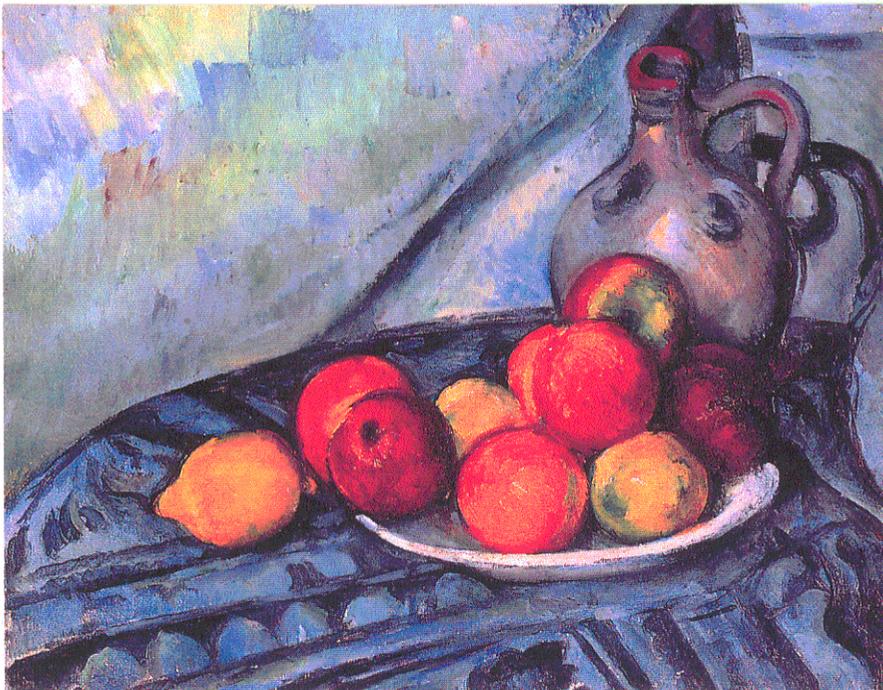
de los aspectos compositivos y formales que todavía le mantenían ligado a la "lógica de las cosas" y no a la "lógica de las sensaciones organizadas". La construcción por *planos de color* y la consiguiente preocupación por los problemas de la delimitación de los objetos en la pintura, provienen de esta mirada.

En *fruits et cruchon* (fig. 51) ya se puede observar esta variación hacia la lógica de las sensaciones, pero será sobre todo a finales de los años 90, cuando Cézanne realizará una serie de naturalezas muertas en las que se percibe claramente esta nueva visión de las cosas como conjunto de colores. *Pomes et oranges* (ver fig. 52) presenta una composición casi geométrica, decididamente fuera de cualquier perspectiva lógica, y desde luego ajena a cualquier posición "natural" de las cosas. Los elementos se entrecruzan según zonas de color, el paño blanco se prolonga en el frutero, el fondo se confunde con la mesa o el otro paño de flores. El cuadro lo forman tres grupos de color; naranjas y manzanas de colores vivos por un lado, frutero y paño blanco por otro, y el soporte de ambos compuesto por el fondo, el paño de color pardo y la mesa. La jarra es un elemento realizado por colores de los tres grupos, y que sirve de nexo de unión entre ellos. Por encima de cualquier otra consideración, la pintura se nos aparece definitivamente como construcción de colores.

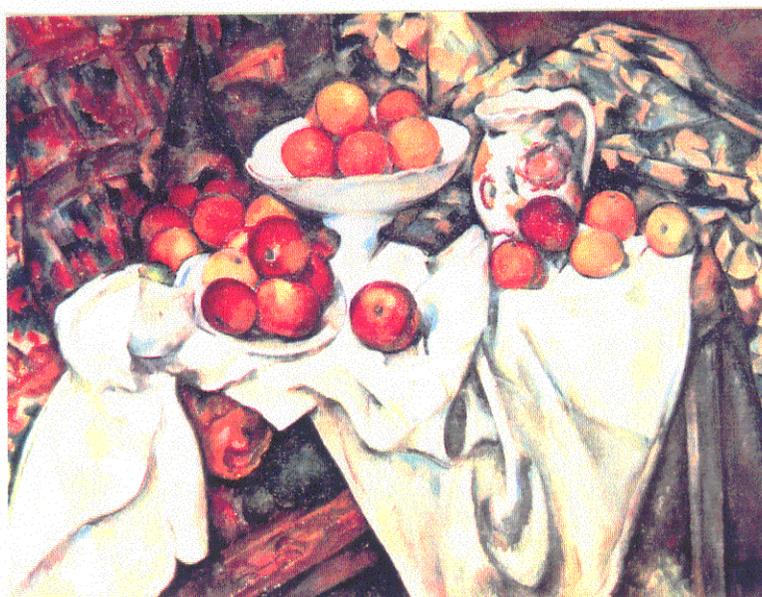
En *Nature morte au rideau et au pichet a fleurs* (fig. 53), ó en *Nature morte avec pommnes et pêches* (fig. 55) esta concepción se hace aún mas evidente. El color de los frutos ha perdido su anterior preponderancia, en beneficio de

la tonalidad colectiva del cuadro; soporte, fondo y elementos accesorios, han sido virados al gris azulado y por tanto unificados. Y, a pesar de la perspectiva forzada de la mesa, y de los contradictorios puntos de vista, o precisamente por esto, el fondo se vuelca hacia el espectador, y los elementos de la composición aparecen en toda su corporeidad, en la superficie del cuadro.

El papel mediador desempeñado por la jarra en el cuadro anterior, sigue manteniéndose, y el escultórico paño blanco, por un lado concentra la luz en un primer término, remarcando su voluntad de invadir el espacio del espectador, y por otro sitúa al conjunto de la pintura, pero especialmente a los frutos, fuera de cualquier relación con su temporalidad, su utilidad o incluso su posible función decorativa; solos, tal como son para la mirada, como manchas de color.



51- P.Cézanne; *Fruits et cruchon*, 1890-1894. Óleo sobre lienzo, 36x46 cm. Museum of Modern Art, N.York.



52- P.Cézanne; *Pommes et oranges*, 1895-1900. Óleo sobre tela, 74 x 93 cm. París, Musée d'Orsay.

"De Cézanne aún quería decir que nunca se había visto antes hasta qué punto la pintura acontece en los colores, cómo hay que dejarlos solos para que se expliquen recíprocamente. Su trato mutuo, eso es toda la pintura"⁴⁵. Efectivamente, ver la naturaleza "a través de manchas de color", conduce a una pintura estructurada en base a contrastes, en la que la modulación del color -y no la delimitación, el modelado- hace la forma. En consecuencia "no hay línea, no hay modelado, no hay mas que contrastes ... cuando el color alcanza la riqueza, la forma alcanza la plenitud ... la forma y el contorno de los objetos nos vienen dados por las oposiciones y los contrastes que se derivan de sus coloraciones particulares".

⁴⁵ R.M.Rilke; *Cartas sobre Cézanne*, op.cit, p.56.

No es extraño por tanto que Cézanne se sienta vinculado a toda la tradición colorista veneciana, y a aquellos que a través de la naturaleza muerta investigaron el desarrollo de una pintura basada en el color.

Cézanne traduce estas propuestas entre 1900 y 1906 en su serie de *Las bañistas* (comenzadas en 1895, 98 y 99, y actualmente en Merion, Fund.Barnes; Londres, National Gallery- ver fig. 54- y Filadelfia, Ph.Museum of Art), en las que, al margen de otras muchas consideraciones, puede apreciarse una relación con el motivo completamente accesoria (cuyo exponente más claro está en las proporciones y perspectiva de las figuras), y una atención a las características propias de la pintura y de sus necesidades, basadas en zonas coloreadas por encima de cualquier otra consideración.

En el cuadro, el color sustituye al objeto en la medida en que "una cosa es cosa porque, nos diga lo que nos diga, nos lo dice con la misma organización de sus aspectos sensibles. Lo real es este contexto en el que cada momento no solo es inseparable de los demás, sino, de alguna manera, sinónimo de los demás, en donde los aspectos se significan uno a otro en una equivalencia absoluta ... La cosa es este género de ser en el que la definición completa de un atributo exige la del sujeto entero, y en el que, por consiguiente, el sentido no se distingue de la apariencia total"⁴⁶. El color por

⁴⁶ "No son únicamente los caracteres geométricos los que se confunden con el color. El sentido mismo de la cosa se construye bajo nuestros ojos, un sentido que ningún análisis verbal puede agotar y que se confunde con la exhibición de la cosa en su evidencia. Cada toque de color que Cézanne pone debe, como E.Bernerd dice, contener el aire, la luz, el objeto, el plano,

tanto abre y tira del engranaje que hace que "el sentido mismo de la cosa se construya bajo nuestros ojos".



53- P.Cézanne; *Nature morte au rideau et au pichet à fleurs*.1898-1899. Óleo sobre tela, 54.7 x 74 cm. San Petersburgo, Musée de l'Ermitage.

2.4.3: Acerca de la "realización" ⁴⁷.

Realizar es para Cézanne *concretar* las sensaciones de color en un cuadro, mediante una determinada estrategia

el carácter, el dibujo, el estilo": M.Merleau Ponty; *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, Edicions 62 s/a, 1975, ps. 336-337.

⁴⁷ "Réalisation" es la palabra empleada por Cézanne para referirse a dos tipos diferentes de actuaciones; por un lado la *satisfacción de los deseos* que está relacionada con el placer de encontrar "las fórmulas" apropiadas al trabajo pictórico, y por otro la *réalisation sur nature* que tiene que ver con la *aplicación* de las sensaciones en la pintura. En este trabajo nos referimos a esta segunda interpretación, que ha sido traducida al castellano como *realización* y como *materialización*, y mantenemos el primero de ellos por respetar al máximo posible la terminología del pintor. Sobre este particular puede consultarse; Lawrence Gowing, op, cit. ps.49 a 56.

pictórica, en general basada en la construcción de planos de color. Es por tanto, por un lado, hacer visibles dichas sensaciones, lo que no debe entenderse como imitación, ni siquiera en lo referente a las sensaciones del artista, sino en todo caso como *registro* ⁴⁸.

Y por otro lado, como ya se ha dicho anteriormente, este concretar debe entenderse también como *hacer real* el objeto de que se trate, en la medida en que a la cosa hay que hacerla sensible en la experiencia, en este caso en la pintura, huyendo de toda especulación⁴⁹.

Pero, ¿cómo vincular estas dos características; por un lado "registrar"- lo que aparentemente supone adoptar una actitud pasiva ante el objeto- y a la vez "hacerlo real" -es decir, tomar una posición activa?.

Para Cézanne, en un primer momento se trata de mirar la naturaleza con ojos de pintor, pero teniendo en cuenta que "ver al natural significa *precisar el carácter de nuestro modelo*", es decir aquello que hace al objeto tener no solo apariencia sino consistencia de objeto. Cuando se refiere a "dejar que la naturaleza hable" debe entenderse por tanto en este sentido. Es lo que R.M.Rilke llama "lo convincente, el

⁴⁸ El término *registrar* lo emplea E.Bernard en contraposición al de *copiar*, al "reproducir algunas opiniones de Paul Cézanne" en su ensayo sobre el pintor, en L'Occident de julio de 1904: "Pintar al natural no supone copiar el objetivo, sino materializar las sensaciones propias ... Pintar significa registrar las propias sensaciones de color".

⁴⁹ En su carta de 25 de julio de 1904, Cézanne muestra hasta qué punto participaba de esta idea al afirmar; "lamento que no podamos estar juntos, pues no quiero tener razón teóricamente, sino al natural".

hacerse cosa, la realidad que, gracias a su propia vivencia del objeto, llega hasta la indestructibilidad", una realidad que se hace, y que por tanto también puede entenderse como la "evolución hacia el decir objetivo"⁵⁰.

En la primera fase de la actividad artística, "la tesis que hay que desarrollar consiste ... en dar la imagen de lo que vemos, olvidándonos de todo lo que haya aparecido antes de nosotros"⁵¹, es decir, eliminar todo juicio sobre la cosa, liberar al motivo de todo calificativo, de toda historia, de toda proyección del sujeto, para simplemente decirlo, pintarlo.

Para ello será necesario organizar estrategias de retirada del sujeto y de aislamiento de la cosa. La naturaleza muerta favorece ambas propuestas al eliminar los recuerdos de los objetos, al estar "maravillosamente ocupadas de si mismas", al adentrarnos en otro mundo, el de las relaciones pictóricas.

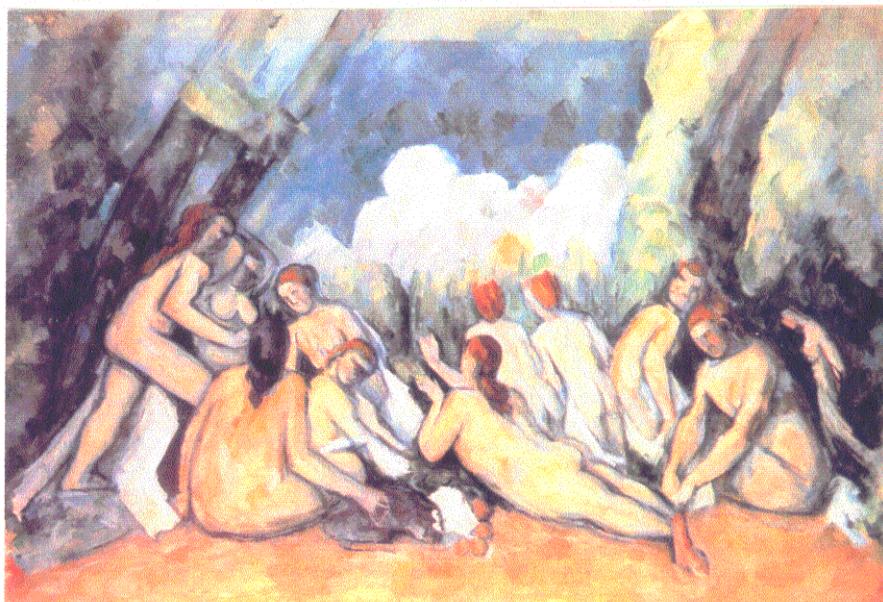
Y por otro lado será necesario acudir a la naturaleza con una cierta actitud de humildad, de forma que podamos sentir en ella algo no contaminado, algo primitivo, porque "hoy tenemos la vista algo cansada, engañada por el recuerdo de mil imágenes" y para enfrentarse a la naturaleza sin tapujos hay que "ver como un recién nacido"⁵². La mirada

⁵⁰ Cartas del 9 y 19 de octubre de 1907 respectivamente. *Cartas sobre Cézanne*, op.cit. ps.33 y 52.

⁵¹ Carta a E.Bernard de 23 de octubre de 1905. Op.cit., p.75.

⁵² Jules Borély, *Cézanne en Aix*, 1902. Publicado en "L'Art Vivant", 1926. Tomado de *Sobre Cézanne*, op.cit. p.45.

surge de esta relación entre el sujeto y la cosa, no tiene una dirección, sea ésta del objeto al pintor o viceversa, sino que se entiende que las cosas están impregnadas de sensaciones y las miradas prendidas en los objetos.



54- Paul Cézanne; *Grandes bañistas*, 1898- 1905. Óleo sobre lienzo, 130 x 193 cm.Londres, National Gallery.

Ver es concebir y componer, todo ello interrelacionado, porque "el artista no apunta sus emociones del mismo modo que el pájaro modula sus sonidos; el artista compone"⁵³, y por tanto genera una actividad con los elementos que constituyen el motivo, cuyo resultado es una determinada mirada pictórica. La obra se convierte así en una "pizarra en donde un geómetra busca la solución de un problema"⁵⁴, y en este sentido habrá que entender ese "registrar" cezanniano del que se habla.

⁵³ Léo Larguier, op.cit. p.36.

⁵⁴ R.P.Rivière- J.F.S.Schneerb; *El taller de Cézanne*. "La Grande Revue", 25-dic.-1907: Tomado de M.Doran, op.cit., p.129.

Los objetos representados de Cézanne sólo pueden entenderse como "objetospintados", no intentan confundirse con esta o aquella cosa, no tienen una u otra utilidad, son pintura. El pintor "se volvió hacia la naturaleza y supo reprimir su amor por cualquier manzana, depositándolo para siempre en la manzana pintada"⁵⁵. Su carácter de naturaleza muerta facilita esta comprensión porque en su composición las cosas ya aparecen como ordenadas para ser pintadas, y no para otro tipo de utilidad.

Pero esa misma presencia de las cosas las aleja de la naturaleza y las convierte en la representación (p) de una representación realizada con objetos y cosas. En ellas, la naturaleza, aquél concepto de naturaleza que es, ha muerto. Por lo que ahora, podemos decir que no se trata ya de descubrir las cosas ni tan siquiera los acontecimientos sino mas bien de exponer una forma de ver y de plasmar esa mirada por parte del artista.

La naturaleza ha servido como punto de arranque para la pintura, pero en la medida en que ésta se ha desarrollado, ha ido diluyéndose. El pintor conoce perfectamente esta condición de su motivo; la pintura es un equivalente que funciona en paralelo a la naturaleza, "la imagen es un producto, no de un acto de voluntad, sino de un proceso .. análogo al automatismo de la naturaleza".

⁵⁵ R.M.Rilke, Carta del 13 de octubre de 1907.Op.cit.,p.42.

De ahí su afirmación, recogida por Maurice Denis; "busco mientras pinto". La pintura va buscando su propia autonomía en contraposición con el motivo, y en su realización va liberándose de los objetos y cosas a los que en un principio atendió, para fijarse cada vez más en sus propias necesidades, en su propia autonomía. La actividad del artista se emancipa del motivo en la medida en que pinta, que crea una nueva realidad formal, un nuevo objeto, o si se quiere una nueva naturaleza- en este caso, muerta- que ha sido elaborada a partir y sobre ella, y al final, a pesar de ella.

No se trata de transformar las sensaciones naturales en formas de color, es decir, de imaginar equivalentes de las cosas y trasladarlas al lienzo, sino de "realizar esa parte de la naturaleza que al saltarnos a la vista nos da el cuadro", es decir, experimentar, hacer, según las propias necesidades que la pintura manifiesta en la medida en que se hace.

Materializar o realizar no es por tanto copiar, sino registrar; no es tampoco imaginar, sino experimentar. Corresponde a una concepción de la pintura que tiene que ver con el registro de las experimentaciones, con la *producción* de realidad⁵⁶. Por eso la naturaleza muerta, tanto en el proceso de construcción del motivo, como en el de elaboración de un

⁵⁶ De hecho, la similitud entre los conceptos de *realización* de Cézanne y *producción de realidad* de Conrad Fiedler parece evidente, como puede comprobarse en *El origen de la actividad artística* de este último: "El arte no tiene que ver con figuras que encuentra antes de su actividad e independientemente de ésta, sino que el principio y el fin de su actividad se basa en la creación de figuras que sólo alcanzan su existencia gracias a ella". Un análisis sobre algunas de esas correspondencias puede verse en: Werner Hofmann; *Los fundamentos del arte moderno*, Barcelona, Ed. Península, 1992, ps. 185 a 207.

sistema de representación propio, es consustancial a este empeño de Paul Cézanne.

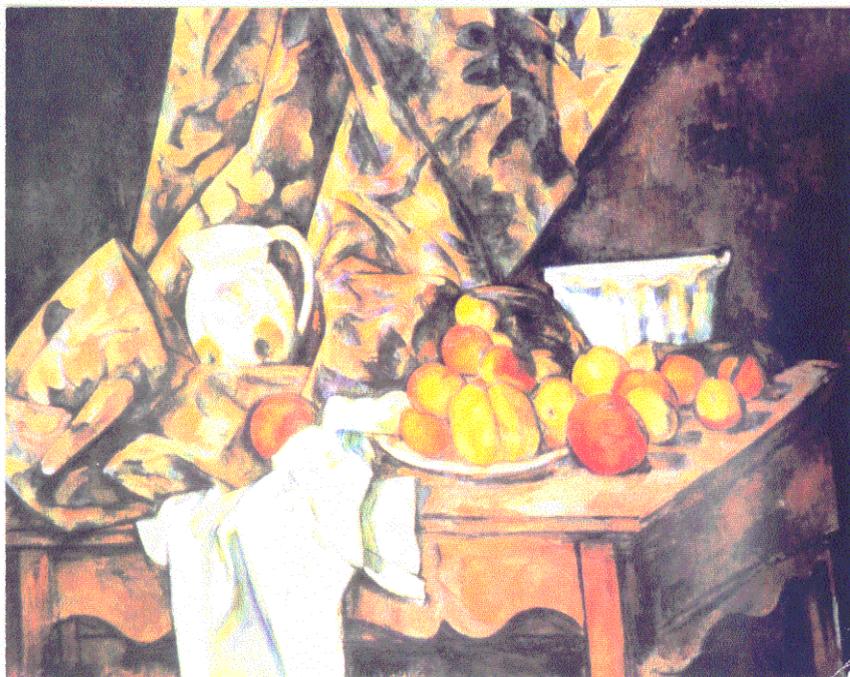
2.4.4: Los medios expresivos propios del arte.

La propuesta de Cézanne conduce paradójicamente de la naturaleza a la pintura, de las sensaciones del sujeto en relación a las cosas a las sensaciones de color, y de estas a la autonomía del arte. Se pasa de los contenidos "objetivos" a los "formales" y por tanto de la utilización de signos "naturales" a la comprensión de estos como "artificiales". De ahí a la propuesta de realización de realidades formales autónomas no hay más que un pequeño paso.

La naturaleza muerta, que había sido fundamental en la estrategia de desvinculación del "pensamiento literario", y en la elaboración y desarrollo de un lenguaje propio del arte, vuelve a ser el eje central también ahora, en la investigación de Cézanne. El paso de una naturaleza muerta descriptiva, reflejo del modelo natural, a una sistemática basada en necesidades plásticas y "paralela" al motivo, plantea abiertamente la existencia de criterios formales no apoyados en objetivos, y pone en primer término el problema de la pintura como *lenguaje plástico*.

En Cézanne confluyen dos características hasta entonces contradictorias; por un lado se declara un "primitivo" y sus reflexiones y sus obras van encaminadas hacia la manifestación de las cosas sin intermediación, y por

otro, reclama un nuevo lenguaje pictórico que aunque en un principio haga coincidir con la sensación de la cosa, como se ha dicho, termina por desembarazarse de ella, reclamando su propia autonomía, a pesar de su relación con unos u otros objetos.



55- Paul Cézanne; *Nature morte avec pommes et pêches* , 1905. Óleo sobre lienzo. París, Musée d'Orsay.

Esta posición corresponde a toda una situación en la que la pintura plantea desde diversas estrategias la necesidad de un "arte puro" y por tanto una cierta autonomía formal en relación con las cosas, o incluso en las posiciones mas radicales, que en muchos casos toman el trabajo de Paul Cézanne como referente, un arte cuya "única meta es disponer sobre una superficie dada las líneas y los colores de forma que logre fascinar a los ojos, hablar al espíritu, crear en

fin, por medios puramente plásticos un lenguaje, o más bien, encontrar el lenguaje universal"⁵⁷.

En su búsqueda de un lenguaje que deje hablar a los objetos, Cézanne inventa un nuevo espacio pictórico- que posee ciertos elementos característicos como la distinción entre *tableau* y *peinture*, la reelaboración plástica del espacio pintado, la modulación y estructuración en base a planos cromáticos, la recomposición geométrica de las formas naturales- y haciéndolo abre una crisis radical en los fundamentos pictóricos precedentes y da un paso que se demostrará fundamental en el desarrollo de un lenguaje artístico autónomo.

El papel desempeñado por la naturaleza muerta en la reflexión plástica, en cuanto a la desvinculación del *tema* en la producción artística, la construcción del motivo desde el punto de vista plástico, la superposición de espacios en la representación (p), o la propia construcción de la imagen- incluso dentro de la producción pictórica del mismo Cézanne- ha sido fundamental para este desarrollo posterior.

⁵⁷ "Le but unique est de disposer sur une surface donnée les lignes et les couleurs de façon à charmer les yeux, à parler à l'esprit, à créer enfin, par des moyens purement plastiques un langage, ou plutôt à retrouver le langage universel ... Qu'une tradition naisse à notre époque- ce que j'ose espérer- c'est de Cézanne qu'elle naîtra": Paul Sérusier, citado por Lionello Venturi en *Cézanne*, Gêve, Skira, 1978,p.35.

2.5: EL NUEVO SENTIDO DE LA REPRESENTACION-EL DESPLAZAMIENTO DEL MOTIVO.

2.5.1: Introducción.

Maurice Denis había escrito su famosa primera reflexión *Hacia un nuevo orden clásico*, en la que se realizaba una definición que precisamente por su sencillez, poseía una gran carga reflexiva, y que decía así; "Recordemos que un cuadro, antes de ser un caballo de batalla, un desnudo de mujer, o cualquier otra anécdota, es esencialmente una superficie plana cubierta de colores agrupados con un cierto orden" ⁵⁸. No es extraño pues, que siguiendo el desarrollo del lenguaje pictórico propuesto por Cézanne, en mayo de 1910 Braque entienda la belleza de la pintura "en términos de volumen, de línea, de masa, de peso" ⁵⁹ y no ya en el parecido ni tan siquiera en la referencia a la belleza natural del modelo; algunos elementos de éste se han tomado como punto de partida para ser posteriormente reclasificados, reordenados, alterados en su estructura, reinventados hasta casi perder su procedencia, supeditándolos al lenguaje plástico que es quien establece sus propias necesidades al margen del referente primitivo.

La crisis y posterior modificación del concepto de modelo, ha traído consigo lógicamente la de todos aquellos

⁵⁸ - M.Denis; *Teorías: Del simbolismo y de Gauguin hacia un nuevo orden clásico*, Buenos Aires, Librería y Editorial "EL ATENEO".

⁵⁹ - Revista *The Architectural Record*, N.York, mayo de 1910, p.405.

elementos que lo conformaban, y ha desplazado la mirada hacia los que ahora constituyen el nuevo concepto de *motivo*. Las características del motivo, ponen en el centro de la realización plástica la reflexión sobre su propia capacidad significativa, y por tanto prescinden radicalmente de lo narrativo como algo añadido y completamente secundario en un primer momento, y posteriormente incluso como algo indeseable.

En la medida en que el arte se pregunta por su propia capacidad de formar imágenes, y considera a estas como construidas y no dadas, vuelve la mirada a los componentes de su propia actuación. Así se entenderá como algo natural la inclusión en la pintura, por Picasso y los cubistas primero o por los futuristas, de elementos externos a ella; periódicos, maderas, recortes, ilustraciones, vendrán a acompañar a la pintura por necesidades de ésta y de su elaboración, introduciendo de paso en el cuadro fragmentos de cosas que solamente se semejan a si mismos, pero que en su ubicación entre, y su relación con otros, se convierten en un nuevo elemento elaborado y adquiere un carácter simbólico. El juego de fragmentos de realidad y referencias a la realidad supone una reelaboración de ésta según las exigencias del artista y la obra de tal forma que el desplazamiento desde el modelo hacia la pintura -el motivo, ha dado un paso definitivo en paralelo al desplazamiento de la referencia de las cosas a la muestra de las cosas.

El cuadro cubista se mostrará así, evidentemente, como una superficie de planos sobre planos, de signos organizados según una lógica artística- como lenguaje.



2.5.2: Del motivo visual al motivo intelectual.

Apollinaire había definido el cubismo como "el arte de pintar nuevas entidades con elementos extraídos, no de la realidad de la visión, sino de la realidad del conocimiento", "lo que distingue al cubismo de la antigua pintura se basa en que no es un arte de imitación, sino un arte de concepción que intenta elevarse hasta la creación" ⁶⁰, con lo que llamaba la atención sobre el desplazamiento del referente del objeto o la cosa tal como se nos presenta a través de la mirada, a lo que llama "la realidad interior" entendida como la construcción que de ella hemos realizado mediante un proceso complejo en el que entran a formar parte además de la visión y la contemplación, la intuición, la definición, los conocimientos, las sensaciones, las propias imágenes acumuladas ⁶¹. La afirmación de Apollinaire, o aquella otra de Picasso; "me preguntaba si acaso no era necesario representar los hechos tal como se los conoce, más que como se los ve", matizada posteriormente por; "no hay arte abstracto, siempre hay que

⁶⁰ - La primera cita corresponde a : G.Apollinaire; *Les commencements du cubisme*, en la Revista *Le Temps*, París 14 de octubre de 1912. La segunda a : *Les peintres cubistes, Meditations Esthetiques*, París 1913, tomada ésta de :*Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*, Madrid, Visor, 1994.

⁶¹ - "El pintor tradicional que hace un retrato pretende haberse apoderado de la realidad de la persona cuando, en verdad y a lo sumo, ha dejado en el lienzo una esquemática selección caprichosamente decidida por su mente, de la infinitud que integra la persona real. ¿Qué tal si, en lugar de querer pintar a ésta, el pintor se resolviese a pintar su idea, su esquema de la persona (...) El cuadro, renunciando a emular la realidad, se convertiría en lo que auténticamente es; un cuadro- una irrealidad. El expresionismo, el cubismo, etc., han sido en varia medida intentos de verificar esta resolución en la dirección radical del arte. De pintar las cosas se ha pasado a pintar las ideas"; José Ortega y Gasset; *La deshumanización del arte*, Madrid, Espasa Calpe- Colección Austral, 1987, ps.78-79.

empezar por algo y todas las cosas se nos aparecen como figuras"⁶², indican la persistencia del referente, de la misma manera que la diferencia y el desplazamiento de su carácter. Si el "motivo" suponía ya una cierta disolución y desestructuración del modelo, lo que plantean los cubistas es la sustitución del motivo visual de Cézanne por el motivo concebido conscientemente.

Picasso proclama : "Todos sabemos que el arte no es verdad. El arte es una mentira que nos permite alcanzar la verdad, por lo menos la verdad que nos es dado conocer", por tanto vienen a decir que si disponemos de conocimientos, información y convenciones -no solamente pero si fundamentalmente visuales, acerca de las cosas y sabemos que éstos distorsionan nuestra percepción del motivo hasta reorganizarlo, hasta hacerlo mentira, hagámoslo consciente y claramente y refirámonos directamente a éstos conocimientos. Es decir, conocedores de la falsedad de la representación utilicemos el modelo construido por nuestras concepciones, y mediante un método pictórico construyamos un nuevo objeto llamado cuadro, contiguo a la naturaleza y a las cosas con las que se relaciona a través de los conocimientos de su creador/artista, pero no dependiente de ésta. El cuadro es pues evidentemente un objeto con un determinado funcionamiento interno que muestra además un cierto procedimiento de realización y unas ciertas relaciones simbólicas que lo hacen entendible para el espectador. Es una construcción pictórica que parte de una selección de elementos que corresponde al artista según un determinado método analítico en confrontación

⁶² - Tomado de; J.Charpier y P.Seghers; *L'art de la peinture*, Paris, E.Seghers, 1957.

con el objeto. Se tratará en consecuencia de establecer estos elementos básicos con lo que podamos elaborar la pintura, y para ello Cézanne ya había señalado a las formas geométricas elementales.

Nuestro conocimiento acerca de las cosas compone un determinado motivo en nuestra cabeza, y la nueva concepción de las cosas nos da los elementos para su organización en el cuadro. Ya no hay correspondencia imitativa con la visión de la realidad porque ésta ha dejado de ser concebida como modelo, lo que se imita ahora es la idea de las cosas formada por la mente conforme a un nuevo código pictórico; el que corresponde a esta concepción. No es extraña, por tanto, la convergencia del cubismo con el arte africano que aborda su obra según las ideas que posee del tema y de las formas y costumbres que las relacionan, según una relación mental con los objetos, y por tanto su apropiación a través de las máscaras o la estilización y descomposición en planos de las figuras.

A pesar de trabajar en la visualidad, o precisamente por ello, los cubistas han planteado un desplazamiento del *motivo visual* al *intelectual* que será determinante para el arte a partir de ese momento. El motivo ya no es algo externo ni tan siquiera como referencia primera o como inicio del proceso pictórico, sino algo que se tamiza en el pensamiento, que concibe la mente del pintor. La modificación es tan radical que ni siquiera pretenderán como antes Cézanne sustituir su denominación; hablarán indistintamente de modelo

o motivo porque de lo que se trata es de descomponerlo totalmente para luego re-elaborarlo.

Braque al referirse a los fragmentos de realidad-collages de diversa índole o elementos tridimensionales que se adhieren a la pintura⁶³, pone de relieve el hecho de que "son creados por la mente , capaces de constituir una de las justificaciones para una nueva figuración del espacio", es decir que incluso aquellos elementos o fragmentos que provienen de la realidad y son trasladados al cuadro deben entenderse únicamente como configuradores de aquél modelo que se ha concebido por el artista, porque " no hay otra certeza que la de lo que concibe la mente" ⁶⁴.

Este desplazamiento se ha realizado como se ha dicho ya, en paralelo con el que va de la semejanza de las cosas a la muestra de éstas. La apropiación de lo real y su inclusión en la obra de arte no deja de ser en sus comienzos una reelaboración en tanto se incluyen dentro de un determinado trabajo como elementos de éste y en relación con otros del carácter que sean. Pero a propósito de esto conviene resaltar en primer lugar que el proceso de sustitución del modelo por su concepción viene acompañado y en cierta medida equilibrado por el que va de la referencia de la realidad a la *presencia*⁶⁵ de ésta -aunque bien es cierto que la inclusión de lo real en el contexto artístico supone una reelaboración y por tanto una

⁶³. Para un desarrollo más pormenorizado de la importancia de los collages en la transición del objeto representado al presentado, puede verse el Cap. 3.4 de ésta Tesis.

⁶⁴ - G.Braque; *Pensées et réflexions sur la peinture*, en la Revista *Nord-Sud*, París, dic.1917.

⁶⁵. Los conceptos de presencia y presentación y la relación entre ambos, se analizan en los Cap. 3 y 4 de ésta Tesis.

nueva referencia. Y en segundo lugar, que la presencia de dichos fragmentos supone una apropiación de éstos, un desplazamiento de su contexto -anónimo en el sentido artístico- al lugar del arte y por tanto una muestra de ellos, un hacer que se vean de otra manera. Los conceptos de las cosas toman forma pictórica y en relación con aquellos elementos cotidianos -curiosamente *lejanos* e *invisibles* para la práctica artística- se nos muestran de pronto de otra forma, aparecen ante nosotros, se hacen *visibles* para el espectador.

Cuando en 1920 Paul Klee afirma que "el arte no reproduce lo visible, sino que hace que algo sea visible"⁶⁶, está confirmando esta idea del arte como marca, como orientación de la mirada, como indicador o *presentador* de cosas, como alquimia que transforma lo invisible en visible, mas que como reproductor, recreador o representador de ellas.

La propia lógica del proceso reflexivo del arte acerca de los problemas de la relación con el modelo llevarán a Klee a dar un paso más en su desplazamiento ;"el grafismo induce fácilmente y con motivo a la *abstracción*. La condición esquemática y fabulosa del carácter imaginario existe por de pronto y a sí mismo se exterioriza con gran precisión" ⁶⁷. Es decir el motivo/concepto está anunciando, a la vez que dando paso, a la *abstracción*. Apollinaire había hablado ya de

⁶⁶. Paul Klee; *Schöpferische Konfession*, Berlin, Erich Reiss Verlag, 1920, p.28: Tomado del Catálogo de la exposición *Paul Klee*, Madrid, Fundación Juan March, marzo-mayo 1981, p.5.

⁶⁷ - *Ibidem*.

" *cubismo instintivo, arte de pintar composiciones nuevas extraídas no de la realidad visual, sino de lo que sugiere al artista el instinto y la intuición*" y que tiende desde hace tiempo hacia " *composiciones nuevas con elementos enteramente creados por el artista y dotados por el de una poderosa realidad*" ⁶⁸.

2.5.3: *La naturaleza interior como motivo abstracto.*

El paso del motivo concebido conscientemente, al motivo concreto -o abstracto como será denominado después- era pues un camino lógico. Kandinsky ve un cuadro de Claude Monet en la exposición francesa de Moscú, y se conmueve por la fuerza de la pintura sin acertar a reconocer un "montón de heno" hasta no leer el título en el Catálogo. El resultado es inmediato; se le desacredita completamente "el objeto como elemento necesario del cuadro". El proceso posterior, en la elaboración de su primera concepción de lo abstracto, pasará por el conocimiento de la desintegración del átomo que hace que todo resulte "inseguro, vacilante, blando" y su acercamiento apasionado al campo de la música "la más inmaterial de las artes" donde el artista solo expresa su "mundo interior", a la forma "composicional según la cual la obra nace en gran parte o exclusivamente del artista" ⁶⁹, hasta que la casualidad de un cuadro vuelto cabeza abajo y una luz

⁶⁸ - Apollinaire, op.cit., p.64.

⁶⁹ - V.Kandinsky; *Rückblicke*, Berlín, Revista *Der Starn*, 1913: Tomado del Catálogo de la exposición *V.Kandinsky*, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Palazzo Forti, Verona, ps.215-220.

del atardecer le hagan aceptar por fin "de un modo preciso que el objeto era ajeno al cuadro".

El abandono definitivo de la certeza del objeto hace que Kandinsky busque durante años nuevas certezas, en un principio en la impresión interior que las cosas producen en el individuo, en contraposición a la impresión exterior de lo impresionistas- con lo que todavía mantenía una cierta conexión con el mundo exterior- pero que finalmente la reconocerá y la encontrará en la vida espiritual. Lo más concreto no será ya el objeto exterior sino la *naturaleza interior*⁷⁰, la fuerza humana "visionaria y misteriosa" que se manifiesta en "la intuición, el único juez, guía y armonizador de toda traducción o integración de la forma puramente abstracta". Es el momento de poner "en lugar de la naturaleza al artista" porque "las medidas y las balanzas no están fuera sino dentro del artista". Es necesario "sumergirse cada vez más profundamente en esta profundidad inexplorada, en busca del modo puro, abstracto"⁷¹.

En su concepción la pintura ha tenido tres períodos, el primero de ellos el de la pintura *realista* caracterizado por el "deseo práctico de fijar lo corporal efímero", el

⁷⁰ - V.Kandinsky; *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Barral-Labor, 1983, ps. 7-16.

⁷¹ - Esta concepción tiene sus referentes plásticos en las manifestaciones del arte romántico, que entendían que el "modelo" previo a la obra de arte, no solamente era exterior, sino también interior. Buena prueba de ello son las manifestaciones de Friedrich ; "El pintor no debe pintar meramente lo que ve ante sí, sino también lo que ve en sí", o Schlegel; "Toda representación material externa va precedida de otra interna en el interior del artista": Tomadas de J.Arnaldo; *Fragmentos de una teoría romántica del arte*, Madrid, La balsa de la Medusa, 1987, ps. 96 y 122.

segundo el de la pintura *naturalista* que supone "la separación de la finalidad práctica y el predominio progresivo del elemento espiritual" y por último el arte *espiritual* que ha eliminado por fin "el elemento práctico, de lo objetivo (de la naturaleza)" ⁷².

Kandinsky anuncia "la emancipación total del modelo natural", con una demoledora descalificación de la representación (p) que cree que la reproducción de objetos es su única meta; una representación según la cual "el que del arte desaparece 'eo ipso', y por tanto, la única pregunta que interesa es la de *como* se presenta determinado objeto en relación con el artista". Y en consecuencia, en esta interpretación de la representación (p) como reproducción, "el arte pierde su alma"⁷³- tomando como se ve la famosa distinción entre el *qué* y el *cómo* en el arte, utilizada en el siglo XIX, y en especial por los impresionistas.

Pero no solamente deberemos prescindir del modelo como elemento a imitar sino también como indicación o motivo, porque "si la elección del objeto (naturaleza) fuera indiferente para ésta pintura, no debería buscar *motivo* alguno. Aquí el objeto condiciona el tratamiento, *la elección formal no es libre*, sino que depende del objeto" ⁷⁴. Para que la elección formal sea definida por el pintor, será necesario

⁷² - V.Kandinsky; *La pintura como arte puro*, Artículo de 1914 recogido en *Escritos de arte de vanguardia*, op. cit., p.103.

⁷³. *De lo espiritual en el arte*, op.cit.,p.30.

⁷⁴ - *Ibidem* p.104.

que el modelo o el motivo sean creados por éste dado que la nueva forma debe surgir de una "necesidad interior".

Emancipación pues del modelo natural, pero no para acabar con toda clase de modelos sino para sustituirlo por el **motivo espiritual**. Empleando aquí éste concepto tal como lo plantea H.G.Gadamer, para quien el motivo puede ser tanto objetivo -en el sentido de relacionado con los objetos, las cosas- como abstracto; en cualquier caso, y desde el punto de vista ontológico, es inmaterial. Esto no significa en modo alguno que carezca de contenido, porque según Gadamer, "algo es un motivo por el hecho de que posee unidad de una manera convincente y de que el artista la ha llevado a cabo como unidad de un sentido, igual que el que la percibe la comprende también como unidad" ⁷⁵. El mismo Kandinsky lo explica con claridad; "todas las formas usadas por mi me vienen siempre 'per se', se presentaban ya acabadas ante mis ojos, y no me quedaba otra cosa mas que *copiarlas*, o bien se iban formando en el transcurso del trabajo y a menudo regresaban a mi de nuevo sorprendentes"⁷⁶.

Quizás las palabras de M. Bense, sean reveladoras en este sentido, en tanto que defienden que así como la imitación nos remite a la comunicación, estableciendo una relación con la literatura y la física, la abstracción nos remite a la expresión, estableciendo una nueva relación con las

⁷⁵ - *Verdad y Método*, op.cit., p.133. La cita continúa ... "Kant habla en este contexto *de ideas estéticas*, en las cuales se piensan *muchas cosas innombrables*".

⁷⁶ - *Rückblicke*, op.cit., p.218.

matemáticas y la metafísica ⁷⁷. Cuando Kandinsky aborda este cambio de relación lo hace partiendo de que no debe entenderse que las formas "nacieron exclusivamente del sentimiento", sino mediante un "procedimiento lógico" porque "el caballo lleva al caballero con fuerza y velocidad, pero es el caballero quien lo guía" ⁷⁸.

Tal como ha desarrollado A. Ehrenzweig, se produce aquí un proceso de unificación a través de la intuición de "imágenes y nociones fragmentarias". Digamos que ésta sigue siendo una característica de aquél motivo del que hablamos, dado que "todo concepto abstracto que sea verdaderamente fecundo tiene, a un nivel inconsciente, la apoyatura de una multitud de imágenes incompatibles que lo hicieron nacer empujándole al primer punto" ⁷⁹, lo que sin duda expresa con otras palabras el mismo Kandinsky en la cita anterior.

Efectivamente la elección de un nuevo modelo espiritual precisaba de una determinada lógica diferente a la *naturalista*- o relacionada con el modelo natural- que lo sustenta y lo guía, es decir necesitaba un sistema ordenado de signos y reglas que hiciera posible su utilización y su comprensión. Kandinsky recurrirá a la música también en este caso puesto que es un "arte que ya ha alcanzado la suerte de prescindir de objetos puramente prácticos" en el que encontrará aquéllos elementos que tanto necesita la pintura,

⁷⁷ - Ver a este respecto: Max Bense; *Consideraciones metafísicas sobre lo bello*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1960, p.63.

⁷⁸ - *Rückblicke*, op.cit., p.218.

⁷⁹ - Anton Ehrenzweig; *El orden oculto del arte*, Barcelona, Ed.Labor, ... p.158.

"puro realismo, es decir, las cosas como son y como a mi me suenan interiormente y *desmaterialización*, un sonido romántico místico" ⁸⁰. Schoenberg había dicho "¡¡¡reconocer y expresar la visión percibida!!! ¡esa es mi creencia!" ⁸¹ en identidad total con la idea del modelo interior de Kandinsky.

Si lo más importante era qué cosa debe sustituir el objeto -teniendo bien en cuenta y por tanto descartando "el peligro de un arte puramente ornamental" ⁸²- en la música encuentra una doble solución a su problema ;el objeto como modelo será reemplazado por la naturaleza interior como se ha dicho, y el objeto como imagen por el signo. "Un signo que ya no significa un objeto contingente y fragmentario sino la realidad hecha posible por su totalidad y su unidad restituidas" ⁸³.

Signos de un lenguaje propio del arte, los seres puramente abstractos "que como tales poseen su vida, su influencia y su fuerza, son el cuadrado, el círculo el triángulo, el rombo, el trapecio y otras innumerables formas que se hacen cada vez más complicadas y no tienen denominación matemática" ⁸⁴, una superficie ideal, el grosor de las líneas, la situación de la forma, la intersección de una con otra, el color, "la fusión de ambas extensiones, en armonía o

⁸⁰ - Carta a Schoenberg del 16-II-1911: *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*, Madrid, Alianza Ed., ... , ps. 34-35.

⁸¹ - Carta a Kandinsky del 24-I-1911. Op.cit., p.19.

⁸² - *Rückblicke*, op.cit., p.218.

⁸³ - Gaëtan Picon; *Signos y máscaras*, en el Catálogo de la exposición *Kandinsky 1923-44*, Fundación Juan March, Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, diciembre 78- enero 79.

⁸⁴ - *De lo espiritual...* Op.cit., p.64.

contraste, que constituyen uno de los mas ricos y poderosos elementos de la composición gráfico-pictórica" ⁸⁵. Naturalmente, la vinculación de estas propuestas con las ideas de Cézanne, a quien califica de "buscador de lo interior en lo exterior (...) aquél que elevó la *nature morte* (...) que crea la expresión cromática de las cosas, su nota pictórica interior, y las encaja en la forma que eleva a fórmula de resonancia abstracta (...) que utiliza los elementos para crear un objeto de resonancia interior pictórica que se llama imagen"⁸⁶, se hace evidente.

A la composición musical se le hace corresponder de esta forma la gráfico-pictórica en lo que podría interpretarse como una referencialidad de ésta a aquélla más compleja aún que la que le unía al modelo natural. De esta forma la pintura parafraseando al propio Kandinsky tomaría como modelo no sólo el *qué* de la música sino también el *cómo*, de forma que en su distanciamiento de la referencia a lo real, ha llegado a una referencialidad no menos real- la música.

Pero si distinguimos la propuesta abstracta de Mondrian⁸⁷, Klee y Kandinsky de sus planteamientos a la hora de articularla y llevarla a cabo, no cabe duda de que al margen de su referencialidad musical que se ha apuntado mas arriba o matemática, también aquí como antes en los planteamientos cubistas o futuristas el desplazamiento del modelo exterior al

⁸⁵ - *Punto y línea sobre el plano*, Barcelona, Barral-Labor, 1984, p.97.

⁸⁶ - *De lo espiritual en el arte*, op.cit., p.46.

⁸⁷ - P.Mondrian escribió interesantes artículos acerca de la música en relación con su práctica artística, en especial; *Neue Gestaltung in der Musik*, en la Revista *De Stijl*, Vol.II, nº1.

interior se ve en la necesidad de equilibrarse y complementarse con la elaboración de un nuevo código pictórico -que en este caso se tiene la pretensión de que prescindiera de la tradición "figurativa" de la propia pintura y se base en unidades elementales con una nueva referencialidad plástica.

2.6: SEMEJANZA Y SIMILITUD

2.6.1: Los misterios de la representación.

"Ceci n'est pas une pipe". Magritte lo ha escrito en varios de sus cuadros entre 1928 y 1966 bajo la reproducción figurativa de una pipa vista lateralmente. A lo largo de cerca de cuarenta años mantiene la imagen de la pipa con su correspondiente texto en diversos cuadros, plateándonos a través de sus títulos fundamentalmente tres interrogantes- *El uso de la palabra* (1928-29, fig.56), *La traición de las imágenes* (1948, fig.57), y *Los dos misterios* (1966, fig.58) ⁸⁸. Estas obras están intercaladas por reflexiones y propuestas plásticas diversas con éste u otros motivos, pero manteniendo lo que podríamos definir como hilo conductor de la obra de Magritte; la reflexión acerca de la representación plástica.

⁸⁸ -Sobre el valor de los títulos de sus propios cuadros, Magritte escribe lo siguiente: "Los títulos deben de ser una protección suplementaria que disuada toda tentación de reducir la poesía a un juego sin consecuencias".

A éste respecto puede consultarse; Camille Goemans, *Oeuvre, 1922-1957*, Bruselas, André de Rache, 1970. Extractos recogidos en; *Magritte, un ser vivo*, Catálogo de la exposición en la Fundación Juan March, Madrid 20 de enero- 23 de abril 1989. Ver asimismo; Paul Nougé, *Las imágenes prohibidas*

En 1966, Magritte se refiere a estos cuadros de la siguiente manera; "La célebre pipa.. ¡Me la han reprochado tanto!. Y sin embargo... ¿puede usted llenar la pipa?. No ¿verdad?. No es mas que una representación"⁸⁹.

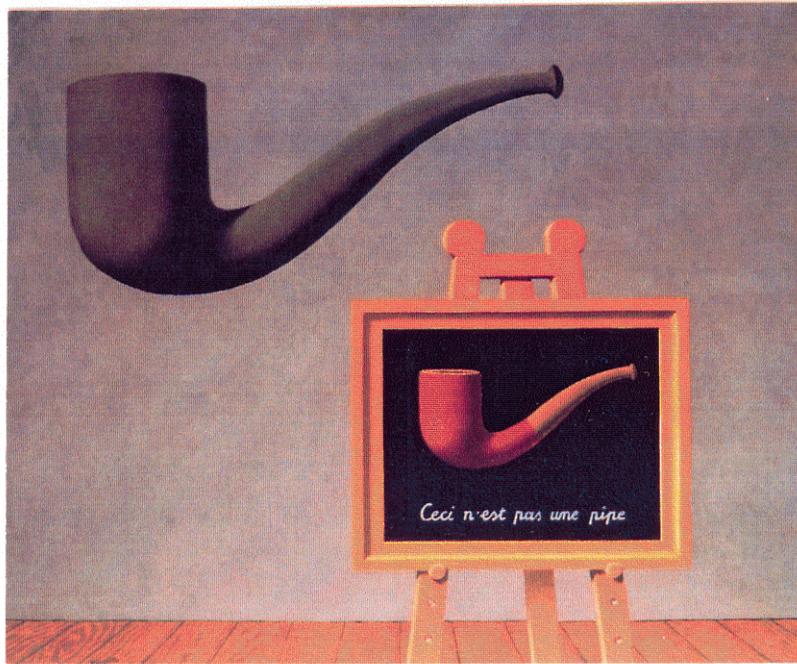


56- R. Magritte; *L'usage de la parole I*, 1928-1929. Óleo sobre lienzo, 62.2 x 81 cm. Los Ángeles, County Museum.



57- R. Magritte; *La trahison des images*, 1948. Óleo sobre lienzo, 54 x 73 cm.

⁸⁹. Claude Vial; *Ceci n'est pas René Magritte*, en "Femmes d'aujourd'hui, 6.7.66, ps. 22 a 24.

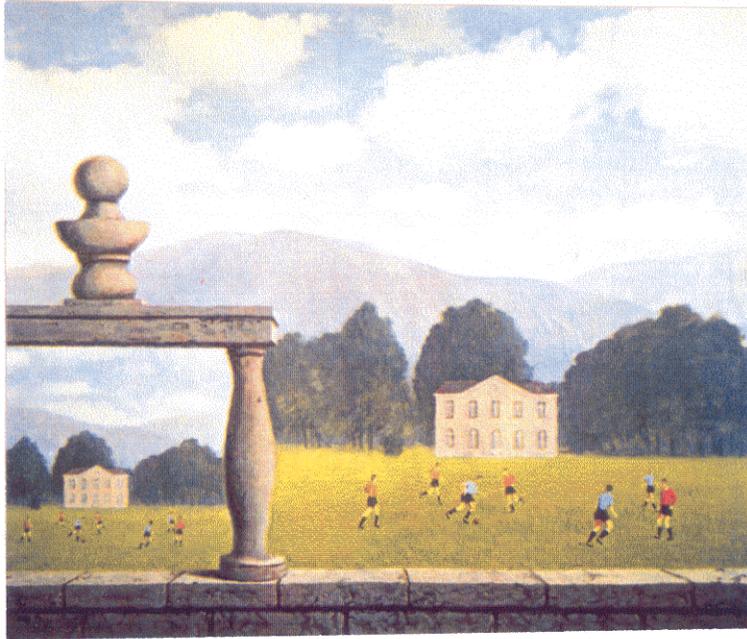


58- R. Magritte; *Les deux mystères*, 1966. Óleo sobre lienzo, 65 x 80 cm. Galerie Isy Brachot, Bruselas-París.

Por lo que se ve (fig. 58), cuando Claude Vial recoge la frase citada anteriormente, "la célebre pipa..", se ha duplicado adoptando la apariencia de dos imágenes de diferentes tamaños. Una de ellas se encuentra con su famoso letrero debajo, representada en un cuadro, representado a su vez como pizarra enmarcada sobre un caballete, representado éste dentro de una habitación, que a su vez ha sido representada en el lienzo, en cuyo plano, Magritte ha representado otra pipa en la misma posición y sentido aunque levemente inclinada.

Los dos misterios ¿se refieren a aquéllos **dos objetos** similares -las dos pipas- reconocibles en el cuadro?, ¿O se refieren a la condición de **doblemente representada** de la pipa situada en el cuadro del caballete?, ¿O quizás a los **diferentes sentidos** de la representación en ambas pipas?, ¿O a

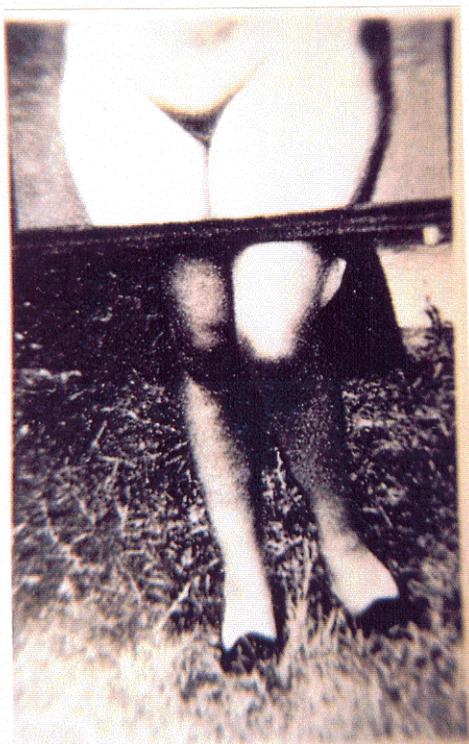
la interdependencia de texto e imagen en la representación?, ¿O tal vez los dos misterios se encuentran dentro y fuera de la representación, **dentro y fuera de la pintura**?. Ciertamente éstas pipas, ¿no son más que "una representación", o es que, efectivamente, "ceci n'est pas Rene Magritte"?.



59- R. Magritte, *La représentation*, 1966. Óleo sobre lienzo.

Este mismo año Magritte ha pintado precisamente un cuadro titulado *La représentation* (fig. 59). En ella aparece un paisaje con un edificio central visto por debajo de una balaustrada. Alrededor de ésta y a una escala ligeramente superior al doble, se reproduce la misma escena -¿Deberíamos describirlo al revés?; un paisaje mirado desde una terraza donde, bajo su barandilla se ha reproducido la misma escena a una escala menor- ¿O podríamos hablar de dos representaciones, a diferente escala, sobre el plano del cuadro, del mismo motivo existente con toda seguridad en algún lugar real o imaginado?.

De nuevo al menos tres diferentes lecturas; ¿a cuál de ellas se refiere el título de "la representación"?, ¿o quizás es precisamente la propia palabra la que, portadora de diferentes sentidos, se dirige a la pintura para encontrar allí diversos acomodos, que pueden tener su correspondencia en una u otra mirada y por tanto en una u otra descripción del cuadro?. Parece que más que de la representación debiéramos hablar aquí, como antes en la pipa, de **las** representaciones.

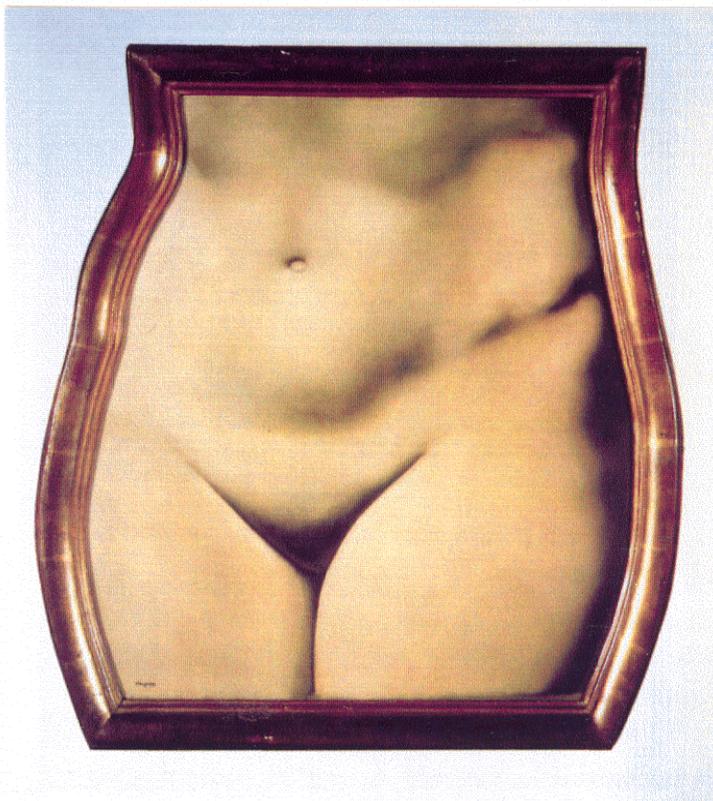


60- IZDA.R. Magritte; *La représentation*, 1937. Fotografía de la obra, sobre lienzo cuadrado de 48.5 x 48,5 cm., colocada delante de Iréne Hamoir.

Anteriormente, en 1937 y a propósito de la exposición surrealista que André Breton proyectaba organizar, Magritte había realizado otra *représentation*, en la que se podían ver el vientre y el pubis de una mujer realizados "avec

tout le trompe-l'oeil qu'il me sera possible d'obtenir", como recoge en su carta a Eluard de diciembre de 1935.

De él se conocen dos versiones, una primera a la que hace referencia en la carta anteriormente aludida "laissant tout autour la toile blanche", y que debía colocarse delante del cuerpo de una mujer para ser soportada y a la vez complementada por él, tal y como se ve en la fig. 60, y en donde Magritte juega con la idea de *qué es lo que representa qué*, si la mujer al cuadro o éste a aquella, y otra segunda que se encuentra en el Scottish National Gallery of Modern Art de Edimburgo (fig. 61), en el que se ha prescindido del "lienzo todo blanco" que envolvía la figura, y de la persona que lo portaba para ser sustituidos por un marco que bordea y ajusta la pintura.



61- R. Magritte; *La représentation*, 1938. Óleo sobre lienzo, 48.5 x 44 cm.

En este caso, el marco serpenteante ha pasando a ser el verdadero protagonista de la obra, contorneándose alrededor de lo pintado. Al haber sustituido a la mujer que abrazaba la pintura, no sabemos si ahora es éste o el lienzo pintado quien representa a aquella, o si por el contrario son ellos los que se representan a si mismos o entre sí, en tanto que son figura y marco los que se refieren claramente, se relacionan, se forman y hasta se nombran mutuamente.

Magritte, como se ve, ha estado realizando desde la pintura y en la pintura, una reflexión acerca de la propia representación. Amigo de descubrir y mostrar las paradojas que envuelven al arte y su relación con el lenguaje textual, nos llama la atención en primer lugar sobre la confusión que supone la utilización del mismo término -representación- para referirnos a fenómenos evidentemente emparentados pero diferentes ⁹⁰, para a continuación indicarnos la intrincada red de referencias textuales o plásticas que acompañan nuestra visión de las cosas y los objetos artísticos.

Sin embargo Magritte ya nos había advertido de que lo que se nos presenta en el cuadro no debemos interpretarlo como el desarrollo argumental o la traducción de una cierta discusión teórica, ni es por tanto la ilustración de un determinado posicionamiento estético; "no se trata, entonces,

⁹⁰ -A este respecto es ilustrador el comentario sobre la diferencia entre *similitud* y *semejanza* realizado en la carta a M. Foucault, de 23 de mayo de 1966, en la que por un lado realiza una reflexión sobre el contenido de éstas palabras "apenas diferenciadas, y los diccionarios apenas son edificantes en cuanto a lo que las distingue", y las relaciones entre *las cosas* que se pueden manifestar en la pintura, entendida ésta como "el pensamiento que ve y que puede ser descrito visiblemente". Recogido por M. Foucault; *Esto no es una pipa*. Barcelona, E. Anagrama, 1991, ps.83-84.

de interpretar más o menos brillantemente un tema cualquiera, elegido de una larga lista siempre en uso" ⁹¹- sino una reflexión plástica que en su concepción "une- en el orden que evoca el misterio- lo que el mundo manifiesta de visible" ⁹², es decir una reflexión que se hace en el cuadro y que es comprensible en él. Una reflexión que necesariamente surge de la interacción de la pintura con la cultura, en la medida en que imagen y discurso se interrelacionan para producir significado.

2.6.2: La ausencia del referente.

En 1928 ,al comienzo de su serie de "pipas" Magritte nos advierte en el propio título de su cuadro sobre *el uso de la palabra* (fig. 56) en la pintura ⁹³. Ya hemos dicho anteriormente (ver nota 88), que Magritte utiliza los títulos de sus cuadros como "elemento protector" de la obra y para acotar el campo en que se debe interpretar ésta, por tanto parece razonable relacionar el significado del título con la reflexión sobre la representación que nos plantea el cuadro. Como nos ha explicado él mismo, la indagación en la pintura y en su uso ("el pensamiento que puede ser descrito

⁹¹ -Carta a H. Torczyner, 11 de septiembre 1965. Recogido en "La Similitud", *Magritte*, Barcelona, E.Blume, 1978.

⁹² -R.Magritte; *Prefacio* al Catálogo de su exposición en Milán, 1962.

⁹³ - En el año 1928, Magritte realiza al menos seis pinturas al óleo, sobre lienzos de 54 x 73 cm., tituladas todas ellas *El uso de la palabra*, en una reflexión plástica sobre la relación entre palabras e imágenes, que parte de dos cuestiones previas; "Un mot peut prendre la place d'un objet dans la réalité", y "Une forme quelconque peut remplacer l'image d'un objet". Fuente; *René Magritte, Catalogue raisonné*, Edit. David Sylvester, Flammarion/ Fonds Mercator- Menil Foundation, Vol. I, ps.311 y sig.

visiblemente") es la que nos puede acercar al sentido de las palabras.

Bajo la representación (p) de una pipa figura un texto "Ceci n'est pas une pipe"; La primera observación que se puede realizar acerca de esta frase, es la siguiente :¿Quién lo dice, quién nos hace esa confianza sobre lo que estamos viendo?. Obviamente esta frase pertenece a la pintura -son palabras pintadas, y han sido puestas ahí por el pintor, pero sobre todo, como ha expresado Foucault ⁹⁴, no es el objeto quien refiere "yo no soy una pipa", sino que el sentido de la frase "esto no es..." hace que la afirmación/negación provenga del exterior del espacio pictórico, del sujeto. Es éste por tanto el que ha iniciado el juego de analogías y contradicciones de texto y figura. "Ligados por el marco del cuadro que los rodea a ambos, el texto y la pipa de abajo entran en complicidad.....Ligados por el hecho de que uno y otro provienen de otro lugar y de que uno es un discurso susceptible de decir la verdad y el otro es como la aparición de una cosa en sí" ⁹⁵.

Así como en el medievo la imagen ilustraba un discurso y de alguna forma se creaba una relación de subordinación entre uno y otro, aquí es el juego de ambas, o mejor la imagen de ambas- dibujo de palabras, dibujo de objetos, lo que entra en conexión para distanciarse del modelo/pipa en una nueva proposición. Si las palabras representan ideas de la misma forma que las imágenes representan cosas, en ésta misteriosa pintura ambas

⁹⁴ - M.Foucault, op.cit., p.39.

⁹⁵ - Ibidem, p.72.

representaciones se intercomunican ⁹⁶ para confundirnos, indicándonos una determinada forma de entender la representación, marcada efectivamente por el **uso de la palabra**, por su **presencia** dibujada en el cuadro, en relación a la imagen, y por tanto, por quien es capaz de pintar la palabra, recordar sus significados y ponerlos en contraposición con las imágenes; el cuadro de Magritte nos remite al sujeto y no al objeto. El "uso de la palabra" ha auyentado al objeto - esto no es una pipa, en todo su sentido, ha operado una "doble ausencia del objeto- ausencia en la representación, ausencia en el nombre" ⁹⁷.

Michel Foucault ⁹⁸, entenderá esta representación como *similitud* ⁹⁹, que es "remitida a ella misma, desplegada a partir de sí y replegada sobre sí", que "inaugura un juego de transferencias que corren, proliferan, se propagan, se responden en el plano del cuadro, sin afirmar ni representar nada". Es decir, con éste juego de palabras referidas a imágenes, e imágenes referidas a palabras, una vez que el objeto-pipa ha sido doblemente ausentado, Magritte elimina la dualidad y la distancia entre las palabras y la escritura y entre la pipa y el cuadro, y en este sentido éste ya no representa nada exterior a él, sino que se nos presenta haciendo referencia a una cosa y su concepto. Para ello ha tenido que hacer limpieza, usando precisamente las dos vías de

⁹⁶ - "El título no contradice el dibujo, afirma de otro modo", había escrito R. Magritte al dorso de una reproducción de *Ceci n'est pas une pipe*, enviada a M. Foucault. Ver op.cit., p.58.

⁹⁷ - Camille Goemans, op.cit., p.14.

⁹⁸ - Op.cit., p.73.

⁹⁹. El mismo Magritte distinguirá entre las relaciones de similitud que existen entre varios guisantes o entre lo falso y lo auténtico, y la semejanza, "que solo pertenece al pensamiento", en el Prefacio al catálogo de la exposición *R. Magritte* de Milán, en 1962.

conocimiento, palabra e imagen, para tratar de eliminar a su vez aquellos significados sobrevenidos que acumula "el uso de la palabra". Magritte utiliza una estrategia basada en un juego de negaciones, que en su mutua nulidad nos puedan abrir un camino que, eliminando en lo posible aquellos significados sobrevenidos, nos permitan un acceso al valor de "las cosas mismas" ¹⁰⁰.

Aquí no existe pues representación como doble presencia- anterior y actual (dualidad), porque no hay nada anterior- y por tanto no hay distancia posible. Si hay, sin embargo, un juego de similitudes ,en este caso con la pipa, su imagen, la palabra, su significado, la escritura, la interpretación del espectador y la apariencia representativa de la forma de pintar y su recepción, que se nos presenta en forma de cuadro.

Ahora bien, en el cuadro hay también como se ha dicho una *referencia* y por tanto una cierta *representación* que es manifiesta en tanto en cuanto se nos muestran imágenes que tienen su correlación en objetos y grafismos que nosotros percibimos como existentes y que además están realizadas con la técnica precisa para que no haya dudas de su falsedad, de su amaneramiento.

Pero ésta referencia al objeto parte de la constatación de que éste nos viene recubierto y deformado por "el uso de la palabra", es decir, que en un juego de

¹⁰⁰ - "Mi concepción de la pintura tiende a restituir a los objetos un valor como tales objetos (lo cual no deja de chocar a los espíritus que no pueden ver una pintura sin pensar automáticamente en lo que tal vez tenga de simbólico, de alegórico, etc..)"; Carta a P.Roberts-Jones, 26-IV-94, op.cit., p.261.

contradicciones, se nos muestran dos representaciones de la pipa confrontadas- la del símbolo lingüístico (significado convencional), y la de su apariencia icónica (también estereotipada). Y en el cuadro se pretende eliminar, en lo posible y siendo consciente de la imposibilidad de su desaparición, ésta carga, a través precisamente del "uso de la palabra", porque como declara Magritte, "la pintura no es apropiada para enunciar ideas, expresar sentimientos ni definir sensaciones" ¹⁰¹.

De tal forma que lo que Magritte nos plantea no es la eliminación o sustitución de la representación, sino su lugar secundario en beneficio de la *presencia*; "Objetos representados en el cuadro...se trata de objetos (cascabeles, cielos, árboles etc..) y no de símbolos", dirá en su carta a P. Roberts-Jones del 26 de abril de 1964.

Pero ¿en qué sentido empleamos aquí *presencia*?; en el de que, la referencia a la pipa pretende exclusivamente señalar de su apariencia los rasgos mas determinantes de la similitud, a la que no hay que confundir con "semejanza, que solo pertenece al pensamiento", como se ha dicho anteriormente.

No se trata de volver al modelo visual, o a la pura visibilidad, sino de establecer una conexión sujeto/objeto que pretende evitar las construcciones mentales, simbólicas o estéticas sobrevenidas. Y por lo tanto, pretende desvincularse de la *representación como semejanza* en toda su complejidad, tanto en lo que se refiere a la imagen como al texto. La apuesta es arriesgada dado que utiliza para ello la

¹⁰¹ - Prefacio del Catálogo de la exposición de Milán, 1962.

contradicción expresada en un texto evidente (perfectamente reconocible dentro de la tradición representativa) con una imagen evidente.

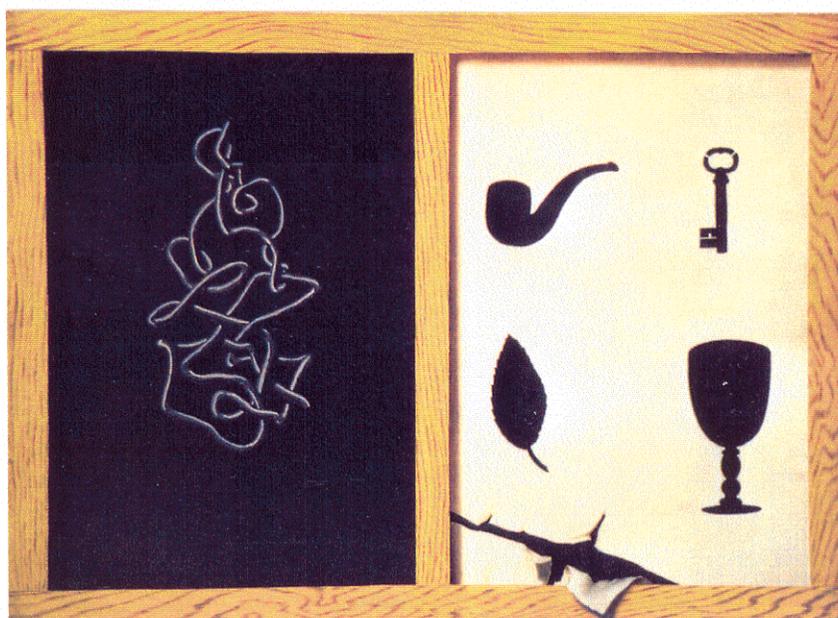
Años después M. Broodthaers, que según sus propias manifestaciones había decidido "probar fortuna" a partir de la famosa pipa, a la que dedicó la película *Ceci ne serait pas une pipe*, declarará; "En Magritte hay una contradicción entre la palabra pintada y el objeto pintado, subversión del signo del lenguaje y de la pintura en beneficio de una precisión de la noción de tema"¹⁰². Es decir, al concepto de similitud le corresponde el de **tema** -cuyo sentido aquí podríamos relacionar con el que desde Cézanne ha tenido el motivo, pero ya definitivamente alejado de un referente cerrado, y más en consonancia con *el funcionamiento* de los lenguajes icónico y gráfico y en sus mutuas interconexiones, y no un conjunto de símbolos relacionados con un modelo determinado, algo ya definitivamente sustituido en el arte.

2.6.3: Autoreferencia y similitud.

Estamos en 1948. Después de veinte años Magritte vuelve con su pipa y su letrero. Ahora se nos muestran como adheridas al soporte; han sido pintadas con sombras, reposan sobre una superficie que reconocemos como de madera compacta y pesada, no flotan como antes en un espacio extraño, en un éter, sino que se agarran por la gravedad expresada en la

¹⁰² - Marcel Broodthaers, según una entrevista de Irmeline Lebeer, en *Catalogue-Catalogus*, Bruselas, Palais des Beaux-Arts, 27 sep.-3 nov. 1974; Reproducido en *M. Broodthaers*, Catálogo de la exposición monográfica del Museo Nacional C.A. Reina Sofía, Madrid, 24 marzo-8 junio, 1992, p.248.

sombra o en los tornillos dibujados en el letrero. No hay peligro de que las imágenes se desvanezcan en el espacio del cuadro, o que texto e imagen naveguen en espacios diversos, ahora están atados, montados encima del soporte. Sin embargo, se nos invita de nuevo a establecer una mirada distante y crítica, en previsión de una *traición de las imágenes* (fig. 57), porque, al igual que en el uso de la palabra, en este caso también las imágenes, en su uso, no sólo pueden confundirnos, sino incluso traicionarnos.



62- R.Magritte; *L'alphabet des révélations*, 1929. Óleo sobre lienzo, 54 x 73 cm.

Pero, ¿de qué madera, qué título o qué pipa hablamos?; no son tales, sino tan sólo pintura sobre tela, apariencia sobre apariencia. En 1929 Magritte había expresado claramente en *El alfabeto de las revelaciones* (fig. 63) qué es lo que hay ahora en la vuelta del cuadro, qué es aquello que se oculta tras las imágenes pintadas en un lienzo; a un lado una pizarra rayada que puede borrarse en cualquier momento,

sobre la que garabateamos cualquier propuesta inconexa, al otro algunas sombras, recortes de objetos reconocibles cargados de referencias en sus propias obras, y debajo la tela rasgada que nos indica quizás la forma en que podemos acceder a ésta parte de la representación (p); rompiendo este plano sin espesor y sin consistencia. Quizás lo más resistente parezca esa madera veteada del bastidor, que guarda entre sus quiebros ese nuevo alfabeto, aunque ella también es pura pintura. Efectivamente estamos ante "la traición de las imágenes"¹⁰³.

Esta nueva pintura (fig. 57), sin embargo nos recuerda la de 1928 en la medida en que hay una imagen que nos muestra el aspecto convencional de un objeto genérico que llamamos pipa, y un texto que dice "Ceci n'est pas une pipe", algo que en aquél también se decía. Sin embargo ésta no se refiere a aquélla, de la misma manera que aquélla no se refería al objeto/pipa. La misma imagen que nos traiciona, el mismo texto que nos confunde, nos libera de aquél. El texto es rótulo, adherido a un fondo que es sólido en el que descansa un objeto iluminado que arroja su sombra sobre él; nada que

¹⁰³. Esta pintura de "la vuelta del cuadro", en la que se nos descubre su parte oculta, se corresponde con aquéllas naturalezas muertas primeras, entendidas como contrapropuesta, a las que se ha hecho referencia en el capítulo I de ésta Tesis. Y en este sentido, el cuadro del que tratamos podría entenderse como propuesta de nueva contra-pintura, que se encuentra de nuevo en la espalda de la representación (p), y a la que habría que acceder rompiendo el lienzo.

Entre las múltiples referencias que Magritte dedicaría al cuadro como problema, resalta su *Pintura vacía enmarcada* (ver fig. 63), en la que nos muestra la otra cara oculta por el cuadro; el muro, en este caso tapándose a sí mismo, en un juego imagen-contraimagen del que, siguiendo la lógica del propio cuadro, ya no es posible salir. Años después Lucio Fontana llevará a la práctica la insinuación de Magritte, y perforará la pintura físicamente, buscando precisamente ese muro (a ello nos referiremos en el capítulo 3-4 *la pintura desbordada*).

ver con aquello, salvo algo que a nosotros nos interesa en este capítulo; el sentido de la representación (p).

En 1928 cabía la posibilidad de relacionar pintura y objeto exterior, sin embargo con un juego de indicaciones y contradicciones Magritte lo disuelve como hemos visto. Ahora la posibilidad es doble, hay algo anterior -un objeto, una cosa, que llamamos cuadro que se parece a ésta más que cualquier otro objeto-pipa que hayamos visto en cualquier otro lugar, sin embargo el sentido de similitud aparece intacto. Una vez que hemos constatado que ambos pertenecen a la misma familia -la del arte, nos volvemos sobre éste porque solamente aquí se da el nuevo precipitado que se alimenta de si mismo. Lo que nos propone de nuevo es una *presencia* entendida como *similitud*.

2.6.4: La falta de dirección.

La semejanza requiere una afirmación, una determinada indicación que diga a que se parece y en qué, que nos muestre qué características de aquél hemos traído aquí, por tanto con ella se nos reclama una determinada forma de relacionar que viene marcada, condicionada en su partida, como ya se ha dicho. Es reflexiva y simétrica como afirma Goodman¹⁰⁴, y por tanto desde la semejanza es el objeto quien posee las propiedades que le caracterizan como tal y quien indica cuáles de ellas deben ser necesarias y suficientes en su representación (p).

¹⁰⁴ - *Lenguajes del arte*, op.cit., p.26.

"La semejanza tiene un patrón, elemento original que ordena y jerarquiza... Parecerse, asemejarse, supone una referencia primera que prescribe y clasifica" ¹⁰⁵. Sin embargo mediante la estrategia de la negación, Magritte pretende trasladar al sujeto, al pintor, la capacidad de producir una imagen que designa al objeto como resultado de su relación con la pintura y viceversa, en "series que no poseen ni comienzo ni fin, que uno puede recorrer en un sentido o en otro, que no obedecen a ninguna jerarquía" ¹⁰⁶, una referencia a la que llamamos *similitud*.

La similitud es por tanto un *hacer* que pone en marcha un flujo de relaciones que pueden ir del objeto a la pintura o de ésta al sujeto o al espectador y viceversa, de tal forma que ya no hay una *dirección* de la representación (p) que va del objeto a la pintura, y que por tanto está marcada por este, sino que existe un movimiento en diversas direcciones, un formar -o un deformar, y un informar - o un borrar la información preestablecida, un actuar mutuo.

M. Foucault, a propósito de estas pinturas, se pregunta sobre *¿qué representa qué?*, el supuesto objeto a la obra, o el pintor al objeto, o ambos entre sí, de la misma manera en que Goodman se interroga sobre si no será la naturaleza un producto del arte y del discurso, en una inversión acerca de lo que el concepto de semejanza pretende, o Magritte afirma que lo que él ha puesto allí no es una imagen procedente de una cosa exterior, sino el propio *objeto*, el sentido y la imagen de lo que hemos denominado y conformado visualmente, restituidos al lugar del arte.

¹⁰⁵ - M.Foucault, *op.cit.*, p.64.

¹⁰⁶ - *Ibidem*.

La ausencia de dirección es ahora el elemento fundamental del nuevo sentido de la representación. La línea, el vector que indicaba el sentido de ésta, se ha convertido en malla, en multidireccionalidad, en entramado que va y viene, aparece y desaparece, entra o sale de la obra de arte, en la medida en que el receptor/ espectador se introduce en su dinámica, en su funcionamiento, y continúa con el flujo de interrelaciones, de lenguajes e imágenes entrecruzados. Es precisamente en la actuación sobre ese entramado, como Magritte nos descubre la debilidad de aquella dirección, de aquella linealidad.

Otros veinte años después, en 1966, Magritte ha construido un nuevo espacio, esta vez la simplicidad del elemento/pipa y el elemento/cita, han dado paso a un espacio más complejo en el que junto a un caballete que soporta un cuadro/pizarra (intención didáctica y de investigación), donde de nuevo flotan y/o se incrustan texto e imagen, se muestra (¿encima, delante?) como flotando la misma/otra imagen de la pipa ligeramente vuelta hacia arriba; *Los dos misterios*.

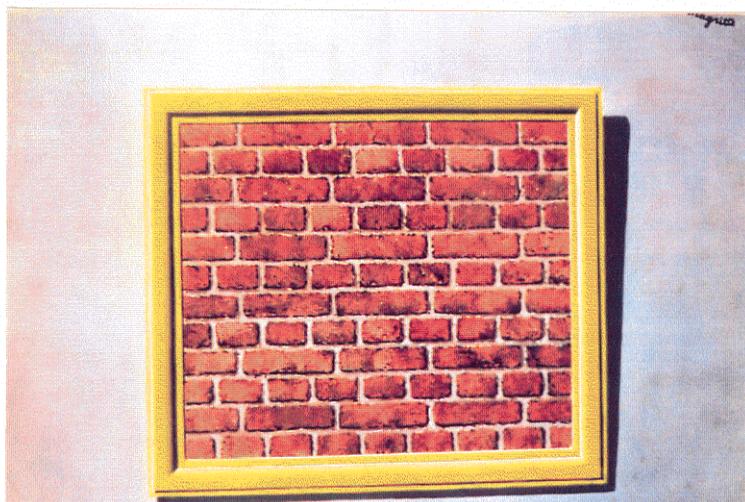
En la pizarra/cuadro (ya reclamada en *el alfabeto de las revelaciones* como hemos visto, como una de las formas de la nueva representación) se encuentran la imagen/pipa, y bajo ella la imagen/texto. En el cuadro que nosotros presenciábamos, bajo la otra imagen/pipa las palabras han sido sustituidas por un encerado -el lugar donde se explica lo que es y lo que no es en la escuela, en el que se encuentra de nuevo la negación de lo que aparenta. Según Magritte "una imagen puede tomar el lugar de una palabra en una proposición". Así pues lo que se nos plantea en esta obra no es una representación sino una

proposición; una enunciación de un juicio entre dos términos, y una invitación a su comprensión.

Los dos misterios se nos aparecen ahora mas allá del uso de la palabra o de la traición de las imágenes: Primer hecho misterioso; las referencias contradictorias diluyen precisamente a las propias referencias, el exceso de significados termina por hacer desaparecer el significado. Segundo hecho misterioso ;la pintura, el arte que se presenta, no es una muestra de nada exterior a él, sino una propuesta, y como tal se refiere fundamentalmente a sí misma y a los que son como ella, en un eco que aleja cada vez más el supuesto referente primero.

Dos misterios en una relación similar a los paisajes de la representación de 1966 (fig. 59), en la medida en que se nos presentan dos cuadros; por un lado el objeto/cuadro que se nos muestra, y por otro la pizarra en la que aparece la imagen de la pipa, que actúa como eco de aquél. Pero también dos pipas, cuya referencia cruzada está fundamentalmente en nuestro conocimiento del objeto-pipa. Y dos espacios planos paralelos -el del cuadro representado en el lienzo y el que forma la pared del fondo, interceptados por un tercero (la propuesta/pizarra), que intermedia ambos. O dos textos, uno de ellos evidente, dado que está explícitamente impreso, y el otro, que se insinúa bajo la otra pipa (en la medida en que la relacionamos con cuadros anteriores del propio Magritte), y que está formado por el marco, el caballete y la pizarra, entendidos como textos que repiten de nuevo que "esto no es una pipa". Todos ellos intercambiables en un eco sin fin. El juego puede comenzar en cualquiera de ellos, en cualquier momento. El lugar está marcado, los elementos están

propuestos, solamente será necesaria la voluntad de jugar, de festejar la pintura, para lo que será necesaria la participación del espectador.



63- René Magritte; *Pintura vacía enmarcada*, 1934. Guache sobre papel. Rotterdam, Museum Boymans Beuningen.

Porque el cuadro ahora (fig. 63) no es más que una pared sobre otra pared, una construcción colgada sobre otra construcción, una imagen sobre otra imagen. Y de una a otra se accede mediante la propia pintura, la propia imagen, la propia construcción; simplemente dándole la vuelta y trayendo lo de atrás, delante. Lo que hace que sigamos hablando de pintura, lo que define ahora esa construcción, es precisamente (como en la otra representación- fig. 61) aquello que la abraza, que la retiene y la define; su marco. Lo fundamental, aunque sea una *pintura vacía*, aunque al final no haya más referente que la pared del fondo, es que esté señalada como arte, que esté *enmarcada*.

BIBLIOGRAFÍA del Capítulo 2.

LIBROS:

Apollinaire, G.; (1913). *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*, Madrid, Visor, 1994.

Becks Malorny, Ulrike; *P. Cézanne. Precursor de la modernidad*. Colonia, Taschen, 1995.

Bense, Max; *Consideraciones metafísicas sobre lo bello*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1960

Blavier, André; *René Magritte, Ecrits complets*. París, 1979.

Bozal, Valeriano; *Los primeros diez años; 1900-1910, los orígenes del arte contemporáneo*. Madrid, La balsa de la Medusa, 1991.

Braque, G.; *Pensées et réflexions sur la peinture*, en la Revista *Nord-Sud*, París, dic. 1917.

Breton, André; *Le surréalisme et la peinture*. París, 1928, y N.York, Breutano's, 1945.

Caizergues, Pierre (ed.), y Seckel, Hélène; *Picasso, Apollinaire: correspondance*, 1922.

- Colinet, P.; Nougé, P.; Mariën, M.; *Dix tableaux de Magritte précédés de descriptions. Bruxelles, 1946.*
- Charpier, J. y Seghers, P.; *L'art de la peinture*, Paris, E. Seghers, 1957.
- Chappuis, Adrien; *The Drawings of Paul Cézanne*. Londres, Thames & Hudson, 1973.
- Daix, Pierre; *Nouvelle critique y arte moderno*. Madrid, Ed. Fundamentos, 1971.
- Deleuze, Giles; *Logique de la sensation*. Paris, 1981.
- Denis, Maurice; *Théories, 1890-1910*, Paris, Rouart et Watelin, 1920; *Teorías: Del simbolismo y de Gauguin hacia un nuevo orden clásico*, Buenos Aires, Librería y Editorial *El Ateneo*.
- Doran, Michael; *Sobre Cézanne, conversaciones y testimonios*. Barcelona, Gustavo Gili Arte, 1980.
- Ehrenzweig, Anton; *El orden oculto del arte*, Barcelona, Ed. Labor
- Elgar, Frank; *Cézanne*. Londres, Thames and Hudson, 1969.
- Foucault, Michel; *Esto no es una pipa*. Barcelona, E. Anagrama, 1991,
- Fry, Roger; *Cézanne, a Study of His Development*, (1927). Chicago and London, University of Chicago Press, 1989.
- Gablik, Suzi; *Magritte*. Londres, Thames and Hudson, 1985.
- Goemans, Camile; *R. Magritte. Oeuvre, 1922-1957*, Bruselas, André de Rache, 1970

- Gombrich, E.H.; *Nuevas visiones de viejos maestros*. Madrid, Alianza, 1987.
- Gowing, Lawrence; *The logic of organized sensations*, en Willian Rubin; *Cézanne: The late Work, Essays...*. Nueva York, Museo de Arte Moderno, 1977. Versión francesa *Cézanne: La logique des sensations organisées*. Paris, Macula, 1992
- Guerry Liliane; *Cézanne y la expresión del espacio*. Buenos Aires, Assandri/Hachette, 1969.
- Hammacher, A.M.; *René Magritte, text*. New York, Harry N.Abrams, 1985.
- Handke, Peter; *Lento regreso*. Madrid, Alianza Tres, 1985.
- La doctrina del Sainte-Victoire*. Madrid, Alianza Tres, 1985.
- Harris, Nathaniel; *El arte de Cézanne*. Barcelona, Polígrafa, 1982.
- Hess, W.; *Documentos para la comprensión del arte moderno*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1956.
- Hofmann, Wermer; *Los fundamentos del arte moderno*, Barcelona, Ed.Península, 1992
- Hoog, Michel; *Cézanne, Puissant et solitaire*. Paris, Decouvertes Gallimard, 1989.
- Kandinsky, V.; *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Barral-Labor, 1983,
- La gramática de la creación*. Barcelona, Paidós, 1987.

- Rückblicke*, Berlín, Revista *Der Sturm*, 1913:
- Klee, Paul; *Bases para la estructuración del arte*. México, Prentice Ed., 1981.
- Diarios*. Madrid, Alianza, 1987.
- Schöpferische Konfession*, Berlín, Erich Reiss Verlag, 1920
- Loran, Erle; *Cézanne's composition, Analysis of His Form with Diagrams and Photographs of His Motifs*. Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1989.
- Maldiney, Henri; *Art et existence*, París, Klincksieck, 1985.
- Meuris, Jackes; *Magritte et les mystères de la pensée*. Bruxelles, La lettre volée, 1992.
- Michaux, Henri; *En rêvant à partir de peintures énigmatiques*. Montpellier, 1972.
- Mondrian, Piet; *Arte plástico y arte plástico puro*. Buenos Aires, Victor Leru, 1961.
- La nueva imagen de la pintura*. Murcia, C.Cultura y Educación de la Cdad. Autónoma, 1983.
- Realidad natural y realidad abstracta*. Barcelona, Barral, 1973.
- Moulin, Jean-Raoul; *Cézanne, Bodegones*. Barcelona, G.Gili, 1964.
- Nougé, Paul; *R.Magritte. Las imágenes prohibidas*.

- Novotny, Fritz; *Cézanne und das Ende der Wissenschaftlichen Perspektive (1938)*.
Munich y Viena, 1970.
- Ors, Eugenio d'; *Cézanne*, Madrid, Editorial Aguilar, 1952.
- Ortega y Gasset, José; *La deshumanización del arte*, Madrid, Espasa Calpe- Colección Austral, 1987.
- Pardo, José Luis; *Sobre los espacios, pintar, escribir, pensar*. Barcelona, Colección Delos, Ediciones del Serbal, 1991
- Picon, G. y Orienti, S.; *Tout l'oeuvre peint de Cézanne*. París, Flammarion, 1975.
- Ravaison, J.; *Paul Cézanne*. Lou Cadet d'Ais, 1907.
- Raynal, M.; *Cézanne*. Genève, Skira, 1954.
- Rewald, J.; *Histoire de l'impressionnisme*, París, M.Albin, 1986.
- Paul Cézanne, correspondance*. París, Grasset, 1978.
- Rilke, R.M.; *Cartas sobre Cézanne*, Barcelona, Paidós E., 1985
- Schapiro, Meyer; *Las manzanas de Cézanne. Ensayo sobre el significado del bodegón, en El arte moderno*. Madrid, Alianza Ed. 1988.
- Paul Cézanne*. Barcelona, Labor, 1959.
- Schoenberg, A. Kandinsky, W.; *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*. Madrid, Alianza, 1987.

Sylvester, David, Whitfield, Sarah; *René Magritte, Catalogue raisonné*, Flammarion/ Fonds Mercator- Menil Foundation. 1969-1970 (2 vol.).

Torczyner, Harry; *Magritte, signos e imágenes*. Barcelona, Blume, 1978.

L'Ami Magritte. Correspondance et souvenirs. Amberes, Fonds Mercator, 1992.

VV.AA. *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945*. Madrid-Bilbao, Ed. Turner, Fund. Orbegozo, 1979.

Venturi, Lionello; *Cézanne, son art, son oeuvre* (París, 1936). *Cézanne*, Gèneve, Skira, 1978.

Cuatro pasos hacia el arte moderno, (1956). Buenos Aires, Nueva Visión, 1960.

Zola, Emile; *El Naturalismo*. Barcelona, Ediciones Península, 1976

ARTÍCULOS:

Apollinaire, G.; *Les comencements du cubisme*, en la Revista *Le Temps*, París 14 de octubre de 1912.

- Bozal, Valeriano; *Fin de siglo. Notas para una teoría de la época*, en *La balsa de la medusa*, Madrid, 1987.
- Fry, Roger; *Paul Cézanne*, en *Visión y Diseño*, Barcelona, Paidós Estética, 1988, ps. 211 y sig.
- Mondrian, P.; *Neue Gestaltung in der Musik*, en la Revista *De Stijl*, Vol.II, nº1

CATÁLOGOS:

- Goemans, Camille; *Magritte, un ser vivo*, en el catálogo de la Fundación Juan March. Madrid, enero-abril, 1989.
- Gowing, L.; *Paul Cézanne, les années de jeunesse*. Catálogo de la exposición del Musée d'Orsay, París, De. de la Réunion des Musées Nationaux, 1988.
- Picon, Gaëtan; *Signos y máscaras*, en el Catálogo de la exposición *Kandinsky 1923-44*,
- Venturi, Lionello; *Cézanne, son art, son oeuvre*. París, 1936.
- VV.AA. *Cézanne, The Late Work*. Catálogo de la exposición del MOMA, N.York, 1977.

PELÍCULAS:

Broodthaers, Marcel; *La pipe (René Magritte)*. Bruselas, 1968.

Ceci ne serait pas une pipe (Un film du Musée d'Art Moderne). 1968-1970.

Tableau. Magritte. Bruselas, 1972.

Heusch's, Wc. de; *La leçon des choses ou Magritte*. Bruselas, 1960.

ABRIR CAPÍTULO 3

