

O QUITASOL



Identificación:

O quitasol é unha obra pictórica de Francisco de Goya. Elaborada cara a 1777, podemos encadrala como arte neoclásica con influencias previas do Rococó. Está en Madrid, no Museo do Prado.

Contexto histórico-artístico:

O quitasol formaba parte dunha serie de cartóns para a Real Fábrica de Tapices que decorarían o comedor do futuro rei Carlos IV. Posteriormente foi trasladado ao óleo e termina nos fondos do Museo do Prado.

Francisco de Goya (1746-1828), natural dunha pequena localidade zaragozana, é un autor francamente especial pola súa dificultade para encadralo dentro dun xénero. A evolución ideolóxica xunto ás turbulencias anímicas do pintor vano facer portador dun estilo único que comeza no Rococó, pasa polo neoclásico, asóciase có romanticismo e incursiona mesmo no impresionismo, aínda que sempre cunha maneira de tratar a súa obra moi peculiar e persoal.

Esta obra pertence á primeira etapa do pintor na que aínda tiña o optimismo pola posibilidade dos cambios unidos á Ilustración. Con todo, o medo aos sucesos revolucionarios en Francia van traer unha involución co que aparece certo pesimismo no carácter do artista, que aumenta ante o agravamento da súa xordeira. A primeira etapa da obra de Goya, que se prolonga ata 1792, é a etapa dos cartóns, de temas populares, festivos, alegres (*A vendima, O quitasol, A pradería de San Isidro...*). Teñen influencia rococó e neoclásica, visible na importancia do debuxo, ordenación xeométrica, e cor de tons suaves, cálidos e luminosos. Aínda así, os seus primeiros síntomas de xordeira fano evolucionar da alegría a certo sarcasmo (*O cachaeriro, O pelele, O albanel ferido, A voda*) nos que denota xa certa crítica social mediante aspectos máis expresivos. Realiza os seus primeiros retratos como o de Carlos III de caza, Floridablanca, Duques de Osuna... o que fai medrar o seu prestixio e vaille permitir ser pintor da Corte. Ao final desta etapa, Goya amosa unha pincelada cada vez máis solta e áxil, preocupándose pola luz (clara influencia velazqueña) sen esquecer a caracterización psicolóxica dos personaxes.

Análise e comentario:

Esta curiosa obra foi realizada primeiro como cartón (boceto previo que algúns artistas elaboraban antes da versión definitiva, xeralmente pensado para tapices), aínda que despois plasmouse en óleo sobre lenzo.

Iconograficamente, Goya nos presenta unha escena costumista de influencia da moda galante francesa, aínda que a orixinalidade hai que buscala na espontaneidade e alegría dos retratados. Aparece unha moza probablemente aristócrata que viste ao estilo de Francia e que mira seductoramente ao espectador acompañada dun home ataviado como “majo” que lle quita o sol cunha antuca de cor verde. No colo da muller hai un pequeno cachorro negro con lazo vermello que parece adormentado. No fondo, percíbese unha paisaxe algo vaporosa nas súas cores e unha parede lateral. Non se deduce se o mozo só a acompaña ou se existe certo flirteo entre os dous.

A composición é pechada, atopándose entre a parede e a árbore do parque, e a paisaxe pode considerarse algo simétrica coa parella no centro, especialmente o mozo. O punto de tensión do cadro é o rostro da moza na que se centra a nosa mirada, reforzado pola luz que ilumina a súa cara. Na composición obsérvase unha estrutura diagonal na liña do muro que parece prolongarse no mango do quitasol. Esta imaxinaria diagonal contrarréstanse coa forma da árbore conformando unha especie de “V” que enmarca ás nubes. Na pintura de Goya, a cor prima por riba do debuxo, cunha capital importancia da iluminación solar. Aínda, así, en moitos dos seus cadros adoita destacar algún elemento polo seu debuxo (neste caso o quitasol). As cores intensas con predominio dos tons pastel son de influencia rococó (amarelo, azul, verde e ocre) A pincelada solta percébase ben no canciño, de formas pouco precisas, así como no *sfumato*, táctica esta do gusto de Goya. O ritmo é estático e só rompe polo xogo de miradas dos personaxes. A expresión, grazas ás cores cálidas e ás actitudes da parella, é alegre.

Moitos expertos viron no *Quitasol* de Goya unha inspiración na obra *Vertumno e Pomona*, do artista rococó francés Jean Ranc. De xeito menos evidente, tamén se sinalaron outras influencias barrocas e rococós, sempre da pintura francesa.

A FAMILIA DE CARLOS IV



Identificación:

A pintura a continuación comentada será *A familia de Carlos IV*. Este retrato colectivo da Familia real foi pintado por Francisco de Goya en 1800 e forma parte da arte neoclásica. É unha das obras máis visitadas do Museo do Prado.

Contexto histórico-artístico:

A obra foi realizada en Aranjuez (Madrid) por encargo do rei de España. Trátase dun retrato colectivo con influencias de Velázquez, como se ve no autorretrato do pintor, na composición ou nos cadros dentro do cadro no fondo.

A vida e o contexto histórico inflúen enormemente na obra de Goya. Nunha primeira etapa, ilusionado coa Ilustración e os ventos de cambio que chegaban de Europa, pinta os *Cartóns* para tapices, de colorido brillante e protagonizados por xente alegre. A partir de 1792 o autor comeza a padecer xordeira, ao mesmo tempo que o optimismo reformista se lle vai apagando pola política de Godoy, que temía o contaxio da Revolución francesa. A esta etapa corresponderán este gran retrato así como as “Majas”, xa que Goya consegue ser o pintor da Corte (grazas á influencia do seu cuñado, o pintor Francisco Bayeu). A partir de 1808 comeza a guerra de Independencia Española, con gran crueza. Goya manifesta a súa crítica á guerra e realiza grandes obras de temática bélica como *A carga dos mamelucos* e *Os fusilamentos do 3 de maio*, así como os augafortes titulados *Os desastres da guerra*. Co regreso de Fernando VII en 1814 restáurase o absolutismo e Goya retírase á “Quinta del Sordo”, unha finca privada onde realiza as súas *Pinturas negras* e a súa serie dos *Disparates* que reflicten a súa decepción e o seu pesimismo vital.

Análise e comentario:

Este retrato colectivo é un óleo sobre lenzo de 228 x 336 cm. A súa composición é pechada pola filla do rei dunha banda e polo cabaleta no que traballa Goya pola outra.

Como sucedía nas *Meninas*, os personaxes dispóñense en grupos: á nosa esquerda o grupo encabezado polo futuro Fernando VII, o seu irmán Carlos María Isidro ás súas costas, unha muller descoñecida que vira a cabeza, a irmá do rei e Goya, que se autorretrata nun segundo plano. Neste grupo predominan as cores de gamas frías, e azuladas no caso de Fernando. No centro preside e adiantase por protocolo Carlos IV e ao seu lado a raíña María Luisa cos seus dous fillos menores (María Isabel e Francisco de Paula), con gamas de cores cálidas (douradas na raíña e a súa filla e vermello no infante). Ademais é o grupo que loce máis riqueza en xoias e ornamentos. Á nosa dereita figuran o irmán do rei, Antonio Pascual, a súa filla Carlota Xoaquina, Luís de Borbon e pechando o grupo a esposa deste (e filla do rei), María Luisa Xosefina, co seu fillo en brazos (esta parella son os príncipes de Parma).

A composición é tamén asimétrica. O centro atópase no pequeno infante Francisco de Paula que loce unha cor vermella que atrae a nosa mirada. Este eixo compositivo prolóngase pola liña vertical do cadro do fondo. Así, o lado da nosa esquerda é máis amplo que o da nosa dereita. O cadro é bastante estático pero equilíbriase cos pés de Fernando VII e de Carlos IV. As diferencias de altura dos familiares tamén lle aportan dinamismo. Os retratados están dotados de volume mediante o xogo de luces e sombras, e predomina a cor sobre o debuxo, como era típico en Goya. Para iso utiliza unha pincelada solta mediante pequenas manchas.

A luz procede da zona esquerda proxectando as sombras sobre o chan (vese ben na figura de Fernando VII). Esta luz contribúe a iluminar os rostros e producir brillos nas sedas, condecoracións e xoias que están realizadas con toques de pinceladas. As cores frías contribúen para o efecto de profundidade. Unha das claves do cadro é a súa capacidade para captar a personalidade, xa que dominan elementos suntuosos como os adornos, as bandas, e tamén está presente o realismo case feo dos personaxes, especialmente da raíña (auténtica protagonista da composición), mentres que o rei aparece cun carácter abúlico e ausente. Goya, en canto á función desta obra pretendía captar á unha Corte para a cal traballaba pero coa que era crítico, reflectindo a súa psicoloxía, o carácter do monarca falto de enerxía e a unha raíña vaidosa. Moitos autores opinan que os membros da Familia real que Goya retrata parecen persoas populares ataviadas para un baile de disfraces.

A *Familia de Carlos IV* é unha obra na que se pode observar unha influencia directa da *Familia de Filipe IV*, máis coñecida como *As Meninas*. Francisco de Goya tamén vai retratar de xeito individual a moitas das figuras que aparecen de forma colectiva na obra anteriormente comentada.

O DOUS DE MAIO (A CARGA DOS MAMELUCOS)



Identificación:

A *Carga dos mamelucos*, tamén coñecida como *O Dous de maio de 1808 en Madrid*, é unha recoñecida pintura de Francisco de Goya. Pertence á colección do Museo do Prado e foi elaborada en 1814. Encádrase dentro do Romanticismo.

Contexto histórico-artístico:

A pintura goyesca é fiel reflexo das súas crises individuais e tamén das colectivas que afectan ao pintor e á sociedade española.

A evolución histórica de España e a pictórico-biográfica de Goya discorren por camiños paralelos. Despois dunha etapa optimista froito dos cambios sociais ilustrados e que coincide coa elaboración dos *Tapices*, a xordeira e os vaivéns políticos como consecuencia da Revolución francesa fan que apareza un primeiro espírito crítico e pesimismo nos gravados coñecidos como os *Caprichos*. Durante a Guerra de Independencia prodúcese un dilema no artista: unha división do seu corazón, entre as súas ideas ilustradas e afrancesadas e o patriotismo español, que o levará á denuncia da violencia e a unha evolución fundamental do seu estilo, con pinceladas rápidas, soltas, manchas de cor e un gran contido expresivo. Despois da guerra produciuse a volta ao absolutismo de Fernando VII e Goya vería con desilusión cómo a ignorancia e a irracionalidade dos españois dan ao traste coas súas esperanzas de cambios, como se reflicte nos seus gravados dos *Disparates* e nas *Pinturas negras*. Goya acaba autoexiliándose e morrendo en Bordeus en 1828. Dentro da extensa obra do pintor, pódense diferenciar etapas (optimismo, pesimismo e loucura), técnicas (óleo, gravados, etc) e coleccións temáticas (*Cartóns*, *Caprichos*, *Disparates*, *Desastres*, *Retratos*, *Pinturas negras*...). Como anécdota, Goya foi un grande afeccionado á tauromaquia, como reflicte nunha das súas series de gravados.

A significación deste cadro enlázase cós *Fusilamentos do 3 de maio*, onde no aquí presente se significa a carraxe e a violencia cega dos patriotas españois, mentres que nos “*Fusilamentos*” reflíctese a violencia dos franceses. En conxunto forman unha denuncia da guerra e da súa irracionalidade.

Análise e comentario:

Realizado en óleo sobre lenzo de gran tamaño, a *Carga dos mamelucos* retrata un feito histórico con gran romanticismo. Goya representa o levantamento espontáneo do pobo de Madrid o 2 de maio de 1808, con coitelos e mal armado, contra os mamelucos (soldados exipcios) ao servizo dos franceses. No centro da composición, un mameluco cae xa morto do cabalo, pero o patriota segue apuñalándoo e outro fere con rabia irracional ao corcel, que non é inimigo de ninguén. Sobre o chan xacen soldados ou patriotas cos brazos abertos, composición que logo recollerá nos *Fusilamentos do 3 de maio* e nos *Desastres da guerra*. Ao fondo, as figuras dos madrileños, cos ollos cheos de ira, acoitelan coas súas armas brancas a xinetes e cabalos, mentres os franceses rexeitan o ataque e tentan fuxir cos ollos desorbitados, incluídas as propias monturas. A escena é dunha gran violencia.

A disposición da obra está formada por curvas, diagonais, escorzos e grandes pinceladas que crean dinamismo. A cor execútase con fortes contrastes e realízase con grandes manchas ou pinceladas rápidas, aplicando un colorido no que o artista se permite liberdades como a cabeza verdosa do cabalo, que é un efecto da sombra. Chama a atención a distribución do vermello do sangue para acentuar o dramatismo. No fondo, a capital española figura difuminada, favorecendo as claves do cadro, como son o movemento e ante todo a forte expresividade manifesta en rostros desencaixados e mesmo nos cabalos.

Como xa mencionamos, *O dous de maio de 1808 en Madrid* é un cadro que Goya fixo parello aos *Fusilamentos do 3 de maio*. Débese valorar o cadro como un antecedente do expresionismo polos rostros así como do romanticismo pleno pola exaltación do patriotismo, a pesar de que en realidade é unha denuncia da violencia bélica. Por outra banda, este clásico de Goya lembra pola súa composición ás obras neoclásicas de Jacques-Louis David.

OS FUSILAMENTOS DO 3 DE MAIO



Identificación:

Ante nos, observamos o cadro titulado *Os fusilamentos do 3 de maio*. A obra, de 1814, pertence a Goya, constituíndo a súa obra romántica máis coñecida. Está no Museo do Prado.

Contexto histórico-artístico:

Esta obra, tamén nomeada como *O tres de maio en Madrid*, é un dos primeiros cadros de tema histórico no que o protagonista é o pobo, claramente vencellado ao romanticismo. O cadro en realidade foi realizado no 1814 coa volta de Fernando VII, do mesmo xeito que *A Carga dos mamelucos* (son cadros parellos). Preséntanos a represión sufrida polos madrileños tras o Levantamento do 2 de maio de 1808. Esta obra realizouse partindo dunha proposta que o artista fixo ao novo goberno absolutista de realizar unha serie sobre os episodios da rebelión española contra os franceses (supoñemos para facer esquecer a súa fama de afrancesado). Lembremos que Goya se debate entre o seu patriotismo, as súas ideas progresistas e o odio á crueldade da guerra.

Francisco de Goya é un home do seu tempo, moi sensible aos cambios sociais que afectaron ao tránsito do século XVIII ao XIX. Garante dun carácter libertario, pronto vai apaixonarse coas teorías ilustradas e ante o terremoto revolucionario que sacude Francia. Por outra banda, Goya fixo alarde dunha vida sinxela, próximo aos personaxes do pobo e ás tradicións e costumes españolas. Cando o panorama político semellaba estancarse e poñerlle freo ás ansias por derrubar o Antigo Réxime, o xenio aragonés comezou unha deriva introspectiva e melancólica que determinou a evolución da súa pintura.

Análise e comentario:

O cadro, de temática histórica, responde a un óleo sobre lenzo, duns 2,6 x 3,4 metros. A composición organízase a partir da iluminación que procede dun fanal colocado no chan e que divide aos protagonistas en patriotas e o pelotón de fusilamento. O grupo dos patriotas están individualizados e pódense distinguir tres agrupamentos: Unha serie de detidos dirixíndose cara á morte, un grupo de presos ante o paredón e outro de prisioneiros

xa mortos, en escorzo. Detrás deles distínguese a montaña de Príncipe Pío e a capital española en penumbra. Cada un destes grupos conta cun personaxe destacado moi expresivo.

Na parte da nosa dereita un patriota tápase a cara arrepiado, aínda que se distingue outro que morde as unllas e a un cura rezando. No centro da obra destaca un patriota abrindo os brazos en sinal de aceptación do seu final, que pola composición lembra á figura de Cristo. Por outra banda, vemos ao pelotón de fusilamento francés cuxo vértice invade o espazo dos patriotas. Están representados de costas; son soldados anónimos simbolizando a guerra como máquina de matar inhumana e teñen os pés formado triángulos marcando o seu estatismo, así como os fusís rectos. A luz incide no centro no patriota de camisa branca e pantalón amarelo, mentres que a penumbra asolaga a cidade, que aparece indiferente ante os feitos. As cores distribúense con pinceladas soltas e con manchas de cor, entre as que se aprecian gamas de negros, verdes, ocre e marróns, o vermello do sangue e tons azulados, sen esquecer o branco e amarelo na roupa do “protagonista principal”. Estes son os puntos máis claros dentro dunha paleta máis ben escura (como a morte). O cadro presenta unha gran expresividade nos patriotas (o personaxe central ten os ollos abertos e o estigma na man; é o novo Cristo que padece a irracionalidade da guerra e aínda que vaia morrer, segue berrando). As expresións deformadas e os contrastes cromáticos na obra fana ser precedente do expresionismo.

Esta obra, deseñada de forma conxunta xunto ao *Dous de Maio en Madrid*, está claramente inspirada nos *Cinco relixiosos fusilados en Murviedro*, estampa do gravador valenciano Miguel Gamborino. O legado desta obra goyesca vai influir de xeito directo na composición das obras cumio do romanticismo como *A balsa da medusa* (Théodore Géricault) ou *A liberdade guiando ao pobo* (Eugène Delacroix). No panorama español, Pablo Picasso vai inspirarse nos “Fusilamentos” ao pintar *Masacre en Corea*.

SATURNO DEVORANDO AO SEU FILLO



Identificación:

Esta obra de Francisco de Goya titúlase *Saturno devorando ao seu fillo* e foi elaborada entre 1821 e 1823. Podémola admirar no Museo do Prado. Aínda que a encadremos como propia do romanticismo, escapa bastante aos cánones artísticos dese estilo, dentro da deriva do autor cara a unha arte inimitable.

Contexto histórico-artístico:

Segundo a mitoloxía grega, Saturno -ou Cronos-, deus do tempo, quen derrotara ao seu pai Urano (deus do ceo), ante a predición de que será destronado por un dos seus fillos comeza a devoralos. Despois de comer a cinco, Xea (a Terra) e Rea (a esposa) idean enganar a este deus. Rea dá a luz en segredo a Zeus (Xúpiter) e entréganlle a Cronos unha pedra envolta nun cueiro (*ónfalos*). Zeus rematará por destronar ao seu pai cumpríndose o destino.

O cadro en cuestión corresponde á etapa das *Pinturas Negras*, que Goya pintaría despois da volta ao absolutismo da man de Fernando VII. O artista nacido en Fuendetodos (Zaragoza) sentíase moi canso e decepcionado coas perspectivas de España e decidiu mercar unha casa xunto ao río Manzanares onde recluírse, que se coñece como a “Quinta del Sordo”. Morta a súa muller e case todos os seus fillos, rematará autoexiliándose e falecendo en Francia, estado que pese a todo aínda admiraba. O xenio aragonés pintou as paredes das habitacións da súa casa de campo coas chamadas *Pinturas Negras*, denominadas así tanto pola tonalidade escura como pola significación pesimista e sombría, froito da súa visión do mundo. Nestas pinturas están presentes a morte, a dor, a estupidez, a maldade e a amargura. As imaxes simplifícanse ao máximo e execútanse con gran liberdade aplicando manchas de cor pura, anticipación do expresionismo e do surrealismo. Ao mesmo tempo, Francisco de Goya desenvolve un conxunto de gravados, coñecidos

como os *Disparates*, moi conectados coas *Pinturas Negras*, onde representa escenas costumistas pero cunha visión pesimista.

Análise e comentario:

De xénero mitolóxico e alegórico, este cadro de 143,5 x 81,4 cm resulta dunha gran impresión para o espectador. Está realizado en óleo *al secco* (sobre paredes enxesadas).

Saturno xorde da escuridade contrastando a súa tensión en pernas, corpo e rostro, co corpo inerte do seu fillo (cuxa anatomía é a dunha persoa adulta), con diferenza entre os tons claros do seu corpo e o vermello do sangue. Saturno presenta unha gran expresividade, reafirmada nos ollos desorbitados, a boca moi aberta que indica ferocidade e que se acentúa nas mans, onde os dedos se incrustan no corpo do fillo. A pintura tivo orixinalmente como soporte a parede da casa do artista para despois, a finais do século XIX trasladala ao lenzo. En canto á cor, esta predomina sobre o debuxo, rasgo sempiterno en Goya. Apréciase unha gama de brancos e negros só rota polo ocre das carnacións e o vermello da carne viva do fillo. A pincelada é rápida, enérxica, a base de manchas con moita materia, revelando o torrente de sensacións que o pintor estaba experimentando nese entón. As figuras teñen unha expresión esaxerada e deformada que influirá na pintura do século XX.

O significado da obra podémolo atopar no mesmo Saturno (Cronos era o deus do tempo): o tempo devora aos seus fillos, ao propio Goya que xa era vello, e por extensión a todos. Tamén se relaciona coa situación política española e a decepción do artista, que sinte que o home destrúe ao home, entendido como a continuidade do absolutismo, do fanatismo, a incultura e o abuso de poder.

A temática da obra podémola ver previamente en *Saturno*, cadro do pintor flamenco barroco Pieter Paul Rubens. Goya non deixou un herdeiro artístico inmediato pero a súa influencia sentírase en nomes como Manet, Picasso e os pintores expresionistas.

ALMORZO CAMPESTRE



Identificación:

O *Almorzo campestre* é unha obra de Eduard Manet, pintada en 1863. Sen ser puramente impresionista, considérase un precedente do Impresionismo. A súa localización actual é o Museo de Orsay, en París.

Contexto histórico-artístico:

Esta obra tamén é denominada como “*Almorzo na herba*”. Presentada ao Salón de Oficial de 1863, a obra foi rexeitada por escandalosa xa que o espido non estaba dentro dunha iconografía mitolóxica, senón que se atopaba entre dous homes vestidos á moda da época celebrando un picnic. As obras rexeitadas expuxéronse a continuación no *Salón des Refusés*, pensado para albergar os cadros desestimados.

Edouard Manet (1832-1883) foi un pintor parisino de formación tradicional, considerado como o precursor do impresionismo, aínda que non participase directamente nese grupo. Revolucionou a pintura ao construír os seus cadros a base de grandes manchas ou superficies de cor plana recortada sobre o fondo, abandonando o tradicional modelado ou volumen baseado no claroscuro ou gradación de tons, e tamén ao presentar encadres ou puntos de vista fóra da perspectiva tradicional. Por estes cambios, os pintores impresionistas terano como o seu gran referente. Cando Manet pintou este cadro, Francia atopábase dentro do II Imperio, dirixida por Napoleón III. Manet, que vivira de mozo a revolución de 1848 e que tiña ideas progresistas, foi sempre un opositor ao emperador. Posteriormente viviría transformación de Francia, a chegada da III República, a Segunda revolución industrial (con avances como a electricidade) e cambios sociolóxicos como a sociedade do lecer (creación de salóns, cabaret...). Este cadro, do mesmo xeito que *Olympia*, incomodaba a unha burguesía hipócrita que criticaba estes espidos cando eles eran os que frecuentaban ambientes festivos e a prostitutas.

Análise e comentario:

Realizado en óleo sobre lenzo, parece unha paisaxe con figuras e bodegón.

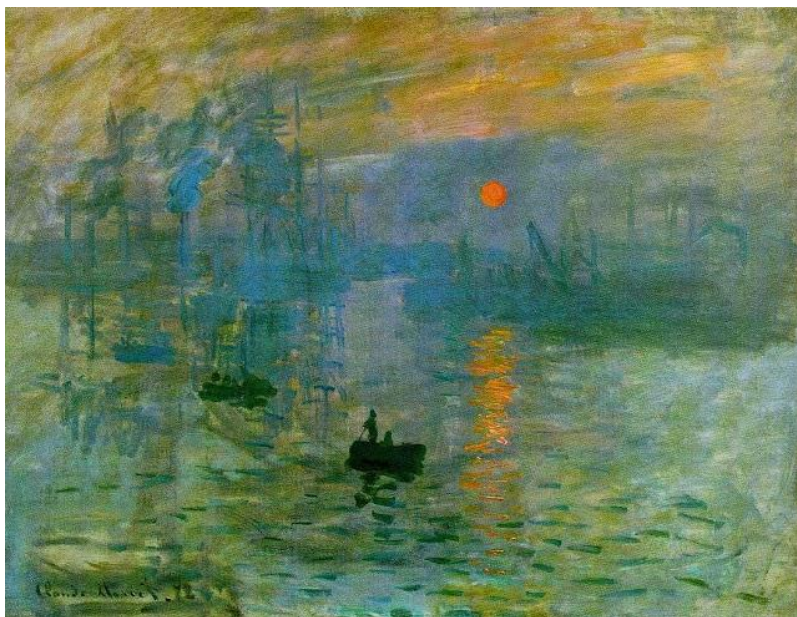
A iconografía da obra é sinxela: nunha zona clara do bosque aparecen catro personaxes que foron xantar. Dous homes novos, elegantemente vestidos seguindo a moda,

falan cunha muller sentada sobre unha tea azul (Victorine Meurent, tamén modelo en *Olympia*) que mira fixa e descaradamente ao espectador. Unha cuarta protagonista é unha bañista con camisa, que sae do río. Esta figura parece grande para o plano que ocupa na profundidade; debería ser máis reducida segundo o sentido da perspectiva. No primeiro plano atopamos unha natureza morta composta dunha cesta con froitas, un pan (o almorzo) e a roupa azul que se interpón entre os protagonistas e o espectador. No ángulo da esquina esquerda unha ra é o símbolo da luxuria.

Na composición apréciase unha gran “V” aberta que deixa o centro libre e así, a nosa mirada diríxese cara á bañista envolta nunha paisaxe luminosa. Tamén podemos intuir un primeiro esquema triangular que enmarca a todos os personaxes e que ten como vértice ao paxaro vermello que se atopa na parte superior. Ademais todas as figuras describen novos triángulos figurados. Estas están concibidas de forma realista, algo estáticas e mediante a súa mirada parecen convidarnos a entrar na escena. Os personaxes parecen como recortados, sen relevo, sen efecto de corporeidade ou redondez, senón planos. Este aspecto do cadro débese a influencia da arte xaponesa, moi atractiva para os artistas franceses do momento. Existe un contraste entre sombra e luz, desde a luminosidade do fondo e da bañista ás sombras creadas polas árbores, que non son totalmente negras, e de novo un espazo iluminado sobre todo o corpo espido, que é onde existe máis luz. Predomina a cor sobre o debuxo, así as follas e os reflexos da auga están simplemente insinuados con pinceladas soltas; e outras formas como a beira do regato no centro da composición e os troncos das árbores, están definidos só por contrastes tonales sen liña. Estas pinceladas soltas chocan coas manchas claras (corpo espido, camisa, pantalón gris) e coas manchas escuras (zapatos, gorro, chaquetas). No bodegón o modelado é máis tradicional e obsérvanse cores variadas con claroscuro.

A significación erótica da pintura indícase mediante o entrelazamento de pernas e a mirada insinuante da muller. Existe unha influencia evidente do *Concerto campestre* de Tiziano e Giorgione e tamén das *Fiandeiras* de Velázquez a nivel compositivo. O *Almorzo campestre*, foi unha sorte de cadro “dos horrores” que desconcertou á xente pero que cambiou o rumbo da Historia da Arte.

IMPRESIÓN, SOL NACENTE



Identificación:

Impresión, sol nacente é a obra máis coñecida de Claude Monet. Creada en 1872, abre a pintura impresionista. Localízase no Museo Marmottan, en París.

Contexto histórico-artístico:

Cando Monet pintou este cadro, Francia aínda se atopaba en certa inestabilidade a consecuencia da súa derrota na guerra franco-prusiana e do estalido social durante a Comuna de París. Pero a situación estabilízase nesas datas coa consolidación da Terceira República. Comezando unha etapa de progreso económico relacionado coa Segunda Revolución Industrial e os consecuentes avances científicos e técnicos (luz eléctrica, tranvía, metro, teléfono...), ou a expansión colonial co consecuente descubrimento doutras culturas (en especial a estampa xaponesa con cores claras e luminosas e un espazo plano), Francia modernizárase moito. Algúns avances tecnolóxicos impulsan novas saídas para as artes plásticas, como a invención da fotografía, que vai influír na pintura a través do papel da luz e a procura de novos tipos de perspectiva.

O pintor parisino Claude Monet (1840-1926) presenta todos os trazos ou características do movemento impresionista, o que se manterá sempre durante a súa longa vida. Estas características son por exemplo realizar a pintura ao aire libre, para captar as variacións que produce a luz sobre a natureza; utilizar diferentes encadres compositivos como influencia da fotografía; empregar cores puras e luminosas, prescindindo do negro; plasmar as sombras coa cor complementaria correspondente; aplicar a cor con pinceladas rápidas e soltas que se fusionan na retina do espectador... Os temas fundamentais son as paisaxes, aínda que o seu auténtico afán é mostrar os cambios que provoca unha diferente iluminación. Por iso, Monet realiza “series” onde pinta varias veces o mesmo motivo, pero a diferentes horas do día ou con luces distintas (as formas ás veces parecen case disolverse). Entre as principais series pictóricas atópanse os *Nenúfares* ou as *Vistas da Catedral de Ruan*.

Análise e comentario:

Trátase dun cadro de pequeno tamaño elaborado en óleo sobre lenzo. Aínda que é unha paisaxe, parece unha instantánea do porto francés de Le Havre, parecido ao que podería facer un fotógrafo. O verdadeiro protagonista do cadro son os efectos da luz, onde Monet representa a contorna do peirao con moi poucos toques de pincel. Achegándose en diagonal obsérvanse tres botes (o último como unha mancha de cor). A composición é lixeiramente asimétrica e os reflexos do sol do mencer –alaranxados- dividen o cadro en dúas partes desiguais sobre a auga. O encadre está realizado desde un punto alto; desta forma redúcese o ceo e concédese máis protagonismo ao mar e aos seus reflexos. Predomina claramente a cor sobre a liña, cunha pincelada solta e con trazos de pincel horizontais e verticais. As cores predominantes son frías (violetas e azuis), que contrastan con pequenas zonas cálidas (alaranxadas do sol e os seus reflexos) omitindo o tradicional claroscuro. Como xa se mencionou, a luz prevalece por riba de calquer outro aspecto. Os reflexos do sol nacente sobre o mar vanse separando e aclarando a medida que se achegan ao primeiro plano.

Monet crea unha atmosfera chea da húmida brétema do amencer do norte francés, que inflúe transformando toda a escena. Desta forma obsérvase xa o inicio do proceso de disolución das formas. Este cadro de Monet é considerado como a primeira creación dun estilo que, como o nome indica, creou impresión e á vez baseábase nas estampas impresas de Xapón (o “país do sol nacente”). O nome do estilo procede precisamente deste cadro, xa que a crítica non sabía como clasificalo.

Claude Monet vai marcar a unha xeración formada por Degas, Renoir, Pissarro e Sisley, cualificada de forma algo despectiva como os impresionistas. En concreto, a obra *Impresión, sol nacente* inspírase nas paisaxes do pintor inglés romántico Turner e vai influir na abstracción do século XX, onde as formas perden o seu contorno para converterse en manchas de cor.

SERIE DA CATEDRAL DE ROUEN



Identificación:

A *Serie sobre a catedral de Rouen* foi realizada por Monet a partir de 1892. Pertence ao impresionismo e as pinturas que a compoñen están repartidas entre o Museo D'Orsay e o Museo Marmottan de París.

Contexto histórico-artístico:

Durante as décadas de desenvolvemento do impresionismo, a fotografía logra paulatinamente deixar de estar asociada a unha mera reprodución mecánica da realidade e vai gañando credibilidade artística. Por outra banda, a invención desta tecnoloxía fixo innecesaria na pintura a representación fidedigna da realidade e permitiu aos pintores desviarse na búsqueda de novos camiños artísticos. Contrariamente, a fotografía servíulle ao impresionismo como inspiración técnica, tanto na observación científica da luz como na exploración da espontaneidade e a ambigüidade visual.

Monet, xunto a outros impresionistas, representa a icónica imaxe do utópico pintor francés, que ataviado coa singular boina, realiza as súas obras ao aire libre e se inspira dos elementos da natureza, en consonancia cos seus sentimentos. Este pintor parisino realiza a famosa serie sobre a capital de Normandía, sendo unha das súas obras máis coñecidas xunto ao conxunto dos *Nenúfares* (xa a comezos do século XX).

Análise e comentario:

Nesta serie de trinta pezas, realizada con óleo sobre lenzo, pódense deducir as características do impresionismo. Obsérvase como a influencia da diferente iluminación ben por cambios horarios ou por efectos atmosféricos é capaz de transformar a impresión do obxecto, dos elementos reais ou dos elementos da natureza. Na imaxe superior esquerda, a catedral aparece bañada a plena luz por unha claridade diáfana. Claude Monet utiliza pinceladas densas, que aplica unhas sobre outras antes de que sequen. Isto lógrase cunha técnica empastada, enchendo os pinceis de pintura e conseguindo un acabado groso e desdebuxado. Podemos observar o xeito no cal predominan os tons cálidos como amarelos, ocre e laranxas con algúns fríos como o azul ceo ou violetas. As superficies en penumbra son sombras coloreadas en gamas alaranxadas, bermellóns e algunhas, azuladas. Este interese por lograr os efectos atmosféricos chega case a disolver as formas como vemos na última imaxe da catedral de Rouen. A segunda imaxe superior, por exemplo

representa á catedral desta cidade francesa cun exceso de luz estival e a última da fila inferior, difuminada pola brétema. En todas elas o predominio da cor sobre o debuxo é total.

Cando Xapón iniciou relacións diplomáticas e comerciais con Occidente a mediados do século XIX, en París estala o que se coñece como “*japonisme*” (a fascinación por todo o que chega de aquel país). Monet declarou abertamente a influencia dos grandes artistas de estampas niponas, como Hiroshige, Utamaro e Hokusai.

NATUREZA MORTA CON TARTEIRA



Identificación:

A obra que podemos admirar é *Natureza morta con tarteira*, realizada entre 1879 e 1880. O seu autor é Paul Cézanne e forma parte da pintura posimpresionista. Atópase no MoMA de Nova York.

Contexto histórico-artístico:

Paul Cézanne (1839-1906) foi un pintor durante moito tempo ignorado e incomprendido, cunha tortuosa loita entre a súa vocación e as presións que o seu poderoso pai banqueiro quería establecer. A morte do seu proxenitor fixo que ao recibir unha boa herdanza se permitise vivir folgadoamente e adicarse á pintura de forma independente e persoal, refuxiado na Provenza. Nesta rexión do sur de Francia recupera o xénero do bodegón para, de forma racional e intelectual, experimentar coas formas. Os seus motivos non terán a fin decorativa dos bodegóns flamencos barrocos, senón que o tema é a escusa para investigar sobre volumes e encadres. Cézanne realizou unha serie de seis naturezas mortas con esta finalidade. Nas postrimerías do século XIX, unha exposición dedicada á súa pintura otorgoulle por fin o recoñecemento e abriría as portas para algunhas vangardas como o cubismo.

Nos seus inicios, Cézanne estivo moi vinculado ao grupo dos impresionistas e participou en varias das súas exposicións como un máis deles. Con todo, a súa técnica era radicalmente oposta á destes artistas (poderíamos dicir que era a nota discordante do grupo). A diferenza de pintores impresionistas como Monet ou Renoir, que utilizaban a luz para desfacer as formas, Cézanne as construía. A súa técnica é rotunda, case escultórica. Era un artista lento e metódico que estudaba concienzudamente cada pincelada antes de aplicala (nada que ver coa técnica fluída e espontánea dos impresionistas). De todas as froitas, as súas favoritas eran as mazás, que eran as que máis tardaban en podrecer. A gran preocupación de Cézanne era a de como conseguir plasmar nunha superficie plana a realidade tridimensional que tiña fronte aos seus ollos. Para el, dar coa forma e a cor exactas de cada un destes planos era unha tarefa ardua (de ahí a súa lentitude traballando). Esta ruptura coas técnicas tradicionais é o que converte ao autor no pai da “arte contemporánea” como tal, sendo un referente de moitos dos artistas que virían logo. Un dos aspectos que chaman máis a atención dos bodegóns de Cézanne é a súa inestabilidade. As perspectivas que utiliza non transmiten calma e repouso (unha característica típica dos bodegóns tradicionais), senón que estresan ao invadir o noso espazo, coma se fosen caer

encima do espectador. Este cadro, tamén coñecido como *Bodegón con froiteiro, copa e mazás* pertenceu a Paul Gauguin, que tivo que vendelo para pagar tratamentos médicos.

Análise e comentario:

Trátase dun óleo sobre lenzo de aproximadamente medio metro de lado; obra da que se poden deducir as características e achegas de Paul Cézanne á pintura. O conxunto da composición parece estático e sólido. Recupérase a importancia do debuxo fronte á cor para perfilar formas e volumes. Tamén se recupera o volume en tanto que as formas se reducen a simples figuras xeométricas. As pezas de froita destacan pola súa esfericidade, os pratos son circulares, a vaixela é troncocónica... Algunhas realmente non parecen tales froitas, senón uns volumes deformados que son determinados pola precisión dos contornos e pola modulación da cor cunha gama de verdes, brancos, laranxas e azulóns. Mediante unha cor de gran intensidade e os contrastes e sombras violáceas coloreadas, reconstrúe a forma e crea un efecto de luz e brillo. Esta construción das formas leváballe días facela, polo que en ocasións Cézanne substituíu o natural por pezas de cera ou enxesadas. O mantel ten uns pregos ríxidos, como acartonados, moitas veces proporcionados polos propios matices cromáticos. En relación ás sombras, o mestre francés non usa o sistema de clarooscuro tradicional, nin lle interesa a profundidade; tampouco a perspectiva tradicional. Outra gran característica de Cézanne que se observa neste e noutros dos seus bodegóns son os diferentes puntos de vista ou encadres (o mantel e o coitelo en escorzo están vistos desde arriba, en cambio a tarteira e moitas froitas terían un encadre máis frontal. En ocasións, o autor une dous encadres aportando una multiplicidade de visións dos obxectos que vai ser moi empregado no cubismo a comezos do século XX.

Esta obra nace da influencia dos bodegóns máis clásicos, como os de Jean Siméon Chardin, unidos á persistente loita de Cézanne por desenvolver un estilo propio, rupturista e persoal. A sombra deste autor vai percorrer as primeiras décadas do século XX e nótase especialmente en obras como *Violín e xerra* (Georges Braque) ou *Bodegón con asento de reixa* (Pablo Picasso).

OS XOGADORES DE CARTAS



Identificación:

Realizado entre 1890 e 1892, *Os xogadores de cartas* é una obra de Paul Cézanne. Pertence ao posimpresionismo e ubícase no Museo D'Orsay.

Contexto histórico-artístico:

Cézanne fixo unha serie con este tema empezando con cinco xogadores ata quedar reducido a estes dous. O gran obxectivo do pintor é o estudo e recuperación das formas.

Paul Cézanne, nado e finado na cidade francesa de Aix-en-Provence, significa dentro do posimpresionismo a recuperación da forma para a pintura. Aínda que Cézanne comezou como impresionista, moi pronto inicia un camiño individual que lle provocou certo illamento e pouca aceptación, feito que contrasta coa importancia que adquire tras a súa morte, que lle fai ser o principal precursor das vangardas. O propio Picasso estimaba moito a obra de Cézanne, chegando a dicir que era “a nai de todos nós”. A principal idea de Cézanne sempre foi a reconstrución das formas desmaterializadas polos impresionistas, é dicir, a recuperación do volume mediante a xeometrización. Con este paradigma a natureza transfórmase para el en cilindros, conos e esferas. Tamén destaca na utilización de amplas manchas de cor que contribúen a esa xeometría (por exemplo na súa obra *A Montaña de Santa Vitoria*). De igual xeito, multiplica os enfoques ou puntos de vista, rompendo coa perspectiva liñal e aérea, de orixe renacentista. A temática dos cadros deste autor redúcese a uns poucos aspectos, traballados en forma de series cun gran esmero e racionalismo (homes xogando ás cartas, paisaxes e bodegóns). Nas súas últimas obras introduce o tema das bañistas cuxa composición inflúe enormemente en Picasso (este cadro inacabado foi realizado en 1906 aínda que se percibe un debuxo de liña negra para os contornos e os rostros semellan máscaras en composición con planos de cor facetados). *Os Xogadores de cartas* é unha das obras máis caras da Historia da arte.

Análise e comentario:

Nun formato de 47x57 cm e empregando a técnica do óleo sobre lenzo, *Os xogadores de cartas* é una pintura de xénero, tamén denominada costumbrista (representa aspectos da vida cotiá).

A composición é equilibrada pero algo asimétrica. A botella con reflexo branco (indicio de luz artificial) parece ocupar o centro pero está un pouco desprazada cara á esquerda, intuíndose detrás a paisaxe urbana. Pola luz artificial que incide sobre a botella e a escuridade insinuada detrás da fiestra, a partida tería lugar a última hora da tarde. No lado esquerdo temos a un personaxe maduro fumando en pipa, lixeiramente máis vello. Este aparece de tronco completo sentado sobre a cadeira e cun pequeno espazo detrás, mentres que no lado dereito o personaxe máis novo está incompleto, dando como resultado unha composición aberta. Con dúas diagonais imaxinarias formaríanse catro triángulos (en dous deles quedarían os xogadores coas súas miradas, no triángulo inferior a mesa e no superior a xanela). O punto de tensión son as mans e os naipes que é onde se cruzan as diagonais. Os brazos están dobrados en ángulo recto e tamén van converxer sobre a mesa. No cadro obsérvase esa recuperación da forma tan mencionada (mediante a xeometrización, vemos o corpo do xogador maior cilíndrico acabado en oxiva no pescozo, o brazo e a botella son cilindros, o chapeu do xogador novo é troncocónico, etc). As cores predominantes son cálidas destacando a ampla gama de marróns, desde os claros tons area ata os sepias pasando polos castaños, avermellados e alaranxados. O contraste de cores claras e escuras intensifica a idea de confrontación entre os xogadores. Pola xanela, as pinceladas soltas e xustapostas suxiren o tránsito de peóns pola rúa.

A expresión dos xogadores é de concentración. O maior está máis serio e o mozo, preocupado (talvez lle toque xogar a el ou non ve claro o resultado da partida). No entanto, as cartas máis claras e a cabeza ergueita parecen indicar o triunfo do personaxe maior.

A serie sobre xogadores de cartas atopa a súa inspiración temática en autores barrocos como Caravaggio, Chardin e os irmáns Le Nain (todos eles retrataron xogos de naipes). A nivel técnico, Cézanne bebe de fontes diversas como *O Greco*, os románticos e os impresionistas. A posteriori, esta serie vai ser influente na arte das vangardas.

A NOITE ESTRELADA



Identificación:

A noite estrelada é un cadro de Vincent van Gogh, realizado en 1889. Trátase dunha obra posimpresionista e atópase no MoMA (Museum of Modern Art).

Contexto histórico-artístico:

Vincent van Gogh realiza o cadro durante a súa reclusión no sanatorio de Saint-Rémy onde se atopaba desde maio de 1889 e mostra nas súas pinturas parte do que contemplaba desde a súa xanela.

Van Gogh (1853-1890) foi un pintor posimpresionista dos Países Baixos. Se a arte de Cézanne é un exemplo de racionalidade, Van Gogh é o seu contrapunto (a pintura como medio de expresión das emocións). O neerlandés atesouraba unha personalidade atormentada que proxecta sobre toda a súa obra artística, tal e como revelan a súa etapa como predicador, o seu ingreso psiquiátrico ou o famoso episodio da súa orella. Os seus traballos sobresaen pola expresividade das súas figuras e mesmo das súas paisaxes, de gran intensidade. A cor é o máis importante, pois se converte no vehículo co que manifesta as súas alegrías ou as súas frecuentes depresións. Utiliza cores vivas independentes da luz, en contrastes non frecuentes (amarelo sobre laranxa...), usando reiteradamente as cores complementarias. Mediante grosas pinceladas de pintura pura e moita materia (estaba a pedir axuda do seu irmán Theo case constantemente para comprar pinturas), consegue o seu característico dinamismo. Nos seus interiores introduce varios encadres e nas súas paisaxes eleva a liña do horizonte para dar maior protagonismo á terra (como facía no realismo Millet) ou a mantiña baixa, como é o caso da *Noite estrelada*. Aqueixado de trastornos mentais agravados polo alcoholismo e a pobreza na que sempre vivíu, Van Gogh nunca conseguiu calmar as súas pantasma e suicidárase a unha curta idade.

A súa obra, pouco estimada no seu tempo, contrasta coa alta cotización no mercado da arte. Resulta paradóxico que un artista que tan só vendeu un cadro en vida sexa o autor máis valorado entre os coleccionistas.

Análise e comentario:

A *noite estrelada* é un óleo sobre lenzo de menos de un metro por lado e que representa unha paisaxe.

Psicolóxicamente, existe no cadro como unha dobre representación do que o artista ve: unha real que é a paisaxe dos montes próximos e dos astros (a Lúa, Venus e a constelación de Aries) e doutra banda, a gran espiral que sería a súa visualización da Vía Láctea. Tamén é algo imaxinaria a vila que se ve, xa que lembra máis a un pobo de Holanda que a un francés (da que só respeta a torre da igrexa e as oliveiras). Van Gogh modifica a posición de elementos que el veía desde a ventá para lograr equilibrio no cadro.

Analizando a composición, en primeiro lugar hai que mencionar a liña do horizonte, que é bastante baixa e concede gran protagonismo ao ceo. Ademais o encadre está realizado desde un punto de vista baixo. A escena pódese dividir en dúas partes pola liña das montañas, encima da que se atopa a liña branca do amencer e que separa a zona terrestre e o ceo. O ciprés ondulado e vertical e a torre da igrexa fan de nexo de unión entre as dúas partes e equilibran a obra. Existe un claro contraste entre o ceo e a terra. No pobo predominan as formas rectas estando as liñas do contorno dos edificios marcadas con grosos trazos igual que as montañas (lembran á técnica do cloisonismo). Na vexetación en cambio predominan as liñas curvas e contracurvas. No ceo intensamente azul distínguense dúas enormes espirais que crean un gran dinamismo. Moitas estrelas brillan no firmamento, xunto a unha extraña lúa e outro astro mais grande que pode ser o sol do amencer. O tamaño vertical da árbore e da igrexa fronte ao reducido do pobo crea efecto de profundidade. En canto á cor, os tons que Van Gogh utiliza son comúns a todas as obras que pinta na primavera dese ano. O xenio movíase por rotinas e obsesións que determinaban as súas etapas. Para 1889 pinta sempre en malvas, morados e amarelos que mostran o estado de ánimo eufórico do artista, aínda que terá unha grave recaída no verán. Contrastan sobre todo os amarelos pasionais co azul que transmite tranquilidade, quietude, silencio. A pincelada está chea de pasta e é alongada, a diferenza da que empregaban os impresionistas. A obra, induce aos nosos ollos para moverse constantemente nese bulebule de liñas sinuosas. A contemplación desta característica permite ao espectador entrar na mente de Van Gogh por uns instantes.

Van Gogh atopou a inspiración para a súa arte na tradicional pintura de xénero neerlandesa, na temática popular de Millet e no seu amigo Paul Gauguin. A súa obra foi clave no desenrolo posterior do *fauvismo*, do expresionismo e da arte abstracta.

Este singular autor tal vez sexa, tanto polo seu estilo indescribable como polas súas excentricidades, o pintor máis mediático da historia.

VISIÓN DESPOIS DO SERMÓN



Identificación:

A *Visión despois do sermón* é unha obra posimpresionista, de 1888. Realizouna Paul Gauguin e pódese admirar na National Gallery de Escocia, en Edimburgo.

Contexto histórico artístico:

Gauguin pintou esta obra, tamén coñecida como *Xacob loitando co anxo* en Pont-Aven, unha pequena localidade de Bretaña na que o pintor se instalara buscando unha vida tranquila e primitiva lonxe de París.

En principio é un cadro relixioso que o autor pensaba donar para unha igrexa local, razón pola que escolle o tema bíblico de Xacob (o patriarca xudeu enfróntase ao seu pai sendo expulsado do seu fogar ata atopar o bo camiño, sendo sometido a diferentes probas). Neste caso aparece en loita cun anxo, o cal lle revela o seu novo nome: Israel.

Paul Gauguin (1848-1903) foi un pintor parisino que entendía a pintura como idea, coa cor respondendo a esa idea. Refuxiado na Bretaña francesa, pretendía transmitir eses conceptos mediante a simplificación da forma. Neste sentido é o antecedente do simbolismo, aínda que non chegou a vencellarse con ese estilo pictórico. Estende as cores en amplos campos dentro de grosas liñas (cloisonismo), por influencia da arte medieval e estas cores son fortes, vivas, puras, planas e que en moitas ocasións non responden á realidade (“de que cor ves esta árbore? É realmente verde? Usa entón o verde máis belo da túa paleta. E esa sombra, é un tanto azul? Non temas pintala o máis azul posible”). Esta estética convérteo nun antecedente do *fauvismo*). Os seus cadros sen profundidade e case sen perspectiva, dominados pola cor e a liña, son capaces de transmitir poesía e símbolos. Gauguin, desenvolveu estas características en sintonía coa tosquedade rural bretona. Nesta rexión do oeste de Francia, Paul Gauguin vai ser a figura central dun creativo grupo de pintores denominado como “Escola de Pont-Aven”.

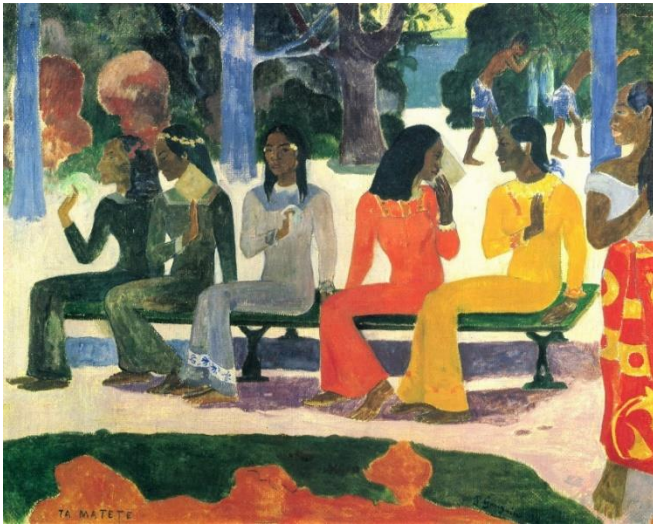
Análise e comentario:

Este óleo sobre lenzo de 72 x 91 cm móstranos a un grupo de mulleres do campo bretón, acompañadas do párroco, que están a experimentar unha visión despois de escoitar o sermón na igrexa. Na devandita visión é onde se sitúa a pasaxe relixiosa na que Xacob, con túnica e pelo negro loita co anxo, de pelo louro, con ás e o vivo azul da súa túnica. Por tanto, nesta obra atopamos a representación de dúas escenas simultáneas: unha do mundo real, coas mulleres campesiñas e debaixo delas unha vaca saltando, demasiado pequena en relación ás figuras humanas; e outra do mundo fantástico, a loita entre as figuras bíblicas. Entre medias, e para separar as situacións, Gauguin coloca intencionadamente a rama dunha maceira. Tanto a maceira como a vaca son símbolos da Bretaña.

A composición é aberta, e algunhas figuras non están totalmente dentro do cadro, por exemplo o párroco. No tratamento das figuras, as mulleres son de gran tamaño e van ataviadas modestamente conforme aos gustos da rexión (con traxe negro e cofia branca, algo planas). Nos rostros dalgunhas, percíbense trazos rudos pero outras aparecen abocetadas ou semi-debuxadas (trátase de simbolizar o primitivismo dese mundo). Nesta obra, o cloisonismo consiste en proporcionar á figura un debuxo remarcado por grosos trazos negros. As cores son vivas, a base de grandes manchas entre o debuxo. A maioría delas son frías excepto o vermello e as cores do cabelo e as ás do anxo. O prado é laranxa - unha distorsión segundo a súa visión persoal-.

Como en moitos pintores de finais do XIX e da época está presente nel o peso da estampa xaponesa e o orientalismo. Esta obra de Paul Gauguin terá unha gran influencia en artistas contemporáneos e futuros. Por exemplo, o carácter onírico da visión ubica ao cadro moi próximo ao simbolismo. Gauguin vai ser unha influencia clave en pintores como Van Gogh ou Picasso.

O MERCADO



Identificación:

O Mercado, tamén chamado *Ta Matete*, é unha obra de Paul Gauguin. Data de 1892 e o seu estilo é posimpresionista. Localízase no Kunstmuseum de Basilea (Suíza).

Contexto histórico-artístico:

A escena parece estar protagonizada por unhas prostitutas que se ofrecían no mercado de Papeete (Tahití), por tanto é probable que o autor quixese indicar a influencia da chegada dos colonizadores occidentais aos chamados Mares do Sur.

Paul Gauguin comezou a dedicarse tarde á pintura, a partir de 1883. Esta decisión carrexoulle pobreza e o abandono da súa muller e fillos. Defraudado do mundo que vía e namorado do primitivismo de Bretaña e das noticias que lle chegaban da vida dos habitantes de Oceanía, abandona Francia e viaxa á illa de Tahití en 1891, onde se instalou definitivamente en 1895 ata que a presión das autoridades coloniais obrigárono a fuxir ás illas Marquesas, tamén na Polinesia Francesa. Pretendeu dar unha nova visión do mundo exaltando o exótico e inxenuo dos tahitianos. Pretendía transmitir ideas mediante a simplificación da forma. Gauguin, xunto aos demais posimpresionistas desvincúlase da plasmación da realidade, pois para iso xa está a fotografía. Este estilo caracterízase porque os seus seguidores aspiraban a amosar o seu punto de vista particular. Toda arte é unha representación pero Gauguin a entende como liberdade e a cor moitas veces como símbolo. Falecería vítima da sífile na illa de Hiva Oa en 1903.

Análise e comentario:

Levado ao cabo durante a súa primeira estancia polinesia, este óleo sobre lenzo basease, a nivel técnico, na arte exipcia, da que Gauguin dicía que “era a arte primitiva máis sabia de todas”. Esta influencia é recoñecible nas pernas e cabezas de perfil e no tronco de fronte que teñen todas as mulleres do cadro; tamén nas dúas figuras que se atopan detrás, que parecen sacadas dos relevos do Antigo Exipto. A composición é aberta cunha figura incompleta á nosa dereita -probable influencia dos novos encadres da fotografía-. Nesta mesma figura, o detallado pareo reflicte, á súa vez, a influencia das estampas xaponesas. Esta figura feminina presenta dobre punto de vista entre a frontalidade do pareo e o pé, que parece captado desde o alto. As figuras non teñen volume

e plásmanse case planas, sobre o fondo. A técnica neste traballo é a que Gauguin xa empregaba nas súas obras en Bretaña e que aparece tamén en pinturas de Van Gogh. Primeiro realiza a silueta ou debuxo da figura, ao estilo da arte esmaltada das vidreiras góticas. Logo enche este contorno de cores planas. As cores son intensas e sen gradacións, tirando de amarelos, laranxas, vermellos, azuis ou grises que contrastan coas carnacións escuras dos rostros das mulleres. Estas cores, como é propio nos posimpresionistas, correspóndense coa imaxinación dos seus artífices (como se observa nos troncos das árbores morados, no chan alaranxado, no ceo do fondo amarelo...). Non existe movemento, nin tampouco expresión pero o primitivismo dos xestos, a paisaxe e as cores transmiten serenidade e frescura fronte á cultura occidental, da que Paul Gauguin renegaba.

O conxunto de obras que Gauguin realizou na Polinesia inspiraron ao grupo de pintores simbolistas coñecido como *os Nabis* así como ao *fauvismo* de comezos do século XX.

TARDE DE DOMINGO NA ILLA DA GRANDE-JATTE



Identificación:

Tarde de domingo na illa da Grande-Jatte é o nome desta obra. Data de 1884 e o seu artífice foi Georges Seurat. Localízase no Instituto de Arte de Chicago, en Estados Unidos. Trátase dunha pintura neoimpresionista.

Contexto histórico-artístico:

Fronte á espontaneidade dos impresionistas, este cadro de gran formato é o resultado dunha longa elaboración no seu estudo (duns dous anos realizando o bosquejo). Foi exposto por primeira vez na oitava exposición impresionista de 1886. O formato do cadro está rodeado de puntos e un marco de cor azul. O parisino Georges Seurat (1859-1891) e posteriormente Signac son os dous grandes representantes da corrente neoimpresionista, coñecida como puntillismo ou como preferían eles, Divisionismo. Os puntillistas -como despois os posimpresionistas- pretender volver a unha pintura máis científica e menos espontánea que a elaborada polos grandes nomes do impresionismo. O seu punto de partida atópase na teoría da lei de contraste simultáneo, a cal afirmaba que existían tres cores primarias (amarelo, vermello e azul) e tres secundarias que son consecuencia da súa mestura (o violeta, o verde e o laranxa). As cores complementarias son aquelas entre as que se produce un maior contraste. Así, cada cor primaria ten como complementaria a aquela cor secundaria da que non formou parte. Por exemplo, se mesturamos azul e amarelo o secundario será o verde, logo o complementario será o vermello. Ademais hai que ter en conta a cantidade na que se mesturen as tres cores (se un mesmo tono está rodeado dunha masa doutra cor, verase distinto xa que a cor complementaria “tinguirá” o resultado a ollos do espectador). Ademais Seurat sostiña que a cor e as liñas compositivas creaban diferentes emocións. Cores cálidas e liñas ascendentes contribuirían á alegría; cores frías e liñas descendentes contribúen á tristeza ou melancolía e o equilibrio de ambas as composicións proporcionaría a calma. Seurat foi un home comprometido coa investigación óptica e cromática, pero entre a meticulosidade coa que traballaba e tendo en conta que faleceu moi novo, a súa obra foi escasa. Coa súa morte, o movemento neoimpresionista víuse descabezado e bastante debilitado.

Análise e comentario:

Baixo a técnica de óleo sobre lenzo, esta obra de 3 x 2 metros enmárcase nunha composición estática, ao que contribúen os esquemas construtivos especialmente verticais das figuras, dos troncos das árbores e tamén horizontais. Estas liñas atenúanse algo coas curvas dos quitasoles e os vestidos das mulleres. Tampouco se percibe que as figuras teñan corporeidade ou moito volume senón que parecen que tenden á simplificación e a unha certa xeometrización. Esta composición afástase do dinamismo dos impresionistas e o cadro parece algo ríxido, con falta de movemento.

A luz é un capítulo interesante. No lenzo partimos dun primeiro plano en sombra mentres que o resto está iluminado, circunstancia que acentúa a profundidade. Con todo, algúns feitos desconcertánnos, como a circunstancia de que algunhas árbores máis afastadas parezan máis nítidas que as máis próximas. O punto de fuga acharíase no horizonte entre as árbores. Pero o aspecto clave do cadro é a cor, para o que Seurat aplica as teorías científicas que estudara durante tanto tempo. Representaba puntos moi pequenos de cores puras sen mestura directa que se unificaban na retina do espectador, así por exemplo un azul e amarelo formarían na retina un verde. Para conseguir este obxectivo a obra debe ser contemplada a certa distancia. Este método supoñía que despois de lograr mediante estudo analítico e probas separar os elementos individuais da cor, o pintor outorgaba agora á vista do espectador a tarefa de sintetizalos e unilos. Na zona luminosa advírtense tons cálidos (amarelos, vermellos e laranxas) e na zona sombreada, tons fríos (azuis, verdes, morados). Un dos pigmentos utilizado por Seurat foi o amarelo de zinc que non tivo os efectos buscados, xa que rapidamente empezou a transformarse nun ton marrón.

Georges-Pierre Seurat, é considerado por igual tanto un artista como un científico da cor. A súa obra, cargada de quietude e estatismo lembran ós frisos clásicos (como noutra gran obra do artista, *Baño en Asnières*). Cando Seurat falece, Paul Signac vai recoller o testigo como máximo valedor do divisionismo ata o seu pasamento en 1935.

Hoxe o puntillismo podémolo ver na televisión, no computador ou nas revistas de xogos de cores. A diferenza é que os chamamos pixels (se nos achegamos a estes elementos poderemos ver a combinación de puntos).

A IDADE MADURA



Identificación:

A obra que temos ante os nosos ollos é *A idade madura*, unha escultura de Camille Claudel. Cinzelada entre 1898 e 1899, trátase dunha obra clasificada como realista. Existen dúas versións idénticas da mesma, ubicadas no Museo de Orsay e no Museo Rodin, tamén en París.

Contexto histórico-artístico:

Igualmente coñecida como *O destino*, *O camiño da vida* ou *A fatalidade*, podemos atopar unha segunda mostra da mesma escultura, xa que do mesmo xeso realizáronse dúas fundicións. A obra commoveu a gran parte da sociedade francesa debido á súa perfección formal. Se non coñecésemos a historia de amor (revelada mediante as cartas enviadas pola artista), poderíamos interpretar a obra seguindo as tradicionais idades do home, nas que tras madurar, damos paso á vellez abandonando a mocidade. Con todo, crese que o home representa a Auguste Rodin mentres que a bruxa remite a Rose Beuret (a muller deste), quen supuxo un obstáculo entre a artista e o seu admirado ensinante. O personaxe atrasado na marcha, representa á mesma Camille suplicando a relación co gran escultor francés. Por iso, considerouse á obra de forma autobiográfica. A pesar destas interpretacións, sabemos que a artista busca darlle outro sentido á escultura debido a que afirmou que a composición consistía nun triángulo amoroso entre unha parella madura e unha nova namorada.

Sobre a autora, debemos dicir que Camille Claudel (1864-1943) foi unha nena apaixonada da escultura, que xogaba na lama esculpindo ás persoas que a rodeaban na súa pequena vila do norte de Francia. Tras medrar e trasladarse á Escola de Belas Artes de París, entra en contacto con Auguste Rodin, o gran escultor do século XIX, que a admite como colaboradora e musa no seu taller. A relación pronto tomará un cariz sentimental pero turbulento. Aqueixada de frecuentes crises emocionais, os problemas nerviosos de Claudel empeoraron ata o punto de chegar a destruír as súas obras, nunha situación de miseria económica. Finalmente, foi ingresada nun hospital psiquiátrico onde permanecería ata a súa morte, afastada das visitas, trinta anos despois.

Análise e comentario:

Realizada en bronce, a escultura componse de tres partes constituídas polos personaxes. Pódese observar a un home que tenta chegar a unha musa sendo atrapado por unha bruxa (a encarnación do espírito maligno que quere separar aos namorados). A forma de representar o corpo humano por parte de Claudel é inaudita, conseguindo recrear a beleza en si mesma. Podemos ver a influencia de artistas como Rodin ou Boucher debido á súa forma realista no trato do corpo humano. A figura do home, é acollida por unha muller de aparencia desagradable, grazas a un mal xesto facial e gran cantidade de engurras, quen o abraza mentres que detrás queda unha figura no chan, implorante, separada do corpo principal e que consegue transmitir ese patetismo buscado. A muller situada no chan busca alcanzalo pero non o consegue (a súa intención é afastar ao home da bruxa que quere facelo seu). Poderíamos considerar que o home, tras o paso do tempo, está a se afastar da mocidade quen é representada como a muller nova que suplica, para deixarse levar pola madurez, personificada como a muller de peor aparencia. A composición ten unha forma diagonal, acentuada polas extremidades das figuras e os corpos que descenden caéndose. Doutra banda, respecto ao soporte, podemos ver como o tratamento do chan non é o máis traballado, transmitindo erosión en lugar de firmeza. As figuras evocan paixón, dinamismo e acción, tal e como se ve no tratamento das vestimentas ao vento, que parece que vaian separarse en calquera momento.

O estilo de Camille Claudel é totalmente propio, pero á vez remite a unhas formas rodinianas ou donatellescas. A autora, de auténtica xenialidade creativa, viviu sempre á sombra de Auguste Rodin. No entanto, o seu talento foi equivalente, ou incluso superior ao do mestre francés.

Por último, debemos dicir que tanto a obra de Claudel como a de Rodin son de difícil encadre en canto ao seu estilo. A pesar de que moitos expertos a clasifiquen como realista, a ubicación cronolóxica e o seu significado fan que non sexa desacertado catalogala como escultura impresionista ou simbolista.