

COMENTARIOS DE
VAN GOGH
CÉZANNE

CÉZANNE

CONTEXTO

La segunda mitad del S. XIX se caracteriza por una serie de acontecimientos históricos de gran relevancia política y social: **la unificación italiana** 1861, **la reordenación de los grandes imperios**, como Alemania 1871, **la caída del Segundo Imperio y la llegada de la Tercera República en Francia** 1870 así como la **consolidación de los Estados Unidos de América** después de la Guerra de Secesión 1861-1865. En **España**, el panorama político se vio alterado por la revolución de 1868, por un cambio dinástico, la proclamación de la Primera República y la restauración monárquica, además de sucesivas pérdidas coloniales.

Todo eso vino acompañado de transformaciones socioculturales como la **afirmación de la burguesía como consumidoras de actividades culturales, la conversión del arte en mercado y una nueva forma de relación entre los artistas y el cliente. El crecimiento demográfico, la concentración urbana el desarrollo industrial y los cambios en las comunicaciones especialmente el ferrocarril**, hicieron reformular las necesidades urbanísticas de las grandes ciudades y sustituir el trabajo artesano por el trabajo mecánico.

El arte apeló al gusto de las clases dominantes con la producción de diversas obras que se integran en un todo unitario (eclecticismo). Otra corriente, minoritaria aprovechó las fisuras del mercado del arte para buscar nuevas formas de expresión aprovechando la osadía de algunos marchantes y la constancia de los artistas atentos a los experimentos científicos.

La sociedad cada vez más industrializada y competente contribuyó a la inevitable sustitución del lenguaje artístico vigente por dos lenguajes más adaptados a las nuevas perspectivas y la caída de axiomas tan característicos como lo que proclamaba que "arte es igual a belleza" y su antagonismo entre obra de arte y objeto útil. Todo eso generó una serie de movimientos que fueron el germen de las vanguardias del S. XX.

El centro artístico europeo más importante del arte de la segunda mitad del S. XIX fue **París**. La capital francesa se convirtió en el centro creador y receptor de las principales tendencias pictóricas: **realismo, impresionismo, postimpresionismo y simbolismo**. Roma a pesar de continuar como centro del arte oficialista y académico fue decayendo como foco artístico. En su lugar además de la ciudad de París otras como Londres, Berlín, Bruselas, Viena, Milán, Múnich y Barcelona se convirtieron en nuevos centros artísticos y arquitectónicos, gracias sobre todo a la aparición de una nueva corriente: el Modernismo.

Desde el punto de vista cronológico la evolución arquitectónica de la segunda mitad del S. XIX comenzó con una corriente historicista paralela a las nuevas propuestas derivadas del uso del hierro para construir. Este avance técnico supuso la base de la futura arquitectura funcionalista de principios del S. XX y sirvió para los arriesgados proyectos modernistas.

En **pintura** el realismo 1848 da paso al **impresionismo** que inició un proceso de ruptura respecto a las normas de representación objetiva de la realidad. Este camino fue seguido, hacia la década de 1890 por el **postimpresionismo** y el **simbolismo**, tendencias que abrieron las puertas del profundo cambio que se produjo a principios del S. XX.

En Los últimos años del S. XIX aparecieron signos de alejamiento del movimiento impresionista a través de obras como de **Edgar Degas, Paul Cézanne, Vincent Van Gogh, Henry Toulouse-Lautrec y Paul Gauguin.**

Para ellos el impresionismo fue un punto de partida, pero en su formulaciones apostaron por caminos opuestos que prefiguran el arte del S. XX.

Paul **Cézanne** significa dentro del postimpresionismo **la recuperación de la forma.** Aunque **Cézanne** comenzó como impresionista, muy pronto inicia un camino individual que le provocó cierto aislamiento y poca aceptación que contrasta con la importancia que adquiere tras su muerte que le hace ser un precursor de las vanguardias. **Picasso** estimaba mucho la obra de **Cézanne**, llegando a decir que era " la madre de todos nosotros".

La principal idea de Cézanne **es la reconstrucción de las formas** desmaterializadas por los impresionistas, es decir, la recuperación del volumen mediante la geometrización: **la naturaleza se transforma en cilindros, conos, esferas; y la utilización de amplias manchas de color que también contribuyen a la geometrización como en la Montaña de Santa Victoria. Así mismo introduce o multiplica los enfoques o puntos de vista, rompiendo con la perspectiva de origen renacentista.**



NOMBRE: ***LOS JUGADORES DE CARTAS.***

AUTOR: ***Paul Cézanne***
(Aix - en Provence 1839- 1906).

CRONOLOGÍA: 1893. 54 años.

TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

MEDIDAS: 57x 47 cm.

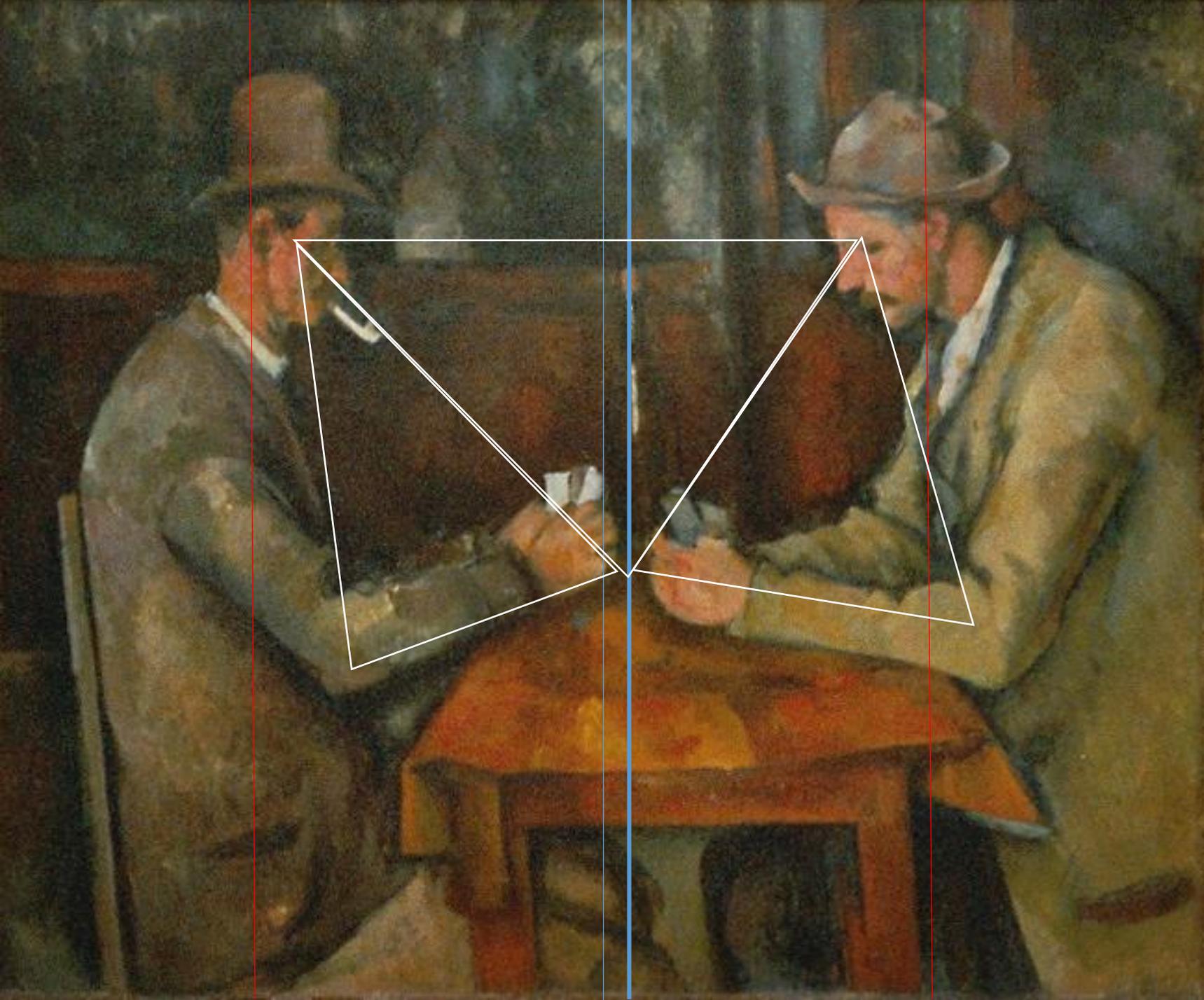
GÉNERO: costumbrista

ESTILO: postimpresionista.

ICONICIDAD: naturalismo con
abstracción.

TEMA: jugadores de cartas

LOCALIZACIÓN: Museo de Orsay
París



ANÁLISIS

Tema: el cuadro reproduce una escena cotidiana en la que, dos hombres sentados uno frente al otro, juegan una partida de cartas sentados a una mesa. El jugador de la izquierda, que fuma pipa, fue identificado como **Alexandre**, el jardinero del padre del artista.

Este lienzo, cuidadosamente estudiado y a pesar de su **tamaño** reducido, es la quinta, la última, la más destacada y refinada versión, de una serie sobre el mismo tema que el artista realizó durante la primera mitad de la década de 1890. Iniciada en Suiza y rematada en su ciudad natal *Aix-en-Provence*, empezaría con cinco jugadores hasta quedar reducido a estos dos.

La escena, descrita al **óleo**, en un **formato horizontal** con **representación naturalista simplificada**, pertenece a la madurez del artista más concretamente a la transición entre la etapa constructiva y la sintética, en la que recupera la forma mediante la geometrización, donde prima el volumen y rompe con la perspectiva clásica en la construcción de las figuras. Es la **gama cromática** (en vez de la luz) la que modela, construye y destaca mediante los contrastes de modulaciones tonales de cálidos y fríos las masas y los cuerpos.

La composición es cerrada, ligeramente asimétrica, **el eje central** está un poco desplazado a la derecha, por lo que la figura de la izquierda queda totalmente dentro del cuadro, mientras que el otro personaje queda cortado (lo marca la botella que hay sobre la mesa). A pesar de eso, su robusta figura compensa la parte perdida, por el hecho de que con el cuerpo (inclinada un poco hacia adelante) ocupa un mayor espacio.

No solo encontramos geometría en la composición sino que algunas de las partes se relacionan mediante formas geométricas.

El torso erguido del jugador de la izquierda forma una columna vertical que contrasta con la línea horizontal de detrás de su cabeza. Las posiciones de las cabezas y miradas fijas de ambos jugadores en las cartas, señalan un triángulo imaginario inverso situando **el centro**, donde la acción se está desarrollando, donde se cortan las diagonales, mostrando un **cierto movimiento en una imagen poco dinámica**. **Las diagonales de los contornos de las figuras** refuerzan la concentración en el juego de naipes de los personajes en una tarde de juego. **La línea de contorno**, delineada por trazos violetas, rechazando el negro, traza las formas de las figuras y las aísla del entorno en el que se encuentran, simplificando las formas para captar la expresión psicológica entre los dos jugadores. **Priman los volúmenes**.

Cézanne decía que: “Todo en la naturaleza está modelado según la esfera, el cilindro y el cono.” Todos **los volúmenes están definidos de manera geométrica**, lo que confiere a los dos personajes una dignidad clásica.

El espacio se vislumbra a través de la botella, la cual dirige dos zonas simétricas. **Cézanne**, simplifica, reduce el ambiente de taberna **y distorsiona la visión perspectiva**, queriendo obtener el máximo grado de centralidad, lo que resulta un atentado contra los cánones clásico de esa época.

La luz artificial, se utiliza como un elemento de configuración del espacio, no solo como un efecto realista, representa con tonos oscuros las sombras, ayuda al color.

La paleta es restringida predominan los ocres (aunque también aparecen los colores azul, amarillo y rojo) que el pintor utiliza para reforzar la contraposición formal de ambos jugadores, interviniendo los colores de las chaquetas y pantalones de uno y de otro. Esta restricción cromática «intensifica la sensación de austeridad formal». Los colores cálidos en gama de marrones señalan además lo cotidiano de dos jugadores en un bar de pueblo en torno de una mesa observando sus cartas en actitud serena. El uso de diferentes tonalidades, como indicamos, ayuda a modelar los cuerpos de los objetos y de las personas de la escena. **Las pinceladas** sueltas, yuxtapuestas y anchas, de ricos matices, apoyan la expresión gestual de los jugadores y refuerzan la idea de espontaneidad en un complejo equilibrio de líneas y volúmenes lleno fuerza expresiva. Las pinceladas se presentan solitarias y sintéticas, como se aprecia en el reflejo sobre la botella o el simple trazo que describe el ojo del jugador de la derecha.

Pinta con la **técnica del facetado**, que consiste en representar por facetas, es decir, ofrecer una visión fragmentada por parcelas que se reúnen en el cuadro como en el fondo de un ojo facetado (nombre por el que se conoce al aparato óptico de los insectos). A partir del aspecto de las cosas, según se presenten desde distintos ángulos, se perfilaban los esquemas básicos del cuadro, esto es evidente en la cara del jugador de la izquierda.

Su **género** es costumbrista y su **estilo** postimpresionista.

INTENCIONALIDAD EXPRESIVA

Cézanne pretende recrear una realidad más plástica que objetiva, donde la realidad se adecua a la expresión, rompiendo con la representación clásica al distorsionar las formas y la perspectiva. La intención del artista en este cuadro es captar las formas volumétricas para representar una nueva realidad plástica imponiendo el color sobre el dibujo. Considerada una de las últimas páginas del naturalismo, los desproporcionados brazos de las figuras no corresponden con un intento realista, sino de representar la geometría, en su afán de renovar la pintura. Es una representación serena, espontánea, escueta, con una composición sólida algo asimétrica, donde escasamente surgen trazas de referencias espaciales, simplificada, geometrizada y representada a través del color (que expresan volumen solemnidad y seriedad) y en menor medida de la luz, de un tema cotidiano. Cézanne decía: “*Pintar la naturaleza no es copiar un objeto, es la realización de una sensación*”, o “*El arte debe hacerse eterno en nuestra imaginación*”. Ejemplifica los cuadros en la vida del pintor en los que los personajes están fuertemente anclados en su decorado. Es un periodo en que **Cézanne** fue invitado a exponer con el grupo *Les XX* en Bruselas y más tarde, celebró su primera exposición en París.

Cézanne decía que no hay que pintar lo que creemos que vemos sino lo que vemos. En este sentido hay una cierta superposición de planos y puntos de fuga diferentes que se corresponden más al movimiento del ojo sobre una imagen que a una estructura de perspectiva matemática.

Cézanne encontró en los clásicos su principal fuente de inspiración. Se cree que su inspiración nace posiblemente en los jugadores de cartas pintados por **Le Nain y Chardin** o de **Poussin** cuya tradición estructural dentro del clasicismo francés quiso combinar con el realismo de **Courbet**. Su manera de representar la realidad llevó a **Cézanne** a ser considerado un precursor del movimiento cubista liderado por **Picasso y Braque**. En 1961, este cuadro fue robado y meses después es recuperado por el gobierno francés después de pagar un rescate.

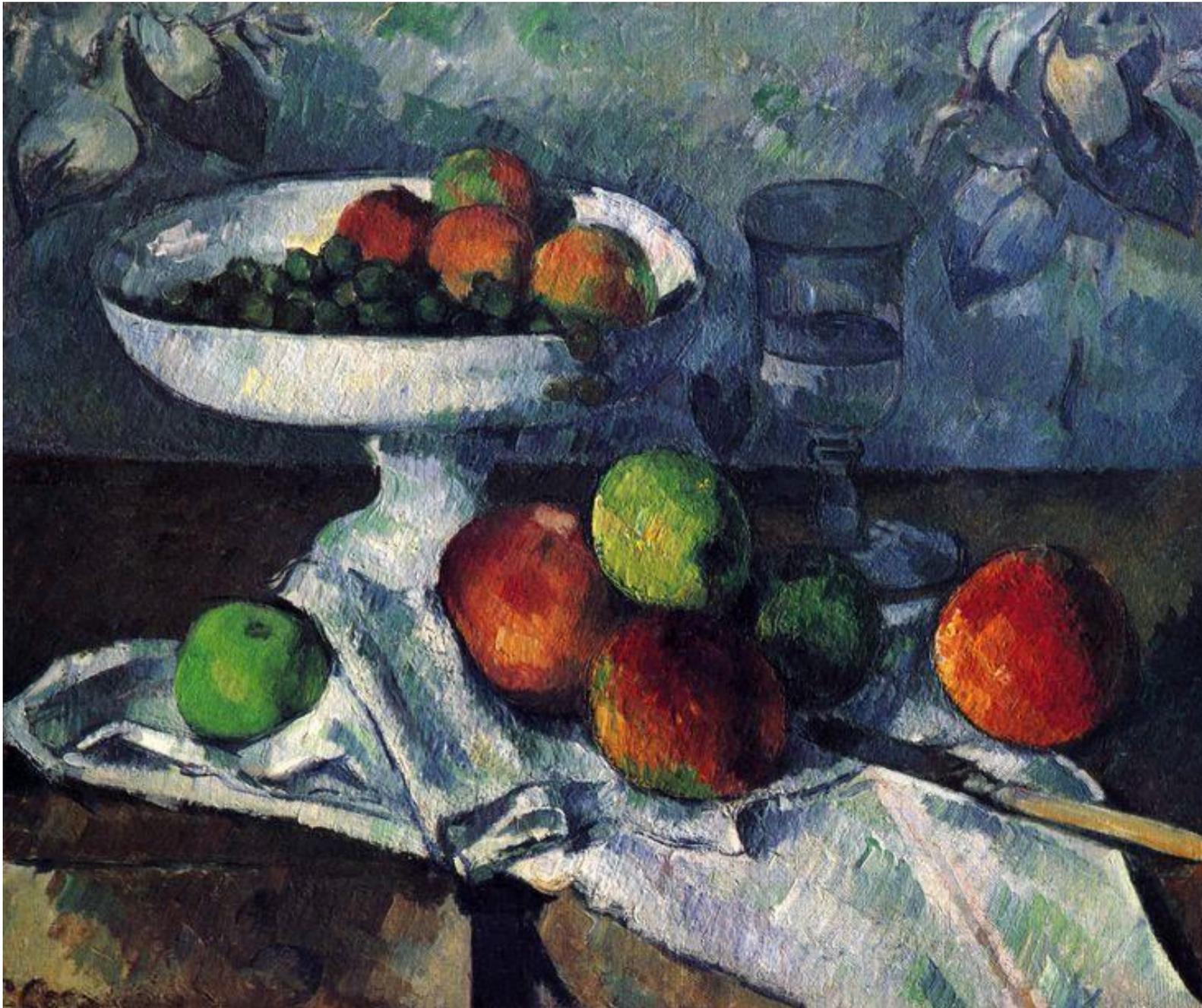


Versiones anteriores del mismo cuadro.



Las cuatro estaciones: verano, o Rut y Boaz, 1660-1664, óleo sobre lienzo, de **Nicolas Poussin**.





NOMBRE: **BODEGÓN CON TARTERA.**

AUTOR: **Paul Cézanne**
(Aix-en-Provence 1839-1906).

CRONOLOGÍA: 1880, 51 años

TÉCNICA: *óleo sobre lienzo.*

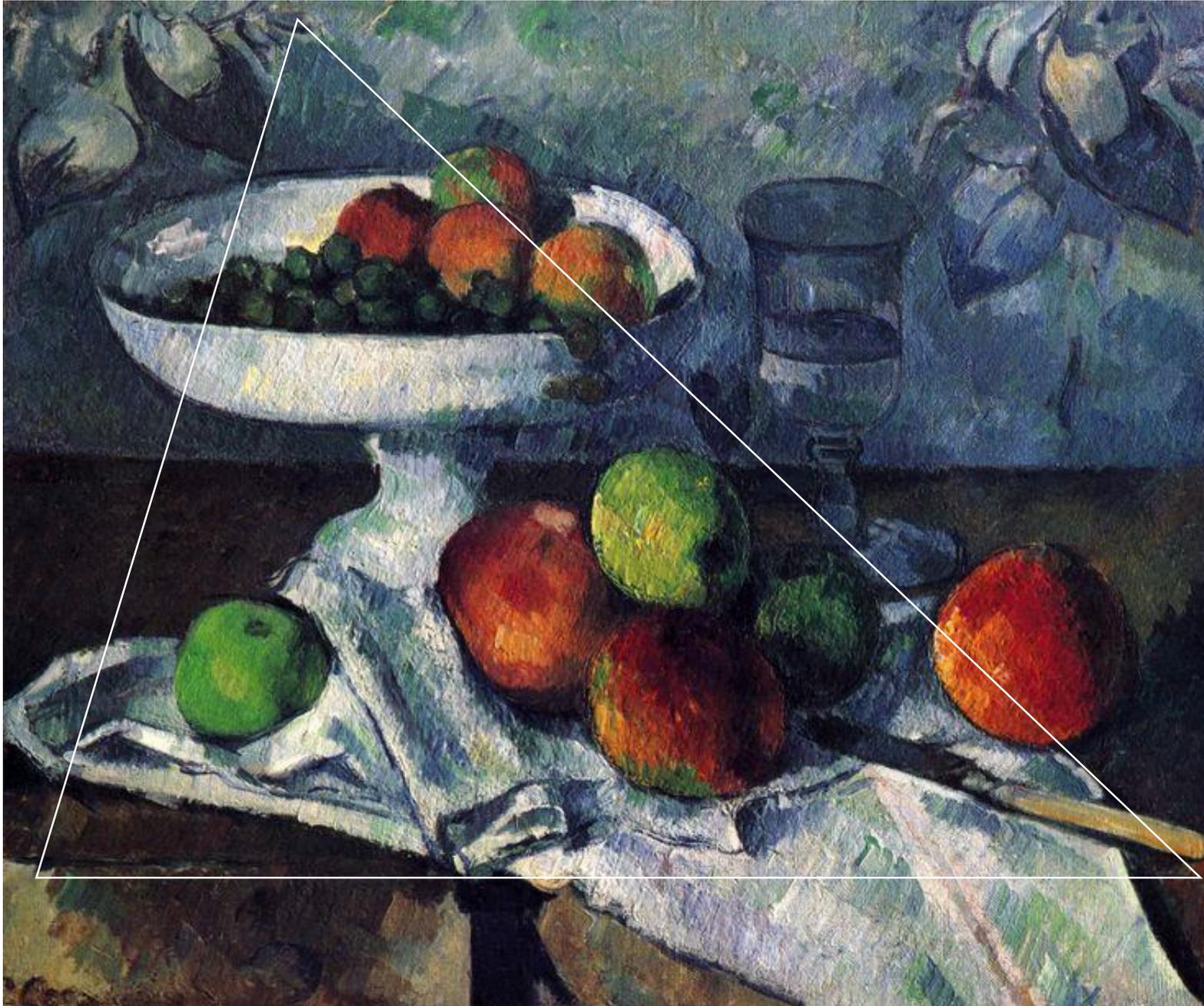
GÉNERO: *bodegón*

ICONICIDAD: *naturalista con abstracción*

ESTILO: *postimpresionista*

TEMA: *bodegón*

LOCALIZACIÓN: Colección particular.
Mr. y Mrs. Rene Lecomte. París.



Representa un frutero con frutas sobre una mesa y un vaso con agua. **Género bodegón.** En relación a este **los cuadros de Cézanne se reducen a unos pocos** trabajados en forma de series con una gran minuciosidad y esmero (racionalismo): *Los jugadores de cartas, Paisajes como Las vistas de la montaña de Santa Victoria, las bañistas y los bodegones.*

La predilección de **Cézanne** por las naturalezas muertas responde a la libertad con la que podía disponer de los objetos, facilitando con eso estudios con los que desarrollar nuevas formas de expresión y experimentación en su visión del arte.

Paul Cézanne consideraba que el arte tiene una armonía y que era paralela a la naturaleza. El modelo es un pretexto para reflexionar sobre la percepción de la realidad. El cuadro se convierte en un espacio de especulación; una superficie cubierta de colores, de pinceladas, conscientes de su materialidad. Aunque **Cézanne** pintó naturalezas muertas desde el inicio de su carrera este género solo ocupa un lugar esencial en **la obra de madurez** del artista.

El formato es horizontal, descriptivo y relajado. Es un **óleo potsimpresionista** realizado en la etapa madura del pintor.

La representación es **naturalista** con un cierto grado de abstracción. El artista trata de **reducir las formas**

que se perfilan en los objetos y lugares **a figuras geométricas básicas, como círculos, esferas, cilindros, cubos o rectángulos. Considera que ellas deben de asumir el protagonismo** en la pintura.

Otra característica interesante de la mayoría de sus naturalezas muertas es el **tratamiento de la perspectiva**, que rompe totalmente con las normas tradicionales.

La composición es triangular, un triángulo escaleno que dinamiza la composición. Otro **factor dinámico** es el ritmo repetitivo de las frutas y colores y pinceladas.

Cézanne recupera el volumen de las formas (que se había perdido con los impresionistas) reduciéndolas a figuras geométricas. Algunos no parecen círculos o esferas. Estos están determinados por la precisión de los contornos y perfiles, modelados o contruidos mediante la modulación del color con la gama de azules, rojos, naranjas, verdes y blancos, claros y oscuros, es decir **recupera el dibujo** para perfilar formas.

Otra característica es la **importancia del color**: mediante un color de gran intensidad con los contrastes y **sombras coloreadas** reconstruye la forma y crea efecto de luz y brillo. También **los matices del color** construyen las formas como se observan en esos pliegues rígidos y acartonados del mantel en los que **las sombras son violáceas**.

No usó el sistema de claroscuro tradicional, ni le interesa la profundidad, ni la perspectiva tradicional, sino que emplea diferentes puntos de vista o encuadres en algunos casos uno o dos encuadres, como en el mantel o en el frutero, desde abajo y desde arriba. Esta multiplicidad de visiones de los objetos será un antecedente del cubismo.

Alejado de la tradición barroca que mostraba el bodegón con gran detalle, **Cézanne** se interesa más por el concepto, por el color y el volumen, aplicando una **pincelada rápida** que otorga un gran interés a las formas. Esta construcción de las formas le llevaba días, por lo que sustituía el natural por piezas de cera o enyesadas. El mantel tiene unos pliegues rígidos como acartonados.

El **punto de vista** elevado empleado por el pintor es similar a la utilizada por **Degas** en buena parte de sus cuadros, poniéndose de manifiesto las mutuas influencias entre estos nuevos artistas.

INTENCIONALIDAD EXPRESIVA

Cézanne se relacionó intensamente con **Pissarro** en Pontoise en los primeros años de la década de 1870, iniciándose en el Impresionismo con cierto toque personal. Su interés se dirigió hacia las teorías en relación con el color y la luz desarrolladas por este grupo de jóvenes creadores, participando en algunas exposiciones; concretamente en la tercera presentó 16 obras que le valieron la admiración de importantes críticos. Esta obra corresponde a la época en la que se alejó cada vez más de los impresionistas y en la que empezó a concebir la pintura no tanto como un estudio del color y de la luz sino como una **construcción mental de cuerpos geométricos**. A través de la aplicación de color como sistema de modelado - la forma alcanza solo la plenitud cuando el color posee su mayor riqueza- abandona el realismo interesándose por el análisis estructural de la pintura.

La original sensibilidad y concepción pictórica de sus bodegones permiten afirmar que anticipó no tan solo las propuestas cubistas, sino que proporcionó las bases que dota el arte moderno. En un primer momento el movimiento cubista de **Picasso** y **Braque** se llamó cubismo cezanniano.



TÍTULO: *LAS GRANDES BAÑISTAS*

AUTOR: **Paul Cézanne**
(Aix-en-Provence 1839-1906).

CRONOLOGÍA: 1900-1905. 61 años.

DIMENSIONES: 208 x 249 cm

TÉCNICA: óleo sobre lienzo

ESTILO: postimpresionista

GÉNERO: paisaje

TEMA: bañistas en un río

ICONICIDAD: naturalismo
con abstracción

LOCALIZACIÓN:
Museo de Arte de Filadelfia

Hizo varias versiones del tema
de las bañistas.



Al final de su vida, **Cézanne** estuvo trabajando simultáneamente en tres enormes cuadros de bañistas.

Este que vemos aquí **es el más grande de los tres**, pero **no le dio tiempo a acabarlo** (el fondo del lienzo es visible en varias zonas, sobre todo en los cuerpos de las mujeres de la derecha). Los otros dos cuadros de bañistas están en la *National Gallery* de Londres y en la *Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania*.

El artista llevaba muchos años obsesionado con el tema del desnudo humano dentro de un paisaje. Se calcula que entre 1870 y 1906, año de su muerte, hizo más de doscientos dibujos y cuadros de bañistas. Lo curioso es que le daba mucha vergüenza utilizar modelos vivos desnudos, así que la mayoría de estas obras están hechas de memoria, a partir de su imaginación.

El tema de figuras desnudas dentro de un paisaje idílico era un clásico de la pintura. A partir de fines del XIX, los artistas intentaron modernizarlo, buscando el modo de insertar desnudos contemporáneos y realistas dentro de un paisaje, con el consiguiente escándalo por parte del público.

En este caso, **Cézanne** no rompe con la iconografía clásica (si no tenemos en cuenta el pueblo del fondo, estas mujeres podrían perfectamente ser unas ninfas bañándose en un río) lo que hace es **modernizar la escena a través de su técnica pictórica**.

La composición a base de triángulos es clásica, reposada y típicamente renacentista. Hay un primer triángulo grande formado por los árboles y el suelo, que enmarca el paisaje del fondo y lleva nuestra mirada hacia la lejanía, y otros dos triángulos más pequeños formados por los dos grupos de mujeres. Las líneas de las espaldas, brazos y piernas de estas bañistas son en muchos casos paralelas a los contornos imaginarios de estos triángulos.

Desde que apareció este tema en el Renacimiento, lo importante había sido siempre la figura humana, quedando el paisaje relegado a un segundo plano. El objetivo de **Cézanne** era equilibrar estos dos elementos, consiguiendo que las figuras quedasen perfectamente integradas en el fondo. Esto lo logra unificando la tonalidad de toda la obra. El color del cabello y la piel de las mujeres es muy similar al ocre y al marrón del suelo y los troncos de los árboles; las sombras de sus cuerpos son verdes y azules, igual que el cielo, el agua y la vegetación.

Las bañistas de **Cézanne** no son sensuales. Sus cuerpos están deformados y apenas tienen volumen. No le interesa individualizar las figuras porque a sus ojos, tienen la misma importancia que los árboles, las piedras o el suelo que pisan. Para **Cézanne**, el ser humano no es el centro del universo. Es un mero accidente de la naturaleza.



TÍTULO: **LAS GRANDES BAÑISTAS**

AUTOR: **Paul Cézanne**
(Aix-en-Provence 1839-1906).

CRONOLOGÍA: 1900-1905.
66 años.

DIMENSIONES: 130 cm X 195 cm

TÉCNICA: óleo sobre lienzo

ESTILO: postimpresionista

GÉNERO: paisaje

TEMA: bañistas

ICONICIDAD: naturalista con abstracción.

LOCALIZACIÓN:
National Gallery, Londres,
Reino Unido.

Hizo varias versiones del tema de las bañistas. Esta es la última.



Esta obra es la más imponente de su serie **bañistas**, enmarcada en su Periodo Sintético, con una visión nueva sobre las formas, el volumen, la perspectiva y con una captación sensualista de la naturaleza que lo diferencia de los maestros clásicos e impresionistas, pretende hacer del arte algo más duradero, sujeto a la inteligencia creadora, tomado directamente de la observación que la impresión visual permite.

No llegó a utilizar modelos vivos, las figuras fueron trabajadas sobre apuntes de desnudo realizados muchos años antes.

El tema son las bañistas. Varias mujeres desnudas rodeadas de árboles, disfrutan de un baño en plena naturaleza. **En un formato** horizontal y descriptivo acorde con el **género**, el paisaje, con una **iconicidad naturalista con abstracción y narrativa realista, plantea una construcción formal moderna**.

La técnica pictórica es innovadora, modela las formas cromáticamente de manera ordenada y expresiva en un fondo nada determinado. Las figuras están resueltas con un contraste de colores muy elaborado que da la misma impresión que el modelado, de forma que llega a captar, el aspecto momentáneo de una escena con efectos lumínicos fugaces, atrapando así la visión efímera de la naturaleza, dándole un carácter realista y revolucionario a su interpretación. **Simplifica las formas** con solidez, decía *“ la línea no existe, un cuadro no representa más que colores”* y emplea **planos de color**, en base de los contrastes de colores que los juegos de la luz y de las sombras permite, trata de encontrar un nuevo orden pictórico.

Las pinceladas son largas, **sueltas y libres, diferencian con contraste las figuras y los planos que registran las formas**.

La composición esta cimentada sobre el triángulo, es de estructura piramidal, las formas se separan en dos grupos asimétricos, a la izquierda se organizan formando varios triángulos escalenos, uno dentro del otro, a la derecha se abren como en un abanico, mientras que otro grupo parece querer cerrarse en una elipse. Tanto la inclinación del triángulo de la izquierda como las curvas de la estructura derecha se refuerzan por las líneas que dibuja el paisaje del fondo. La composición es arriesgada, novedosa, con abstracción.

Consigue crear el efecto de **profundidad** por el traslapo y el tamaño de las figuras y este es apoyado por el espacio vacío central entre las mujeres y el contraste de masas de colores cálidos y fríos. El paisaje apenas está insinuado por unos troncos inclinados, algo de follaje y unas nubes. No obstante el sistema de líneas oblicuas divide la superficie en ángulos ajustados en un planteamiento atrevido.

La **paleta** es restringida: colores ocres, verdes y azules, utilizando la gradación de tonos mediante pinceladas yuxtapuestas que tratan de penetrar en la estructura del objeto por medio de la luz y el espacio. Las figuras humanas están difuminadas con el mismo tratamiento y colores del entorno lo que aporta irrealidad, unificándose con el fondo vaporoso de las nubes y el cielo.

La Luz es representada mediante el color, juega con los tonos para conseguir contraste y conseguir sensaciones vivas, intensas y frescas.

Logra la integración de la figura en una naturaleza que simplifica en líneas perpendiculares y diagonales, el paisaje apenas está insinuado, las figuras están estructuradas de tal forma que dan la impresión de entrelazarse, representadas con volúmenes distorsionados y simplificados tendentes a la geometría muy marcados y en diversas posturas unas figuras están de pie, otras sentadas, otras tumbadas, con una geometría subyacente llena, con profundidad, luces, distinta e íntegra.

INTENCIONALIDAD EXPRESIVA

Para **Cézanne** la pintura debía basarse en la vista pero también en el cerebro, trata de proyectar **una nueva expresión de la realidad** por lo que en su pintura muestra una progresiva tendencia a la abstracción. Había expresado: "*El color es el lugar donde nuestro cerebro y el universo se encuentran*".

La obra muestra una evolución en su técnica pictórica. A partir de 1904 (época en la que se enmarca el cuadro, considerado su obra más emblemática) es cuando alcanza la consagración y el prestigio. En su anhelo de perfección de la pintura, rompe con los elementos formales sometiendo a la pintura a razonamientos pura y únicamente pictóricos dejando a un lado lo estrictamente académico. Avanza en la forma de interpretar la forma y muestra su enfoque en la percepción de la imagen visible. Elabora una construcción moderna y distinta en la representación de la anatomía a la de los maestros que lo hacen del ideal clásico como **Leonardo, Rafael, Tiziano o Poussin**: prescinde de la perspectiva lineal y el claroscuro para realizar una pintura intelectual con un análisis constructivo sobre el arte y la naturaleza y penetrar así en la esencia de las cosas, aplica los colores de modo arbitrario para lograr una superposición rítmica de planos con formas geométricas, en armonía cromática y muestra una nueva imagen de la naturaleza, en donde unas mujeres desnudas están tratadas, organizadas y fundidas con la misma, de manera simplificada en una atmósfera coloreada.

A los 50 años alcanza su madurez artística, produciendo una pintura más intelectual, geometrizando y simplificando las formas en figuras simples como la esfera, cilindro y cono con pinceladas yuxtapuestas. Sus bañistas en diversas posturas en un paisaje cercano a la abstracción íntegramente distintas, fueron la inspiración de muchos artistas. Cézanne resulta complejo tanto en su estilo como en sus teorías, "*solidificar el impresionismo*" o "*El arte tiene una armonía que se asemeja a la de la naturaleza*", para lograr así, una gama cromática en el paisaje, retrato o en la naturaleza muerta, basada en la observación de la misma, aplicándolo en sus composiciones un lenguaje pictórico innovador, intentando recuperar la forma y el volumen a través del color, con superposición rítmica de colores planos y extensas pinceladas, señalando los problemas de la composición, descomposición de la forma y dando importancia al planteamiento plástico.

Supera al impresionismo, plantea los principios de la pintura fauvista y cubista por lo que es actualmente valorado, comprendido y considerado, siendo identificado por ser el creador de un nuevo concepto de interpretar el arte que motivó el florecimiento y el nacimiento de diferentes vanguardias en la pintura moderna. Con un pensamiento totalmente nuevo de la forma humana, con este cuadro dejó un legado intelectual y una poderosa influencia en artistas como **Picasso, Derain o Matisse**. Es considerado por muchos como el último gran pintor naturalista y el mayor representante del post-impresionismo. Hay una frase, atribuida tanto **Matisse** como a **Picasso**, "*Cézanne es el padre de todos nosotros*".

Consigue erigirse en un puente con el arte moderno, que aún sigue siendo ejemplo y guía para muchos artistas contemporáneos. **Cézanne**, había expresado: *“La naturaleza no está en la superficie, sino en la profundidad. Los colores son la expresión de esa profundidad en la superficie. Surgen de las raíces del mundo. Son su vida, la vida de las ideas”*.

Ya lo había expresado el 20 de *marzo de 1870*: *“Yo pinto como veo, como siento, y mis sensaciones son muy fuertes. También ellos (los otros) sienten y ven como yo, pero no se atreven. Hacen pintura de Salón”*.

En esta pintura alcanza la síntesis ideal de las formas que irradia lógica y orden en términos de una luz atmosférica distribuida libremente cercana a la abstracción (fruto tal vez de su aislamiento como pintor).

VAN GOGH

CONTEXTO

La segunda mitad del S. XIX se caracteriza por una serie de acontecimientos históricos de gran relevancia política y social: **la unificación italiana** 1861, **la reordenación de los grandes imperios**, como Alemania 1871, **la caída del Segundo Imperio** y **la llegada de la Tercera Republica en Francia** 1870 así como la **consolidación de los Estados Unidos de América** después de la Guerra de Secesion 1861-1865.

Todo eso vino acompañado de transformaciones socioculturales como la **afirmación de la burguesía como consumidoras de actividades culturales, la conversión del arte en mercado y una nueva forma de relación entre los artistas y el cliente. El crecimiento demográfico, la concentración urbana el desarrollo industrial y los cambios en las comunicaciones especialmente el ferrocarril**, que hicieron reformular las necesidades urbanísticas de las grandes ciudades y sustituir el trabajo artesano por el trabajo mecánico.

El arte apeló al gusto de las clases dominantes con la producción de diversas obras que se integran en un todo unitario: **eclecticismo**. Otra corriente, minoritaria aprovechó las fisuras del mercado del arte para buscar nuevas formas de expresión aprovechando la osadía de algunos marchantes y la constancia de los artistas atentos a los experimentos científicos.

La sociedad cada vez más industrializada y competente contribuyó a la inevitable sustitución del lenguaje artístico vigente por dos lenguajes más adaptados a las nuevas perspectivas y la caída de axiomas tan característicos como lo que proclamaba que **“arte es igual a belleza”** y su antagonismo entre obra de arte y objeto útil. Todo eso generó una serie de movimientos que fueron el germen de las vanguardias del S. XX.

El centro artístico europeo más importante del arte de la segunda mitad del S. XIX fue **París**. La capital francesa se convirtió en el centro creador y receptor de las principales tendencias pictóricas: **realismo, impresionismo, postimpresionismo y simbolismo**. Roma a pesar de continuar como centro del arte oficialista y académico fue decayendo como foco artístico. En su lugar además de la ciudad de **París** otras como **Londres, Berlín, Bruselas, Viena, Milán, Múnich y Barcelona** se convirtieron en nuevos centros artísticos y arquitectónicos, gracias sobre todo a la aparición de una nueva corriente: **el Modernismo**.

En pintura el **realismo** 1848 da paso al **impresionismo** que inició un proceso de ruptura respecto a las normas de representación objetiva de la realidad. Este camino fue seguido, hacia la década de 1890 por **el postimpresionismo y el simbolismo**, tendencias que abrieron las puertas del profundo cambio que se produjo a principios del S. XX.

En Los últimos años del S. XIX aparecieron signos de alejamiento del movimiento impresionista a través de obras como de **Edgar Degas, Paul Cézanne, Vincent Van Gogh, Henry Toulouse-Lautrec y Paul Gauguin**.

Para ellos el impresionismo fue un punto de partida, pero en su formulaciones apostaron por caminos opuestos que prefiguran el arte del S. XX.



NOMBRE: *La noche estrellada*

AUTOR: *Vincent Van Gogh*

CRONOLOGÍA: 1889

TÉCNICA: óleo sobre lienzo

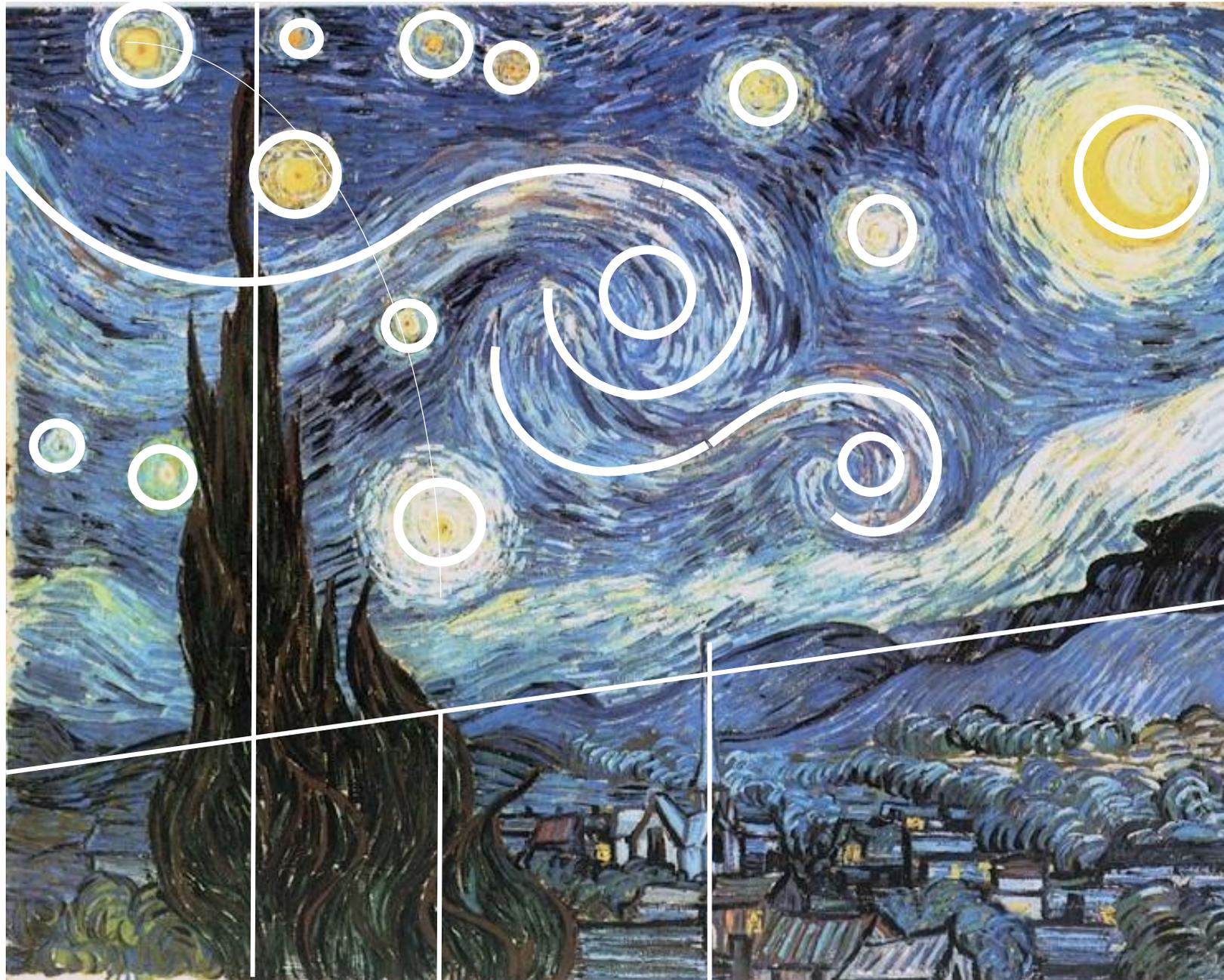
MEDIDAS: 92 x 74 cm.

ESTILO: postimpresionista

GÉNERO: paisaje.

ICONICIDAD: naturalista
con abstracción

LOCALIZACIÓN: Museo de
Arte Moderno de Nueva York.



ANÁLISIS FORMAL:

El cuadro está considerado como la obra más importante de **Van Gogh**, ha sido reproducido en numerosas ocasiones y es conocida como una de las pinturas más famosas de la historia. Representa un paisaje antes del amanecer.

El formato es horizontal, descriptivo. *Es una representación naturalista con cierto grado de abstracción. El estilo es postimpresionista.*

Compositivamente Van Gogh divide el cuadro en dos mitades: la inferior, donde aparece una vista alejada de un pueblo al pie de unas montañas y en la superior donde destaca el brillo de los astros en el cielo. Ambas se encuentran unidas por los dos cipreses, que rompen verticalmente la composición y por la torre del campanario del pueblo.

En la parte de abajo las casas se construyeron con líneas rectas y figuras geométricas básicas: cuadrados, rectángulos y triángulos. Los árboles y las montañas fueron perfilados mediante líneas curvas, pero siguiendo unos parámetros de repetición que anulan el **dinamismo** y crean orden y tranquilidad. En cambio tanto los cipreses como el cielo despiertan en el espectador una sensación de inquietud, de caos y vitalidad, fruto de la utilización de una **pincelada** dinámica y sinuosa.

Esta sensación se ve reforzada por los dos remolinos que dominan el centro de la obra y que se contraponen a las líneas verticales proyectadas por los cipreses y el campanario.



La paleta usada por **Van Gogh** es fría con predominio de azules, celestes, verdes y grises, aunque también como contrapunto cromático usa el naranja y amarillo de las estrellas, colores complementarios al azul, dominante en la obra.

Las tonalidades azules son las protagonistas **cromáticas** principales del lienzo, que junto con el amarillo, su complementario, por la ley de contraste simultáneo, en su visión ambos colores se potencian a si mismos haciendo que brillen con más intensidad.

Es importante señalar que las **líneas negras** que marcan el **contorno** de las casas, de los árboles y de las montañas ayudan al artista a dominar la mezcla de colores, detalle que no utiliza en la mitad celeste, donde el amarillo se expande y anula la fuerte presencia del azul.

En primer plano unos cipreses ondean al viento con formas vigorosas, la planitud de su composición y sus formas redondeadas nos remiten a la influencia de la **estampa japonesa** y a la obra del, también **postimpresionista Seurat**.

En el cielo observamos como dos espirales se envuelven mientras once estrellas parecen iluminar la noche como si de lámparas de gas se tratasen. A nuestra derecha, un astro de mayor tamaño de color naranja, quizás la luna, parece confundirse con el sol.

El **color**, aplicado con el pincel en pequeñas pinceladas, alargadas y rectas unas veces, cortas y onduladas otras, **sustituye al dibujo** de manera que tan sólo algunas líneas oscuras sirven para dar forma precisamente a los elementos más físicos y materiales del cuadro, como las casas del pueblo, las montañas o los cipreses o bien con trazos gruesos y **pinceladas** amplias **perfila el dibujo**. Trabajaba con un pincel duro rayando todas las formas y según le interesara, acentúa las líneas o el color.

Empleó **óleo**, aplicado en abundancia con la técnica del **empaste**, pinceladas vigorosas y cortas que contribuyen a la fuerza expresiva de la obra. Consigue un **movimiento rítmico** con ellos.

INTECIONALIDAD EXPRESIVA

La obra tiende a ser interpretada desde la vertiente emocional y simbólica de **Van Gogh** y no como un reflejo fiel de un paisaje, ya que no se correspondería con las vistas que **Van Gogh** podía observar desde su ventana en *Saint-Remy* y no fue pintada de noche siguiendo el original, sino que lo pintó de día y de memoria estableciendo una síntesis entre lo real y su mundo imaginario.

La obra fue pintada durante la estancia del artista en el sanatorio de *Saint-Rémy* donde se recluyó hacia el final de su vida. Fue pintada a mediados de 1889, trece meses antes de su muerte.

En una carta enviada a su hermano Theo, escribía lo siguiente:

“esta mañana vi el campo desde mi ventana mucho antes de que amaneciera, sin otra cosa que un lucero del alba, que parecía muy grande”.

La fuerza de la pintura de **Delacroix**, la preocupación del impresionismo por la luz, el color plano, sin sombras ni claroscuro, y el contorno de las figuras con una línea negra de los **grabados japoneses de Ukiyo-e**, se convierten en el punto de arranque de la pintura de **Van Gogh**.

Van Gogh abandonó la pintura impresionista en favor de la utilización simbólica del color y de la forma por medio de una pincelada vigorosa y empastada. Por este motivo se considera a **Van Gogh** el precedente de artistas fauves como **Matisse**, Derain o **Vlaminck** o Kees Van Dongen que apostaron por el uso del registros cromáticos violentos y aleatorios o de los **expresionistas alemanes**.

La calidad de su obra sólo fue reconocida después de su muerte considerándose uno de los grandes maestros de la pintura.

Su obra destaca por el uso del color y una técnica frenética que contiene algunos **trazos del expresionismo**.

Los inicios del expresionismo aparecen durante las dos últimas décadas del siglo XIX, en la obra de **Van Gogh**. *La italiana* de finales de 1887, y en la de **Edvard Munch** (autor de *El Grito*) y en otro nivel, en la del belga **James Ensor** (autor de *La entrada de Cristo a Bruselas*). Una tendencia a la que contribuiría **Van Gogh** después de su llegada en 1888 a Arlés, donde el choque con la luz del sur le empuja a la conquista del color, con obras como *La noche estrellada* y *Los Olivos de Saint-Rémy* (1889).

Las pinturas del periodo de *Saint-Rémy de Provenza* se caracterizan en general por remolinos y espirales. El pintor transita desde la dramatización de las escenas de sus primeros trabajos a la simplificación que caracterizó sus últimas obras, en las que **Van Gogh** ya anuncia el comienzo del expresionismo. Se tuvo que esperar a agosto de 1911, cuando el crítico de arte **Wilhelm Worringer** fue el primero en hablar del expresionismo.

En Alemania y Austria expresionistas como **Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Paul Klee y Oskar Kokoschka** aprenderán de la técnica de **Van Gogh**, del nerviosismo, la exageración de las líneas y colores, que hacen que surja mejor la expresión de los sentimientos y las emociones. El color y el empaste en la proyección de la pintura de **Van Gogh** se formalizó quince años más tarde con el surgimiento del fovismo. Según **Van Gogh**: «En lugar de reproducir con exactitud lo que tengo delante de los ojos, prefiero servirme del color para expresarme con más fuerza».

La calidad de su obra sólo fue reconocida después de su muerte considerándose uno de los grandes maestros de la pintura.

Por medio de numerosas reproducciones muchas de sus obras son muy conocidas y se encuentran profundamente enraizadas en la consciencia artística general y mantienen su actualidad en todo el mundo. En esta obra **Van Gogh** volvía a los temas nocturnos que ya había representado en ocasiones anteriores, durante su estancia en París y Arlés. Sin embargo, **Van Gogh** renuncia a la observación directa y no nos muestra la noche de una manera realista sino de una manera sentida, vivida por el pintor en un momento de recaída de su enfermedad mental.

Durante la etapa de *Saint-Rémy*, en la que pinta este cuadro, **Van Gogh** se muestra muy sensible al movimiento presente en su obra a través de dos formas básicas y contrapuestas: la línea curva, ondulante de trazo continuo, y las líneas rectas trazadas a base de rayas. Ambos elementos combinados en su obra transmiten una energía no desprovista de intranquilidad y acusada tensión, como podemos observar en su último autorretrato, realizado en septiembre de ese mismo año de 1889.

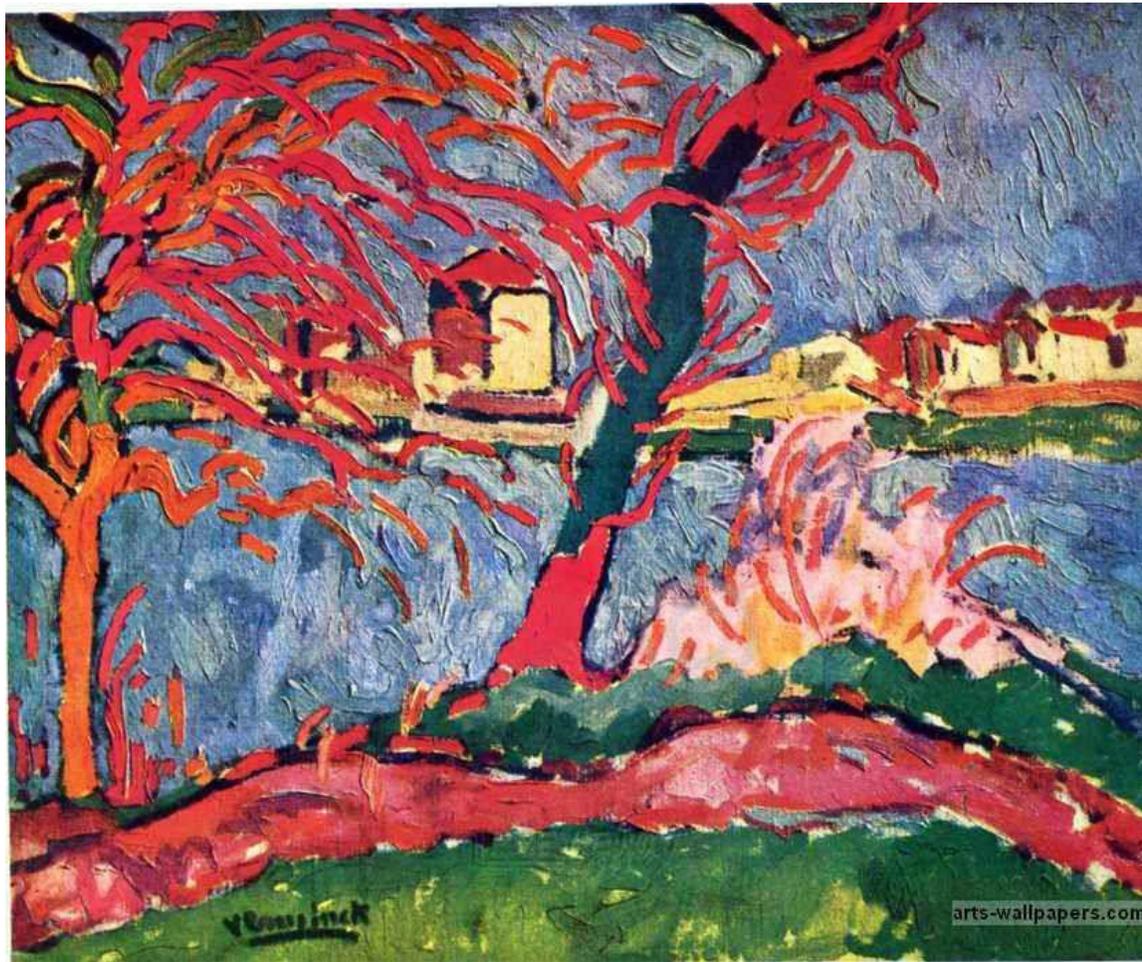
Así, el pintor nos muestra una imagen de contraste entre la ciudad, oscura y dormida, tan sólo iluminada por las tenues luces de algunas casas, representadas por pequeñas manchas horizontales amarillas, que contrastan con el espectáculo del cielo, donde el movimiento arremolinado parece adquirir un sentido místico iluminado por las estrellas y la luna. **Van Gogh** parece querer mostrarnos un Universo que no es estático sino en el que distintas fuerzas parecen luchar entre sí.

No hay calma ni quietud, sino un movimiento que, como un remolino, parece recorrer el cuadro. Este movimiento, en este caso ascendente, también se transmite en el ciprés, el elemento más oscuro del cuadro, que parece servir de conexión entre el mundo terrenal y celestial. Frente al movimiento del cielo y la naturaleza contrasta la quietud y serenidad que transmite el pueblo, como si Van Gogh quisiera mostrarnos la actitud del hombre, ajena al espectáculo de la naturaleza que se celebra ante sus ojos.

Esta obra de **Van Gogh**, una de las más complejas de analizar, muestra como **Van Gogh**, recluido y víctima de su enfermedad usa la pintura para mostrar más que la realidad observable y cambiante, como había sido el motivo de los pintores impresionistas, su visión de la misma realidad, alterada por sus sentimientos desbordados. Así, **Van Gogh, partiendo del impresionismo se anticipa a lo que será el expresionismo.**

Ukiyo-e





Vlaminck



Matisse

CONTEXTO EN OBRA DEL ARTISTA

Esta obra nos sitúa en un momento cumbre de su producción y de su pasión por la vida. Es un cuadro nocturno, pintado en su estancia en el hospital psiquiátrico de *Saint Rémy de Provence*, en su última etapa y refleja todo el drama del hombre ansioso de comunicación y de integración en la naturaleza.

En el año anterior, en Arles, había tenido una tremenda pelea con **Gauguin**. No está claro ni el origen, ni quien hizo daño a quien, pero terminó con un lóbulo de la oreja cortado, por lo que fue ingresado en el hospital. A partir de ese momento entra en una etapa marcada por sus permanentes problemas psiquiátricos, que lo llevaron a ser recluso en sanatorios mentales de forma voluntaria, entre los que se encontraba el manicomio de *Saint Paul-de-Mausole en Saint-Rémy-de-Provence*. Cuando no podía pasear, pintaba cuadros de interior, como **Jarrón con lirios**. Uno de sus primeros cuadros allí fue **Iris**, donde muestra una gran vitalidad rítmica y una gran conjunción de colores.

En mayo de 1889 recluso en *Saint Rémy* (donde, gracias a la intervención de su hermano, tenía dos estancias, una de las cuales le servirá de estudio y había conseguido permiso para salir a pintar en el exterior acompañado de un vigilante) pinta **Noche estrellada**. Los momentos que vive, angustiado por su enfermedad que le deja inutilizado de tiempo en tiempo, se traslucen en él. El vértigo de las estrellas parece devorar la oscuridad, dando a la obra un resplandor fosforescente, como si su parpadeo quisiera ser la última tabla de salvación a la que se asiera el hombre, hundido en su desesperación. Los ritmos ferozmente destacados con haces de pinceladas paralelas se convulsionan y retuercen sobre sí mismos para lanzarse nuevamente al vacío.

Anteriormente había hecho pinturas nocturnas, como el **Café Nocturno** y **La noche estrellada sobre el Ródano**; para ello se valía de candelas prendidas en el ala del sombrero y de otras sujetas alrededor del cuadro. Esto le permite **afrentar del natural temas que nunca antes se habían realizado en directo**. Es la vocación de consulta viva de la naturaleza, heredada de los impresionistas. Pero lo verdaderamente importante es el hecho de sentirse subyugado por lo nocturno. En un tiempo en el que la iluminación artificial era muy pobre (luz de gas) no cabía esperar del natural los espectaculares efectos de las iluminaciones actuales; por otra parte, en el cuadro la luz artificial es casi nula y se refiere sólo a la que pueda encontrarse en las casas del pueblo, abajo y en el centro del cuadro. Se trata, pues, de un nocturno auténticamente puro y cabría preguntarse qué ocurriría en la atormentada alma del artista para que sintiera la necesidad de refugiarse en la infinita negrura de la noche.

En esta época su pintura se caracteriza por la presencia de remolinos, como se puede observar en la obra. El cuadro incorpora, además, otro de los asuntos favoritos del artista en ese momento: **los cipreses**.

Cuando dejó de salir a dar paseos por los alrededores de la clínica, empezó obras donde los temas eran pinos, cipreses y olivos. Fue durante el mes de junio cuando desarrollaría los efectos pictóricos de los árboles. De los olivos con sus troncos sinuosos, hizo varios cuadros: **Alpilles con olivos en primer plano, Olivo y Recolección de la oliva**. Los pinos los tenía como modelos en el mismo jardín del hospital. Uno de los primeros cuadros fue **Maleza**, donde sólo se aprecian en la parte inferior de los troncos con tonos constituidos por azules fríos. Más tarde pintaría los pinos que se aprecian en los cuadros: **El jardín del hospital de Saint Paul y Pinos en el cielo de la tarde**.

En esta obra aparecen dos cipreses, uno grande y uno pequeño, compuestos de forma que ambos dan sensación de apoyo y de unidad. Su dinamismo vertical es el contrapunto a la vorágine horizontal de las estrellas y gracias a estos cipreses, el cielo alcanza su profundidad y su verdadera dimensión.



TÍTULO:

LA HABITACIÓN DE ARLES O "EL DORMITORIO EN ARLÉS".

AUTOR:

VINCENT VAN GOGH

CRONOLOGÍA: 1888.

TÉCNICA: óleo sobre lienzo

DIMENSIONES:

57,3 cm x alto y 73,5 cm con el marco:

74,5 cm x 90,7 cm

GÉNERO: costumbrista.

ICONICIDAD: naturalista con abstracción

TEMA: interior

ESTILO: Posimpresionismo.

LOCALIZACIÓN: Museo Van Gogh.
Ámsterdam.



PRIMERA VERSIÓN

Octubre de 1888.

Museo Van Gogh. Ámsterdam.



SEGUNDA VERSIÓN

Abril de 1889, Van Gogh envió la versión inicial a su hermano lamentando que resultara dañada por la inundación del Ródano, mientras él se encontraba ingresado en el hospital de Arlés. Theo le propuso devolvérselo para que lo copiara antes de restaurarlo. Esta repetición a la escala original se ejecutó en septiembre de 1889. Ambas pinturas fueron devueltas entonces a Theo. Desde 1926 ha estado en poder del Art Institute de Chicago.



TERCERA VERSIÓN

Verano de 1889 finales de septiembre de 1889. Tiene un tamaño menor, lo hizo para su madre y su hermana Wil. No es una copias exacta.

El retrato en miniatura de la izquierda recuerda al autorretrato de Van Gogh *Campesino de Zundert*. El de la derecha no puede ser asociado de manera convincente a ninguna pintura existente de Van Gogh, aunque el de la izquierda podría ser su amigo Paúl Gauguin o su padre.

Esta tercera versión, previamente en poder de la hermana de Van Gogh, Willemien forma parte de la exposición permanente del Museo de Orsay en París.



Representa el dormitorio de Van Gogh en el número 2 de la Place Lamartine **en Arles**, Bocas del Ródano, Francia, conocida como su Casa Amarilla.

Van Gogh realizó tres cuadros casi idénticos. El primer cuadro lo pintó en Octubre de 1888 en Arlés (Florencia, Francia) y se conserva en el museo Van Gogh de Ámsterdam, es este.

Es un alojamiento modesto, con poco mobiliario, hecho de madera de pino. La puerta a la derecha se abría a la planta superior y la escalera, la puerta de la izquierda servía para la habitación de invitados que preparó para **Gauguin**. La mayoría de los objetos de la habitación se encuentran duplicados: hay dos sillas, dos almohadas... Hay que tener en cuenta que la primera versión de la obra fue realizada justo antes de la llegada de **Gauguin**, así que la duplicación podría tener que ver con su estado de ánimo o deseos.

Es un **formato** horizontal descriptivo. Es una representación **naturalista con abstracción**, una gran contundencia de líneas, de perfiles gruesos y de colores intensos, con los que el pintor consigue expresar sus emociones y dotar a la obra de expresividad y fuerza.

Este peculiar estilo está **influenciado por el arte japonés**.

Influencia que se manifiesta en primer lugar en el uso de perfiles y contornos subrayados; por otro lado, en la utilización de colores planos y en la ausencia de sombras y fundamentalmente en el uso de la perspectiva, con la que **Van Gogh** consigue adelantar una parte de la habitación y retrasar la otra.

En primer plano se sitúa la cama que avanza de forma violenta. Este efecto se ve acentuado por la utilización de colores cálidos en la cama. A la izquierda, el primer plano se va alejando, para ello se utiliza líneas de fuga que el pintor marca en la tarima del suelo. Con esto se consigue arrastrar la mirada al fondo de la habitación, y más concretamente donde se halla la silla más pequeña. Es aquí donde el punto de vista vuelve a situarse en primer plano gracias a la posición oblicua de la mesa, a la silla y al ángulo de la ventana entornada. De esta forma **Van Gogh** consigue que visualmente la habitación no esté quieta, los planos avanzan y retroceden. Con este efecto el autor expresa su desesperación, abatimiento y desolación al haber perdido al único amigo que le quedaba: **Gauguin**.

Aparte de la utilización de una **inexacta perspectiva** el pintor se ayuda de los colores para dotar a la obra de expresividad. En relación a la técnica, se puede percibir que utiliza líneas oscuras para delimitar objetos y marcar sus contornos. Esto hace que su pintura se observe más volumétrica. No obstante, también usa pequeños trazos de color rojo y verde para crear contrastes. Y aunque los colores son “planos” (según las propias palabras del pintor) no se repara en detalles.

Usa pinceladas vibrantes y empastadas, para no dejar ver el primer dibujo. Aplica la pintura en capas muy espesas directamente del tubo. Por ello **Van Gogh** lograba terminar los cuadros con una gran rapidez, llegando incluso a pintar obras en un solo día.

Van Gogh tenía como finalidad hacer inteligibles sus estados de ánimo, para ello utilizaba el colorido que según él le servía para expresar sentimientos. El amarillo representaba optimismo y amor, mientras que el rojo y el verde según sus propias palabras expresaban las terribles pasiones humanas. Es por esto por lo que el arte de **Van Gogh** se considera el punto de partida del Expresionismo del siglo XX.

La obra además se caracteriza por la utilización de **colores** complementarios: naranja y azul, violeta y amarillo, verde y rojo. Esto es debido al deseo de **Van Gogh** por basar el uso de los colores en principios científicos. Destacan el color naranja, el amarillo de cromo y el de cadmio mezclados con el blanco. En una carta el pintor llega a sugerir a su hermano **Theo** que el marco de la obra sea de color blanco. Según su teoría, el blanco equilibra a los colores complementarios y acentúa los efectos violentos del color. Así vemos el blanco en la superficie del espejo. El suelo de la habitación en la primera versión del cuadro era de color rojo, en la segunda de color rosa oscuro y en la tercera de color marrón. Así que la última versión que realizó Van Gogh dotó a la obra de un carácter más sombrío. Utiliza colores estridentes, como el rojo. Este color tiene valor simbólico, es muy intenso y se asemeja al color de la sangre. Es utilizado en la cama y con él refleja dramatismo ya que es el lugar donde Van Gogh se cortó la oreja. Además refleja una magnífica armonía de colores, entrelazando colores complementarios muy vivos, básicamente azules y amarillos, con toques esporádicos de rojos y verdes.

INTENCIONALIDAD EXPRESIVA

Van Gogh pretendía transmitir la idea de descanso y sueño, a partir sobre todo del uso de tonos verdosos y azulados, que sugirieran «el descanso y el sueño en general». Reforzaría esta idea la figuración pictórica que se encuentra sobre la cama y la escasez de objetos de la habitación, ordenada y limpia. Utilizó tres pares de colores complementarios: rojo y verde, amarillo y violeta, azul y naranja.

A pesar de la intención de Van Gogh de dar «una sensación de solidez, de permanencia, de tranquilidad», el resultado es más bien un sentimiento de angustia debido a la gruesa línea que rodea los objetos, los colores puros y privados de sombras, y las paredes inclinadas, reforzando la extraña perspectiva.

Van Gogh consideraba que la primera era la mejor versión.



TÍTULO: *LA IGLESIA DE AUVERS*

AUTOR: VAN GOGH

CRONOLOGÍA: 1890.

TÉCNICA: Óleo sobre lienzo

DIMENSIONES: 0,93 x 0,75 m.

GÉNERO: paisaje

IONICIDAD: naturalista con
abstracción

TEMA: iglesia de Auvers-sur-Oise

ESTILO: postimpresionista.

LOCALIZACIÓN: Louvre.



Es uno de los últimos lienzos del artista. Llegado a *Auvers* el 21 de mayo de 1890, **Van Gogh** se moría (suicidio o asesinato) el 27 de julio.

El cuadro fue propiedad del **doctor Gachet**, cuyo hijo lo legó al Louvre.

Representa la iglesia del pueblo Auvers-sur-Oise con detalle. Pero no es un cuadro pintoresco, sino conmovedor: bajo la apariencia de una modesta iglesia rural se aprecia la presencia de un ser fantástico, entre lo natural y sobrenatural.

El pintor se ha situado a cierta distancia de la cabecera del templo. Según las fotografías del momento **Van Gogh** ha añadido al cuadro los árboles de la izquierda, la casita de la derecha y la mujer que sube. Aparte de estos detalles, el cuadro es de una exactitud, si no fotográfica, al menos, topográfica. El artista lo ha representado con rigor, eso es lo que parece a primera vista.

La obra transmite inquietud y admiración. Experimentamos la extraña impresión de reconocer el lugar y al mismo tiempo estar en un país desconocido. Las formas y “deformaciones” no son la imagen de la realidad, sino la imagen de la figura interior de la obra.

El cielo recuerda al azul del retrato del **Doctor Gachet**. Es un cielo que pesa que cae a plomo con toda su fuerza sobre la iglesia que se dobla bajo la carga.

La forma del **camino** es bastante sugestiva; los dos senderos abrazan a la iglesia. El escorzo de la perspectiva parece alzarla. Si en el prado no apareciese la sombra y si las formas de la iglesia no se retorciesen, podríamos hablar de algo alegre, de ascensión, de júbilo.

Entre el peso del cielo y la tierra está **la iglesia**. Esta se ahoga en un espacio comprimido, y da la impresión de crujir. Sus planos dan la sensación de estar sometidos a una serie de

fuerzas que les hacen entrar unos en otros. Empujado hacia el cielo por el camino, el ábside se aplasta contra la nave, que a su vez se aplana contra el campanario y el campanario contra el cielo. Pero este empuje de adelante hacia atrás se ejerce también de detrás hacia adelante, desde el cielo rígido hasta el ábside. El ábside, la absidiola, los brazos del crucero y el campanario se pliegan unos sobre otros.

La iglesia no es un objeto, tiene un carácter humano que la aproxima a nosotros para que nos invada la “simpatía” para hacernos participar en el sufrimiento ajeno. Para ello emplea **el dibujo: los trazos curvados** que se ligan y se yuxtaponen en tramos de largura, anchura y espesor desiguales y siguen orientaciones diferentes. La impresión que se desprende es la de una forma que se rompe, pero no como un objeto inerte sino que pareciera que la iglesia estuviese dotada de energía interna y la mostrase. El dibujo no está destinado a señalar contornos, sino a hacer sensible el crujido interno de formas animadas para resistir.

Esta impresión orgánica se hace más perceptible aún por el alabeo de los ejes de construcción. La vertical y la horizontal son los signos del equilibrio. Por eso nos parece natural que se asocien a la idea que nos formamos de un edificio. En el cuadro, los ejes dan la sensación de sufrir no sólo una inclinación, sino una flexión y por ello tenemos la impresión de que estamos ante una estructura dotada de cierta elasticidad, como un organismo. Esto añadido al efecto de las líneas, suscita la idea de una masa viviente sometida a tortura. La iglesia deja de ser un cúmulo de piedra para convertirse en un cuerpo con toda su capacidad de sufrimiento y quizá con alma.

La mujer: su contorno está dibujado a trazos gruesos, la falda está hecha de azul y verde, el corpiño con un azul apenas teñido. En cuanto a la cabeza no hay color, lo que se ve es la tela. La campesina está representada andando (levanta el pie derecho), pero por un singular efecto es ella la que tiene aire inmóvil y todo lo demás, tierra, iglesia y cielo, sufren por el contrario los horrores de una conmoción misteriosa. La aldeana tiene principalmente dos funciones. Sirve para fijar la escala del cuadro. Pero no es un papel secundario, la campesina nos da la sensación de un ser indiferente al drama que se consuma junto a ella. Nos mantiene a distancia de la agonía que tiene lugar ante nuestros ojos. Nos previene contra todo sentimentalismo. Paradójicamente, el patetismo del cuadro se acrecienta.

COMPOSICIÓN: en conjunto, la construcción es sencilla: la tierra ocupa el tercio de la altura y la iglesia los dos tercios. El prado forma una especie de triángulo que repite el del camino, triángulo al que responden el dibujo general de la iglesia y el de los diferentes paños del ábside.

Cada una de las figuras de apoyo nos muestra una forma geométrica simple; de aquí la sensación de orden que experimentamos. Pero hay ahí un orden superficial para hacer resaltar mejor, la iglesia. No sólo es irregular el contorno de las figuras y se altera su forma interior, sino que el eje de cada uno de los triángulos está ladeado. Por añadidura, las figuras no se disponen geoméricamente unas al lado de otras; **Van Gogh** se cuida de subrayar su orientación diferente y de hacerlas moverse, sea en sentido contrario, sea en sentidos distintos. La construcción del cuadro, que era estable según las figuras de apoyo, se desarticula y cada elemento, se tuerce. Por otro lado el cuerpo de la iglesia parece ocupar demasiado sitio; pero no se siente como si fuese una torpeza, sino como la voluntad del artista de colocar la iglesia en la parte delantera de la escena para destacarla, como centro de un drama.

PALETA. Los colores también contribuyen a la “humanización” de la iglesia. **Van Gogh** dijo que: *“He intentado expresar con el rojo y el verde las terribles pasiones humanas...”*. No cambia el color de los objetos: el cielo es azul, el tejado de la iglesia, rojo, las vidrieras azules, la hierba verde; pero si en conjunto se respetan los tonos, falta que hagan el efecto de los tonos de la naturaleza porque parecen contruidos de materias diferentes. No hay transparencia ni levedad en el cielo; no hay más flexibilidad en la hierba, ni más rigidez en la piedra de la iglesia. En lugar de adaptarse al objeto, le impone su propia sustancia, la misma materia para todos. El color evoca la sensación de lo orgánico.

LA LUZ. La iluminación aumenta la crudeza. Al ver la banda de sombra al pie de la iglesia, se podría creer que la fuente de luz viene de arriba, a la derecha y no hay nada de eso. El cielo está herméticamente cerrado. Tampoco hay ninguna sombra que sirva de referencia sobre el edificio (suprimió las sombras de la iglesia lo que impide que los volúmenes tomen cuerpo). Es una luz fantástica, sin origen natural. Al mirar más de cerca, se ve que el cielo es de una textura apretada que se adelgaza ligeramente a trozos, pero sobre todo que lleva, arriba, a la derecha y aún más a la izquierda, empastes oscuros, casi negros, en forma de garfios y de círculos deformados.

Van Gogh suprime a propósito las sombras. Al desaparecer, los planos dejan de sugerir el espacio intermedio y por consiguiente desaparece la ilusión de volumen. La luz no modela los objetos, ni evoca su materia, ni los sitúa en su lugar, sino que actúa por sí misma como un signo. Disociada de su empleo habitual con los colores, rompe los vínculos con la representación de la naturaleza para alumbrar la imaginación del pintor cuya proyección es el lienzo.

Solo contamos con una sombra, la que está al pie de la iglesia y que establece una frontera horizontal a mitad del prado, como si el resto de la tierra no participara en el mismo drama, al menos con igual intensidad.

LA PINCELADA: al arabesco que circunda el contorno de la iglesia con un trazo caótico se agregan, como filamentos nerviosos, las líneas de fuerza que forman las aristas de esta que producen la impresión de desgarramiento. La iglesia alza su cuerpo exangüe y desmembrado.

El movimiento del camino, y no solamente su dirección, se manifiesta por una serie de manchas rectangulares puestas unas al lado de otras. Para paliar el efecto de profundidad que producen las dos ramas del camino que se van adelgazando. **Van Gogh** se sirve de manchas de colores que, dondequiera que se pongan, guardan sensiblemente las mismas dimensiones y el mismo valor. La impresión de alejamiento disminuye y empujada la iglesia hacia delante, sucede como si se nos pusiera en inevitable contacto con su suplicio.

En cuanto **a las flores**, se marcan con tonos amarillos o blancos que, si se observan de más cerca, no sólo parecen desmenuzadas y lo están, sino que se cortan sobre la hierba produciendo un movimiento en “sentido contrario”, que subraya a la vez la separación de los elementos y su rotura interior.

En la iglesia cambia. Las manchas, ya no son amorfas ni geométricas como en las flores sobre el suelo, comienzan a retorcerse como un hormiguero de larvas. Lejos de ser uniforme, se modela según la voluntad de expresión del artista. En cuanto entran en contacto con la iglesia, las pinceladas se hacen orgánicas. No es la imagen de una iglesia en ruinas, sino que vemos la pasión de una víctima.

Contrariamente al efecto producido a primera vista, los pigmentos son más bien delgados, especialmente en las vidrieras, en la hierba y en el cielo. Además, la pasta no se espesa más que por zonas: en el tejado, en las flores, en los rastros negros del sol. Pero allí donde la materia se emplea en roscas aumenta la impresión de espesor, mientras que donde se muestra en superficie da por el contrario la impresión de adelgazarse. Así es como los cambios de aplicación de la pasta nos encaminan de manera inesperada hacia el **ritmo**.

EL RITMO se manifiesta sobre todo por las variaciones de intensidad de los colores y del movimiento: el azul vivo de las vidrieras alternando con el gris verde de los muros, las manchas claras de las flores alternando con la sombra al pie de la iglesia, el movimiento apresurado de esta oleada con relación al del campo que es regular y lento, la inmovilidad relativa de los paramentos del tejado con relación a la sinuosidad de las aristas. La materia cromática, fuente de energía, se manifiesta por descargas que el ritmo regula en pulsaciones.

INTENCIONALIDAD EXPRESIVA DEL ARTISTA

A primera vista, el cuadro nos parecía imagen del modelo; pero el artista lo transformó cambiando en primer término la situación del lugar. *Auvers* deja de ser una realidad geográfica. Son la angustia y el sufrimiento quienes “sitúan” la iglesia en el cuadro. Bajo su aspecto ordinario, las formas se ocultan de las miradas, de las sensaciones y de los pensamientos, una nueva fisonomía: unas nuevas leyes que gobiernan sus rasgos. Podemos hablar de lo fantástico, incluso acerca de los colores. Aun respetando el tono de los objetos, **Van Gogh** lleva a algunos dominantes, azul, rojo, verde, y les confiere una intensidad sorprendente. Nada que sea chillón. **Van Gogh** no fuerza el efecto, sino que concentra sus condiciones. Esta transposición reflexiva y ordenada nos comunica la angustia del artista. No por la representación del sufrimiento, sino por la irradiación de su arte. El cuadro nos pone en presencia, de un ser. Y de un drama del que sólo conocemos a la víctima, mientras ignoramos todo acerca de las fuerzas malévolas que la afligen. **Van Gogh** no denuncia el mal ni ninguna clase de mal. Sencillamente nos hace sentir su presencia en el cuerpo de la iglesia.

Antes de morir **Van Gogh** puso su corazón al desnudo. Pero lo que importa no es saber las circunstancias de su angustia, sino cómo a pesar de su estado logró realizar, una obra de arte. Pinta la iglesia con escrúpulo. Más por minuciosa que sea la descripción, rebasa con mucho al modelo. Arrancado a la plaza del pueblo, entra en otro mundo y el cielo se aploma y la tierra se agita y la iglesia, piedras, pizarras, vidrieras, se convierten en un ser vivo que el dolor retuerce y cuyo clamor llena la inmensidad de angustia. El cuadro acaba por apoderarse de nuestra misma sustancia. El grito pertenece a nuestra condición humana. Así el pintor nos revela, más allá de su propio sufrimiento, el sufrimiento de todos.

Van Gogh nació en 1853. Después de una existencia agitada, se puso a pintar en 1883, a la edad de treinta años, pero es hacia 1885 cuando el arte llega a ser una verdadera “posesión” para él. Discípulo de los impresionistas y admirador de los japoneses, se estableció en el Mediodía de Francia en 1888. Como consecuencia de violentas crisis fue internado en el asilo de Saint-Rémy y en 1890 se estableció en Auvers, donde murió a los treinta y siete años.

Cinco años, a lo sumo siete, le bastaron para dar su medida. Es difícil creer que en tan poco tiempo, en condiciones miserables que únicamente endulzó la amistad eficiente de su hermano, **Van Gogh** pudiera producir cerca de mil cuadros, sin contar numerosos dibujos, y que su obra tan breve y también tan desconocida mientras vivió (ya se sabe que no vendió más que un lienzo) se haya convertido en uno de los impulsos más fecundos del arte moderno. Por una ironía de la suerte, el público de hoy da a esta obra su adhesión más ferviente.

