

---

## VER A CÉZANNE

JOSÉ LUIS MEDEL

### INTRODUCCIÓN

Todo análisis o estudio de la obra de Cézanne (1839-1906), coincidirá al menos en tres aspectos imprescindibles. A saber, estos aspectos son: Paul Cézanne fue un realista. Debemos precisar que esta afirmación se hace en el sentido de la gran tradición, es decir, aquella que sitúa la mirada en un enfrentamiento directo con los fenómenos naturales, en lo que respecta a la intención de “transformar el mundo en pintura”. Podemos concluir de esto que funda lo que se ha dado en llamar, el clasicismo de Cézanne; se cita en este contexto su conocida frase, “Volver a ser clásico a través de la naturaleza, a través de las impresiones sensoriales”. Este primer punto o aspecto atañe al pintor, a la actitud que asume frente al modelo (mundo), a la posición que guarda frente a la historia de una práctica.

En segundo lugar, indicaremos aquel aspecto que remite a la relación del artista con los modos expresivos de su tiempo, con los estilos o tendencias que erigen su contemporaneidad, sea por adhesión vital o rechazo programático. Sabido es el alejamiento del maestro, del Impresionismo. Cézanne, acogido por los impresionistas e impulsado por Pissarro, aclara su paleta superando (hacia 1872), lo que podríamos llamar su prehistoria. En efecto, el maestro se aparta decididamente de la des-

figuración violenta propia de sus obras fruto de los años que van entre 1860 y 1870. Cézanne, entre estos años, acusa la influencia de la pintura de artistas como El Veronés y Tintoretto, Caravaggio y Daumier, Delacroix y Courbet, De éste último, Cézanne asumirá el rechazo manifiesto a los temas literarios y alegóricos, así, abandona definitivamente el desenfreno romántico, la impetuosidad barroca expresada por temas sombríos y bárbaros (cuestiones éstas, que evidencian el interés del artista por Baudelaire). Debemos leer la renuncia de Cézanne al Impresionismo, con lo que deja definitivamente atrás, una práctica tentativa enraizada en los grandes gestos de la pintura occidental, como una renuncia consciente y deliberada a la “sprezzatura”, al “furore dell’arte”, con lo que desliga de sí una importante parcela de la ejecución artística, en privilegio de lo que caracterizará su obra posterior; la reflexión constructiva.

A los dos aspectos señalados, el “realismo de Cézanne” y el alejamiento del impresionismo, agregaremos un tercer punto. A saber, Cézanne rechaza radicalmente el ilusionismo propio de la concepción del cuadro como espacio de lo visto “a través” o incluso como reflejo del mundo. Este rechazo decisivo, esencial para nosotros, instituye una voluntad que intenta explorar un vocabulario de signos, vocabulario orientado a dislocar el lenguaje plástico heredado de la tradición de la pintura occidental. Torcer o invertir ese lenguaje será el dispositivo que nos ocupa y fundamentalmente, la originalidad de Cézanne empeñado en, “Realizar” un nuevo sistema de relaciones espaciales.

“Les faux peintres, ne voient pas cet arbre, votre visage , un chien, mais l’arbre, le visage, le chien. Ils ne voient rien”

*Cézanne*

## VER A CÉZANNE

### UNO

*“La pintura es una óptica. El contenido de nuestro arte se halla sobre todo en aquello que piensan nuestros ojos “.*

*Cézanne*

No insistiremos en un saber que se ha venido a erigir en una verdad. Reconocemos las dos últimas décadas del siglo XIX como el momento privilegiado de un acontecer que disipa en profundidad, los modos de existir de lo artístico, modificándolo en su raíz misma. Los distintos episodios de este movimiento, ruptural sin duda, se nombran en lo que a la pintura respecta como, Impresionismo, Van Gogh, Seurat, Gauguin y Cézanne. El modo de ser (es decir, de producirse), de este quiebre alcanza una particular intensidad en el movimiento y los artistas nombrados, instalando un desgarrón profundo en el acontecer de la pintura tal y como se había desplegado hasta entonces en sus diversos grados de representación. Alcanza allí, la fisura, una contundente envergadura cuya profundidad nos muestra un suelo nuevo más resistente y al mismo tiempo más inestable. Un suelo que en su topología exhibe rigurosas asperezas.

La exploración y conquista de este suelo, por cuanto aquí nos ocupa, establecida en principio por las últimas generaciones de artistas del siglo XIX, configura un conjunto de operaciones críticas orientadas a instaurar un espacio inédito de configuración formal, cuyas experimentaciones afectan a la imagen, sin duda, pero fundamentalmente al momento mismo de su concepción y realización. Será Paul Cézanne, el artista que retendremos en esta cuestión inaugural.

Cuando el poeta Rainer María Rilke vio en París en 1907 las obras de Cézanne, la impresión que estas le causaron quedó registrada en las cartas que envió a su mujer Clara Westhoff, relatando su experiencia. Retenemos de esta el aspecto que Rilke reconoció en la obra del pintor y que buscaba para su propia obra; aquello que definió acertadamente como “el devenir cosa”, asunto fundamental que el poeta observó realizado en la obra del maestro de Aix. De acuerdo con la percepción de Rilke definiremos de un modo parcial, aunque definitivo, las consecuencias más específicas del espacio que moviliza la obra de Cézanne.

En esta dirección, que establecemos provisionalmente, detectamos la “muerte”, no del Arte (como

anunciara Hegel) sino, de un momento “esencial” de la obra artística en sus determinación histórica (es decir, tradicional), nos referimos a uno de los fundamentos más arraigados en la concepción del arte, a aquel espacio o lugar, o sitio de existencia, o depósito de lo simbólico, momento depositario asimismo de la unidad de la obra y de su “segura significación”.

El aspecto señalado, en absoluto menor, parece ratificado por el pintor Cézanne en su deseo intenso de “hacer del cuadro un objeto”; que éste (el cuadro), se constituyera en un objeto absoluto”.

Las consecuencias de éste apartamiento radical del cuadro, definido en una total otredad respecto al autor, desplaza la posición del artista, o mejor, el conjunto de aspectos que éste puede o intenta inscribir en el cuadro haciendo de la obra “su” confesión.

Lo que hasta aquí hemos señalado, nos conduce a insistir en un significativo acontecer que va, a través de la obra de Cézanne, conduciendo a la reducción cada vez más intensa de lo representado (es decir, del objeto) posibilitando inversamente, el fortalecimiento de la composición formal. Esta se hace, paulatinamente, pero sin retroceso, dominante. Apuntar aquí en este sentido, es reconocer una decisiva emancipación de la “construcción” del cuadro del contexto cósmico (espacio del mundo) al que se “habría” referido.

Por lo pronto, podemos verificar que a partir de fines de 1877, en la obra de Cézanne, los datos formales se van organizando bajo un orden que adquiere progresivamente leyes propias, las que estructuran una autonomía formal que se va construyendo a sí misma. En Cézanne parece inolvidable esta autonomía que tensiona las formas, que recuerdan los objetos y las cosas, existiendo sobre la superficie de la tela como puras energías. Advertimos aquí la renuncia a reflejar el mundo y también la renuncia a manifestar en el primer reflejo un segundo reflejo: el del observador del mundo.

## DOS DESREPRESENTAR

“Yo soy la consciencia subjetiva de este paisaje y mi tela es su consciencia objetiva. Mi tela y el paisaje, uno y otro fuera de mí, pero el segundo caótico, casual, confuso, sin vida lógica, sin racionalidad alguna; la primera duradera, categorizada, partícipe de la modalidad de las ideas”.

*Cézanne.*

Como sabemos el itinerario artístico de Cézanne abarca en una movilidad rigurosa, lo que puede denominarse sin riesgo, la “historia del espacio pintado”. Este desplazamiento sucesivo conduce no sin titubeos, a esa sistematización de los medios formales que viene a anular el espacio en la solidificación de la superficie y de lo que en ella acontece. Anotemos las etapas de este movimiento: En su obra temprana Cézanne elabora una espacialidad móvil en la que destacan variados puntos de fuga; Hablamos del periodo 1860-1872. Luego, entre 1872 y 1878, ensaya Cézanne un espacio contradictorio, en que la luz no parece integrarse en un espacio unitario. (Casa del Dr. Gachet en Auvers (1873), El Jas de Bouffan (1875-76)). Le sigue a este esfuerzo, la producción de obras como: Montañas de Provenza, 1878-1880; Chateau de Médan, 1880; Auvers-sur-Oise vista desde Val Harné, 1879-1882. Aquí se advierte un espacio construido quizás, excesivamente estructurado; conocemos esta etapa como “constructiva”. Finalmente, durante el periodo que va desde el término de la etapa anterior (1892) hasta la muerte del artista, observamos un intento, por dotar al cuadro de una profundidad espacial cercana a la de las obras de los acuarelistas japoneses.

Con todo, el periplo pictórico descrito, reviste su importancia. Esta no radica esencialmente en el hecho, significativo por cierto, de “compendiar” la “historia del espacio pintado” como hemos señalado sino, en el dispositivo de desrepresentación que esta odisea viene a inscribir en la historia de la pintura occidental.

Podríamos, sin más, remitirnos a la famosa frase de Maurice Merleau-Ponty: "la duda de Cézanne", para explicar el sucesivo desplazamiento espacial que la obra de Cézanne, en su totalidad pone de relieve. Duda que en el sentido de Merleau-Ponty, fundamentaría el quehacer del artista, como búsqueda de una percepción más esencial, de una mirada más pura y al mismo tiempo más original (primordial) que quiere encontrar una verdad del mundo, puesto ahí, en su constitución preciosa. No obstante, el interés e importancia del texto señalado, parece más preciso circunscribir el desplazamiento ya indicado a un principio más simple, aunque también, más problemático.

En la obra de Cézanne y en sus continuos desplazamientos, asistimos a un retorno crítico a aquel momento prefigurativo como momento inicial de todo cuadro para desde ahí, organizar y realizar el carácter constructivo del plano pictórico bidimensional a través del ejercicio de una resistencia rigurosa a los medios artísticos heredados. El artista Cézanne no quiere dejarse tutelar por ninguna tradición. Esta resistencia nos enfrenta con un programa que intenta la reescritura de la historia de las formas de la práctica pintura. Podemos afirmar que esto aparece fundamentado en una pasión por la naturaleza y una experimentación incansable de los medios artísticos, donde cada desplazamiento provoca un avance hacia nuevos ámbitos formales, en que la constitución de las formas cromáticas puede asumirse como un acontecimiento de objetualidades.

Este camino de desrepresentación, cuyos movimientos hemos esbozado, nos obliga a detenernos en una consecuencia fundamental, apuntada ya, en otro lugar de este escrito. Diremos que asistimos a una radicalidad donde el autor parece entrar en un régimen de sombras, pues desrepresentar, implica también desrepresentarse. Este régimen de opacidades, explica como en un extremo especialmente inestable se llega a comprender el desorden, tan difícil de dominar de la naturaleza" (Foucault). En este sentido, los medios (de la pintura) en su constitución precaria, no pueden hablar más que

de sí mismos, en su aislamiento respecto a las cosas deberán llegar a ser también cosas (devenir), como una vibración frágil y al mismo tiempo perdurable en su correspondencia con la naturaleza. Cézanne no deja de “borrarse”, como lo hiciera Mallarmé, a sí mismo de su propio lenguaje, socavado por la incertidumbre.

Estamos convencidos de la importancia de nuestra última observación, pues, aquí reconocemos la incapacidad de la pintura de Cézanne para restituir (en el cuadro) la fenomenalidad del mundo visible, corroída por la “incertidumbre formal”, la imagen no será nunca, al menos en Cézanne, una restitución de la realidad o del motivo, no nos devolverá el mundo, sino a condición de experimentarlo como un desposeimiento.

De los dispositivos más conocidos del artista, destacamos aquel que de acuerdo a su expresión, “tratar la naturaleza mediante el cilindro, la esfera, el cono”, revela una inusitada pasión por la esfericidad. Entendemos que esta pasión, si no explica, al menos aclara, el interés que despertarán en el maestro los Venecianos, El Greco y la experiencia de los barrocos, como asimismo, la tendencia Cézanneana a desequilibrar el espacio de lo pintado, a construirlo estrictamente como una desestabilidad permanente. Retenemos las siguientes palabras de Cézanne: “Los bordes de los objetos se fugan hacia un centro situado en nuestro horizonte”. En este esfuerzo de “realización va siendo conquistada la superficie “curva” mediante el tejido de la pincelada que le otorga al color el carácter de planos que se encadenan entre sí, constituyendo energías orientadas y tectónicamente ensambladas. En la obra de Cézanne se “realiza” (insistimos en este término) el acontecimiento que desrepresenta, anulando los contrastes para existir en el movimiento de los colores.

## TRES CONSECUENCIAS

No desarrollaremos de modo exhaustivo, las importantes consecuencias que la pintura de Cézanne vie-

ne a ejercer sobre el Arte del Siglo XX y del presente, citaremos sin embargo, una dimensión que creemos, decisiva en las obras de nuestro tiempo y que, se extrae de la obra que analizamos. Respecto al Arte histórico, la abstracción formalizadora de la realidad fenoménica introducida por Cézanne, conduce a una pérdida o desaparición del *modus integral* de orden propio de las obras del pasado. Destacamos aquí que el carácter artístico, es decir estético, de las obras aparece verificado por la manifestación sensible de un orden integral inmanente a la obra de arte. Reconocemos en éste las cualidades esenciales de la figuratividad, totalidad y de organización. Estos aspectos, constitutivos de las obras tradicionales, no sufrieron alteraciones significativas a lo largo de la historia del arte europeo, no obstante las transformaciones de la consciencia estética. La obra de Cézanne introduce una profunda mutación, precisamente por afectar a los principios fundamentales de lo figurativo, y del orden estético inmanente.

Como anotamos en líneas anteriores, en la pintura de Cézanne, la composición formal adquiere un marcado carácter protagónico. Esta se desprende o emancipa del contexto cósmico, alcanzando una importancia decisiva en la articulación de la superficie pictórica. Notamos que, aunque los datos formales aun designan los objetos, estos no están organizados en un acuerdo con las leyes de la representatividad, ganando paulatinamente autonomía, organizándose bajo leyes que le son propias. Esta primacía de lo formal, será asumida de modo riguroso por el Cubismo, y otras corrientes particularmente sensibles a la abstracción formal. En las obras de estos artistas, (Picasso, Braque, Delaunay, Kupka, Boccioni, Klee, Malevitch), asistimos a una labor que hace de la obra un proceso sintáctico formal, donde se verifica la desaparición total, o parcial del objeto representado.

Entendemos que esta desaparición no afecta simplemente al objeto, sino también a las significaciones ligadas a éste, en cualquiera de los ordenes posibles del sentido. Así, debemos admitir que, los pri-

meros años del siglo XX son testigos de una radical transformación de los presupuestos de lo artístico, cuya base se encuentra en las búsquedas de Cézanne.

En el Cubismo analítico, la textura formal conserva (también en el cubismo sintético) elementos y ciertas conexiones que pueden ser vistas como posibles manifestaciones figurativas, sin embargo, tenemos que insistir en que presenciamos reliquias de objetos que constituyen parte de una comunicación puramente formal. Si avanzamos por este terreno, tenemos que aceptar que una zona de la obra se ha independizado (la estructura formal), alterando de modo irrecuperable la unidad de la obra que solicitaba la tradición de lo artístico, tal hecho conlleva, al menos para el pensar histórico sobre el arte, no menos que la destrucción de la obra de arte.

El surgimiento entonces, de las formas abstractas y el consiguiente abandono de la representación del mundo visible que esto implica, como también la creciente autonomía de la obra artística respecto a la realidad fenoménica, la interpretamos como consecuencia directa de la actividad de Cézanne. Tales observaciones tienen lecturas diversas, pero nosotros anotaremos aquella que se vincula directamente con (como problemática artística) la reducción de los elementos estructurales de la obra de arte.

Esta reducción, que tiene su origen en la limitación de la comunicación vinculada al objeto representado practicado por Cézanne, llega a manifestarse de un modo radical en la fase hermética” del Cubismo. Pronto, al perderse o desaparecer totalmente el objeto (obras anobjetales: Mondrian, Malevitch, Reinhardt) no presenciamos más que los puros datos formales como componentes estructurales de la obra artística. Así, comprobamos una sistematización y acentuación de la forma que sin temor a equivocarnos, encuentra su más específica manifestación en la posibilidad de su misma desaparición.

Hemos destacado aquí a grosso modo, las consecuencias más visibles de la gestión que instala la pintura de Cézanne, en el terreno de la abstracción for-

malizadora, insinuando en su límite, la desaparición de la obra artística, como consecuencia última y al mismo tiempo definitiva, de esta reducción de los componentes estructurales de la obra. Con todo, percibimos rasgos de la lección de Cézanne en la obra de algunos de los más importantes artistas del siglo XX y de sus movimientos de "Vanguardia", en la medida que podemos considerarlos como exponentes lúcidos de lo que podría llamarse arte avanzado, es decir, crítico respecto a la función y constitución de la obra de arte.

Sólo queda por agregar que, del maestro de Aix, no hemos agotado en absoluto las dimensiones de su obra, dejamos un importante sector de esta sin tocar y es la que remite a la inversión teórica que realiza respecto a la práctica de la pintura, con la consecuente clausura de la determinación especular del objeto pintura. No insistiremos en ello, pues, rebasaría las condiciones de este escrito.

Paul Cézanne, el 15 de Octubre de 1906, escribió a su hijo las siguientes palabras: "Les sensations faisant le fond de mon affaire, je crois être impénétrable".

#### BIBLIOGRAFÍA:

- Merleau-Ponty, Maurice, *L'oeil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964
- Merleau-Ponty, Maurice, *Le doute de Cézanne*, Paris 1948
- Francastel, Pierre, *Historia de la pintura francesa*, Madrid, Alianza, 1970
- Marin, Louis, *Estudios semiológicos*, Madrid, Comunicación, 1978
- De Micheli, Mario, *Cézanne*, Barcelona, Ed. Toray, 1968
- Bozal, Valeriano, *Los diez primeros años*, Madrid, Visor, 1991

Wedewer, Rolf, *El concepto de cuadro*, Barcelona, Labor, 1973

Lyotard, Jean Francois, *A partir de Marx y Freud*, Madrid, Fundamentos, 1975

Foucault , Michel, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1989

#### Artículos

“Le paradis de Cézanne”. Philippe Sollers. En *Art press*. Hors série Num 16, 1995

“Duchamp dans l’abstraction”. Joseph Mashek. En *Art press* 178