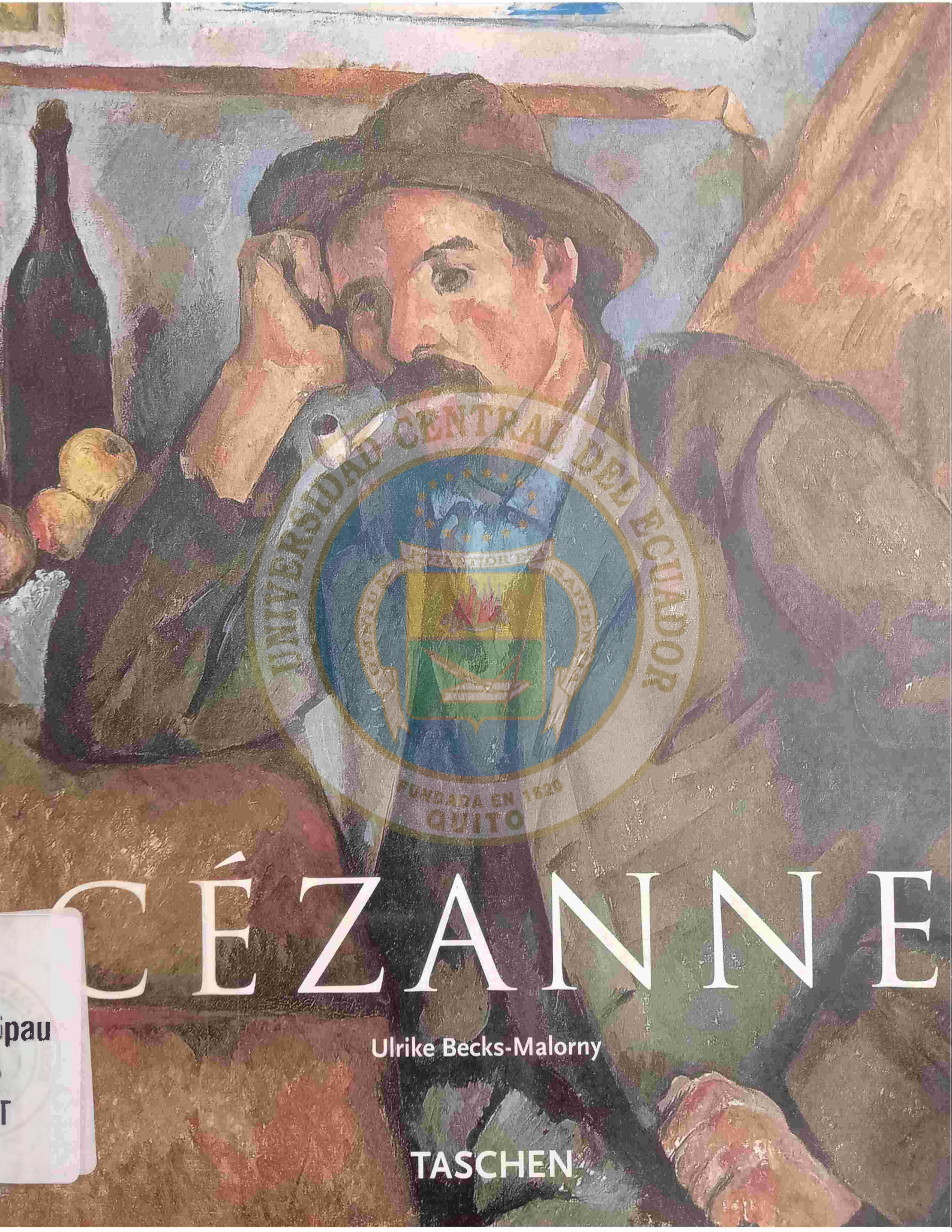


# CÉZANNE

Ulrike Becks-Malorny

TASCHEN

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

SIB-UCE LABORATORIO DE DIGITALIZACIÓN
Campus Central, calle Jerónimo Leyton y Gatto Sobral
+593 2230757 ext: 808 biblioteca.general@uce.edu.ec
©2022-2024

## BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

El Sistema Integrado de Bibliotecas de la Universidad Central del Ecuador, digitalizará su acervo bibliográfico siempre y cuando sea para fines educativos y de investigación. No se permite la reproducción y distribución para la comercialización directa e indirecta de este.

La digitalización del material bibliográfico se lo realiza de acuerdo al Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación **Art. 212 numeral 9, Literal ii** "(…) Una biblioteca o archivo podrá, además, realizar los siguientes actos (…) La reproducción electrónica y comunicación pública de obras de su colección para ser consultadas gratuita y simultáneamente hasta por un número razonable de usuarios, sólo en terminales de redes de la respectiva institución o para usuarios de esa institución bajo su control, en condiciones que garanticen que no se puedan hacer copias electrónicas de esas reproducciones" **y literal vii** "La reproducción, adaptación, traducción, transformación, arreglo, distribución y comunicación de una obra protegida por derechos de autor o una prestación protegida por derechos conexos, en uno o más formatos accesibles para el uso exclusivo de personas con discapacidad".

Este material se considera un producto intelectual a favor de su autor; por tanto, la titularidad de sus derechos se encuentra protegida por el Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación. La violación a dichos derechos constituye un delito que será responsabilidad del usuario.

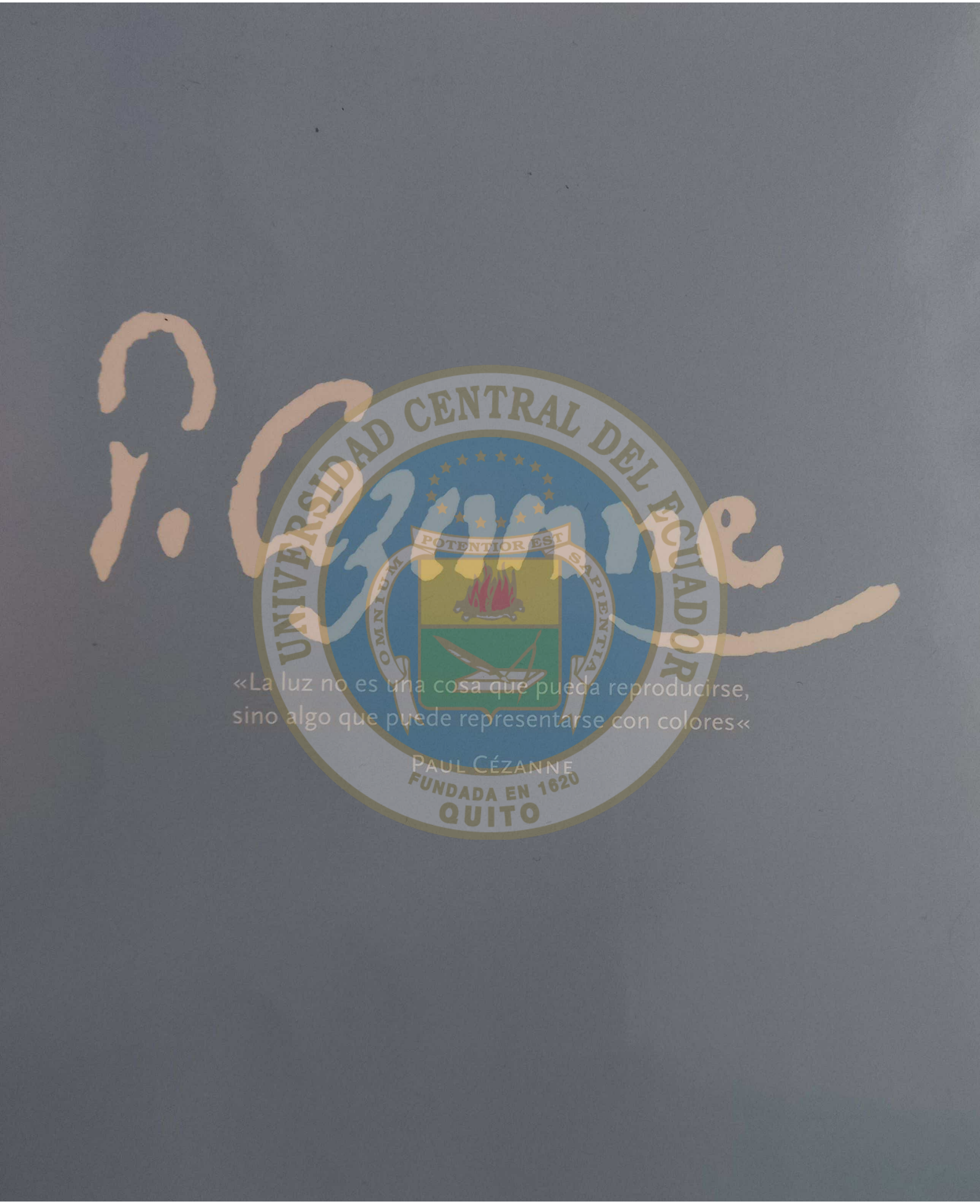
Este libro está disponible físicamente en

**Biblioteca:**

| Biblioteca Facultad de Artes | | |
|---|---|---|
| **Piso:** | **Estante:** | **Bandeja:** |
| | 02 | 26 |

**Convenio interinstitucional:**

**Enlace al catálogo:**




UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Ulrike Becks-Malorny

UNIVERSIDAD CENTRAL
CONTROL DE BIENES
5098226
G p 98

# PAUL CÉZANNE

1839–1906

## Precursor de la modernidad

Facultad de Artes
BIBLIOTECA

TASCHEN
KÖLN LONDON LOS ANGELES MADRID PARIS TOKYO

PORTADA:
***El fumador***, hacia 1895
*Le Fumeur*
Óleo sobre lienzo, 91 x 72 cm
Venturi 686; San Petersburgo, Eremitage

PÁGINA 1:
***Autorretrato*** (detalle), 1880
*Autoportrait*
Lápiz, 30,4 x 20,5 cm
Basilea, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett

PÁGINA 2:
Paul Cézanne caminando para pintar al aire libre en Auvers, hacia 1874

CONTRAPORTADA:
Paul Cézanne, 1889
Fotografía: AKG Berlin

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Si desea información acerca de las nuevas publicaciones de TASCHEN,
solicite nuestra revista en www.taschen.com o escríbanos a
TASCHEN, C/Víctor Hugo, 1, 2° Dcha., E–28004 Madrid, España, fax: +34-91-360 50 64.
Nos complacerá remitirle un ejemplar gratuito de nuestra revista,
donde hallará información completa acerca de todos nuestros libros.

© 2005 TASCHEN GmbH
Hohenzollernring 53, D–50672 Köln
**www.taschen.com**
Revisión y diseño: Simone Philippi, Colonia
Traducción del alemán: Carlos Caramés, Ortigueira
Diseño de la cubierta: Catinka Keul, Angelika Taschen, Köln

Printed in Germany
ISBN 3–8228–5841–2

# Contenido

6
«…cómo surge un pintor»

18
Cézanne y el impresionismo

42
«Armonía paralela a la naturaleza»

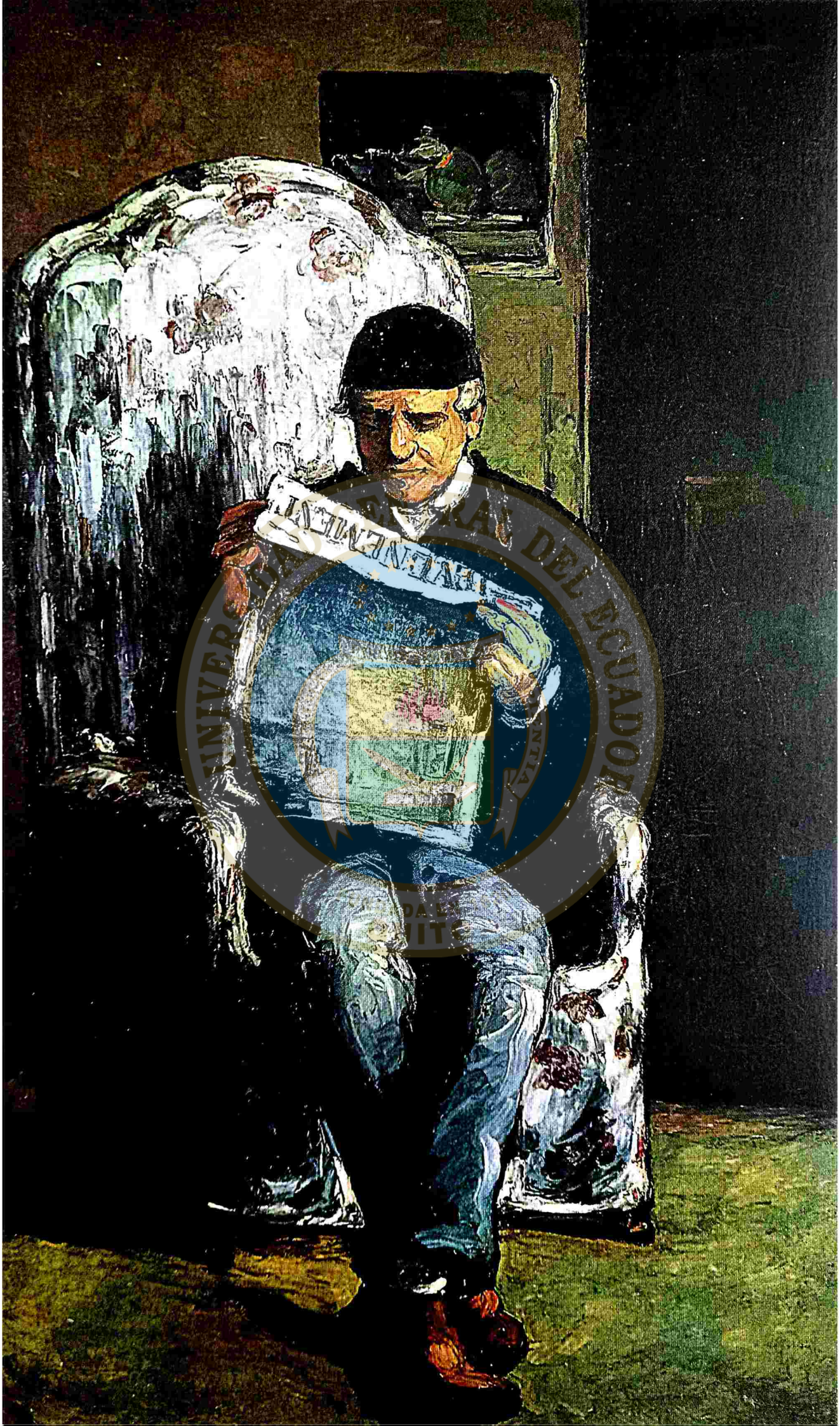
54
«Quiero impresionar a París con una manzana» – naturalezas muertas

66
El pintor y su montaña – la montaña Sainte-Victoire

80
Bañistas – el tema pictórico de los últimos años

94
Paul Cézanne – Vida y obra

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



# «...cómo surge un pintor»

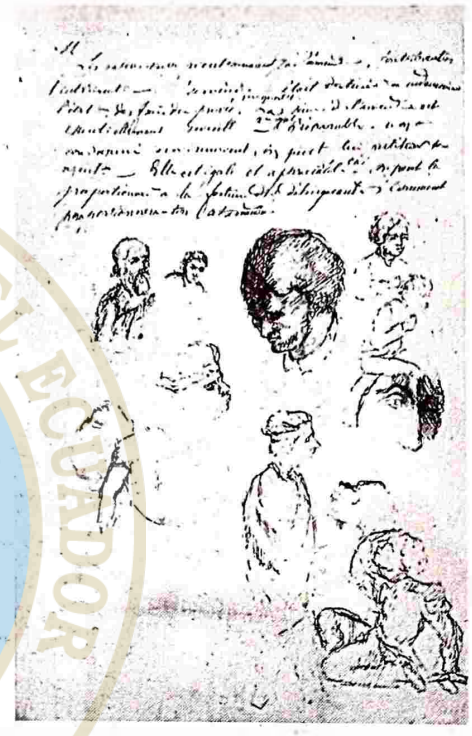
«Paul podrá tener la genialidad de un gran pintor, pero nunca tendrá la genialidad de serlo. El más pequeño obstáculo lo hace desesperarse.»

Este duro juicio de Emile Zola, amigo de juventud de Cézanne, hace referencia a las cualidades, tanto humanas como artísticas, que habrían de caracterizar al pintor de Aix hasta el final de sus días: la creencia inalterable en sus geniales facultades y la persecución a ultranza de su objetivo artístico, del que ni siquiera lo desvían las dudas sobre sí mismo y las repetidas fases de desaliento que atraviesa. Otras cualidades del pintor son también su negativa a aceptar compromisos artísticos y a hacer concesiones de tipo social, aspecto éste que hará aparecer a Cézanne como personaje extravagante a los ojos de sus contemporáneos.

Cézanne vive exclusivamente para y en la pintura, es su única pasión. Los vínculos familiares y las amistades pasan a un segundo plano, la pintura es el único contenido en la vida de este «ermitaño de Aix». Sus sentidos están orientados a contemplar el entorno con ojos de pintor, estudiando simultáneamente los efectos de la luz y la sombra en los objetos, analizando las relaciones entre formas y colores. Y se esfuerza en esa tarea, se sacrifica. Cézanne, el autodidacta, pocas veces está satisfecho con los resultados de su trabajo; cada nuevo cuadro, cada «réalisation» de sus ideas, le depara más angustia que placer.Presa del desengaño y la ira contrasu incapacidad, destroza con frecuencia el lienzo.

Ese carácter fácilmente irritable e impetuoso se aprecia ya en el joven Cézanne. Es el más vacilante y a la vez el más temperamental de los tres amigos que cursan estudios de humanidades en el Collège Bourbon, en Aix-en-Provence: los otros dos son Emile Zola, el futuro novelista, y Jean Baptiste Baille, que más tarde sería ingeniero.

Los tres jóvenes, los «inseparables», como se les conocía en el colegio, pasan su tiempo libre cazando por los alrededores, pescando o bañándose en el río Are. Mantienen largas parrafadas sobre el arte,leen a Homero y a Virgilio, se estusiasman con los románticos Victor Hugo y Alfred de Musset. También se divierten redactando poesías. Cézanne, que es un alumno brillante y muestra gran interés por las lenguas clásicas, compone sus versos en latín. «Mis rimas pueden ser más puras que las tuyas», le dice Zola a su amigo, «pero las tuyas son más poéticas, más verosímiles. Tú escribes con el corazón, yo con el entendimiento...», y le exhorta a dedicarse en serio a la poesía. Pero para Cézanne es sólo un pasatiempo. Lejos de él la idea de dedicarse a la poesía. Lo curioso es que en aquella época tampoco mostraba especial predilección por la pintura. Premiado con frecuencia durante su etapa escolar por los grandes méritos obtenidos, sólo obtuvo sin embargo una sola distinción en dibujo, justamente en el mismo año en que asiste a la «Ecole spéciale de Dessin d'Aix».



***Hoja con textos jurídicos y diversos dibujos a plumilla***, hacia 1859
Plumilla

Por deseo paterno, Cézanne inició los estudios de derecho. Pero apenas estudiaba, dedicándose más a dibujar y escribir poesías.

PAGINA6:
***Retrato de Louis-Auguste Cízanne, padre del artista, leyendo «L'Evénement»***, 1866
*Portrait de Louis-Auguste Cízanne, père de l'artiste, lisant L'Evénement*
Oleo sobre lienzo, 200 x 120cm
Venturi 91; Washington (DC), National Gallery of Art, Collection of Mr. and Mrs. Paul Mellon

El retrato de Louis-Auguste Cézanne, en actitud de anciano venerable, no delata la humillante dependencia en que vivió Cézanne hasta la muerte de su padre.



Eugène Delacroix:
***La barca de Dante***, 1822
*La barque de Dante*
Oleo sobre lienzo, 189 x 246cm
París, Musée du Louvre

El trío de los inseparables se disuelve abruptamente cuando en febrero de 1858 Zola deja Aix para trasladarse a París. Con esta separación comienza la intensa correspondencia epistolar entre Cézanne y Zola, en la que ratifican su amistad y recuerdan las horas pasadas juntos. Zola, que extraña inconsolablemente a su amigo, lo insta a ir a París, para comenzar allí su carrera de pintor. Incluso se imagina ya cómo podía desarrollarse la actividad cotidiana de su amigo en la capital francesa:

«De 6 a 11 de la mañana podrías pintar con modelo en una escuela-taller, después vendría la hora de la comida, y a continuación, entre 12 y 4 de la tarde, podrías ir al Louvre o al museo Luxembourg a copiar una obra maestra que te interesase especialmente. Serían por tanto nueve horas de trabajo; creo que eso bastaría, y que con ese programa tendrías a la fuerza que salir adelante.»

Zola sabe muy bien por qué le traza ese preciso plan de trabajo a su amigo: sabe lo indeciso que es Cézanne, conoce sus titubeos y su indecisión para liberarse de la autoridad paterna. Louis-Auguste Cézanne, el padre de Paul, era un modesto vendedor y exportador de sombreros que a lo largo del tiempo se había convertido en flamante banquero en Aix. Por eso no es de extrañar que, teniendo además fama de avariento, viera el futuro de su hijo en el oficio de la banca, descartando cualquier relación de éste con el arte.

Cézanne sigue al principio el consejo paterno, y una vez acabado el bachillerato, se matricula en la facultad de derecho de la universidad de Aix. Su padre quiere emplearlo en el banco cuando acabe la carrera.

Cézanne estudia derecho a regañadientes durante dos años, pero pasa cada minuto libre dibujando o escribiendo poesías. A partir de 1859, asiste a clases vespertinas de pintura de desnudos en la escuela libre de dibujo de Aix-en-Provence, donde se encuentra con sus antiguos camaradas del Collège Bourbon, Achille Empéraire, Philippe Solari y Numa Coste. En esta escuela de dibujo, alojada en el Musée Granet, el museo de arte de Aix, obtiene el segundo premio en el curso de estudios de figuras.

Poco a poco va descuidando los estudios de derecho para dedicarse a la pintura. Se le ve con frecuencia copiando cuadros en el Musée Granet. Pero su padre se niega a dejarle ir a París, donde Zola comienza a impacientarse: conoce la indecisión de Cézanne y lo acusa de ser poco consecuente con sus objetivos.

«¿Es la pintura para tí solamente un capricho que te entró cuando un buen día notaste que te aburrías? ¿Es solamente una forma de pasar el tiempo, un tema de conversación, un pretexto para no proseguir los estudios de derecho? Si es así, entonces comprendo tu actitud, tienes derecho a no forzar decisión alguna y a no implicar a tu familia en otra discusión más sobre ese tema. Pero si realmente estás llamado a ser pintor, y eso he creído siempre, si te consideras capaz de alcanzar algo después de haberlo sudado, entonces eres un enigma, una esfinge indescriptiblemente contradictoria e imprevisible... ¿Quieres que te diga una cosa? Pero no te enfades por ello: te falta fortaleza de carácter. Rehuyes todo tipo de esfuerzo, tanto intelectual como práctico. Tu principio consiste en dejar que las cosas sigan su marcha y entregarte al tiempo y al azar... Si yo estuviera en tu lugar, tomaría una decisión tajante y lo arriesgaría todo, en vez de andar dirimiéndome sin rumbo entre dos perspectivas tan distintas como el estudio de pintor y la sala de audiencias. Me das lástima, ya que tienes que padecer esa inseguridad, y eso sería para mí otro motivo más para dar el todo por el todo. Una cosa o la otra – hazte realmente un abogado o un pintor, pero no seas un ser ambiguo con una toga manchada de pintura.»

La vida en común de la familia Cézanne en Jas de Bouffan, antigua resi-



*«La barca de Dante» según Delacroix*, 1870–73
*«La barque de Dante», d'après Delacroix*
Oleo sobre lienzo, 25 x 33 cm
Venturi 125; Cambridge (MA), colección privada

Cézanne realizó seis copias de cuadros de su admirado Delacroix, de quien aprendió a expresar con el color las cualidades internas de figuras y objetos.

dencia veraniega del gobernador de Provenza, adquirida en 1859 por el padre de Cézanne en estado semirruinoso, se hace cada vez más insoportable. Cézanne se hace cada vez más reservado, hasta que al fin su padre abandona su postura autoritaria y le permite abandonar Aix. En 1861, Paul Cézanne viaja a París, donde le aguarda impaciente Zola.

En la capital francesa, Cézanne visita con frecuencia el Louvre y copia obras de Ticiano, Rubens y Miguel Angel. Se reúne con Zola y dibuja regularmente en la Académie Suisse, un estudio en el que los estudiantes de arte pueden dibujar modelos por diez francos al mes. Allí conoce a Camille Pissarro, nueve años más joven que él, con quien más tarde compartirá el mismo motivo pictórico. Conoce además a Armand Guillaumin, Claude Monet y Auguste Renoir. También se encuentra allí con Achille Empéraire, su camarada de la escuela de dibujo de Aix. Pero las grandes esperanzas que Cézanne tenía puestas en París se ven defraudadas. La ciudad le resulta extraña, y pronto comienza a pensar en abandonarla.

«Pierdo el tiempo aquí», se queja a un amigo de Aix. «No creo que me convierta en un parisino...»

Defraudado por el letargo de Cézanne, Zola inventa un truco para evitar que su amigo abandone París: le ofrece pintar un retrato suyo. Cézanne accede, pero el resultado es tan desalentador, que destruye el retrato. En el mes de septiembre, después de habérsele denegado el acceso a la Ecole des Beaux-Arts, Cézanne retorna a Aix.

*La primavera*, 1860–62
*Le printemps*
Oleo sobre lienzo, 314 x 97 cm
Venturi 4; París, Musée de la ville de Paris, Petit Palais

*El verano*, hacia 1860–62
*L'été*
Oleo sobre lienzo, 314 x 109 cm
Venturi 5; París, Musée de la ville de Paris, Petit Palais

Es probable que primero hayan surgido los cuadros intermedios del verano y el invierno, ya que se aprecia una cierta torpeza en el empleo de la nueva técnica. Después vendrían los de la privavera y el otoño, en las paredes laterales, con motivos mejor elaborados.

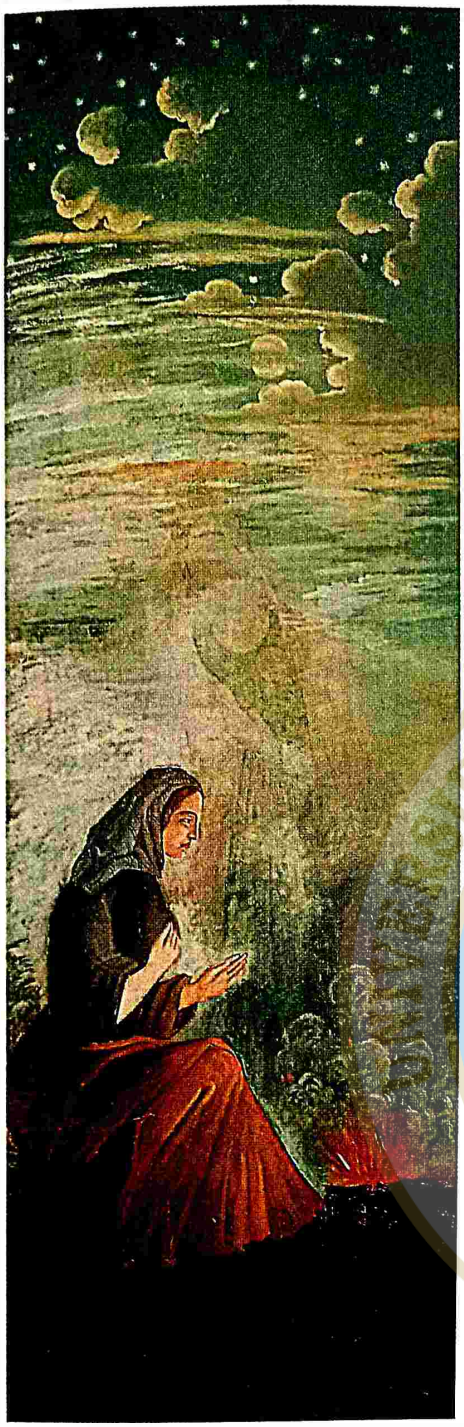


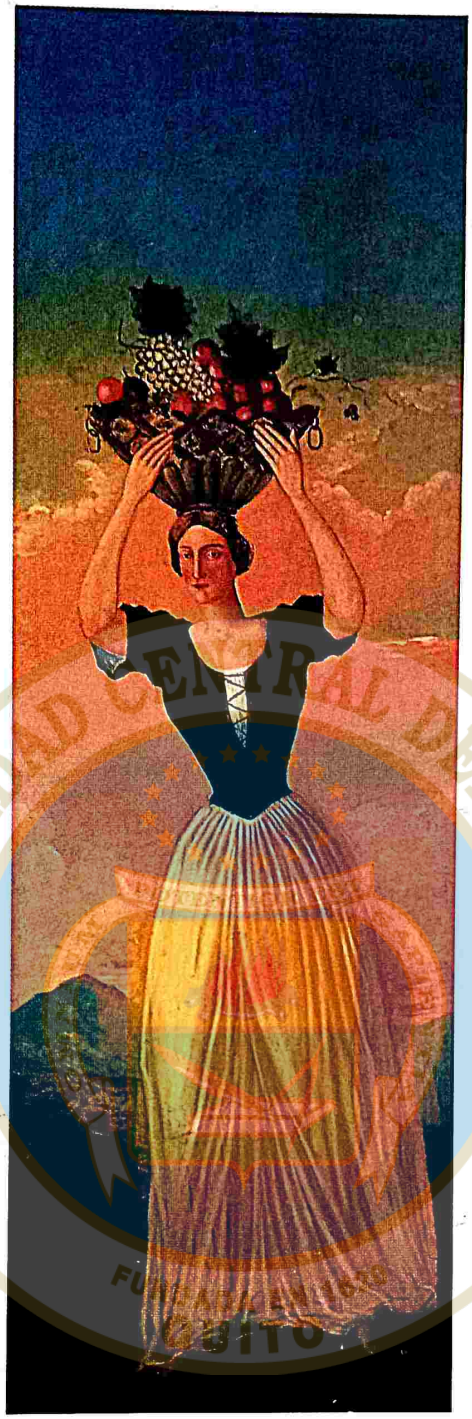




El salón en Jas de Bouffan, Aix-en-Provence, con las pinturas murales de Cézanne, hacia 1900
Fotografía
París, Bibliothèque Nationale de France

Allí trabaja en el banco de su padre, si bien monta un estudio en Jas de Bouffan. Pero nada más entrar en la oficina del banco, quiere regresar a París. En un libro de facturas del banco escribe: «No sin horror ve el banquero Cézanne cómo tras su pupitre surge un pintor.» Convencido de que su hijo nunca le sucederá en el banco, el padre le permite una vez más irse a París, si bien en esta ocasión le encomienda que haga estudios regulares en la Ecole des Beaux-Arts. Una libranza mensual de 125 francos permitirá a Paul dedicarse a su arte sin tener que ganarse el sustento. Pero una vez en París, la Ecole des Beaux-Arts le vuelve a denegar la solicitud: sus trabajos son toscos y rebeldes, se dice en la argumentación, lejos de lo que normalmente se entiende por arte. Pero Cézanne no rebate ese juicio, ya que esa Ecole des Beaux-Arts, con sus estructuras acartonadas y su cerrazón frente a todo lo novedoso, no puede ofrecerle gran cosa. De ese





***El invierno***, hacia 1860–62
*L'hiver*
Oleo sobre lienzo, 314 x 104cm
Venturi 7; París, Musée de la ville de Paris, Petit Palais

Cézanne firmó los cuatro cuadros con INGRES. El del invierno lleva además el año de 1811, siendo una alusión irónica al pintor Ingres, a quien Cézanne aborrecía, y a su obra maestra *Júpiter y Thetis*, entonces el más famoso cuadro del museo de Aix.

***El otoño***, hacia 1860–62
*L'automne*
Oleo sobre lienzo, 314 x 104cm
Venturi 6; París, Musée de la ville de Paris, Petit Palais

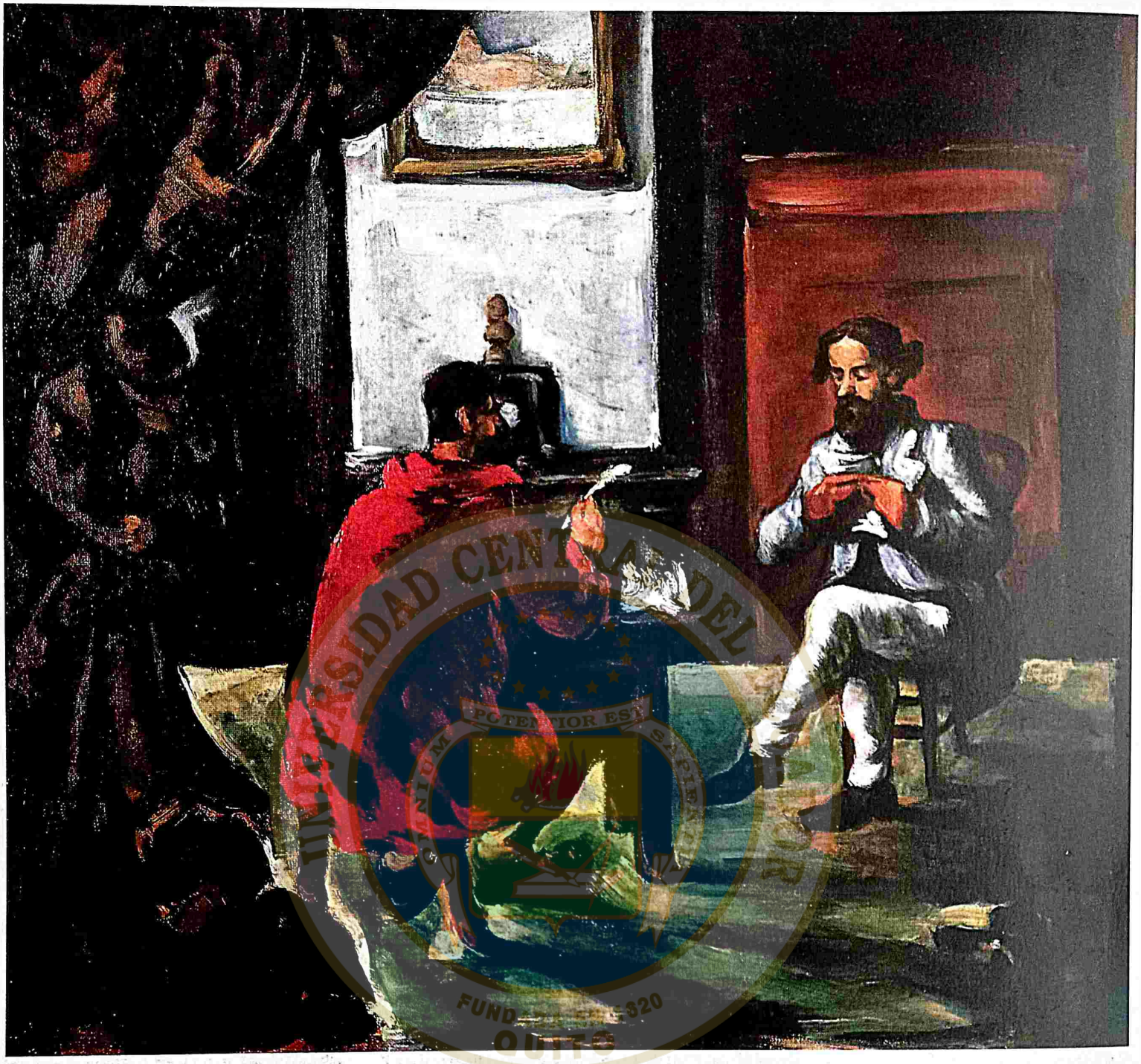
En 1859, el padre de Cézanne adquiere el Jas de Bouffan («Casa del viento»), antigua residencia veraniega del gobernador de Provenza, situada al oeste de Aix. Muchas habitaciones se encontraban en tan mal estado, que no pudieron ser ocupadas, permaneciendo cerradas. Cézanne, cada vez más centrado en la pintura, obtiene un año más tarde el permiso paterno para pintar frescos de gran formato en las paredes del salón.

modo, prosigue sus estudios en la Académie Suisse, que visita con regularidad.

No obstante, la Ecole des Beaux-Arts es la que marca la pauta en la vida artística de la Francia oficial. Sin ella y sin el Salón que organiza, es prácticamente imposible hacer carrera como artista. La autoridad en la materia era en aquel entonces el clasicista Jean Auguste Dominique Ingres (1780–1867). Sus alumnos llevaban a cabo la máxima de que la línea es más importante que el color, aspirando a perfeccionarse en el dibujo y en la cuidadosa representación del contorno. El color servía según ellos solamente para la coloración. Los motivos se centraban en temas históricos y mitológicos; la representación del paisaje como tema independiente estaba mal vista.

Contra esta dictadura de la línea surgió en el segundo cuarto de siglo una

FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
SIB - UCE



***La lectura de Paul Alexis en casa de Zola***, hacia 1869–70
*La lecture de Paul Alexis chez Zola*
Oleo sobre lienzo, 52 x 56 cm
Venturi 118; colección privada

Este cuadro, en el que destaca el contraste de claroscuros y de rojos con verdes, muestra a Emile Zola, autor del ciclo de novelas «Les Rougon-Macquart», con su secretario Paul Alexis, periodista, escritor y amigo de Cézanne de la época de Aix.

contrarreacción romántica, encabezada por Eugène Delacroix (1798–1863). El movimiento proclamaba la primacía del color sobre el dibujo, apreciando más el sentimiento e individualismo del artista que las convenciones artísticas.

El mundo del arte francés estaba dividido en dos bandos, el de Ingres y el de Delacroix, el del clasicismo y el romántico. La línea y el color eran objeto de constante discusión, convirtiéndose en tema socorrido de los caricaturistas.

Paralelamente a las corrientes creadas en ambientes aristocráticos y burgueses, creció un nuevo movimiento que buscaba sus temas en la realidad cruda y sin afeites. Su fundador fue Gustave Courbet (1819–1877). «Seamos auténticos, aunque seamos feos», era el grito de batalla de los «realistas», como se llamaban los partidarios de Courbet. Al socaire de las revoluciones industrial y política, los artistas encontraron nuevos temas, referidos al tiem-

po y la vida actuales. Courbet los exhortaba a pintar su propia época con sus hombres propios, para «poner al arte en contacto con el pueblo».

Pero la ruptura definitiva con la pintura histórica vino de manos de Edouard Manet (1832–1883), cuya concepción pictórica del realismo, con sus colores luminosos y contornos sin sombras fue admirada por los pintores al aire libre. A Manet no le interesaba la observación analítica, sino la reproducción de sus percepciones subjetivas, liberando así al objeto pictórico de toda carga simbólica.

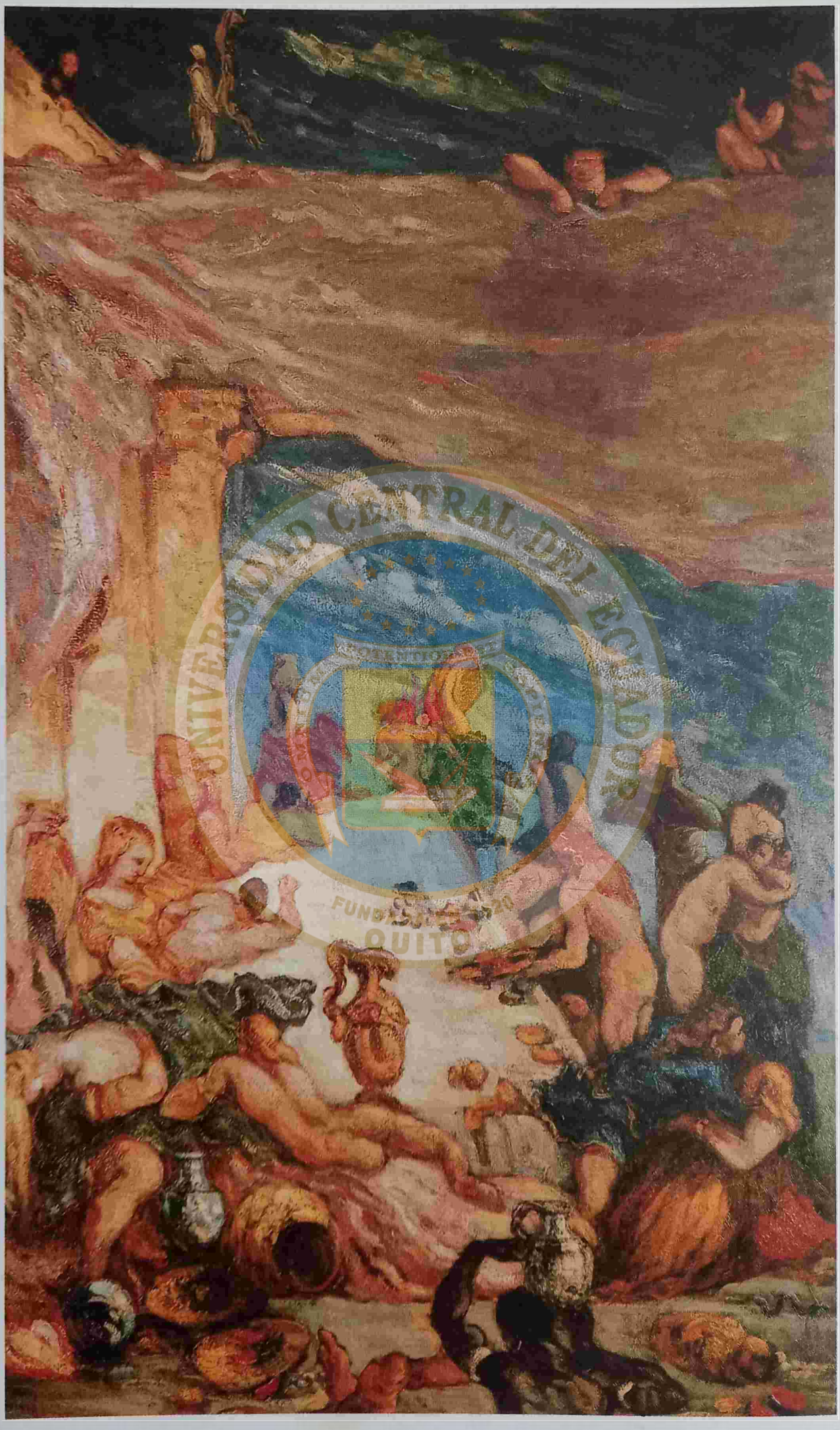
La lucha entre las distintas corrientes era apasionadamente comentada en los cafés y practicada en los estudios: en el Atelier Suisse se defendía con vehemencia el realismo y se discutía sobre la pintura de Manet; la Ecole des Beaux-Arts, la tradicional escuela de la Academia, se mantenía fiel al estilo de Ingres, que era el oficialmente reconocido. El público burgués, por su parte, seguía prefiriendo la pintura historicista, las representaciones alegóricas o la insulsa pintura de género.

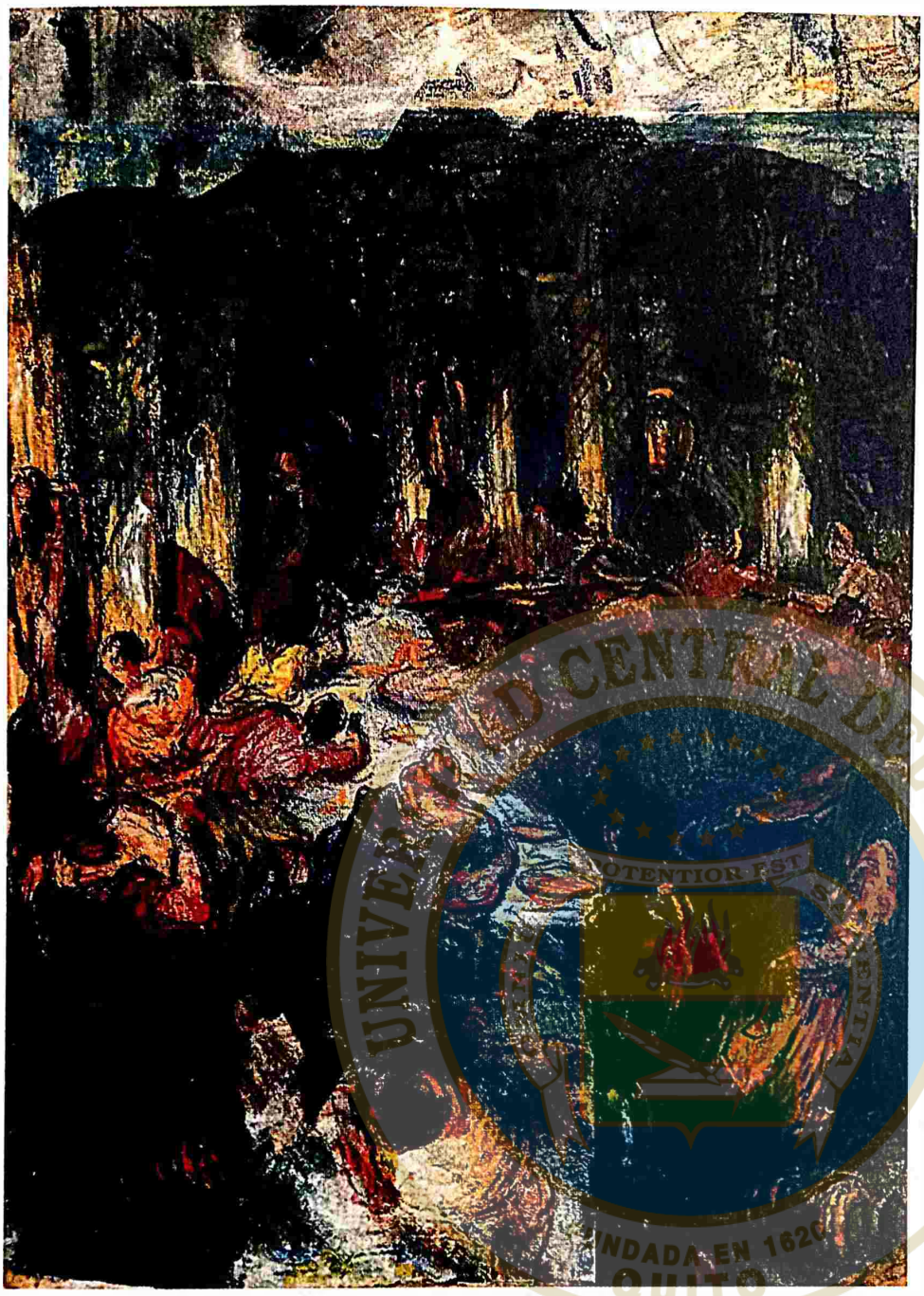
El más importante foro para los artistas era indiscutiblemente el Salón anual, que seguía definiendo el gusto imperante. Los miembros de la Academia seleccionaban los cuadros que les llegaban según criterios estrictos: deploraban la originalidad, la novedad o la heterodoxia respecto a la pintura académica. Y sin embargo, la más alta meta de todo artista era exponer en el Salón, ya que era la única posibilidad de aparecer en público, ser reconocido y vender cuadros. Cuando esta exposición rechazó en 1863 una cantidad inusitada de cuadros, hubo protestas masivas por parte de los artistas, dando lugar a que Napoleón III aprobara la creación de una exposición paralela para las obras rechazadas. Este «Salon des Refusés» (Salón de los rechazados) debía de brindar al público la oportunidad de formarse un juicio sobre las obras rechazadas. Pero el público, de ningún modo capacitado para juzgar por su cuenta el arte contemporaneo, tomó a burla la exposición. En el centro de la crítica estaba sobre todo *Desayuno sobre la hierba* (1863, pág. 30) de Manet, calificado de «indecente» por el emperador. Semejante exhibición de la desnudez femenina, como salta a la vista en el cuadro de Manet, no en la atmósfera íntima de un «boudoir», sino en un paisaje realis-

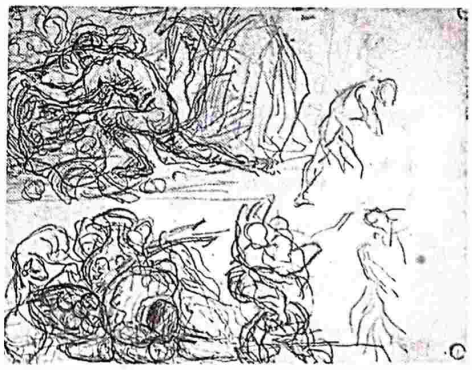


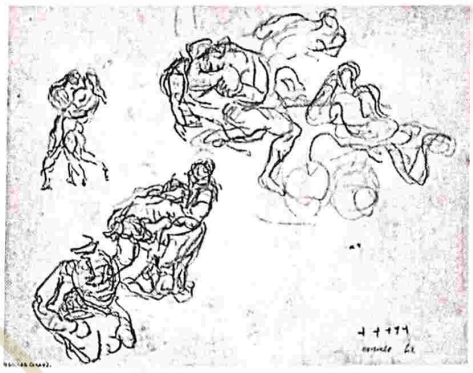
***El reloj negro***, 1869–71
*La pendule noire*
Oleo sobre lienzo, 54 x 73 cm
Venturi 69; colección privada

Todos los objetos de esta composición, orientada a un ritmo de horizontales y verticales, forman parte del orden del cuadro y tienen independencia absoluta. Hay un fuerte contraste entre la concha del molusco, orgánicamente abierta, y el frío mármol del reloj.


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
QUITO







Estudios para el cuadro: ***La orgía***, 1864–68
*Groupes en mouvement*
Tiza y plumilla
Chappuis 135 y 136; Basilea, Kunstmuseum
Basel, Kupferstichkabinett

***La orgía o el banquete***, hacia 1867
*L'orgie ou la banquet*
Tiza de color, lápiz, acuarela y aguada sobre cartón, 32,4 x 23,1 cm
Stuttgart, colección privada

Cézanne recrea una y otra vez el tema de la lucha de sexos y de la seducción. En este caso emplea una coloración granulada, que recuerda las pinturas murales venecianas.

ta, consternó profundamente al público. Por si fuera poco, el pintor tiene una técnica sencilla, ligera, carente de todo ilusionismo: «Uno no está acostumbrado a una reproducción tan simple y directa de la realidad», escribe Zola. Tras el escandaloso éxito del «Salon des Refusés», los jóvenes pintores cierran filas. El Café Guerbois en el barrio de Batignolles se convierte en centro de reunión de los pintores próximos a Manet, entre los que también alterna con frecuencia Cézanne. Pero es más bien un cuerpo extraño en este ambiente. Su fuerte acento provenzal, su descuidada indumentaria, su aspecto rústico y su trato desconfiado hacen de él un marginado, un personaje ridículo en el mundo artístico parisino.

No se queda mucho tiempo en un lugar. Incluso dentro de París cambia con frecuencia de vivienda, pocas veces permanece más de seis meses seguidos en la ruidosa capital, retirándose con frecuencia a la cálida placidez de Jas de Bouffan. Entre 1863 y 1870 pasa regularmente una parte del año en Aix, donde hace numerosos retratos de su tío Dominique, que se

PAGINA 14:
***La orgía***, 1864–68
*L'orgie*
Oleo sobre lienzo, 130 x 81 cm
Venturi 92; colección privada




La caricatura muestra a Cézanne con los dos cuadros que le rechàzaron en el Salón de 1870.

ofrece voluntariamente a posar. Es allí donde Cézanne retrata a su padre, *Retrato de Louis-Auguste Cézanne, padre del artista, leyendo «L'Evénement»* (1866, pág. 6). Lo retrata leyendo un periódico liberal, cosa que no se atiene a la realidad, ya que su padre prefería leer el republicano «Le Siècle». Pero «L'Evénement» es el diario en el que Zola escribe regularmente artículos en defensa de los jóvenes pintores en torno a Manet, y además polemiza con el jurado del Salón de 1866. En la pared posterior cuelga, como si hubiera estado siempre ahí, un cuadro de Cézanne. Es posible que este cuadro austero, realizado con espátula, representando a Louis-Auguste Cézanne como benevolente patriarca, contra toda realidad, exprese el deseo del pintor de una relación armónica con su padre, basada en el reconocimiento y no en el tutelaje.

Algunos años más tarde, Cézanne pinta el *Retrato de Achille Empéraire*, (1867–70, pág.17), el compañero del Atelier Suisse a quien tanto aprecia. Empéraire vive en condiciones miserables, es pequeño y deforme, y nunca obtendrá reconocimiento como pintor. Entre el retrato de su padre y el de Empéraire, ambos sentados en el mismo sillón, median pocos años. Al compararlos se aprecia la evolución del estilo de Cézanne en tan breve período de tiempo: si el sillón floreado en el retrato paterno está representado de forma impresionista-ilusionista, en el de Empéraire la decoración está reproducida de forma austera, casi esquemática. El rígido enfoque frontal, la luz que inunda regularmente el cuadro y apenas produce sombras, la decisión con que Cézanne estampa las superficies de color, confieren al retratado una dignidad monumental y el reconocimiento que la vida le negó.

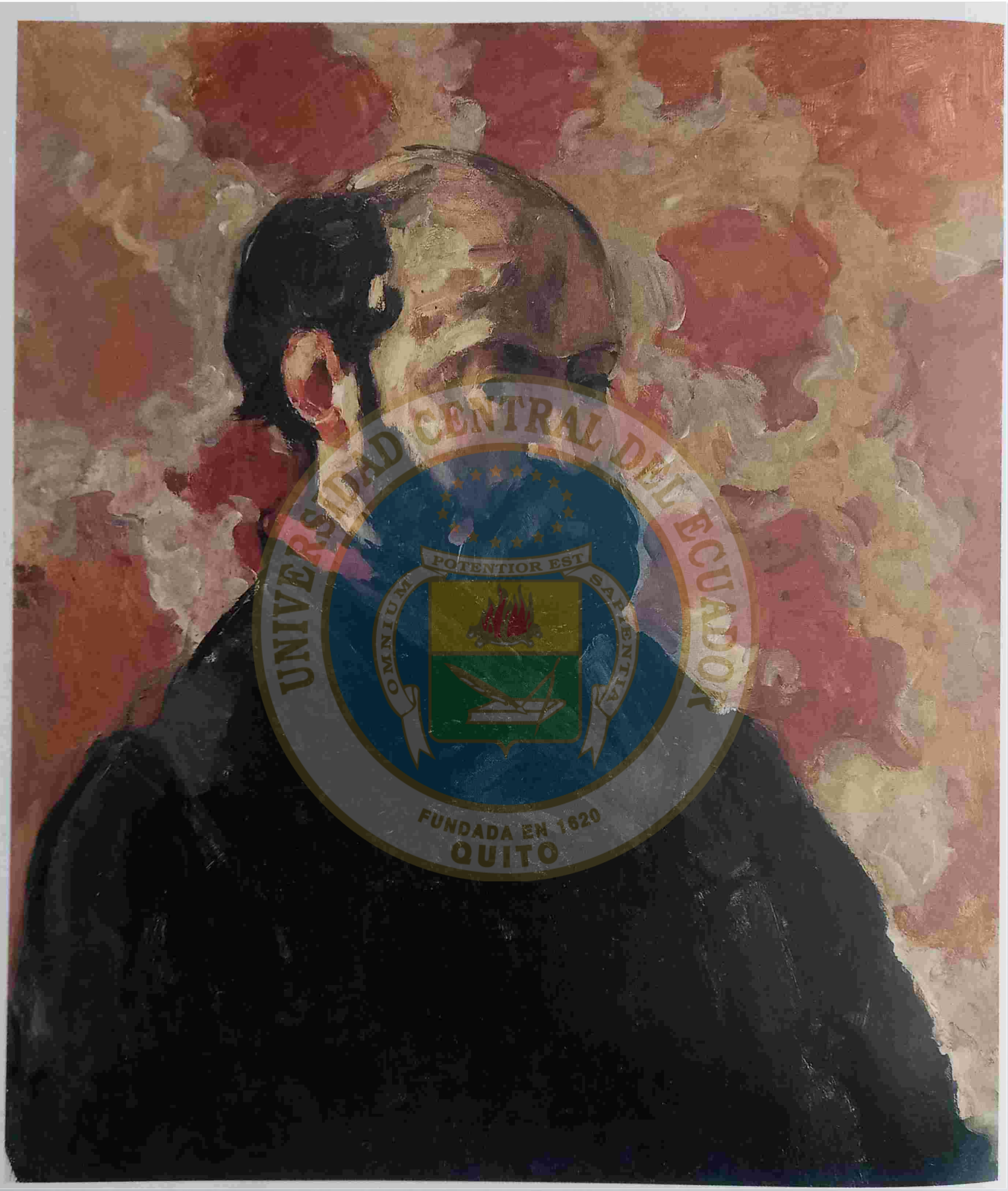
Cézanne presenta este cuadro y un desnudo femenino, entretanto desaparecido, para el Salón de 1870. Y como era de esperar, ambos cuadros son rechazados. En un artículo de un monsieur Stock sobre el Salón, aparece una caricatura de Paul Cézanne con los dos cuadros rechazados (pág.16, arriba). El pintor está representado como barbudo extravagante, y los dos cuadros grotescamente deformados. Pese a todo, Cézanne se defiende en una conversación con Stock:

«Así es, mi querido M. Stock, pinto porque veo, porque siento –tengo fuertes sensaciones–, también usted siente y ve como yo, pero no se atreve... Usted hace pintura de salón... Yo tengo, M. Stock, yo tengo... el valor de defender mis opiniones... y... quien ríe el último, ríe dos veces.»

PAGINA 17:
***Retrato de Achille Empéraire***, 1867–70
*Portrait d'Achille Empéraire*
Oleo sobre lienzo, 200 x 122cm
Venturi 88; París, Musée d'Orsay

«Un enano, pero con una magnífica cabeza hidalga, a lo van Dyck, un alma ardiente, nervios de acero y voluntad férrea en un envoltorio deforme, llama del genio en un cuerpo encorvado, medio Don Quijote, medio Prometeo» (Joachim Gasquet). Con este retrato, Cézanne rinde pleitesía a su venerado amigo, a quien muestra con elegíaca dignidad y orgullosa melancolía.




UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

# Cézanne y el impresionismo

Al estallar la guerra franco-alemana en el verano de 1870, Cézanne se retira de Aix a L'Estaque, un pueblo de pescadores próximo a Marsella, librándose así del reclutamiento que amenaza llevarlo a la guerra. Desde hace un año vive con la encuadernadora Hortense Fiquet, una mujer once años más joven que él. Esta unión no le proporciona, sin embargo, la esperada liberación de la soledad y del apremio sexual. Su timidez frente a las mujeres, su pánico al contacto corporal, basado, según propia confesión, en un trauma de la niñez durante sus años escolares a raíz de un fuerte puntapié que un niño le propinó por detrás en una escalera, y también su desconfianza de los hombres, no varían por compartir su vida con Hortense.

Durante diez años, Cézanne ocultó a su padre esta relación por miedo a que éste le recortase su asignación mensual. Sólo en 1886 legaliza su relación con Hortense, casándose con ella.

Aunque Hortense no comparte la pasión por la pintura y la literatura –prefiere la vida social de la gran ciudad parisina a la soledad del paisaje provenzal–, parece disponer sin embargo de una infinita paciencia y posa como modelo para el pintor en sesiones interminables. De ahí surgen más de cuarenta retratos suyos, en la mayoría de los cuales aparece como mujer severa y cerrada con perfiles toscos y pronunciados: *Madame Cézanne en un sillón rojo* (hacia 1877, pág.41) y *Madame Cézanne con chaqueta azul* (1885–87, pág.53).

La guerra está muy lejos de L'Estaque. A Cézanne, que nunca se había preocupado de la política, los caóticos acontecimientos políticos le dejan impasible. Pasa por alto la orden de reclutamiento y se concentra totalmente en la pintura. Sobre esta época declarará más tarde a Ambroise Vollard: «Durante la guerra yo trabajaba en L'Estaque mucho sobre el motivo. Por lo demás no puedo contarle acontecimiento alguno extraordinario en los años 1870–71. Mi tiempo lo repartía entre el paisaje y mi estudio.»

Cézanne se extasia ante el paisaje rocoso del Mediterráneo y pinta. Trabaja al aire libre y se esfuerza por reproducir sólo lo que ven sus ojos. La aldea de L'Estaque con su bahía de reflejos verdosos, con sus casas escalonadas a lo largo de las empinadas calles, con sus blancas y escarpadas rocas calizas y con sus pinos de verde esmeralda le proporciona motivos siempre nuevos.

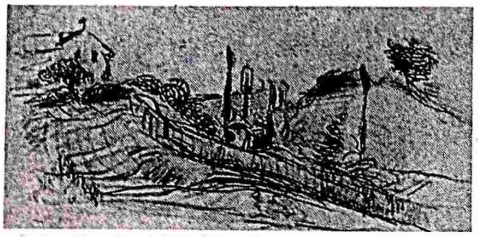
Cézanne no se inmuta cuando, tras proclamarse la república, se forma en Aix un nuevo consistorio y lo nombra a él miembro de la comisión de la escuela de dibujo y del museo, un puesto con el que hubiera podido ejercer su influencia sobre la política del museo. De forma semejante a su padre, elegido para la comisión de finanzas sin que tomara parte una sola vez en una de las sesiones del consejo, Cézanne se desentiende de los asuntos públicos de su ciudad. Permanece en el pueblo de pescadores y se dedica al grandioso



Paul Cézanne, hacia 1874
Fotografía

PAGINA 18:
***Retrato del artista***, 1875–77
*Portrait de l'artiste*
Oleo sobre lienzo, 65 x 54cm
Venturi 286; colección privada, Basilea, Galerie Beyeler

Cézanne aparece aquí como persona profundamente cerrada y desconfiada, con esa «expresión de pasmo incontrolado..., en el que los niños y la gente del campo pueden perderse». A la vista de este autorretrato, Rilke caracterizó a este pintor que veneraba de «humble et colossal», «humilde y colosal».



***La trinchera***, hacia 1870
*La tranchée*
Lápiz y tinta china sobre papel, 14 x 23 cm
En paradero desconocido

Dibujo previo para el cuadro *La trinchera*, todavía sin la montaña Sainte-Victoire.

paisaje que se le ofrece allí. En elinvierno de 1870/71, que contra toda costumbre trajo mucho frío y nieve a Provenza, pinta *Nieve fundida en L'Estaque* (hacia 1870, pág. 23).

Este cuadro se caracteriza en gran parte por los colores oscuros, los fuertes contrastes y el dramático entusiasmo de la primera obra de Cézanne, pero el tema no es producto de su fantasía, sino realidad observada por él. Las bruscas diagonales de la ladera nevada deslizándose y el tejado de la casa son reales, así como las copas de los pinos cimbreadas por el mistral y el cielo amenazador. Pero el dramatismo de la naturaleza exterior refleja la situación interior del alma del creador. El temperamento impetuoso de Cézanne exige siempre su tributo. Todavía no dispone de una técnica que le permita representar a la naturaleza que observa con rigor sereno y lleno de fuerza y al mismotiempo ordenar sus propias impresiones.

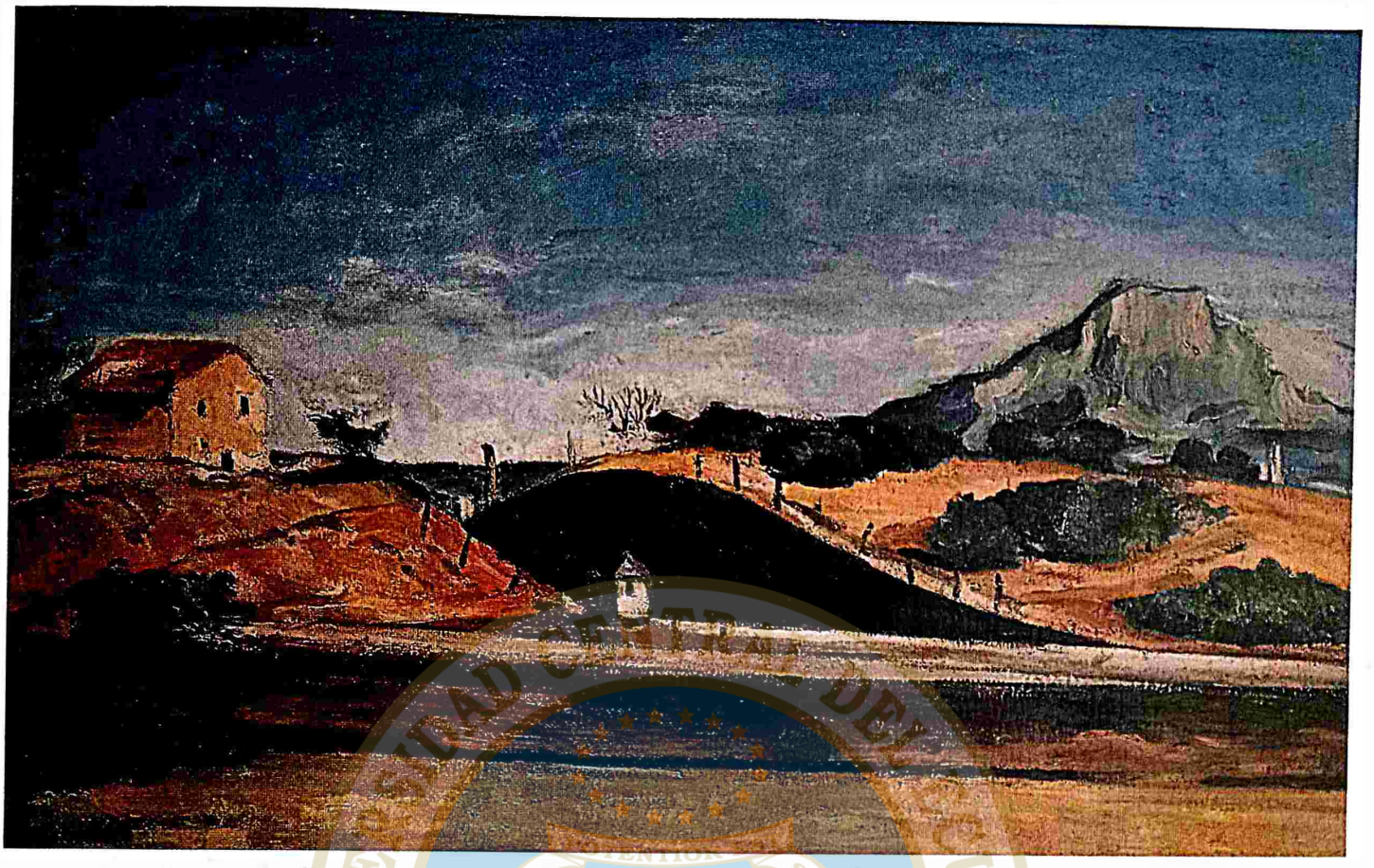
El tiempo de la guerra lo pasa Cézanne en parte en L'Estaque, con Hortense, y en parte sin ella en su casa paterna de Aix. Allí, en los alrededores de Jas de Bouffan, pinta un trozo del paisaje habitual en el sur de Francia: *La trinchera* (1867–70, pág. 21). En su despejado colorido, este motivo sencillo y falto de sentimentalismo alude ya a la lúcida coloración de los impresionistas; en la manera de pintar se diferencia sin embargo totalmente de la forma de observar de aquéllos: con colores vigorosamente aplicados y muy esparcidos, Cézanne imprime al paisaje consistencia y solemne austeridad. Los objetos conservan su propia materialidad: arena, tierra y rocas no están absorbidas por la atmósfera, sino que, directamente y en una realidad trivial y sin adornos, yacen ante los ojos del espectador. La colocación casi paralela de cada uno de los motivos desvía la mirada hacia el centro del cuadro, en el que se abre, como una herida abierta en sí misma, la zanja del camino.

Cézanne ha manifestado en varias ocasiones su postura respecto a los cambios en el paisaje y en los hombres originados por el progreso técnico: «La ciudad de Aix está estropeada por el urbanista. Uno tiene que darse prisa si aún quiere ver algo. Está desapareciendo todo», comenta a Emile Bernard, pintor colega suyo. Y una vez le manifiesta al arqueólogo Jules Borély: «Lo que más me gusta es ver a la gente que ha envejecido sin forzar sus costumbres mediante la aceptación de las leyes del tiempo. Detesto las consecuencias de esas leyes.»

A la vista de tal valoración, el cuadro escueto, sin emociones, de la trinchera puedeconsiderarse, con sus motivos de rocas, campos y colinas como una conjuración de las fuerzas siempre presentes y poderosas de la naturaleza, fuerzas que representan el polo opuesto de las transformaciones del tiempo. Por primera vez aparecen en este cuadro de Cézanne las cordilleras que adoraba, la montaña Sainte-Victoire, como elevación compacta, casi suprarreal en su estructura cristalina, como símbolo de intemporalidad y permanencia.

Finalizada la guerra, Cézanne y Hortense regresan a París, donde en enero de 1872 viene al mundo su hijo Paul: tiene que alimentar a una familia y se encuentra más atado que nunca. Su amigo Achille Empéraire quiere alojarse por unos meses en su casa, pero poco tiempo después deja la vivienda de Cézanne en la Rue Jussieu:

«...era necesario, ya que de otra forma no hubiera podido escapar al destino de los otros. Lo encontré aquí olvidado de todos. No tiene ningún amigo inteligente o cordial. No hablemos ya de Zola, Solari o los otros. Es el tipo más solitario que uno se pueda imaginar...» En este tiempo de postración le llega a Cézanne la invitación de Camille Pissarro para ir a su casa de Pontoise. Allí, en el valle del Oise, donde también se ha instalado Charles François Daubigny, se le ofrecen al pintor al aire libre gran variación de motivos. Cé-



*La trinchera*, 1867–70
*La tranchée avec la montagne Sainte-Victoire*
Oleo sobre lienzo, 80 x 129cm
Venturi 50; Múnich, Neue Pinakothek

En claro colorido impresionista, aunque sin diluirse las formas en la atmósfera, Cézanne presenta aquí un trozo del paisaje cotidiano de los alrededores de Aix. En este cuadro aparece por primera vez su cordillera favorita, la montaña Sainte-Victoire.

zanne está feliz por esta invitación, aunque para seguir evolucionando le faltan conocimientos manuales de pintura, técnica, que confía poder adquirir con Pissarro.

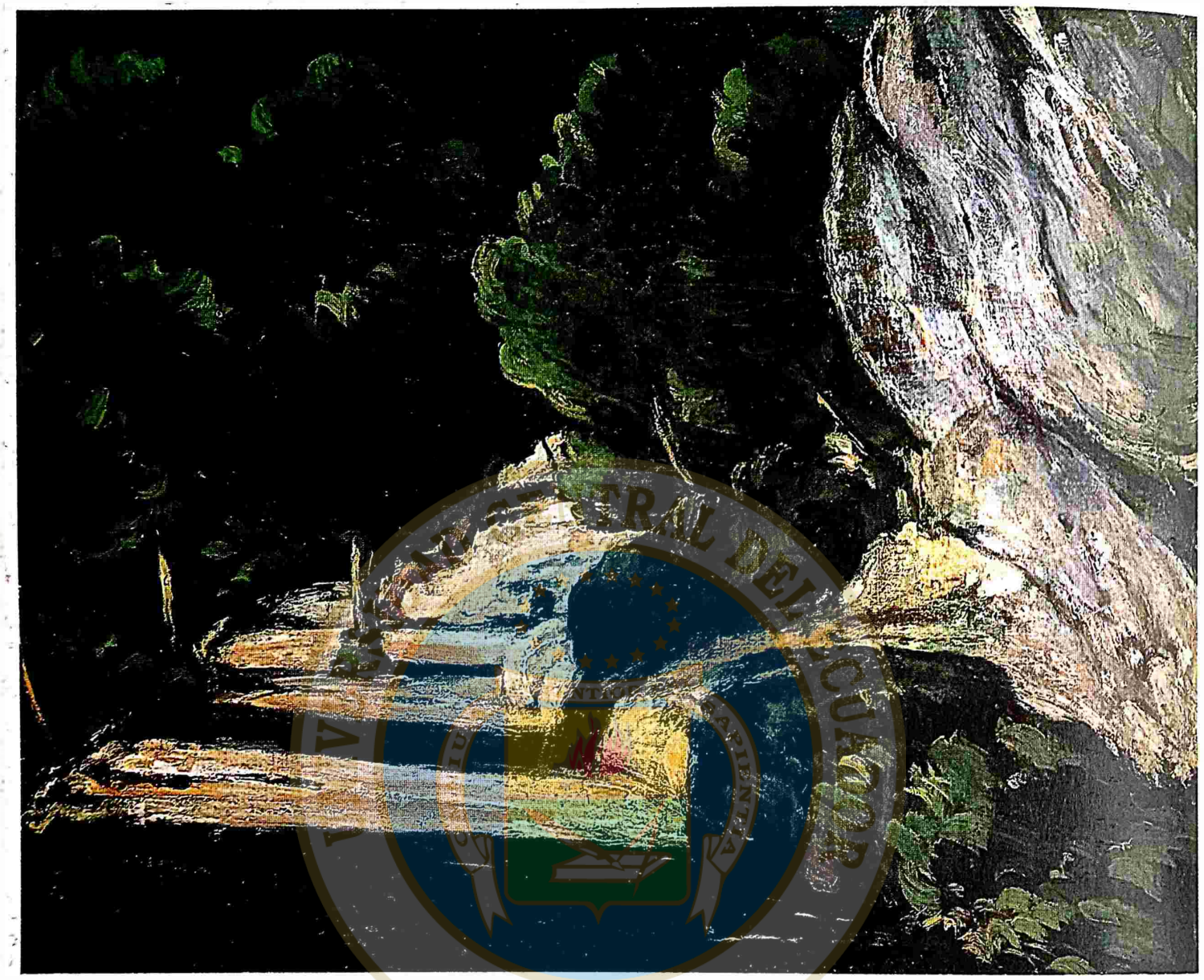
El hecho de que Cézanne, misántropo e irritable como era, se confíe a otro hombre, hay que atribuirlo al carácter comprensivo y tolerante de Pissarro y a su manera de ser paciente y respetuosa que lo predestinaba a la docencia. «Pissarro fue como un padre para mí...semejante al buen Dios», manifestará Cézanne más tarde refiriéndose a su amigo y mentor, nueve años mayor que él, y que cree firmemente en el extraordinario talento del artista.

Pissarro logra que su paleta prescinda por primera vez de los tonos oscuros. El mismo había desterrado desde hacía años el negro, ocre y siena de su escala de colores. «Pinte usted siempre con los tres colores básicos (rojo, amarillo, azul) y sus combinaciones más inmediatas», le aconseja a Cézanne. Le muestra cómo se hace un cuadro a base de contrastes entre claros y oscuros, y lo motiva sobre todo para que observe atentamente la naturaleza y lleve al lienzo exclusivamente lo que observa sin interpretaciones propias, sin añadidos de la fantasía. El pintor no debe ser otra cosa que un observador atento y consciente de la realidad.

Pissarro le aconsejó además que en la tratamiento de un motivo prescindiera de enmarcar las formas, de los contornos lineales. La forma de los objetos tiene que resultar más bien de la gradación de las tonalidades de los colores.

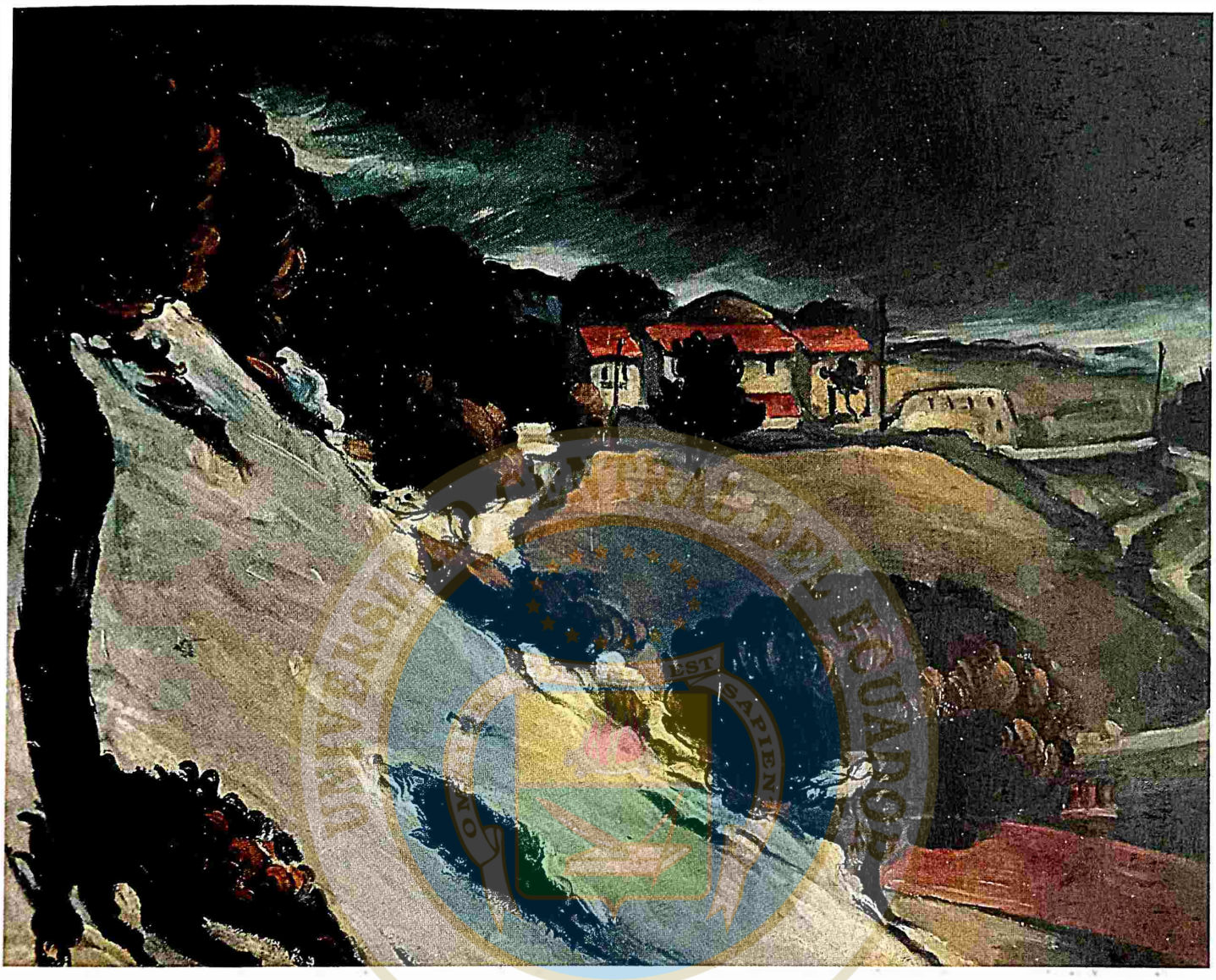
«No trabaje usted pieza a pieza», le aconseja, «emplee colores por todas partes observando atentamente la coloración, relacionándola con el entorno. Pinte con pequeñas pinceladas e intente así fijar sus percepciones. El ojo no debe concentrarse en un punto concreto, sino que debe percibir todo a la vez

FACULTAD DE
SIB - U



*Paisaje*, 1870–71.
*Paysage*
Oleo sobre lienzo, 53,8 x 64,9cm
Francfort/Meno, Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut

A diferencia de la obra *Nieve fundida en L'Estaque,* Cézanne toma aquí una composición paisajística nada espectacular como motivo del cuadro: una senda del bosque en una ladera rocosa poblada de pinos. El colorido lleno de contrastes, con su juego de luz y sombras, presta a este sencillo sujeto una especial fuerza expresiva, un efecto que se debe no a la realidad escenificada, sino a la realidad observada.



***Nieve fundida en L'Estaque***, hacia 1870
*La neige fondue à l'Estaque*
Oleo sobre lienzo, 73 x 92cm
Venturi 51; colección privada

En su dramatismo expresivo, este cuadro paisajístico recuerda fuertemente a los cuadros de figuras cargados de emotividad de la primera época de Cézanne.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Paul Cézanne (centro) con Camille Pissarro (derecha) en tierras de Auvers,hacia 1874
Fotografía





Camille Pissarro:
***Retrato de Paul Cézanne***, 1874
Aguafuerte, 27 x 21 cm
París, Bibliothèque Nationale de France

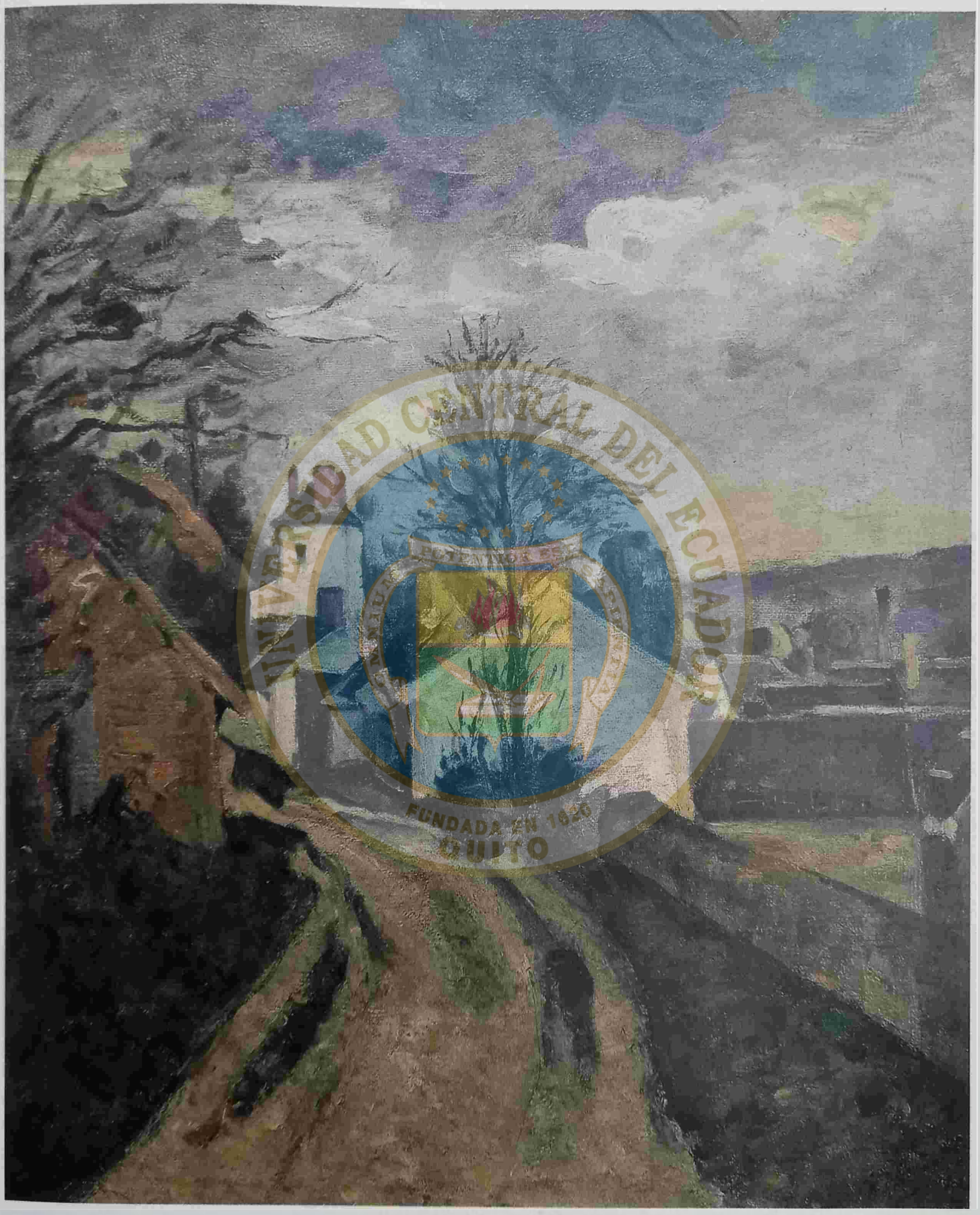
PAGINA 25:
***La casadel doctor Gachet en Auvers,*** hacia 1873
*La maison de M. Gachetà Auvers*
Oleo sobre lienzo, 46 x 38 cm
Venturi 145; París, Musée d'Orsay

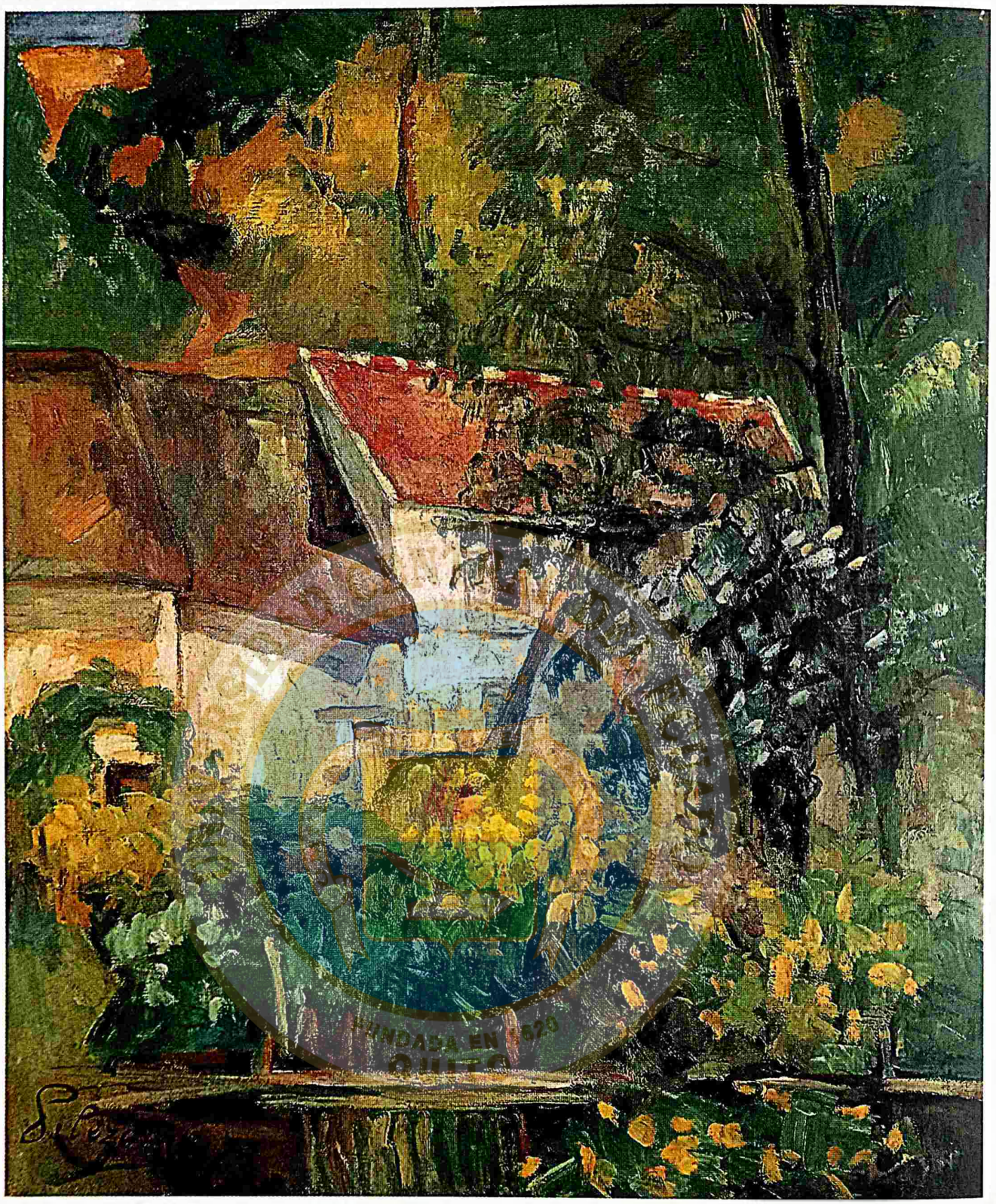
Desde finales de 1872 hasta la primavera de 1874, Cézanne vive en Auvers-sur-Oise en casa del doctor Paul Gachet, el primer comprador de sus cuadros.

y captar al mismo tiempo los reflejos de los colores en su entorno. Trabaje usted conjuntamente el cielo, el agua, las ramas y la tierra, y mejórelo constantemente hasta que todo concuerde. Embadurne todo ellienzo ya desde el primer momento y trabaje hasta que no haya nada más que añadir. Fíjese exactamente en la perspectiva aérea, desde el primer plano hasta el horizonte, en el reflejo del cielo y de la vegetación.

No tenga miedo de emplear abundantemente el color; vaya afinando cada vez más el trabajo. No haga caso de reglas y principios, sino pinte usted lo que vea y lo que sienta.Pinte con decisión y sin remilgos, pues es importante fijar la impresión primera. ¡Nada de timideces frente a la naturaleza! Uno debe tener el arrojo y correr el riesgo de equivocarse y cometer fallos. Sólo hay un maestro: la naturaleza...»

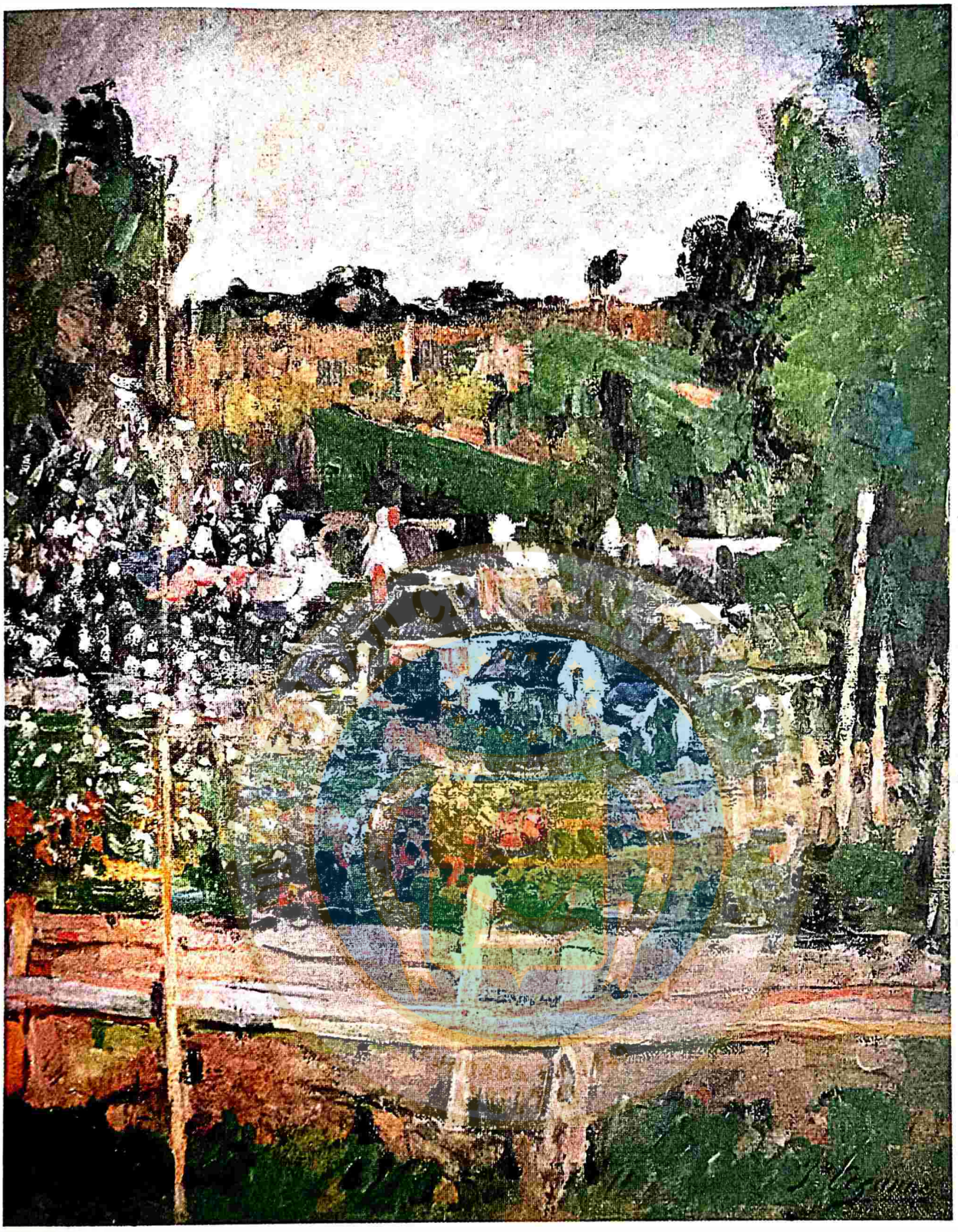
Los dos amigos se colocan a menudo juntos frente al mismo motivo, pintando hombro con hombro. «Estábamos siempre juntos», cuenta Pissarro más tarde, «a pesar de lo cual cada uno conservaba para sí lo verdaderamente importante, que son las propias sensaciones.»


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1826
QUITO



***La casa de Père Lacroix en Auvers***, 1873
*La maison du père Lacroix à Auvers*
Oleo sobre lienzo, 61 x 51 cm
Venturi 138; Washington (DC), National Gallery of Art,
Chester Dale Collection

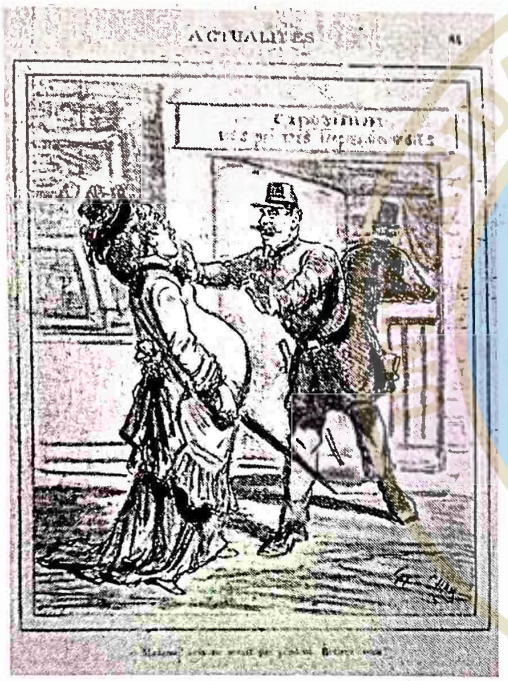
Aunque los cuadros de Cézanne de esta época sean más brillantes y vibrantes que los primeros, su composición más severa y reflexiva, lo diferencian sin embargo de los impresionistas que, como él, venían a Auvers para pintar.



***Vista de Auvers-sur-Oise: la cerca***, 1873
*Vue d'Auvers-sur-Oise (La barrière)*
Oleo sobre lienzo, 44,5 x 34,5cm
Venturi 149; colección privada

A través de su colaboración con Pissarro, la paleta de Cézannc se vuelve más clara. Cada vez evita más las superficies de colorido interrelacionadas y oscuras en favor de una utilización de los colores más libre y ligera.




Caricaturas de la revista satírica «Charivari», dibujadas por Cham, 1877
Dibujos

***El pintor impresionista***
«¡Pero si son colores de cadáveres!»
«Sí, desgraciadamente no pude llegar al olor.»

***Exposición de pintores impresionistas***
«¡Señora, no sería prudente, váyase!»

Con el fin de hacerse totalmente con la técnica de Pissarro, Cézanne llega incluso a copiar escrupulosamente un cuadro de su amigo. No siempre le resulta fácil dar sobre el lienzo las cortas pinceladas unas al lado de las otras con la paciencia con que lo hace Pissarro. Pero nota que la técnica impresionista lo acerca más a su meta y le ayuda a modular su carácter. Las cortas, alegres y libres pinceladas de Cézanne, como las que emplean también los impresionistas, se van transformado con el tiempo en pinceladas rectangulares más regulares, que a menudo hace discurrir diagonalmente por el cuadro. La impresión de fugacidad y alegre liviandad se subyugan a una apariencia de estabilidad y duración.

Al lado de Pissarro el trabajo de Cézanne es sereno y continuado. Éste hace progresos y Pissarro llega a tenerle gran aprecio. «Tenemos grandes esperanzas en nuestro amigo Cézanne», cuenta. «He visto un cuadro suyo de una fuerza notable y de gran expresividad que yo tengo ahora en mi casa. Si, como espero, se queda un tiempo más en Auvers, donde él quiere vivir, llegará a causar la admiración de algunos artistas que lo han juzgado demasiado prematuramente.»

In Auvers-sur-Oise, un pueblo vecino a Pontoise, se había instalado el médico Paul-Fernand Gachet, un admirador más de sus cuadros. El doctor Gachet era una personalidad altamente original con puntos de vista heterodoxos, cabello teñido de amarillo y vestimenta fuera de lo convencional. Admiraba a Gustave Courbet y Victor Hugo y se movía por los cafés parisinos, donde alternaba con la vanguardia pictórica. En su tiempo libre él mismo hacia sus pinitos en pintura y se interesaba además por todo lo nuevo y revolucionario. Había conocido a Cézanne a través de Pissarro y le convenció para que se instalase en Auvers, cerca de él.

Allí, en un paisaje totalmente sereno e idílico, Cézanne descubre los polifacéticos matices de la naturaleza. Repinta y corrige sus cuadros constantemente con el fin de fijar la gran cantidad de observaciones y la riqueza de la realidad. Jamás está contento ni considera acabados sus cuadros. Retoma constantemente sus lienzos e intenta reproducir todavía más perfectamente sus percepciones.

Se encuentra a gusto en compañía de Gachet y su mujer, siendo la primera vez que alguien se interesa apasionadamente por su obra.

Un día gira la conversación en torno al cuadro de Manet *Olympia* (1863, pág. 30), aquel cuadro que había escandalizado al Salón de 1863, y a la versión de Cézanne *Una Olympia moderna* (1869-70, pág. 31), pintada tres años antes. Cézanne toma de repente el pincel y con una presteza insólita en él pinta una segunda versión (1873, pág. 32). Este cuadro tan fácilmente esbozado y lleno de sutil ironía se diferencia de la versión anterior, más rígida y más torpe, por un colorido delicado y suave que envuelve la escena de sensualidad. La ruda inmediatez de la prostituta desnuda, que, como si se tratara de un delirio de opio, aparece ante el pretendiente como objeto inalcanzable de su deseo, ya no tiene nada en común con la reproducción friamente distanciada de la desnudez del *Olympia* de Manet (pág. 30). Existen más paralelismos si cabe con el cuadro de Cézanne *Desayuno sobre la hierba* (1869–70, pág. 30). En ambos cuadros está representado el pintor mismo de espaldas, en la misma posición y con el mismo vestido, incluso con el mismo sombrero de copa. Las dos veces se aparece ante él la tentación sobre un paño blanco; en *Desayuno sobre la hierba*, en forma de manzanas, el «fruto prohibido»; en el cuadro *Una Olympia moderna*, como irreal cuadro fantástico sacado de la realidad cotidiana. El doctor Gachet adquiere esta segunda versión (pág. 32) y ayuda así a Cézanne en la venta de su primer cuadro.



***La casa del ahorcado en Auvers***, 1872–73
*La maison du pendu à Auvers*
Oleo sobre lienzo, 55,5 x 66,5 cm
Venturi 133; París, Musée d'Orsay

La primera exposición de los impresionistas –el nombre provenía de un crítico a raíz del cuadro de Monet *Impresíon, sol naciente*– el 15 de abril de 1874 tropezó con la mofa y la incomprensión del público. Los visitantes acudían en riadas pero sólo parareirse. Este cuadro es uno de los pocos que se vendieron durante la exposición. El conde Doria lo adquirió por 300 francos.

Cézanne intenta más tarde en sus cuadros expresar nuevamente su visión de lo femenino, dominando de esta forma sus obsesiones y temores.

Conforme se va haciendo mayor, tanto más evita el contacto con mujeres. A Hortense Fiquet no lo une, después de corto tiempo, ya nada. Las más cercanas a él son ciertamente su madre y su hermana Marie, a la que quiere mucho. Más tarde, cuando reside habitualmente en Aix, prescinde totalmente de modelos femeninos, en parte por consideración a la mentalidad mojigata y provinciana del entorno, en parte también porque a lo largo de su vida no logrará desembarazarse de su retraimiento, temor y desconfianza frente a las mujeres.

Por mediación otra vez de Pissarro, Cézanne conoce en 1873 al comerciante de pinturas Julien Tanguy, un bretón de unos 50 años, que al pintor de Aix le resulta de inmediato sumamente simpático. El «padre Tanguy» cuenta con una estupenda capacidad crítica para el arte. Apoya a Pissarro, Sisley, van Gogh, al que Cézanne conoce en su casa, Guillaumin, Gauguin, Signac y Seurat, con los que intercambia cuadros por lienzo y colores. Tanguy representa para Cézanne un golpe de suerte: acepta numerosos cuadros suyos liberándolo de sus preocupaciones a la hora de adquirir material pictórico, ya

que la situación económica de Cézanne es más crítica que nunca. Tiene que alimentar con su exiguo sueldo de soltero una familia de tres miembros; de momento no puede pensar en un éxito público, ni en las ventas que ello acarrearía.

Tampoco les va mejor a los otros pintores del grupo de Batignolles. Una y otra vez son rechazados sus cuadros por el jurado, cuyos criterios siguen inamovibles todavía en la Tercera República. Sólo el cuadro de Manet *Le Bon Bock*, realizadoen el estilo de los antiguos maestros, es aceptado en el Salón de 1873.

Para los jóvenes pintores está claro que no pueden esperar nada del Salón oficial y retoman el plan de Monet, concebido ya en el año 1867 en el Café Guerbois, de llevar a cabo una exposición del grupo organizada y financiada por ellos mismos.

La exposición de la «Société anonyme des artistes, peintres, sculpteurs, graveurs», como es nombrado el grupo oficialmente, se inaugura el 15 de abril de 1874 en el estudio del fotógrafo Gaspard Félix Nadar en el Boulevard des Capucines y dura un mes. Junto a Renoir, Monet, Sisley, Berthe Morisot, Degas y Pissarro, exponen también otros pintores amigos de Degas, menos discutidos por el público. Pissarro invita a Cézanne a que participe, no sin la oposición de algunos de los miembros que temen que los cuadros demasiado atrevidos de éste puedan dañar al grupo. Manet se niega rigurosamente a participar; Cézanne es para él «un albañil que pinta con su paleta». Se promete más éxito participando en el Salón oficial.

La exposición desencadena en el público y en la crítica una ola de burlas y escarnios. Se ironiza que, para rematar sus cuadros, estos pintores cargan las pistolas con tubos de pintura y los disparan contra el lienzo. Cézanne, como creador de la «Olympia moderna», es definido por los críticos de «L'Artiste» como un enajenado que pinta durante el delirium tremens. Emile Zola, que como amigo hubiera podido tomar partido por el grupo, se inhibe. Se interesa más bien por su gigantesca novela, la epopeya familiar «Les Rougon-Macquart» y va a la exposición sólo para tomar notas para su novela acerca de un artista, «L'Œuvre» («La Obra»), cuyo héroe será Cézanne.





Edouard Manet:
***Olympia***, 1863
Oleo sobre lienzo, 130,5 x 190cm
París, Musée d'Orsay

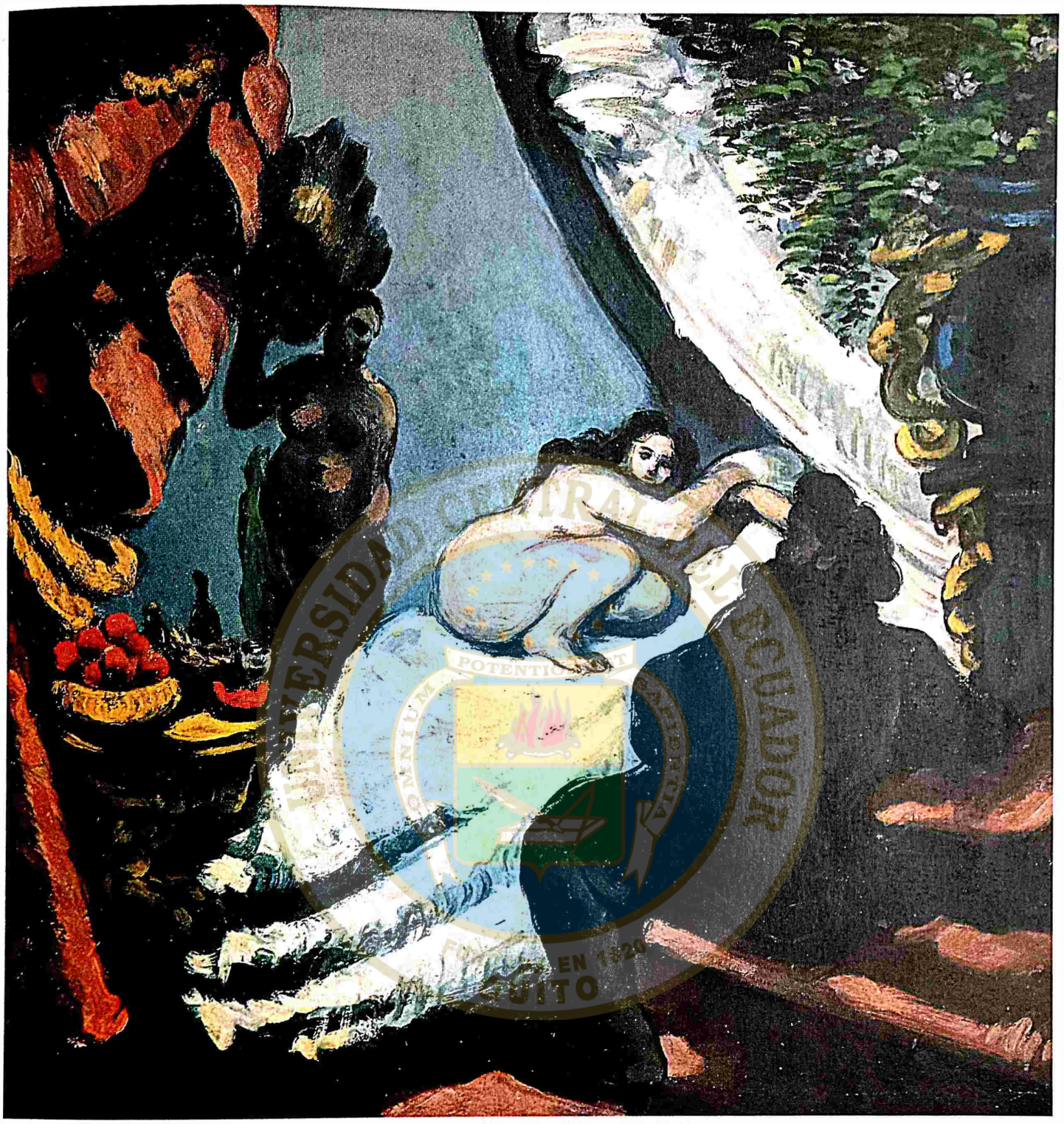
Edouard Manet:
***El desayuno sobre la hierba***, 1863
*Le déjeuner sur l'herbe*
Oleo sobre lienzo, 208 x 264 cm
París, Musée d'Orsay



***Desayuno sobre la hierba***, 1869–70
*Déjeuner sur l'herbe*
Oleo sobre lienzo, 60 x 80cm
Venturi 107; colección privada

El motivo del desayuno al aire libre de Manet está recogido aquí en una composición muy personal y dramática de Cézanne. De diferente forma que en Manet, las personas se encuentran aquí en una relación difícilmente interpretable, si bien en el caso de la figura de espaldas en primer plano se trata probablemente del pintor mismo. Las manzanas como objetos simbólicos son el punto de flexión y de captación del suceso.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR FUNDADA EN 1620 QUITO

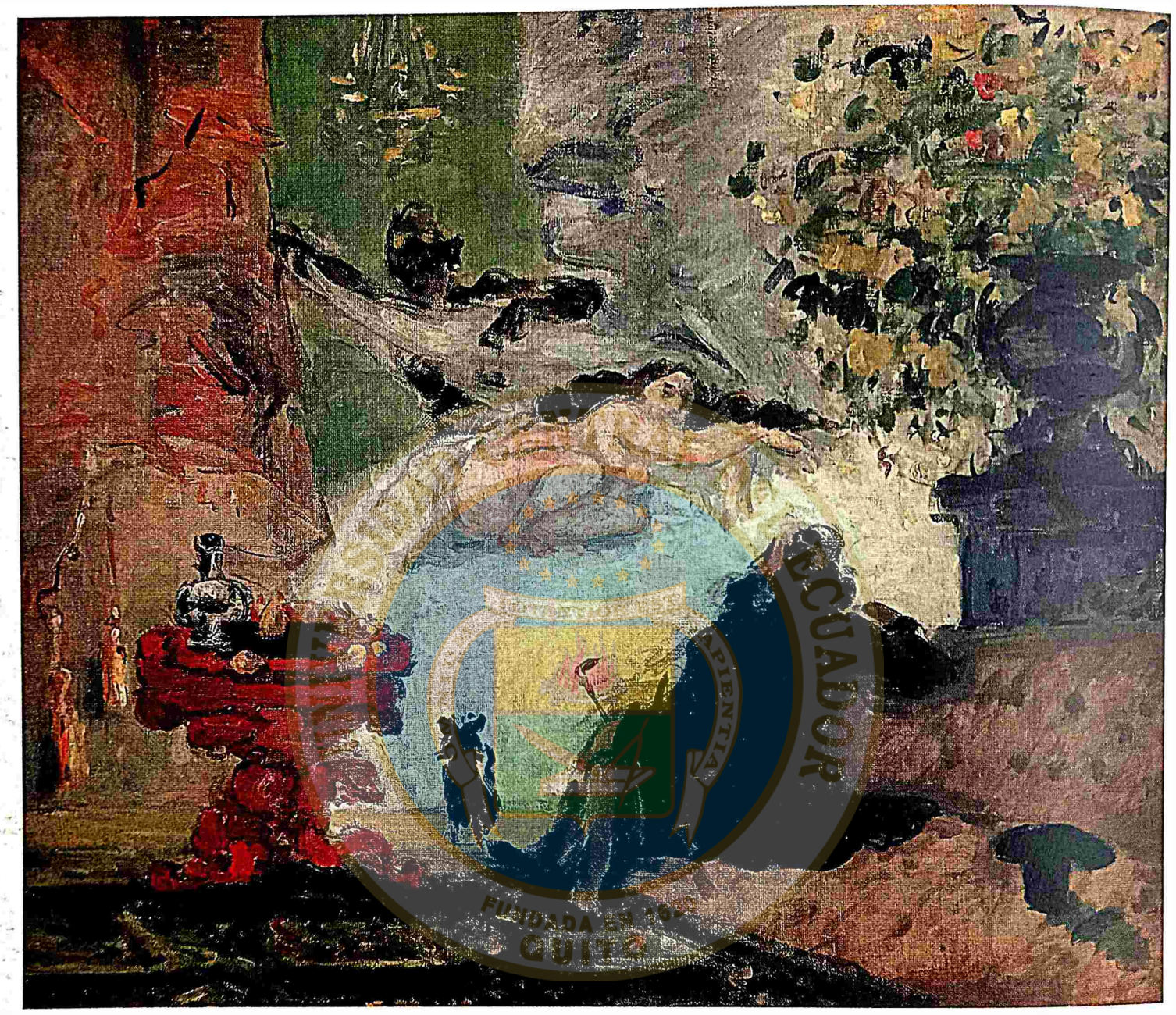


*Una Olympia moderna*, 1869–70
*Une moderne Olympia*
Oleo sobre lienzo, 57,5 x 57 cm
Venturi 106; colección privada

Inspirándose en el cuadro de Manet que causó escándalo en 1863, Cézanne realiza aquí una versión rudamente expresiva del tema.

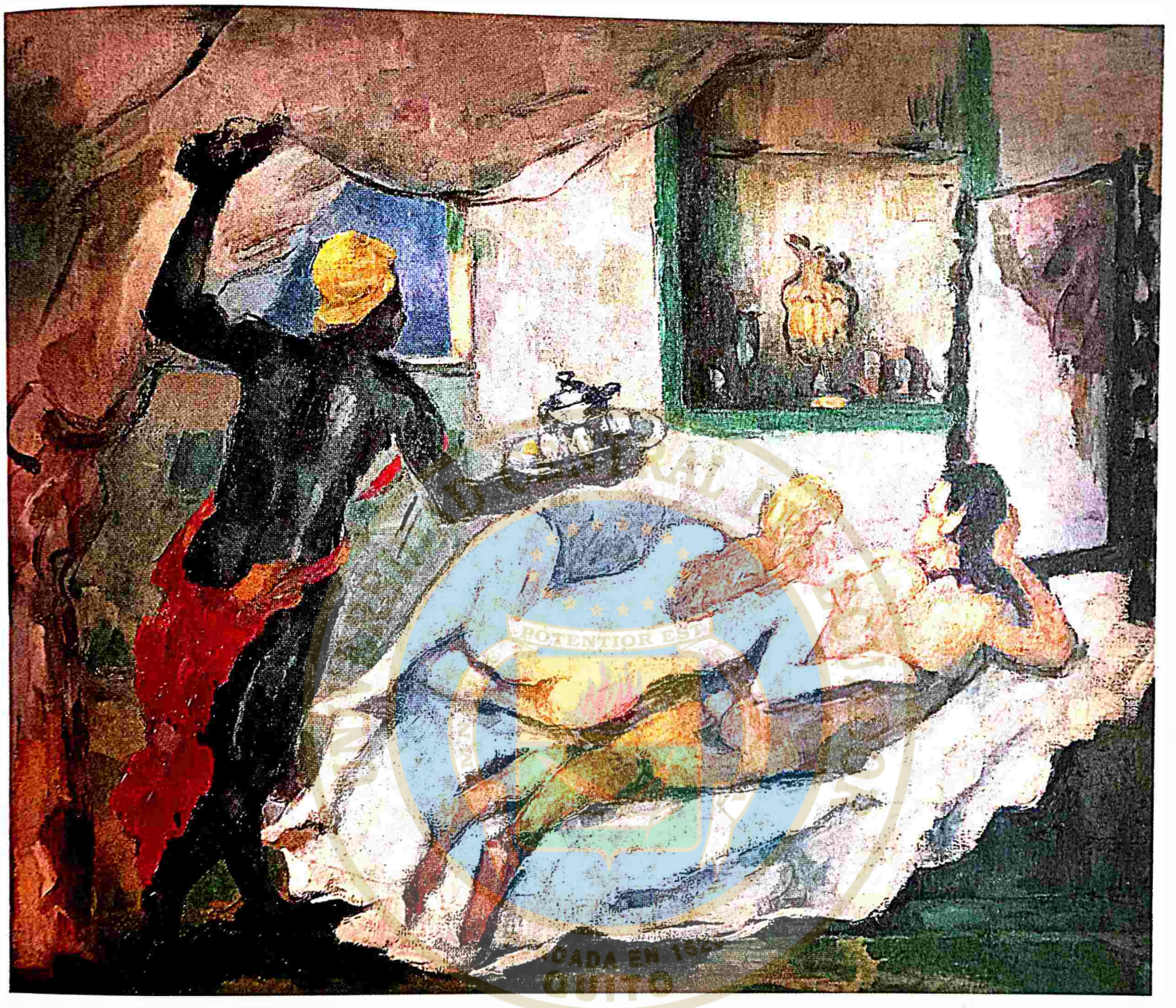
En «L'Œuvre» se dice más tarde respecto a la exposición del grupo de Batignolles:

«Las mujeres no podían reprimir más sus risas con el pañuelo, los hombres sacaban sus barrigas para poder reir más anchamente. La multitud venía para divertirse. Esta irradiaba una hilaridad contagiosa, cada vez se excitaba más, reventaba de risa por nada provocando su hilaridad tanto las cosas hermosas como las detestables... Se enjuiciaba cada cuadro.La gente se llamaba una a otra para señalar una obra especialmente lograda, opiniones graciosas corrían continuamente de boca en boca... La boca redonda y estúpida de los ignorantes que critican la pintura llegó a expresar la suma de todas las bu-



***Una Olympia moderna***, 1873
*Une moderne Olympia*
Oleo sobre lienzo, 46 x 55 cm
Venturi 225; París, Musée d'Orsay

«El domingo el público se sentía impulsado a mofarse de una figura fantástica, presentada por un drogadicto bajo un cielo de opio. Esa aparición de la carne desnuda tiernamente rosa, que es presentada por una suerte de demonio o íncubo como una visión voluptuosa en una nube empírea – ese nicho de un paraíso artificial lé ha hecho perder el aliento incluso a los más atrevidos. Con ello Monsieur Cézanne da la impresión de ser sencillamente una suerte de enajenado mental que pinta durante el delirium tremens.» Así las opiniones de un crítico sobre el cuadro de Cézanne con motivo de la primera exposición de los impresionistas en abril de 1874.



***Siesta en Nápoles***, 1872–75
*L'après-midi à Naples*
Oleo sobre lienzo, 37 x 45 cm
Venturi 224; Canberra, National Gallery of Australia

Con una sensualidad directa y provocativa, Cézanne presenta a una pareja desnuda en posición amorosa, a la que una exótica sirvienta escancia la bebida del amor. Una afrenta a las buenas costumbres, a la opinión pública y al Salón, que naturalmente rechaza cuadros con contenidos tan concluyentes.

FACULTAD DE ARTES
SIB - UCE



***El eterno femenino***, 1875–77
*L'eternel féminin*
Oleo sobre lienzo, 43,2 x 53,3cm
Venturi 247; Malibu (CA), The John Paul Getty Museum

Representantes de las capas más variadas rinden homenaje al ídolo desnudo que reside bajo un blanco baldaquino en un espacio público, desde el que puede divisarse el paisaje. La figura de la mujer, privada de toda individualidad, se entrega totalmente desprotegida a la mirada del mundo masculino, es a la vez sujeto y objeto, explotadora y explotada. El propio comportamiento de Cézanne, marcado por la tensión entre los apetitos y el temor al sexo femenino, están representados en este cuadro.

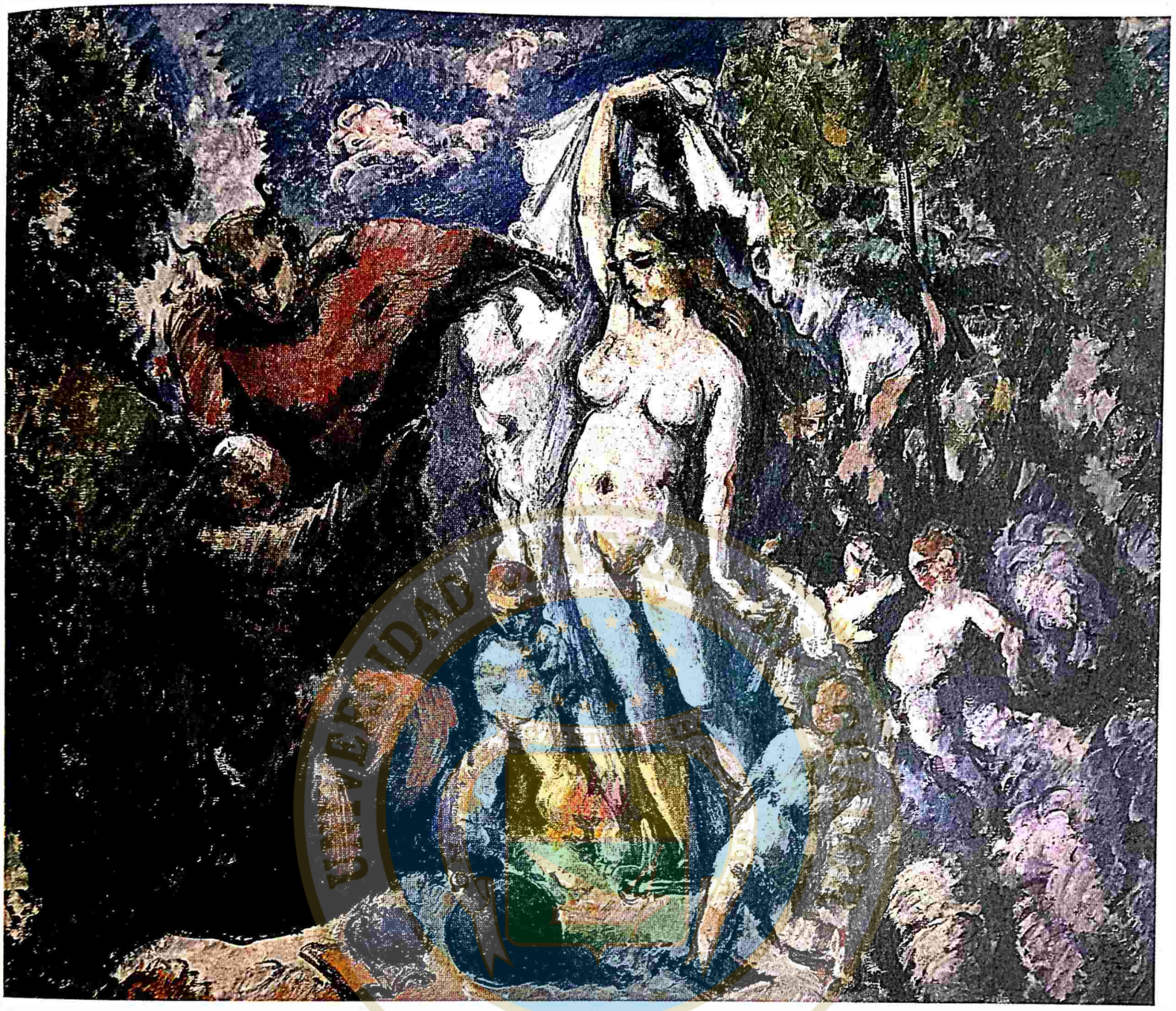
rradas, de todos los comentarios absurdos y todos los dichos malos y tontos que una obra original puede desatar en la simpleza burguesa.»

Un crítico de la revista satírica «Charivari» designa burlonamente al grupo, según el cuadro de Monet *Impresión, sol naciente*, «impresionistas», que es aceptada en seguida y que sustituye a la denominación inicial de «Intransigeants», «intransigentes».

Las observaciones despiadadas de los críticos contribuyen naturalmente a alejar a los posibles compradores. No obstante, algunos cuadros pueden ser subastados, entre otros la obra de Cézanne *La casa del ahorcado en Auvers* (1872–73, pág. 29), adquirida por el coleccionista Conde Doria por 300 francos.

El balance final de la exposición arroja un déficit de 184,50 francos para cada participante. Cézanne, que probabemente ha tenido que pedir ayuda a su padre para pagar sus deudas, se va en mayo de 1874 a la casa paterna de Aix-en-Provence.

Aunque el proyecto supuso un total fracaso, la confianza de Cézanne en sí mismo queda intacta. Parece ser cada vez más independiente de la opinión pública. De nuevo en París, escribe a su madre: «Comienzo a sentirme supe-



*La tentación de San Antonio*, 1873–77
*La tentation du Saint-Antoine*
Oleo sobre lienzo, 47 x 56cm
Venturi 241; París, Musée d'Orsay

La leyenda del eremita egipcio interesó especialmente a los artistas de la segunda mitad del siglo XIX. Cézanne coloca la «tentación» a un nivel romántico y acentúa sobre todo el carácter sexual de esta temática.

rior a los que me rodean y usted ya sabe que he llegado a esa buena opinión sobre mí sólo después de madura reflexión. Tengo que seguir trabajando siempre, aunque no para llegar a esa trillada perfección que provoca la admiración de los tontos. Para esa forma de pintar que generalmente tanto se aprecia, basta con los conocimientos de un obrero. Los cuadros pintados de esa forma son todos faltos de artey vulgares. Para resarcirme sólo puedo aspirar a la satisfacción de comunicar verdades y sabiduría más sublimes. Y créame que llegará la hora en que uno logrará imponerse y después uno tendrá admiradores mucho más fervientes y convencidos que aquéllos que se dejan adular sólo por las apariencias externas.»

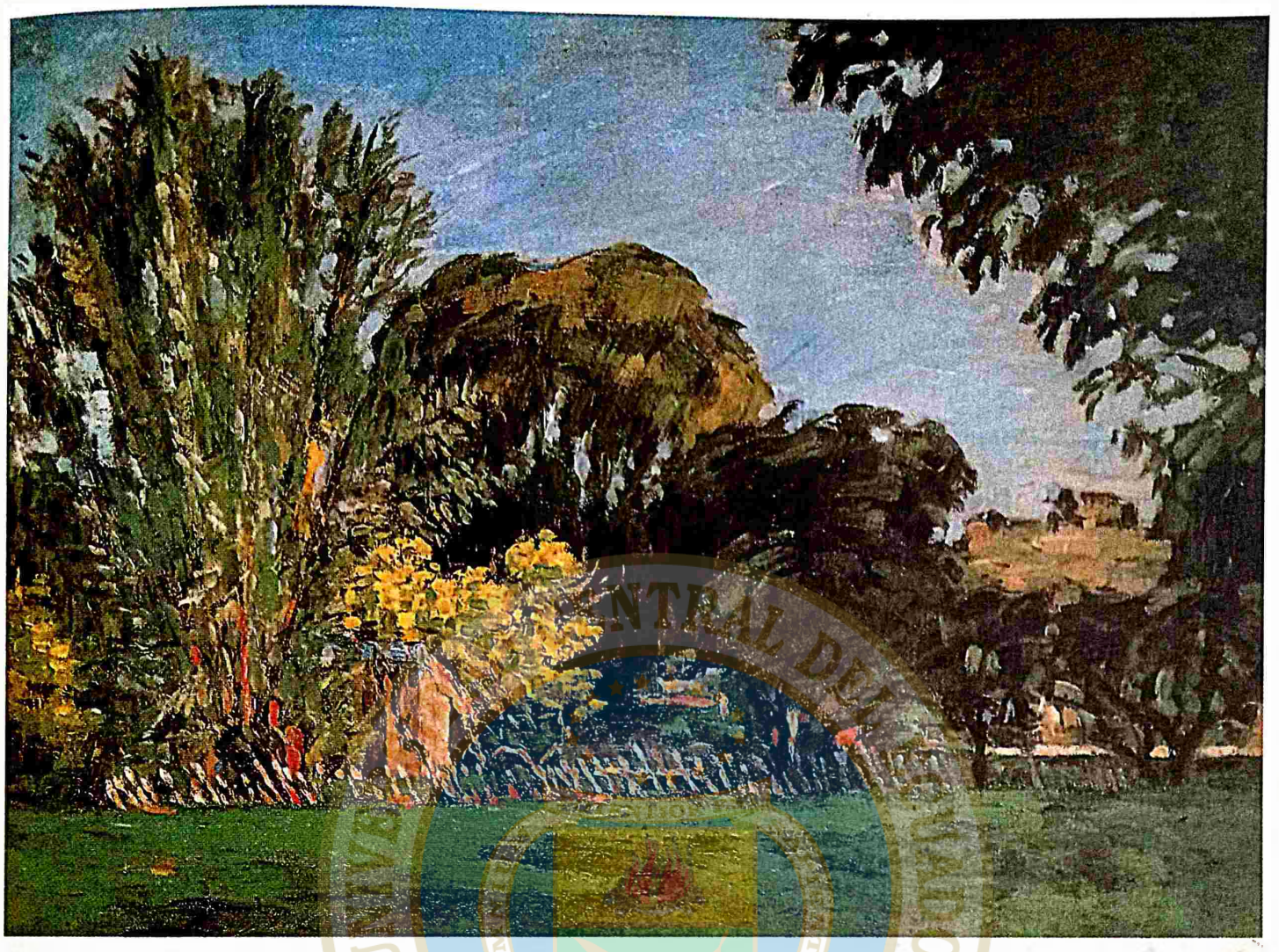
Debido a la desolada situación económica de los artistas, no se plantea la posibilidad de una exposición del grupo en el año 1875. En su lugar, los artistas organizan una subasta de sus cuadros en el Hotel Drouot. La subasta es un fracaso total, también financieramente, pero pone a los artistas en contacto con un amante del arte y coleccionista entusiasta, el inspector de aduanas Victor Chocquet. Por mediación de Renoir, Chocquet conoce pronto a Cézanne y se desarrolla entre ambos una estrecha y cordial amistad.

Chocquet pertenece a ese tipo de coleccionistas que, independientes de la moda y de la opinión pública, sólo se guían por su propio gusto. Adora,



***Estanque de Jas de Bouffan***, 1882–85
*Bassin du Jas de Bouffan*
Oleo sobre lienzo, 73 x 60cm
Venturi 417; Buffalo (NY), Albright-Knox Art Gallery, Fellows for Life Fund

El parque de Jas de Bouffan con el paseo de castaños y el estanque de piedra sirven a Cézanne una y otra vez de motivos para sus cuadros. El claro colorido y la pincelada en trazos paralelos demuestra que las enseñanzas de Pissarro han hecho mella en Cézanne.



*Arboles en Jas de Bouffan*, 1875–76
*Arbres au Jas de Bouffan*
Oleo sobre lienzo, 54 x 73 cm
Venturi 161; colección privada

Un motivo en sí mismo poco espectacular lo convierte Cézanne, mediante un colorido intensivo y al mismo tiempo bien controlado, en unpaisaje de parque por el que se filtra el sol.

como Cézanne, a Delacroix, lo que contribuye a hacer más intima la unión de ambos.

Chocquet ha ido juntando en su vivienda de la Rue de Rivoli una considerable colección de cuadros y antigüedades, entre otros 20 cuadros de Delacroix, además de obras de Courbet, Manet y Corot. En la segunda exposición del grupo de los impresionistas, que tiene lugar en 1876, aparece ya como prestamista de cuadros de Renoir, Pissarro y Monet.

Cézanne no participa en esta segunda exposición posiblemente por no poder contribuir económicamente. Envía un cuadro suyo al Salón, donde vuelve a ser rechazado. A comienzos de abril, cuando se inaugura la exposición, está de nuevo en Provenza.

Cada vez es más consciente de que el paisaje provenzal con su nítida luz, los duros contrastes, su aridez, asperezas y formas recortadas, es más acorde con sus metas artísticas que los parajes suaves, ligeramente ondulados de la Ile-de-France, preferidos por su amigos impresionistas. Las formaciones naturales de los alrededores de Aix, con sus rocas abiertas y la tierra agrietada, son duras y llenas de contrastes.

Aquí no predomina la luz blanda y difusa, que confiere al paisaje una atmósfera suave y jovial, sino un sol de rigor, una luz cegadora, mientras el mistral azota el firmamento azul.

Cézanne encuentra en este paisaje las estructuras básicas e invariables de la naturaleza, no sujetas a cambios de estaciones ni de horarios. La continuidad de la vegetación, el verdor perenne de los olivos, pinos, cipreses y

robles, se ajustan bien a su forma de trabajar: aunque trabaje varios meses en un paisaje, éste apenas cambia, pudiendo así reproducir la naturaleza en el lienzo, según su propia representación, con calma y estricta disciplina.

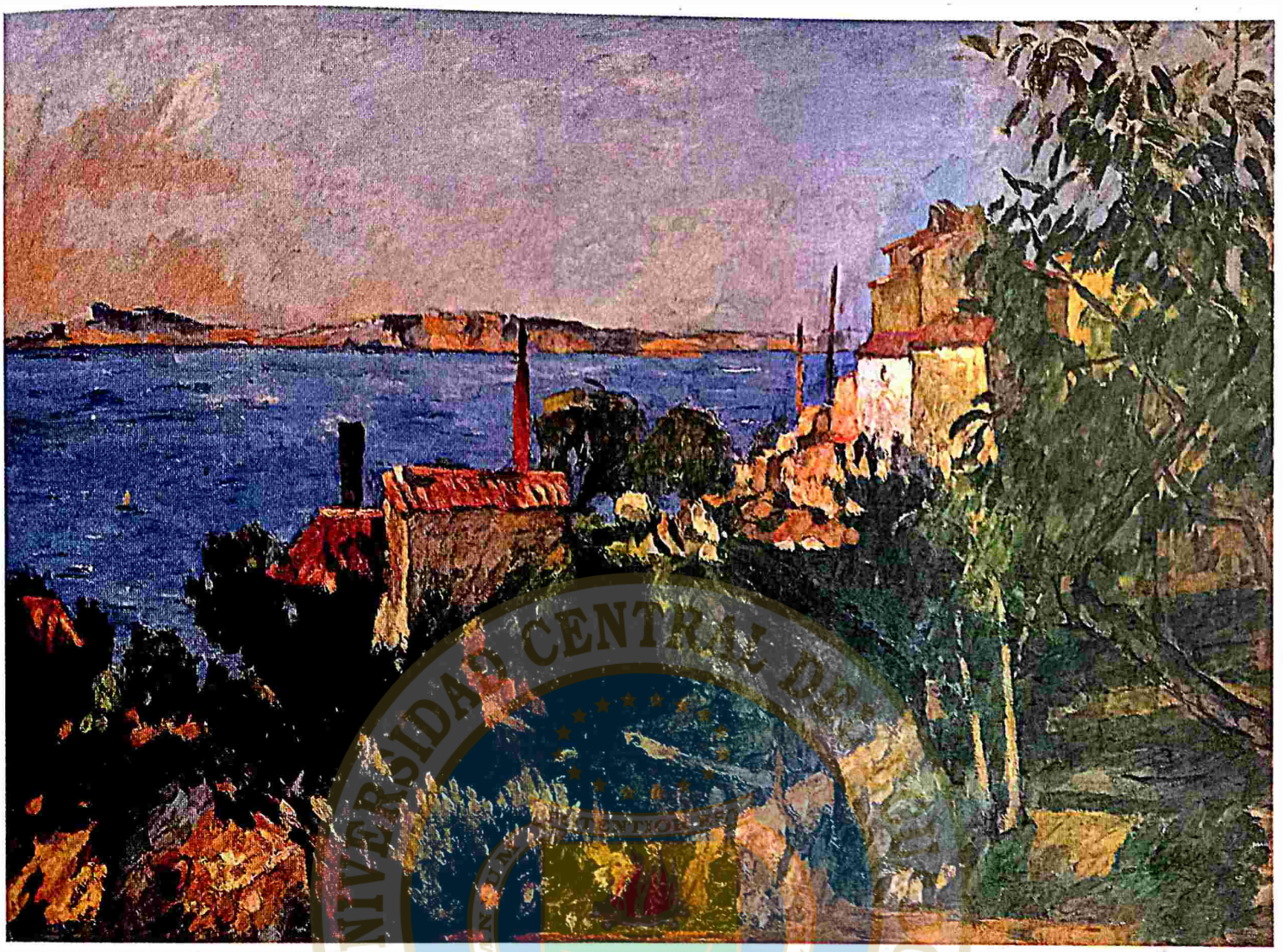
En el verano viaja a L'Estaque, donde pinta por encargo de Victor Chocquet aquel entonces idílico pueblecito mediterráneo. En los seis años que separan *Nieve fundida en L'Estaque* (hacia 1870, pág. 23) de *El mar en L'Estaque* (1876, pág. 39) tiene lugar una asombrosa evolución. Mucho es lo que ha aprendido de Pissarro; mucho es también lo que él mismo ha aportado de su cosecha. Una austeridad jovial, distendida, caracteriza esta vista marítima. Su imagen está estructurada: los colores fuertes –rojo teja en los tejados, verde en las plantas, azul en la superficie del agua– atraviesan el lienzo en proporcionada intensidad. Falta una iluminación determinada; solamente la chimenea roja, iluminada por el sol en declive, tiene un efecto luminoso adicional.

Las formas no han sido disueltas aquí por la luz, ni sumergidas en una atmósfera difuminada que haría imposible su ubicación espacial. Ha sido más bien la fuerza de los colores y su modulación lo que ha sustituido a la luz. Una fuerza que determina la existencia de las cosas, las acerca al observador y las aleja al mismo tiempo en una lejanía inconmensurable. En este cuadro

***Tejados de París***, hacia 1877
*Les toits*
Oleo sobre lienzo, 47 x 59cm
Venturi 1515; colección privada

Uno de los pocos paisajes urbanos de Cézanne, ejecutado con colores claros, impresionistas, y con el manejo fluido del pincel por el «pequeño maestro del impresionismo», como una vez se designó a sí mismo.





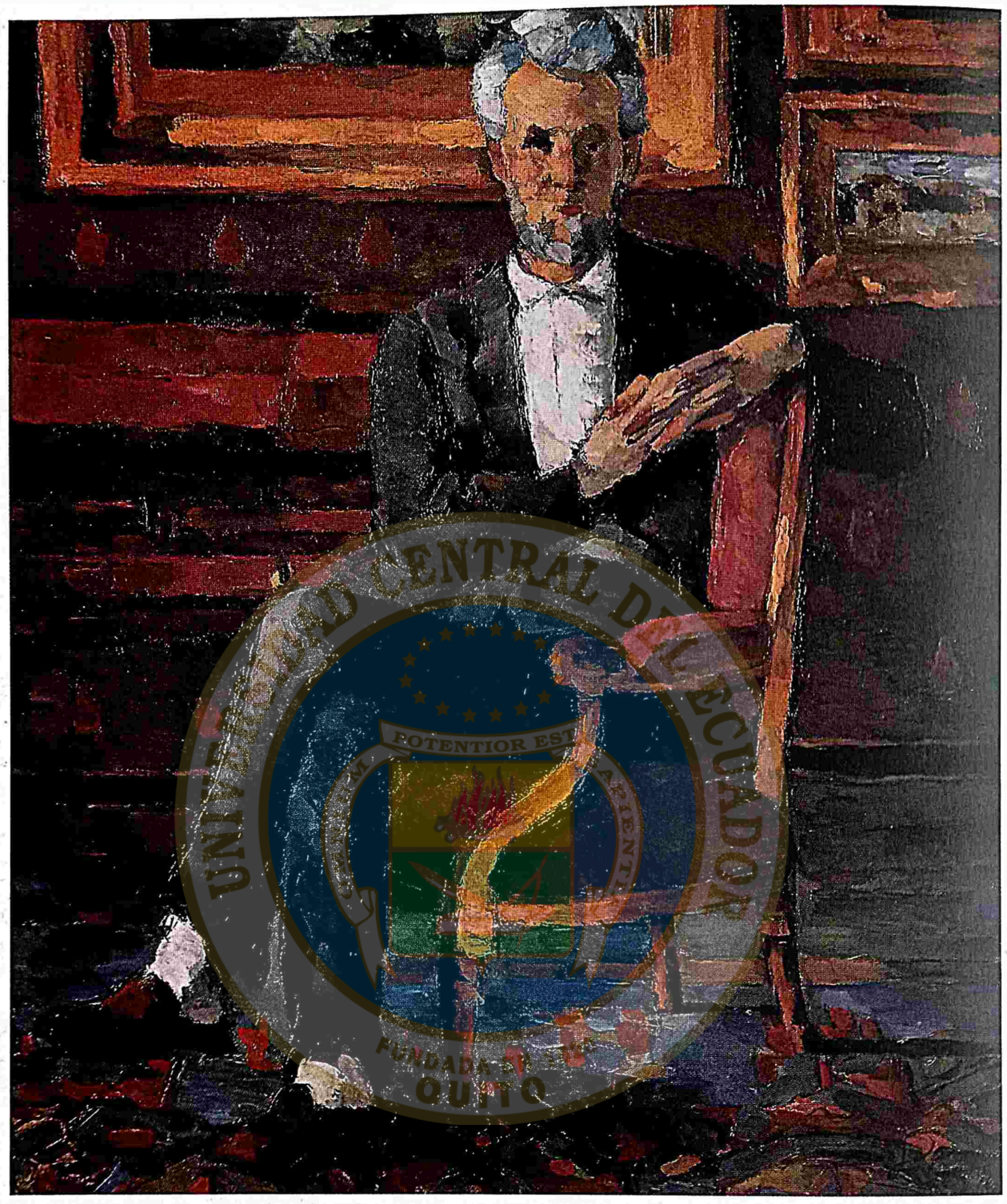
*El mar en L'Estaque*, 1876
*La mer à l'Estaque*
Oleo sobre lienzo, 42 x 59cm
Venturi 168; Zúrich, FondationRau pour le Tiers-monde

Esto es como una carta de la baraja. Tejados rojos frente al mar azul... El sol es aquí tan terrible, que tengo la impresión de que los objetos se elevan como siluetas, no sólo en blanco y negro, sino en azul, en rojo, en marrón, en violeta. (Paul Cézanne, 1876)

se aprecia claramente que Cézanne se ha convertido en implacable observador de la naturaleza. Ningún objeto ha sido introducido arbitrariamente. La perspectiva es, por supuesto, intencionada; las diagonales de la colina y las intersecciones causadas por los troncos de los árboles están conscientemente introducidas como elementos de tensión. Y con todo, este cuadro irradia una madura serenidad, y testimonia el profundo respeto del pintor por la grandeza del paisaje.

En una carta a Pissarro escrita en 1876, Cézanne dice sobre L'Estaque:

«Hace un mes que no voy a Aix. He comenzado dos pequeñas marinas para monsieur Chocquet, que me había hablado de ello. Esto es como una carta de la baraja. Tejados rojos frente al mar azul. Cuando hace buen tiempo, podría pintarlos todos. Pero tal como están las cosas, aún no he hecho nada. Hay motivos sin embargo que exigen un trabajo de tres o cuatro meses, lo cual es realizable, ya que la vegetación no cambia. Los olivos y pinos tienen siempre fronda. El sol es aquí tan terrible, que tengo la impresión de que los objetos se elevan como siluetas, no sólo en blanco y negro, sino en azul, en rojo, en marrón, en violeta. Puedo equivocarme, pero me parece como si esto fuera lo contrario de modelar. Qué felices serían aquí los suaves pintores de paisajes de Auvers... Si puedo, pasaré en este lugar un mes por lo menos, ya que tendría que pintar cuadros de al menos dos metros...» (Carta a Pissarro, 2 de julio de 1876).



***Retrato de Chocquet***, 1879–82
*Portrait de Chocquet*
Oleo sobre lienzo, 46 x 38 cm
Venturi 373; Columbus (OH), Columbus Museum of Art, Howald Fund

PAGINA 41:
***Madame Cézanne en un sillón rojo***, hacia 1877
*Madame Cézanne dans un fauteuil rouge*
Oleo sobre lienzo, 72,5 x 56cm
Venturi 292; Boston (MA), Museum of Fine Arts, Mrs. H.O. Havemeyer Bequest, Robert Treat Paine II Foundation


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIORI FLORET GALLIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

# «Armonía paralela a la naturaleza»

«El artista más zaherido y desdeñado el pasado año por la prensa y el público fue monsieur Cézanne. No hay una etiqueta negativa que no le hayan colgado a su nombre. Sus trabajos hacen reir a la gente, y seguirán haciéndolo... Por mi parte no conozco una pintura que sea menos adecuada para reir que ésta.»

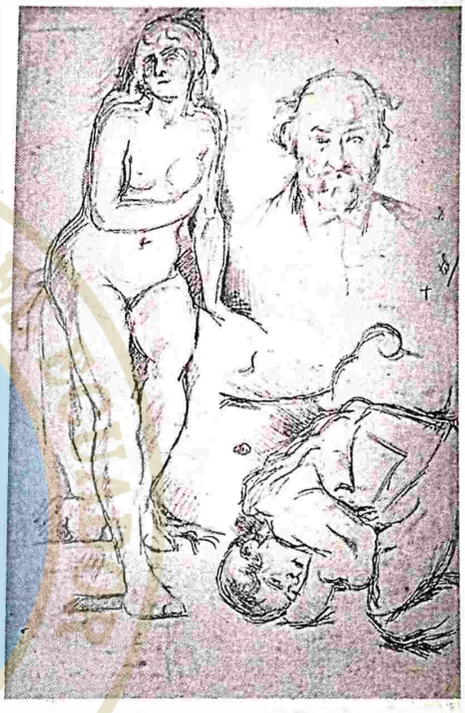
Georges Rivière, crítico de arte y amigo de Renoir, defiende así al pintor de Aix durante la tercera exposición colectiva de los impresionistas, que tuvo lugar en mayo de 1877. Y prosigue:

«Viendo sus obras, habría que comparar a monsieur Cézanne con un griego de la época clásica. Sus pinturas irradian la misma serena y heroica jovialidad de los cuadros y terracotas de la Antigüedad... Sus bellos bodegones, pintados en tonos cuidadosamente combinados, son de un solemne verismo. Todos sus cuadros pueden conmover al observador, ya que el propio artista tiene una extremada sensibilidad frente a la naturaleza, sensibilidad que traslada magistralmente al lienzo.»

Sin embargo la voz benévola y comprensiva de Rivière, uno de los pocos que comprende la irrupción de Cézanne en la sensibilidad subjetiva del artista, se pierde entre las de los críticos que aparecen por la exposición. En los periódicos parisinos que informan detalladamente sobre el acontecimiento predominan los comentarios burlones y cínicos. Cézanne decide no volver a exponer con los impresionistas (aunque éstos le siguen pidiendo que lo haga), y desde ahora intentará que le admitan en el Salón oficial.

Hacia finales de año vuelve al sur de Francia, para pintar en L'Estaque. Surgen aquí entre otros dos paisajes que reproducen de forma diversa la concepción que Cézanne tiene de la naturaleza. En el cuadro *Paisaje rocoso en L'Estaque* (1882–85, pág.44) le interesan sobre todo los acantilados con su seca vegetación y las huellas de la erosión, sin hacer la menor referencia a las dimensiones reales de esta formación natural. Cabe preguntarse si, con una persona como referencia, ésta aparecería diminuta ante una imponente formación rocosa o si, por el contrario, se trata de una vista tomada desde cerca, con lo que el acantilado sería de poco tamaño. No podemos decidirnos por una solución, y ni siquiera el tejado próximo al mar, único signo de civilización en este formidable paisaje, nos permite fijar las dimensiones. Las proporciones son difusas.

La paleta que Cézanne utiliza en este cuadro se reduce a unos pocos colores: gris azulado para las rocas, verde para la vegetación y ocre para la tierra. Lo que impresiona es la capacidad de modular esos pocos colores. Las rocas iluminadas por el sol vespertino en la margen izquierda del cuadro están representadas en tonos ocre; el precipicio sombrío aparece en un negro-verde intenso. Aquí, en la parte anterior del cuadro, un refinado juego de sombreados reproduce el espectáculo del sol en el ocaso, mientras en segundo térmi-



*Bocetos*, hacia 1876–84
Lápiz y tiza negra, 49,5 x 32cm
Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen

En esta hoja están reunidos bocetos de años diversos: una «Psique quejumbrosa» del Louvre, un autorretrato del pintor a los 45 años aproximadamente y su hijo Paul como muchacho durmiendo.

PAGINA42:
***Muchacho con chaleco rojo***, 1890–95
*Le garçon au gilet rouge*
Oleo sobre lienzo, 79,5 x 64cm
Venturi 681; Zúrich, Stiftung Sammlung E.G. Bührle

Este retrato, que recibe todo su dinamismo de la repartición de las superficies coloreadas, fue definido por Gustave Geffroy como una obra que «admitiría el parangón con los cuadros de figuras más hermosos de la historia de la pintura».



***Paisaje rocoso en L'Estaque***, 1882–85
*Rochers à l'Estaque*
Oleo sobre lienzo, 73 x 91 cm
Venturi 404; São Paulo, Museo de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

Emile Zola a propósito del paisaje de L'Estaque:
«Nada es comparable a la majestad salvaje de estos desfiladeros que se hunden en las montañas: entre laderas resecas, laderas de pinos y muros de rojo oxidado y color de sangre, se retuercen estrechos senderos en el fondo del abismo. A veces se abren los desfiladeros a un campo escasamente cubierto de olivos, que se extiende sobre una depresión del valle, o divisa uno una casa escondida con la fachada de color y las contraventanas cerradas. Luego otra vez caminos llenos de zarzas, impenetrables malezas, piedras amontonadas, lechos secos y pelados: todas las sorpresas de una marcha a través del desierto.»

no, el mar y la cadena montañosa tienen una estructura invariable y monocroma. Pero la aparición dramática de la formación rocosa no es en primera línea resultado de la iluminación momentánea, de la posición del sol en ese momento. La luz parece más bien emanar de los propios objetos. El efecto del color y la forma se complementan, descomponiendo el paisaje en un grandioso conglomerado de manchas de color.

Cézanne hace uso aquí de la técnica de la pincelada corta que había aprendido con Pissarro. Pero se sirve de ella con gran libertad: con superficies plásticas allí donde hay formaciones compactas, estructuradas por la luz; con pequeñas pinceladas polícromas allí donde la vegetación exige variedad de color.

En el cuadro *El mar en L'Estaque* (1883–86, pág.45), Cézanne usa un esquema de composición más tradicional, del que se apropiaría Pablo Picasso en los años cuarenta de nuestro siglo. Partiendo de un camino en primer término que atraviesa diagonalmente la imagen, la mirada resbala hacia el pueblecito situado en el acantilado, siendo atraída después por la superficie del mar que desde el horizonte penetra profundamente en la imagen. La articulación horizontal de la imagen queda interrumpida por la verticalidad de la chimenea y de los dos árboles en primer término, que encuadrados en la tradi-



*El mar en L'Estaque*, 1883–86
*La mer à l'Estaque*
Oleo sobre lienzo, 73 x 92 cm
Venturi 425; París, Musée Picasso, Donation Picasso

Cézanne separa aquí con nitidez los motivos pictóricos entre sí y se vale de la tradición barroca del «repoussoir» para acentuar la impresión de profundidad.

ción barroca del «repoussoir», dan profundidad de campo a la imagen. El problema pictórico de combinar los distintos planos, el tratamiento de la superficie del mar, el conflicto entre composición lineal y superficial, se aprecian claramente aquí.

La vida en L'Estaque acarrea grandes conflictos a Cézanne: ha alojado a Hortense y a su hijo Paulen una pequeña vivienda y anda de una lado para el otro entre la localidad mediterránea y Aix, temiendo siempre que su padre se entere de la existencia de su familia.

Louis-Auguste Cézanne ha abandonado sus negocios bancarios después de la guerra franco-alemana y se ha retirado a descansar. Para ahorrar a sus hijos los derechos reales o impuestos sobre la herencia, lega su patrimonio a sus dos hijas y a su hijo Paul, lo cual no quiere decir que éstos puedan disponer de él. El dinero lo sigue administrando el padre. Frente a Paul, que ha defraudado por completo sus esperanzas, Louis-Auguste está más suspicaz que nunca. Una imprudente mención de Victor Chocquet de «madame Cézanne y el pequeño Paul» hace que el padre se entere de las andanzas de su hijo y le reduzca a la mitad la asignación mensual. Cézanne se ve obligado a pedir ayuda a su amigo Zola.

Aunque Cézanne va a veces a pintar con Pissarro el mismo motivo, se dis-

FACULTAD DE A
SIB - UCE



***Casa y granja de Jas de Bouffan***, 1885–87
*Maison et ferme du Jas de Bouffan*
Oleo sobre lienzo, 60 x 73 cm
Venturi 460; Praga, Galería Nacional

La finca de Jas de Bouffan siempre representó para Cézanne el lado sereno de su vida. En este cuadro parece atraer la luz totalmente hacia sí, explayarse precisamente en dirección al sol.

tancia cada vez más del impresionismo. Los cuadros de los impresionistas le parecen demasiado esclavizados a lo momentáneo, a lo efímero. A Cézanne no le basta plasmar inmediatamente lo observado. Quiere penetrar intelectualmente en las apariciones de la naturaleza, representar lo inalterable, lo permanente que hay en ella. «Uno debe reflexionar», aconseja, «el ojo no basta, necesita de la reflexión». Y trabaja en un solo motivo a veces meses enteros. Las situaciones brillantes y los reflejos del momento son algo accesorio para él, casi un obstáculo. «La naturaleza me depara grandes dificultades», escribe a Zola en 1879. Con un enorme tesón permanece ante el motivo y contempla la naturaleza, para llegar al fondo de las cosas, a la forma inmanente y eterna. Su objetivo es dar trascendencia a sus objetos. Para ello confiere a cada motivo un equilibrio en la composición, equilibrio logrado mediante el cálculo, la reflexión y la lógica.

La misma estructura de composición se encuentra en sus retratos. En *Madame Cézanne con chaqueta azul* (hacia 1885–87, pág.53), se ve a Hortense sentada frente a un fondo dual: a la derecha, una puerta con cuadrículas estrictamente geométricas, a la izquierda el papel decorado y la mesilla curvada de un aparador. El azul frío y claro de la puerta se destaca abruptamente

del color cálido y terroso de la pared y del mobiliario. Hortense posa ligeramente ladeada, monumental y sin afectación. Su rostro serio e impenetrable asume los colores del fondo, y la abertura del vestido también subraya la dualidad del fondo. La rigidez formal de la composición, creada a partir de los colores, la concentración en lo esencial, producen una distancia insalvable con la retratada. La mirada inexpresiva, orientada hacia el interior, sustrae a la mujer de una efímera presencia, sin robarle su individualidad. Cézanne procede con las personas igual que con los paisajes: la austeridad formal les confiere monumentalidad y trascendencia.

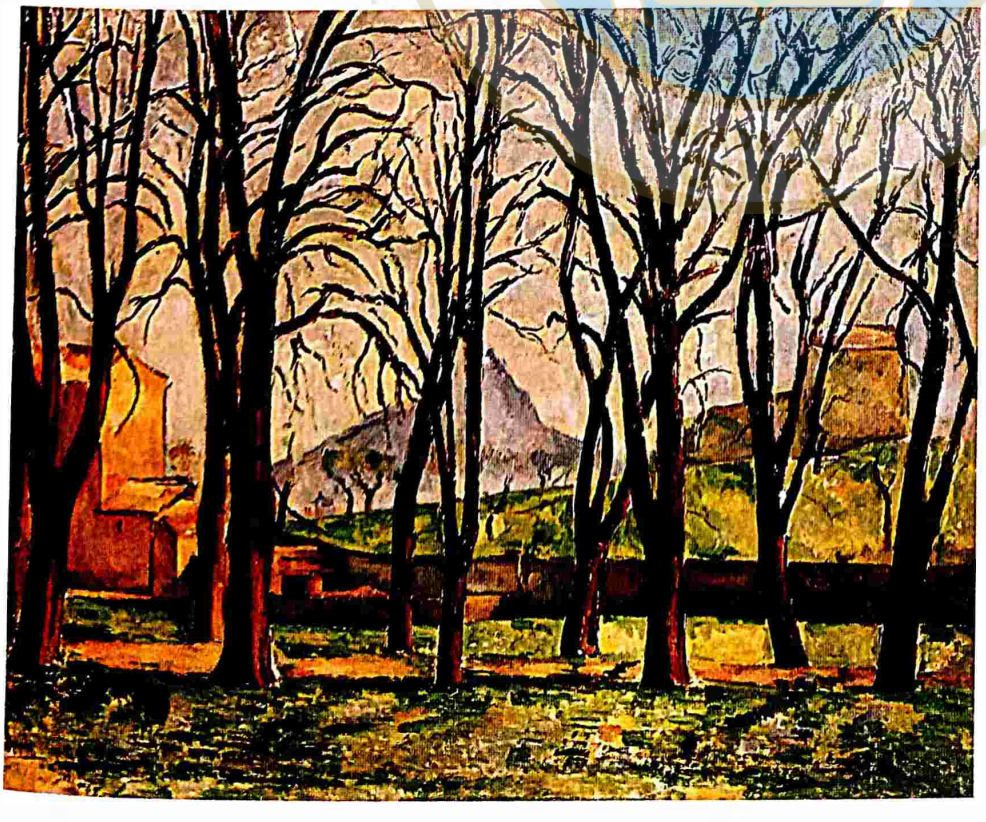
Pero el pintor sigue insatisfecho con el resultado de su trabajo e incluso muestra comprensión con las decisiones del jurado cuando éste le rechaza una vez más un cuadro suyo. «Comprendo muy bien que no lo hayan admitido a causa de mi punto de partida, que está muy lejos del fin que debe alcanzar: la reproducción de la naturaleza.»

En Cézanne esta reproducción de la naturaleza se verifica en dos etapas. Al acto propiamente dicho de pintar le precede un largo proceso de observación. Primero tiene que «leer» el motivo, analizarlo en profundidad, antes de ponerse a pintar. Después sigue una segunda etapa de «realización», de composición del cuadro a partir de las formas, colores y estructuras que había fijado en la etapa previa. En ese sentido es importante que dichas formas estén tomadas del mundo natural y no, por ejemplo, de la imaginación del pintor. Las formas deben conservar su semejanza con la realidad, ser «fieles» a la naturaleza.

La fidelidad a la naturaleza que proclama Cézanne no consiste en reproducir sencillamente lo percibido, en imitar superficialmente. «No deberíamos conformamos con la realidad desnuda», dice Emile Bernard citando a Cézanne, «la trasformación que un pintor lleva a cabo con su forma de ver aporta nuevo interés a la representación de la naturaleza. Como pintor despliega lo que hasta entonces nadie había visto, y lo traduce a conceptos pictóricos absolutos. Es decir, a algo distinto de la realidad.»



Castaños en Jas de Bouffan en invierno, hacia 1935
Fotografía



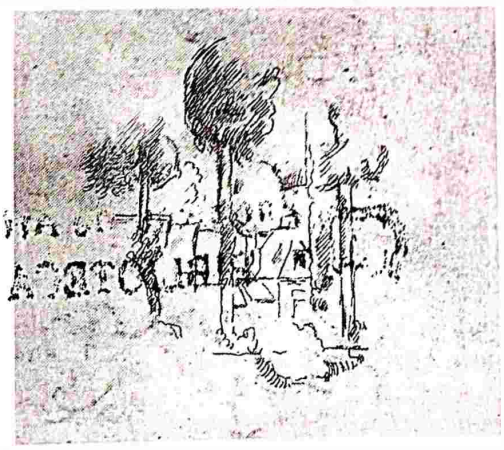
***Castaños en Jas de Bouffan en invierno***, 1885–87
*Marronniers duJas de Bouffan*
Oleo sobre lienzo, 73 x 92 cm
Venturi 476; Minneapolis (MN), The Minneapolis Institute of Arts

Aunque Cézanne es fiel al modelo, la naturaleza la ordena sin embargo según sus propias leyes pictóricas: la fila de castaños está más ordenada que en la realidad.



Emile Zola, amigo de Cézanne, hacia 1886
Fotografía

*Paisaje de Médan*, 1879–82
*Arbres et chaumières*
Lápiz, 26,4 x 30cm
Venturi 1588; Basilea, Öffentliche Kunstsammlung Basel



Estos «conceptos pictóricos absolutos» son los colores y las formas, así como su relación mutua en el espacio. Fidelidad a la naturaleza significa para Cézanne fidelidad a esas relaciones. De esa manera quiere lograr una nueva armonía, que llama «armonía paralela a la naturaleza».

Hacia 1885 pinta *Casa y granja de Jas de Bouffan* (1885–87, pág.46), una imagen inusual de la casa paterna en Aix. Esta casa representaba para Cézanne el remanso de calma en su agitada vida. Lo más sorprendente en este motivo, que el pintor retomó una y otra vez, es la notoria inclinación de la casa hacia la izquierda. En el mismo eje se sitúa también la colina gris y verde en la parte derecha. En la cara orientada al sol, el conglomerado de casas de servicio, que también llevan la misma inclinación, tiene una correspondencia cromática –si bien en un tono más luminoso– con el color amarillo-naranja del edificio principal, formando una línea diagonal de tensión que se acentúa con la inclinación del tejado rojizo, con sus aristas afiladas. El verde satinado de la vegetación pone el contrapunto al rojo del tejado. De esa forma surge un contraste cromático, gracias a los colores complementarios rojo y verde, y un contraste formal, entre la forma lineal del tejado y la forma orgánica y curvilínea de la vegetación. El verde claro del trozo de pradera a la izquierda tiene su réplica en el azul verdoso del cielo. Nos encontramos aquí con dos contrastes recíprocos que no permanecen estáticos, sino en movimiento, merced a la inclinación hacia atrás de la casa.

¿Qué sensaciones tenía el pintor, cómo contemplaba el mundo externo para desquiciar de esa forma la «Jas de Bouffan», la «Casa del viento»? Al igual que un hombre que se pone al sol en un ángulo favorable para recibir el mayor calor posible del astro rey, la «Jas» se dobla hacia atrás para recibir de lleno la riqueza del color. No es el cielo el que tiene un azul luminoso, sino las contras abiertas de las ventanas, que franquean el paso al calor de un día veraniego en Provenza y convierten al edificio en un cuerpo plástico en el espacio. De esa forma uno constata sorprendido que la fachada plana del edificio adquiere volumen, pese a que los elementos del cuadro parecen estar en un mismo plano. Esta impresión no se refuerza mediante la incidencia de una luz especialmente viva, dada la situación del motivo bajo el sol. Todo el cuadro aparece soleado. La luz está en los mismos colores.

«No hay que pintar lo que uno cree ver, sino lo que ve», manifiesta Cézanne a mediados de los años noventa al joven poeta Jean Royère. «Al principio se nos pone carne de gallina, pero así lo quiere nuestro oficio... En la Ecole des Beaux-Arts le enseñan a usted las leyes de la perspectiva, pero nunca han considerado allí que la profundidad se produce con la superposición de planos verticales y horizontales, y eso es precisamente la perspectiva. Yo lo he descubierto tras largos esfuerzos, y he pintado en planos, ya que nada existe que yo no vea y pinte después.»

Así pues, Cézanne está lejos de pretender transmitir al observador la ilusión de un mundo tridimensional. Más bien crea una nueva realidad a base de planos bidimensionales de la imagen. Es el único pintor consciente de la bidimensionalidad de la imagen, de esta nueva «realización» de la naturaleza. Por eso quiere evitar en sus cuadros la tradicional perspectiva lineal que produce la ilusión de una profundidad tridimensional. Además una perspectiva lineal correctamente realizada le obligaría a representar cada objeto con las dimensiones que le da la perspectiva. Pero lo que él pretende es dar a cada objeto la dimensión concebida por él.

De la misma forma que rechaza la perspectiva lineal evita asimismo la perspectiva aérea, tan apreciada por los impresionistas, en la que el color y la forma de los objetos aparecen difuminados y borrosos cuanto más se alejan del observador.



*El castillo de Médan*, 1879–81
*Le château de Médan*
Oleo sobre lienzo, 59 x 72 cm
Venturi 325; Glasgow, Glasgow Art Gallery and Museum

La estancia en la casa de verano de Zola en Médan le facilitó a Cézanne la pintura al aire libre en los alrededores de Auvers, Pontoise y Bennecourt.

Según la concepción de Cézanne, los colores y las formas en toda la superficie del cuadro tienen la misma importancia, y deben aparecer en todo el lienzo con la misma claridad. La estructura de la superficie pictórica debe ser unitaria, evitando todo naturalismo ilusionista. Por eso la luz debe incidir por igual en todas las partes del cuadro. Cézanne evita en lo posible cualquier referencia a la fuente de luz y a las sombras que arroja. Su luz es regular y proviene del interior del cuadro, es una luz producida por los mismos objetos.

Si Cézanne rechaza los métodos tradicionales de representar la profundidad de campo, uno podría preguntarse cómo se las ingenia para sugerir esa profundidad sin destruir la unidad de la imagen. Cézanne sabe que los colores fríos como el azul o el verde tienden a desplazarse hacia el fondo, mientras que los colores cálidos –rojo,naranja, amarillo– aparecen más bienen primer término. Ese efecto lo aplica en *Mardi Gras* (1888, pág.51), cuadro para el que posaron su hijo Paul y un amigo de éste, Louis Guillaume. Otro método empleado por Cézanne para reforzar la profundidad es el de superponer formas. En sus cuadros de la montaña Sainte-Victoire destaca fuertemente el efecto simultáneo de superficialidad y profundidad.

Facultad de Artes
BIBLIOTECA



Estudio para ***Mardi Gras***, 1886–87
Etude pour le *Mardi Gras*
Lápiz, 24,5 x 30,6 cm
Venturi 1622; colección privada

PAGINA 51:
***Mardi Gras***, 1888
Oleo sobre lienzo, 100 x 81 cm
Venturi 552; Moscú, Museo Pushkin

Para estas figuras de la Commedia dell'arte italiana, que se destacan claramente de los restantes temas pictóricos de Cézanne, posaron como modelos su hijo Paul y su amigo Louis Guillaume. Parece que Louis se desmayó en una de las sesiones porque el pintor insistió en que no cambiase de postura.

«Intento reproducir la perspectiva solamente mediante el color», dice Cézanne. «Por eso avanzo tan lentamente, ya que la naturaleza se me presenta muy compleja, y hay que aprender constantemente. Hay que ver con toda exactitud el objeto, asimilarlo en su verdadera dimensión, y expresarlo con claridad y decisión.»

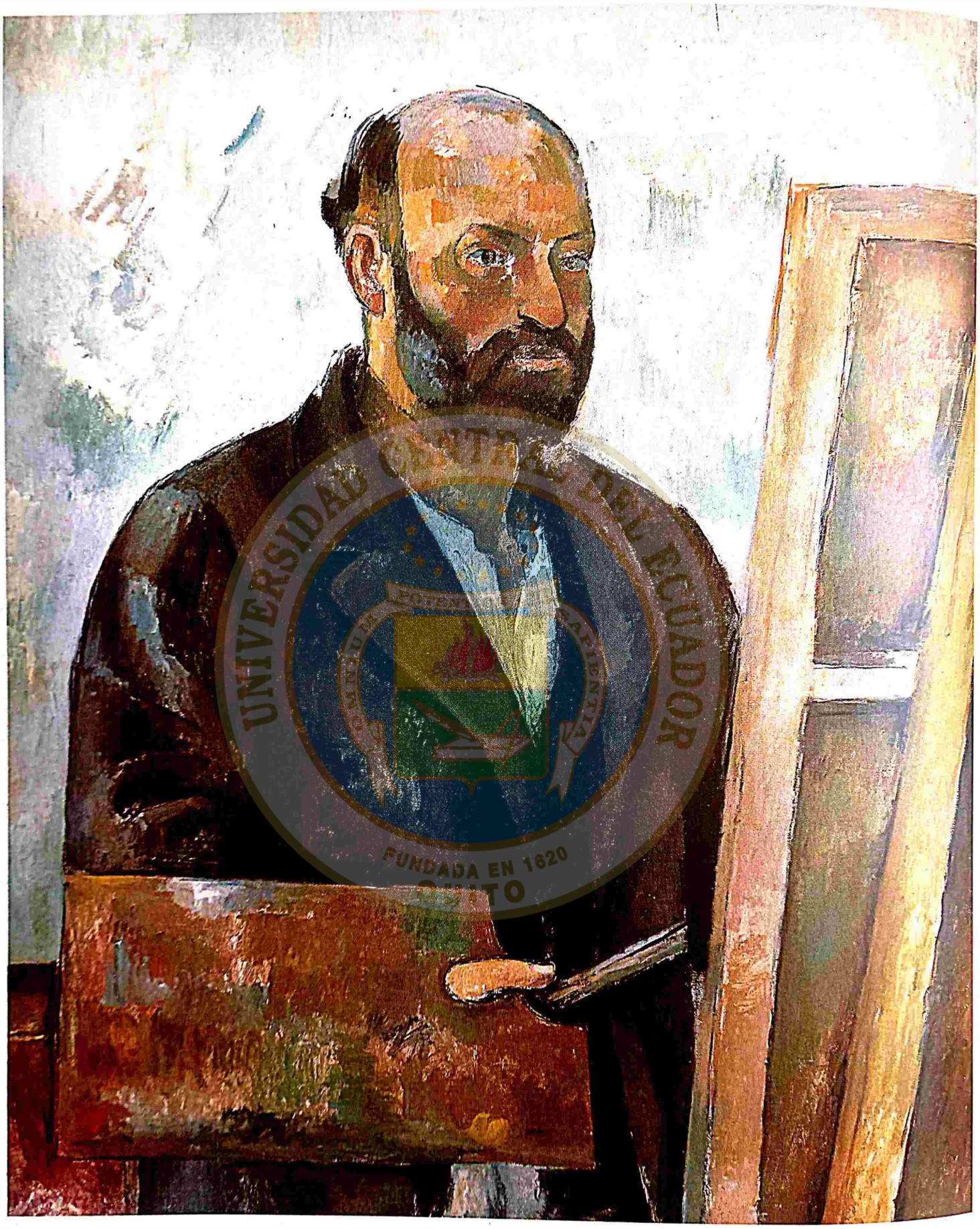
En abril de 1886, Cézanne se casa con Hortense Fiquet en Aix, en presencia de sus padres. El hecho de que después de tanto tiempo haya formalizado su relación con Hortense, a la que ya no ama, puede deberse al deseo de legalizar su relación con su hijo, ahora casi quinceañero, al que adora. Medio año más tarde, fallece el padre del pintor a la edad de 88 años, y Cézanne puede disponer al fin de su herencia. A sus 47 años, el pintor se siente libre por primera vez.

«Mi padre fue un hombre genial», decía recordando el pasado. «Me dejó una herencia de 25 000 francos.»

PAGINA 52:
***Autorretrato con paleta***, 1885–87
*Cézanne à la palette*
Oleo sobre lienzo, 92 x 73 cm
Venturi 516; Zúrich, Stiftung Sammlung E.G. Bührle

PAGINA 53:
***Madame Cézanne con chaqueta azul***, 1885–87
*Portrait de Madame Cézanne*
Oleo sobre lienzo, 73 x 60cm
Venturi 529; Houston (TX), The Museum of Fine Arts, The Robert Lee Blaffer Memorial Collection




UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1625
QUITO


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM SCIENTIOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

# «Quiero impresionar a París con una manzana» – naturalezas muertas

Cézanne desarrolló una nueva técnica de representación de objetos en el espacio. Redescubrió el género del bodegón o naturaleza muerta sobre bases dimensionales y logró la profundidad de campo con medios exclusivamente artísticos.

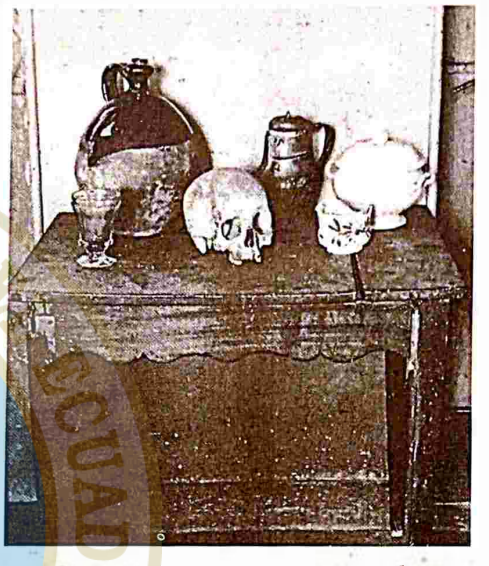
En el bodegón *Cerezas y melocotones* (1883–87, pág. 56), el plato con las cerezas está notoriamente inclinado hacia adelante, como si se viera desde arriba. Algo parecido ocurre con la parte posterior de la mesa, mientras que la anterior parece estar a la misma altura del observador. El plato con los melocotones y la jarra tiene también una perspectiva plana. Esa doble perspectiva se encuentra asimismo en *Mesa de cocina* (1888–90, pág. 57), donde sin embargo los distintos ángulos de visión se centran en un único objeto: la parte superior de la cesta se ve desde arriba, y en cambio la parte lateral, de frente. También vemos el mismo efecto en *Naturaleza muerta* (1890–94, pág. 61): la vasija del jenjibre está tan vencida hacia adelante, que se le ve la abertura superior, mientras la parte lateral está representada en una perspectiva frontal. Estas distorsiones de la perspectiva sugieren profundidad y subrayan al mismo tiempo la bidimensionalidad de la imagen.

Al renunciar a reproducir los objetos en una perspectiva lineal, Cézanne puede plasmarlos en la dimensión más conveniente para la composición. La pera que se ve en el margen derecho de la mesa, por ejemplo, es desproporcionadamente grande. Pero esa dimensión exagerada es importante para el equilibrio intrínseco de la imagen. Es el elemento compensador de la multiplicidad de formas en la margen izquierda del cuadro, lo mismo que la pera roja encima del mantel doblado es el polo opuesto de la otra pera roja en la cesta de frutas. La disposición de las formas en el cuadro, aparentemente casual, da lugar a una composición meditada y llena de tensión.

Cézanne colocaba en su estudio los objetos de sus bodegones para pintarlos. Una parte de dichos objetos se conserva aún hoy en su último estudio, en el Chemin des Lauves de Aix (pág. 55). Además de los frutos, aparecen en sus composiciones jarras, ollas, platos, y muchas veces también un solemne mantel blanco, que da a los cuadros un cierto acento barroco.

Las formas de las vasijas son sencillas y sin arte, e incluso entre los frutos prefiere las más sencillas formas redondeadas: cebollas, peras, melocotones y las sempiternas manzanas. En ellos es donde mejor logra configurar los volúmenes, valiéndose de una refinada combinación de colores y sin tener que recurrir a trazar contornos o sombreados.

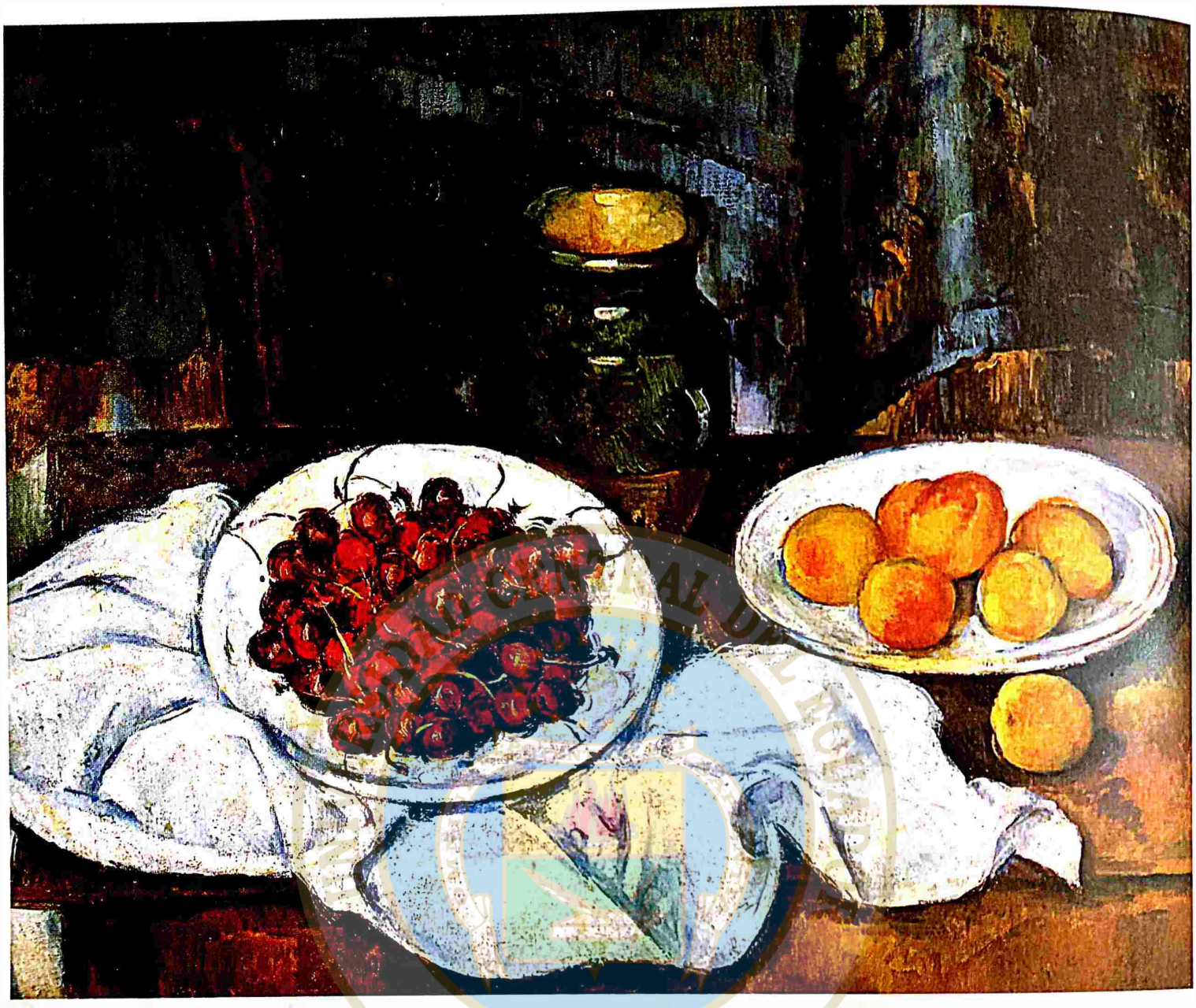
Aunque Cézanne compone sus bodegones con toda intención, procura siempre evitar cualquier impresión de artificio, de materialidad refinada. No se trata para él de producir una ilusión perfecta. Por eso llega a utilizar incluso algunos accesorios, como tacos de madera o libros, en sus bodegones, para mantener los objetos en una posición determinada.



Mesa en el último estudio de Cézanne. Los objetos sirvieron a Cézanne de motivos para sus bodegones.

PAGINA 54:
***Naturaleza muerta con angelote***, hacia 1895
*Nature morte avec l'amour en plâtre*
Oleo sobre papel y tabla, 71 x 57 cm
Venturi 706; Londres, Courtauld Institute Galleries

El bodegón con el amorcillo barroco, cuyo vaciado en yeso se encuentra todavía hoy en el estudio de Cézanne, toma vida del contraste entre las formas redondas (angelote, manzanas, cebollas) y las rectas estrictas (lienzos, aristas de la mesa), así como del contraste entre tonos pálidos y fuertes.



*Cerezas y melocotones*,1883–87
*Cerises et pêches*
Oleo sobre lienzo, 50 x 61 cm
Venturi 498; Los Angeles (CA), County Museumof Art

La perspectiva de este cuadro está repetidamente quebrada: el plato con cerezas está representado desde otro ángulo que el resto de los objetos. El cuadro mismo se aprecia como realidad bidimensional, pues rechaza cualquier ilusionismo.

El joven pintor Louis Le Bail nos informa de los montajes que hacía Cézanne para sus bodegones:

«Apenas había puesto el mantel blanco sobre la mesa, cuando con innata sensibilidad colocaba los melocotones sobre la mesa, oponiendo bruscamente los tonos y haciendo vibrar los colores complementarios, los tonos verdes contra los grises, los amarillos contra los azules; también giraba, inclinaba y equilibraba los frutos hasta obtener la composición que quería, recurriendo incluso a poner tacos por debajo de los objetos. Todo lo hacía con gran cuidado y delicadeza, se notaba que sus ojos se recreaban en ello.»

No son los objetos lo que debe llamar la atención, sino la disposición de los colores y las formas sobre la superficie del cuadro, tal cual las ve el pintor con sus ojos.

Mediante esta captación visual subjetiva, pero consciente y guiada por el intelecto, Cézanne logra llevar al lienzo una nueva versión de la realidad. Para ello no necesita objetos preciosos, ni suntuosas decoraciones. Al contrario, los más sencillos objetos son los que mejor le sirven para realizar su concepción de profundidad, consistencia y peso en una estructura bidimensional.



*Mesa de cocina*, 1888–90
*La table de cuisine*
Oleo sobre lienzo, 65 x 81 cm
Venturi 594; París, Musée d'Orsay

Lo que parece una colección casual de objetos, es en realidad una composiciónequilibrada y cuidadosamente pensada. Cada objeto obtiene el tamaño que necesita para el equilibrio interior del cuadro.

Se comprenderá que en esas condiciones no puede hacerse un cuadro por la vía rápida. Cézanne desarrolla la composición a base de pinceladas de color repartidas por todo el lienzo, sobre las que va construyendo lentamente la forma y volumen de un objeto. El equilibrio tonal obtenido por la adecuada combinación de esas pinceladas de color, dicho de otra forma, el «modular» con los colores, exige un ritmo de trabajo lento y reflexivo. Cézanne pasa con frecuencia largos ratos ante el lienzo, sin dar una sola pincelada.

Emile Bernard, que en dos ocasiones visitó al pintor en Aix, nos describe la forma de trabajar de Cézanne:

«Me dí cuenta de la lentitud de su trabajo cuando me instaló en su taller en las afueras de la ciudad. Mientras yo pintaba un bodegón que él me había montado en la habitación de abajo, lo oía ir de un lado para el otro en el piso superior, como si anduviera pensativo. Con frecuencia bajaba la escalera, pasaba al jardín, se sentaba y de repente subía a toda prisa al estudio. A veces lo sorprendía en el jardín con un semblante desolado. Entonces me decía él que algo le inhibía en su trabajo.»

Cézanne reelabora una y otra vez sus cuadros, en algunos trabaja meses enteros, que se convierten en años cuando interrumpe el trabajo. Cuando


P. Puvis de Chavannes



***Cesto de manzanas*** (detalle), 1890–94
*La corbeille de pommes*
Oleo sobre lienzo, 60 x 80cm
Venturi 600; Chicago (IL), Art Institute,
Helen Birch Bartlett Memorial Collection



*Cebollas y botella*, hacia 1895–1900
*Oignons et bouteille*
Oleo sobre lienzo, 66 x 81 cm
Venturi 730; París, Musée d'Orsay

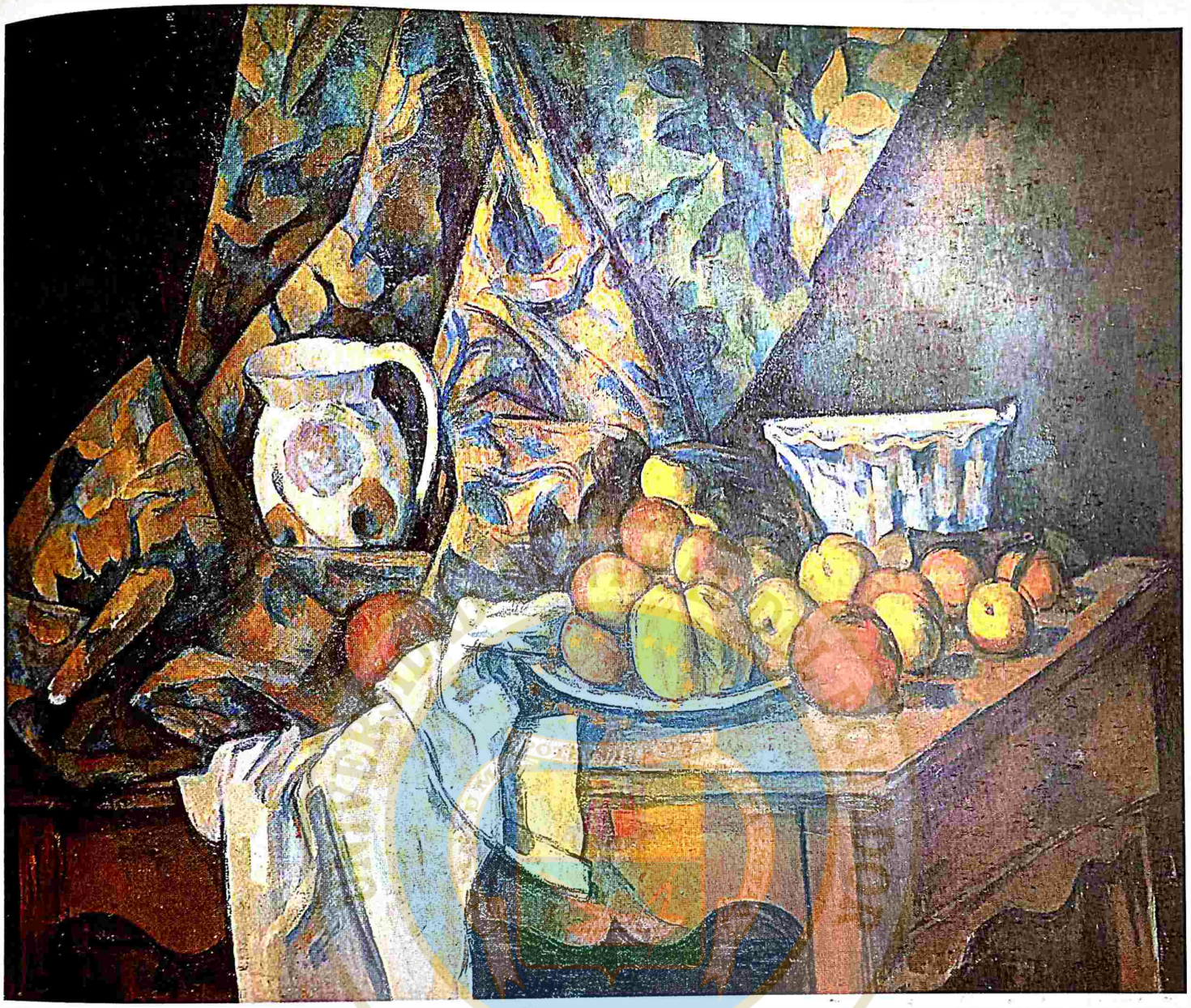
nota que no es capaz de lograr el equilibrio de los colores, entonces abandona el cuadro allí donde lo ha pintado, o lo destroza, enojado consigo mismo y con su incapacidad.

A medida que pasan los años, Cézanne se retira con más frecuencia a la soledad de Jas de Bouffan. «La vida retirada es lo que me va. Al menos así no caigo en las garras de nadie.»

Desde 1890 padece diabetes, lo cual lo hace más irascible. Su conflictiva personalidad, su sensibilidad y timidez hacen difícil el trato con sus semejantes. A veces repele los gestos bienintencionados de amigos y admiradores, por miedo a que se inmiscuyan en su vida.

Numa Coste, un amigo de los tiempos de Aix, escribe a Emile Zola hacia 1890:

«Cézanne está bien y tiene buena constitución física, pero se ha hecho tímido y primitivo, parece más joven que antes. Vive con su madre en Jas de Bouffan, que se ha enemistado con la Bola (Hortense, la mujer de Cézanne, nota del autor), quien por su parte tampoco se lleva bien ni con sus cuñadas, ni éstas entre ellas. Así pues, Paul vive aquí y su mujer allá. Es una de las experiencias más conmovedoras que he tenido, el observar a este buen compañero, cómo conserva su puerilidad, cómo olvida las decepciones de sus





*Naturaleza muerta con manzanas y melocotones*, hacia 1905
*Nature morte aux pommes et pêches*
Oleo sobre lienzo, 81,2 x 100cm
Washington (DC), National Gallery of Art, Gift of Eugene and Agnes Meyer

«Las peras, melocotones, manzanas y cebollas, los jarrones, recipientes y botellas aparecen, incluso a través de desalineaciones y superficies torcidas, como objetos maravillosos que empezarán a vivir inmediatamente y sin embargo puede verse el momento antes del terremoto, como si esos objetos fueran los últimos.» (Peter Handke, Die Lehre der Sainte-Victoire)

*Naturaleza muerta*, 1890–94
*Nature morte*
Oleo sobre lienzo, 65,5 x 81,5cm
Venturi 598; colección privada, prestado al Kunsthaus Zürich



Un rincón del estudio de Cézanne en Chemin des Lauves, Aix, con guardarropa y objetos para sus bodegones.
Fotografía, hacia 1930

Con la casa construida por él sobre una colina al norte de Aix en Chemin des Lauves, Cézanne dispone por primera vez en 1902 de un espacioso estudio en el que reúne los objetos para sus bodegones. El tarro de jenjibre aparece en numerosos cuadros de los años noventa, así como la botella tejida con esparto, las jarras y el jarrón. El estudio se ha conservado hasta hoy casi sin variaciones. Gracias a una fundación norteamericana, fue donado en 1954 a la ciudad y academia de Aix y está desde entonces abierto al público.

luchas, y aunque está con frecuencia resignado y abatido, cómo sigue perseverando en su obra, cuya culminación no puede alcanzar.»

De Emile Zola, su gran amigo de Aix y de la primera época parisina, se ha distanciado hace largo tiempo. Su estrecha relación se ha enfriado. La vida acomodada que practica Zola, ahora escritor de éxito, la lujosa decoración de su casa en Médan, tuvieron que repeler un poco a Cézanne, que llevaba una existencia humilde y poco exigente. Sin embargo Cézanne sigue visitando a Zola, y a veces pasa semanas enteras en Médan. Pero en marzo de 1886 llega la ruptura definitiva entreambos, con la publicación de la novela de Zola «L'Œuvre»: el protagonista de la obra, Claude Lantier, un artista que fracasa en larealización de su obra y finalmente se suicida, tiene rasgos inequívocos de la persona de Cézanne.

El pintor tuvo que sentirse profundamente herido en su orgullo. En un tono formalista y con cortés frialdad, el pintor agradece a Zola el envío del libro:

«Mi querido Emile,

acabo de recibir ‹L'Œuvre› que has tenido la amabilidad de enviarme. Agradezco al autor de ‹Les Rougon-Macquart› esta amable muestra de atención, y le ruego me permita estrecharle la mano en recuerdo de años pretéritos.

Con la mirada en el pasado, tu seguro servidor,

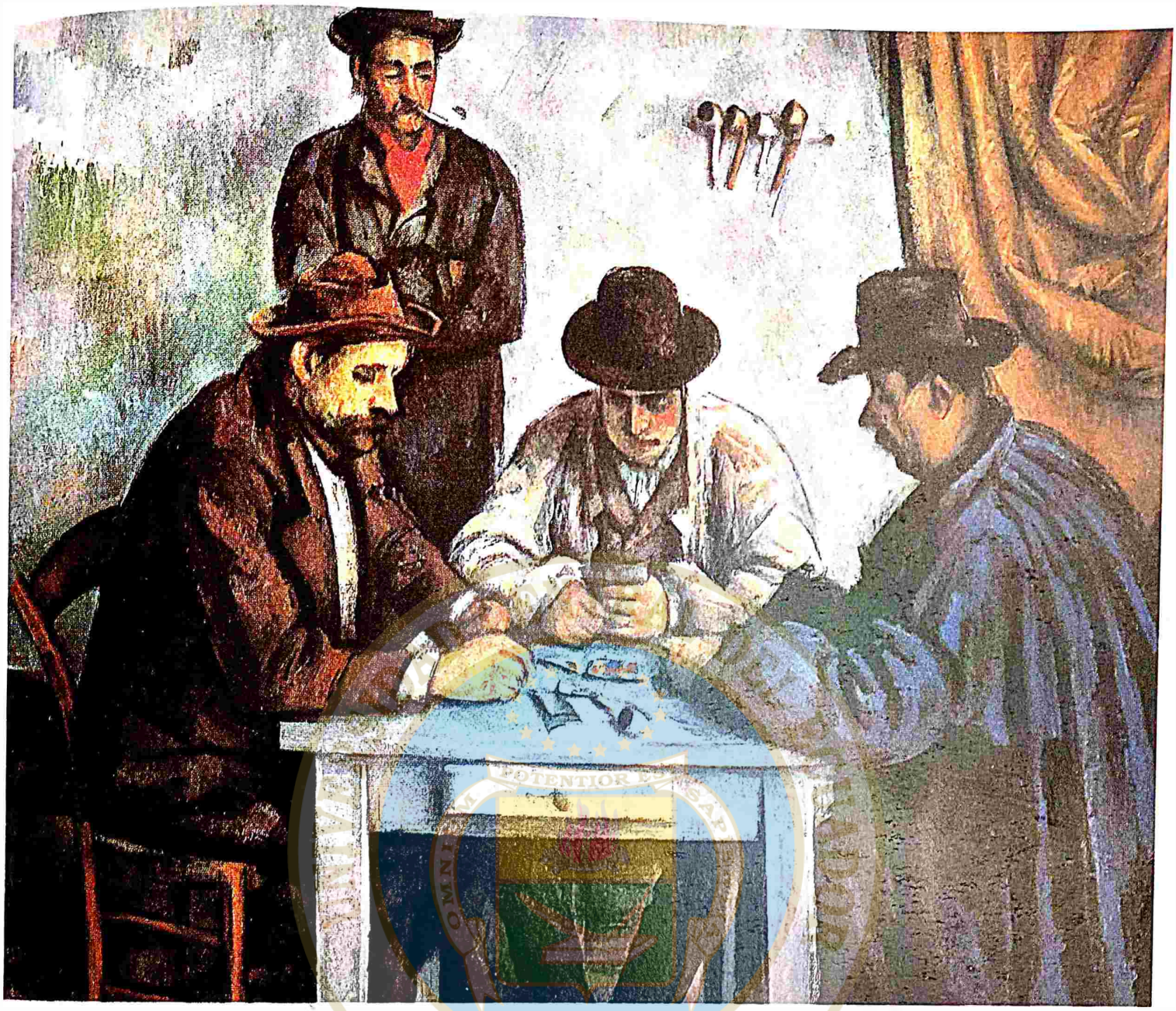
Paul Cézanne.»

Esta carta cierra los largos años de correspondencia epistolar entre Cézanne y Zola.

En los años noventa del pasado siglo, Cézanne pinta, además de los paisajes que se le ofrecen a la vista en Jas de Bouffan, otros bodegones y retratos. A veces se autorretrata: sin duda él era el modelo más paciente de todos. Para los otros modelos que posan para él, las interminables sesiones son un martirio. Cézanne les pide inmovilidad absoluta, la misma calma que reflejan los objetos de sus naturalezas muertas. Una cabeza es para él, lo mismo que una manzana, el punto de partida para una composición. Al pintor no le interesa plasmar los sentimientos o la individualidad de las personas que retrata.

Por ese motivo se sirve de modelos que puede pagar, por ejemplo campesinos y jornaleros que trabajan en los terrenos arrendados en Jas de Bouffan. Le sirven de modelo por ejemplo para *Los jugadores de cartas* (1890–92, pág. 63), un motivo que realiza en cinco versiones diferentes. Es probable que se haya inspirado en el cuadro del mismo título, de autor anónimo, que hay en el Musée Granet de Aix, cuadro que según parece era uno de sus favoritos.

A estas composiciones les preceden detallados estudios a lápiz, acuarela u óleo. La representación inicial, con varias figuras, se va condensando a medida que Cézanne se centra más en este tema, para dar lugar a una composición con sólo dos figuras y carácter de naturaleza muerta. Los *Jugadores de cartas* de Cézanne están lejos de ser cuadros de género, pese a que muestran escenas de la vida diaria, como en este caso los rudos campesinos de su entorno jugando a la «belotte». Al contrario que los cuadros de Renoir situados en el «Moulin de la Galette» parisino, radiantes de alegría y vitalidad, estos cuadros, más próximos al *Los comedores de patatas* de van Gogh (1885), reflejan la melancolía y austeridad del paisaje provenzal y de sus moradores. La gravedad y la seriedad cargan las espaldas y los rostros de los personajes. En la versión de varias figuras, el color dominante es el azul frío de la luz diurna. Los rostros y las manos de los jugadores están pintados en un cálido tono naranja, alusión a la concentración en el juego y a su tensión interior,



*Los jugadores de cartas*, 1890–92
*Les joueurs de cartes*
Oleo sobre lienzo, 65 x 81,7 cm
Venturi 559; Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, Gift of Stephen C. Clark

Cézanne evita completamente el carácter narrativo y genérico que un motivo como éste podría tener y construye en su lugar un cuadro de acuerdo a las severas leyes del color y de las formas. Con ello destaca la sencilla dignidad de estos simples y taciturnos provenzales que trabajaban como peones en Jas de Bouffan, a los que pagaba por posar como modelos.

por muy distendidos que puedan parecer externamente. Ese cálido tono naranja es recogido por la cortina doblada en la esquina superior derecha, cuyos animados pliegues encuentran continuidad en el blusón del jugador de la derecha, desviando dichos pliegues hacia la parte inferior del cuadro. El azul complementario de la blusa forma un frío contraste con el cálido naranja de la cortina, que sólo tiene una función formal y no sirve para determinar de qué establecimiento se trata (tal vez un café en los alrededores de Aix). Pero sí sirve para fijar la composición en el espacio, cosa que no podría hacer la pared azul-pastel, dada su ambigüedad espacial. Además la cortina crea un nexo –reforzado por el portapipas de la pared– con el hombre de pie, que mira atento el juego a una prudente distancia.

El otro cuadro sobre el tema, *Los jugadores de cartas* (1890–92, pág. 64) exhibe una composición totalmente distinta. Aquí el fondo es en general oscuro, con sólo unos toques de color claro para definir el lugar, que tal vez sea la terraza cubierta de un café. La escena está iluminada por luz artificial, cuyos reflejos se aprecian en el mantel de la mesa, la botella y la pipa. Tampoco en esta ocasión se trata de reproducir una escena cotidiana de la pequeña-burguesía de las afueras, sino de una solución a un problema de composición, en este caso la representación de personas en un espacio. Los dos hom-



***Los jugadores de cartas***, 1890–92
*Les joueurs de cartes*
Oleo sobre lienzo, 45 x 57 cm
Venturi 558; París, Musée d'Orsay

PAGINA 65:
***El jardinero***, 1900–06
*Le jardinier*
Oleo sobre lienzo, 63 x 52cm
Venturi 715; Londres, Tate Gallery

bres están rígidamente sentados a la mesa, cuya prolongación de los puntos de fuga confluye en el eje vertical de la botella. La mesa es el centro de la escena; en ella se encuentran las diagonales de los brazos doblados y las miradas de los jugadores. La mesa obtiene toda la luz. Su cálido tono naranja es nexo de unión entre el azul frío y opaco del jugador de la izquierda y el gris descolorido del de la derecha. En las chaquetas de ambos se encuentra reflejado el color de la mesa.

Cada detalle del cuadro tiene una función para el efecto general. Nada se ha confiado a la casualidad. Alejado de toda escenificación naturalista o de cualquier detalle anecdótico, Cézanne logra aquí una composición madura, constituida en base a valores direccionales y referencias cromáticas y formales, en la que se inmortaliza por igual lo íntimo y lo monumental.

FUNDADA EN 1620 QUITO


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

# El pintor y su montaña – la montaña Sainte-Victoire

Durante la década de los noventa, Cézanne pasa la mayoría del tiempo en Aix. Viaja de vez en cuando a París, pero el paisaje provenzal es el que más le cautiva. En el verano de 1896, durante una cura de reposo en Talloires, a orillas del Lac d'Annecy, escribe a Philippe Solari, amigo de juventud:

«Cuando estaba en Aix, me parecía que me sentiría mejor en otro lugar; ahora que estoy aquí, añoro Aix. La vida comienza a tener para mí una monotonía mortal. Para no aburrirme, pinto, lo cual no es en modo alguno un chiste. Sin embargo el lago, con las colinas alrededor, es muy bello; me han dicho que llegan a dos mil metros de altura; aún así no se puede comparar con nuestra tierra, si bien esto es muy bonito, sin exagerar.– Pero si has nacido allá, no tienes nada que hacer, no hay otro paisaje que te guste más.»

Pese a todo, *El lago de Annecy* (1896, pág. 68) es uno de los más expresivos paisajes que Cézanne pintó fuera de Provenza. El agua aparece compacta y opaca, parece tan inmóvil y tectónica como la imponente cordillera que se yergue inmediatamente detrás del lago.

Cézanne compone este cuadro a partir de datos cromáticos y formales que acopia contemplando un motivo, a partir de «sensations colorantes» que su ojo, como instancia determinante de su personalidad, percibe. Cézanne pinta lo que ve, no lo que sabe. Ve la naturaleza en un estado primigenio y transforma lo visto en una nueva realidad basada en sus sensaciones, «realiza» la naturaleza de nuevo.

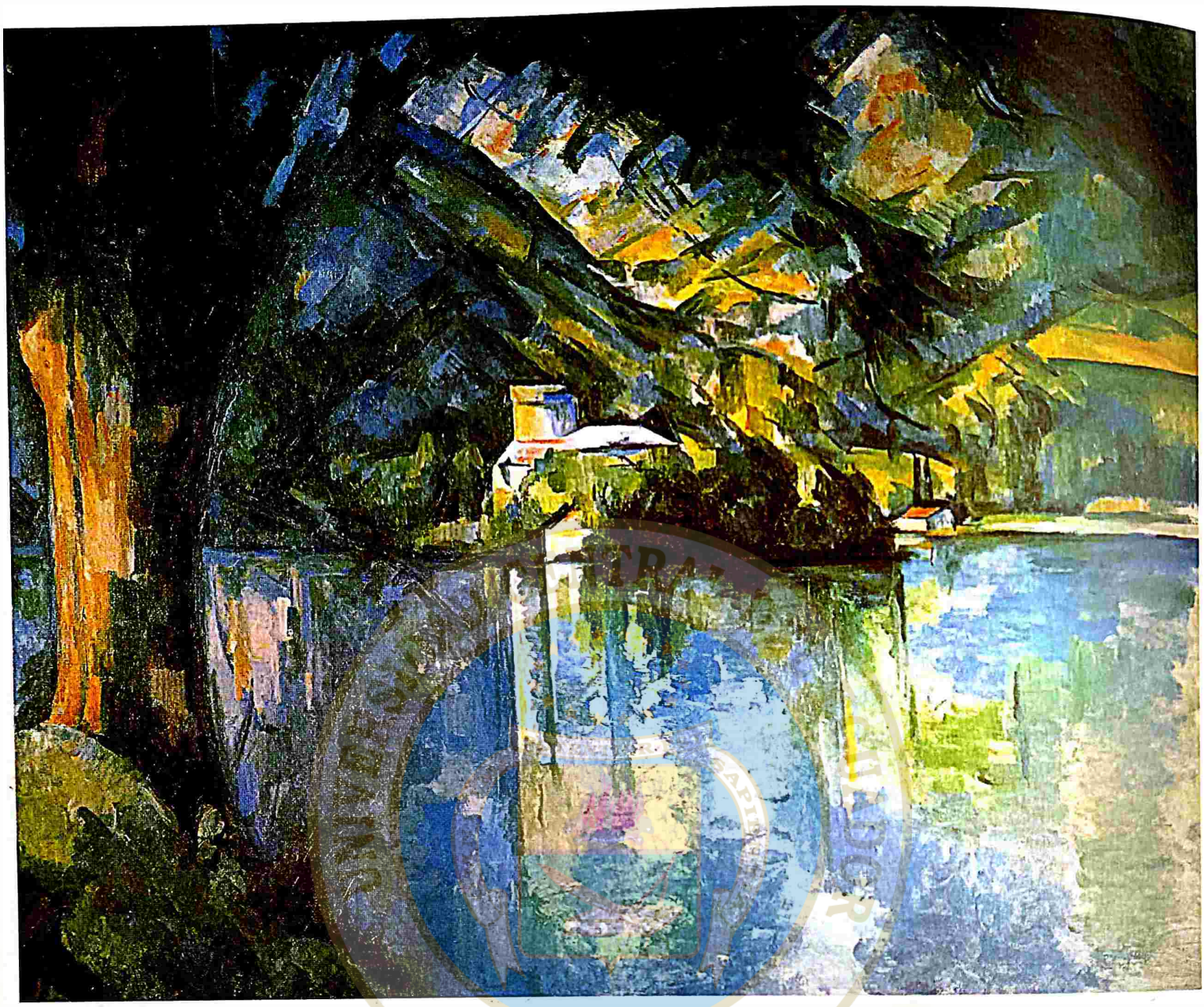
Cézanne conversó en una ocasión con el escritor Joachim Gasquet sobre su forma de percibir la naturaleza, y le explicó su forma de reproducir el motivo valiéndose del símil de los dedos juntos y separados:

«Esto es lo que hay que alcanzar. Si voy muy arriba o muy abajo, todo se echa a perder. No puede haber ni un solo nudo suelto, ni un solo agujero a través del cual el estímulo, la luz, la verdad pueda escurrirse. Yo controlo, ¿comprende usted?, controlo el lienzo en todas partes. Con el mismo impulso, con la misma fe, junto todo lo que tiende a disgregarse... Todo lo que vemos se desparrama, se desvanece. La naturaleza es siempre la misma, pero nada de su apariencia visible permanece. Nuestro arte tiene que darle la sacudida de la permanencia, con los elementos y apariencias de todas sus transformaciones. En nuestra imaginación, el arte tiene que conferirle eternidad. ¿Qué hay tras la naturaleza? Acaso nada. Acaso todo. Todo, ¿comprende usted? Así pues, cruzo estas manos extraviadas. Tomo a la derecha, a la izquierda, aquí, allí, por doquier, esos colores, esas gradaciones cromáticas y las fijo, las combino... Y forman líneas, se convierten en objetos, en rocas, árboles, sin que yo lo piense. Adquieren volumen, producen un efecto. Cuando estas masas, estos pesos sobre mi lienzo, se corresponden en mi imaginación con los planos, con las manchas que me han sido dadas, que tenemos ante



Emile Bernard:
Paul Cézanne en la colina Les Lauves, en Aix, 1904
Fotografía

PAGINA 66:
***La montaña Sainte-Victoire, vista desde Les Lauves***, 1902–06
*La montagne Sainte-Victoire*
Acuarela, 48 x 31 cm
Philadelphia (PA), Philadelphia Museum of Art, Gift of Mrs. Louis C. Madeira



***El lago deAnnecy***, 1896
*Le Lac d'Annecy*
Oleo sobre lienzo, 64 x 79 cm
Venturi 762; Londres, Courtauld Institute Galleries

El lago de Annecy, con su fondo magnífico de montañas que lo rodean, le parecía a Cézanne casi demasiado pictórico y lo creía más apropiado «para las prácticas pictóricas de jóvenes inglesas». Su mano transforma el lago en una superficie de colores opaca, las laderas de las montañas en conglomerados tectónicos.

nuestros ojos, bien, mi lienzo extiende las manos. No titubea. No capta la imagen muy arriba ni muy abajo. Es verdadero, condensado, lleno... Pero si tengo la menor distracción, si siento la mínima debilidad, sobre todo cuando quiero sugerir muchas cosas, si hoy me invade una teoría que contradice a la de ayer, si me pongo a pensar cuando pinto, si me meto en medio, ¡peng!, todo se disuelve.»

Una realidad creada de esa forma, orientada a la permanencia y a la consistencia, se distancia de la temporalidad e inestabilidad de la «celebración dominical del momento» que los impresionistas realizan en sus cuadros.

En 1897 fallece la madre de Cézanne. El pintor se había entregado al cuidado de ella en los últimos años de su vida. Para poder repartir la herencia entre los tres herederos, se vende Jas de Bouffan, durante largo tiempo lugar de residencia de Cézanne. No sabemos por qué el pintor aprobó esta venta, ya que estaba dentro de sus posibilidades el pagar a sus hermanas la parte que les correspondía.

Tal vez la finca le resultaba muy grande para él solo, ya que su mujer y su hijo vivían la mayor parte del tiempo en París. En cualquier caso, Cézanne abandonala casa con el salón que contiene pinturas murales de sus años ju-



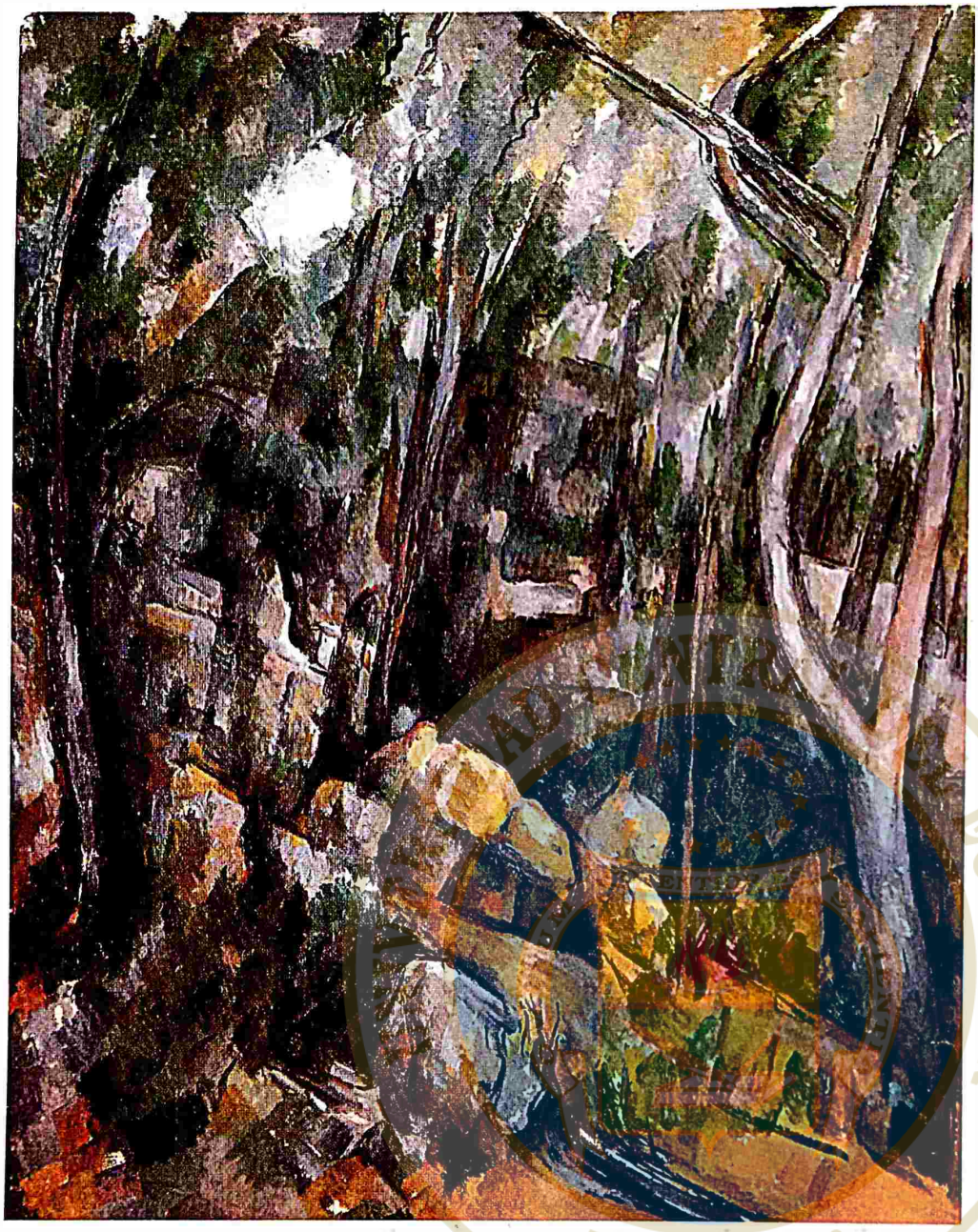
*La montaña Sainte-Victoire y el Château Noir*, 1904–06
*La montagne Sainte-Victoire et le Château Noir*
Oleo sobre lienzo, 65,6 x 81 cm
Venturi 765; Tokio, Bridgestone Museum of Art, Ishibashi Foundation

veniles, el jardín con el magnífico paseo de castaños y otros árboles viejos y se despide de la montaña Sainte-Victoire, para ocupar una vivienda en el centro de Aix, concretamente en la Rue Boulegnon. Allí emplea a un ama, madame Brémond, que se ocupa de las tareas de la casa. En una ocasión ella le cuenta a Emile Bernard, amigo y biógrafo de Cézanne: «Tengo orden de no rozarlo siquiera con la falda cuando paso a su lado». Para facilitar la pintura al aire libre, Cézanne había alquilado unos años antes una cabañacercana a la cantera de Bibémus, al este de Aix, y allí se mete ahora. También alquila una habitación en Château Noir, una finca a medio camino entre Aix y el pueblo Le Tholonet, en dirección a la montaña Sainte-Victoire, donde puede guardar sus aperos de pintura.

Con sus bosques de pinos, las rocas ocres de Bibémus y sobre todo con la vista del imponente macizo rocoso de Sainte-Victoire, el «Castillo negro», un edificio rojizo en estilo neogótico perteneciente a un carbonero enriquecido, dio tema a numerosos cuadros en la época madura de Cézanne.

El macizo de Saint-Victoire, una formación calcárea de casi 1000 metros de altura, fascinó a Cézanne a lo largo de toda su vida, y le sirvió de fuente inagotable de nuevas composiciones.

Entre losprimeros trabajos que recurren al motivo del macizo se encuen-



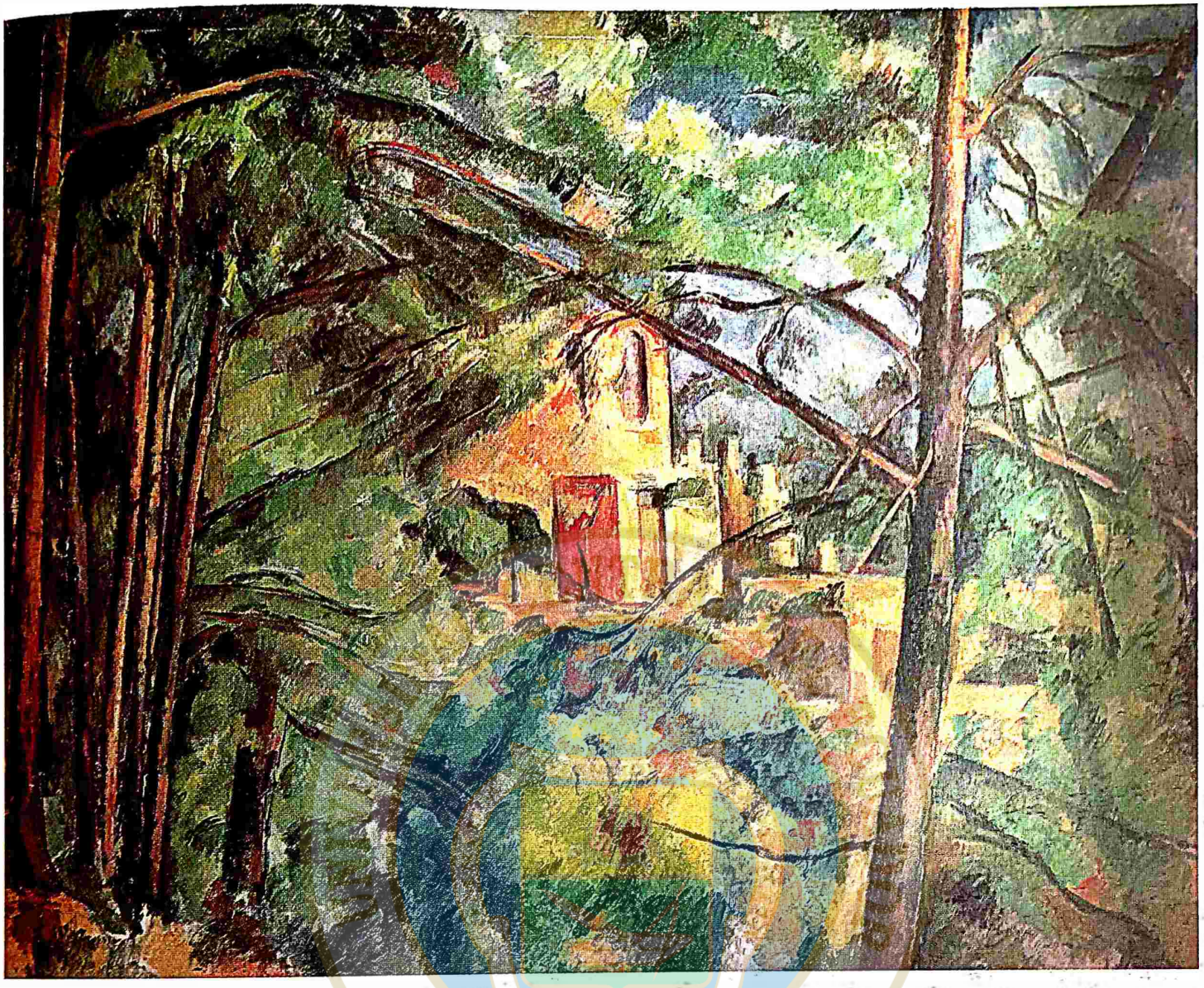
***En le parque del Château Noir***, hacia 1900
*Dans le parc du Château Noir*
Oleo sobre lienzo, 93 x 74cm
Venturi 787; Londres, National Gallery

La transformación de formas objetivasen campos de colores, disolviendo así estas mismas formas, es algo característico de la obra tardía de Cézanne. Este concepto de pintura ya no necesita espectaculares motivos pictóricos: un detalle cualquiera del paisaje con troncos de árboles, vegetación y bloques rocosos se presta tan bien para la idea particular de Cézanne sobre la pintura pura como el Château Noir o el macizo de montaña Sainte-Victoire.

tra *El gran pino (La montaña Sainte-Victoire)* (1886–87, Phillips Collection, Washington). En esta pintura, la montaña no es el motivo dominante del cuadro, sino una parte más del paisaje. A través de la cuenca del río Arc, con el viaducto del tren, la mirada se desliza hasta Sainte-Victoire.

La vista del paisaje está limitada lateralmente por los troncos de los pinos, cortados por el margen, y la vista en profundidad lo está por las ramas que cuelgan de los árboles. Las ramas de los pinos se convierten en motivo introductorio. Con sus vivas ondulaciones dibujan el contorno de la montaña y la encuadran. El verde claro de la cuenca del río, con interrupciones de tonos ocre, conserva su intensidad también hacia la profundo, o mejor dicho, hacia la lejanía, ya que este cuadro no tiene realmente una profundidad real, en las tres dimensiones tradicionales. Incluso la montaña, como objeto más alejado, se ve como motivo fijamente estructurado y claramente localizable en el espacio, gracias a sus contornos oscuros: y como tal no se encuentra detrás, sino por encima de los campos, entre la cuenca del río y las ramas de los pinos.

Como ocurre a menudo en los cuadros de Cézanne, es imposible situar el





*Vista del Château Noir*, 1894–96
*Vue de Château Noir*
Oleo sobre lienzo, 73 x 92 cm
Venturi 667; Washington (DC), National Gallery of Art, Gift of Eugene and Agnes Meyer

Cézanne presenta aquí el «Castillo negro», en boca del pueblo lugar de ritos satánicos, como un edificio de brillo misterioso, oculto tras la espesa vegetación.

*La piedra del molino*, 1898–1900
*La meule*
Oleo sobre lienzo, 73 x 92cm
Venturi 768; Philadelphia (PA), Philadelphia Museum of Art, Mr. and Mrs. Carroll S. Tyson, Jr. Collection

En las cercanías del Château Noir iba a construirse una almazara, proyecto que no llegó a realizarse nunca. Las piedras por allí tiradas, medio cubiertas por la vegetación, son un motivo para que Cézanne pueda armonizar entre sí colores fríos y cálidos, formas geométricas y orgánicas.

cuadro en una época del año o en un momento concreto del día. La vegetación perenne, la luz regularmente repartida y desapasionada, la atmósfera sobria rechazan la fijación en una momento concreto. Es como si Cézanne hubiera querido despojarse de toda distracción que pudiera enturbiar el objeto del cuadro, para dejar hablar solamente a la realidad de la naturaleza. Una realidad que no está basada en el momento, en el efímero «estar», sino una realidad que conlleva la experiencia de lo inmutable, de lo permanente, del «ser». Así hay que entender el mensaje de Cézanne: quiere hacer del impresionismo algo duradero, como el arte de los museos.

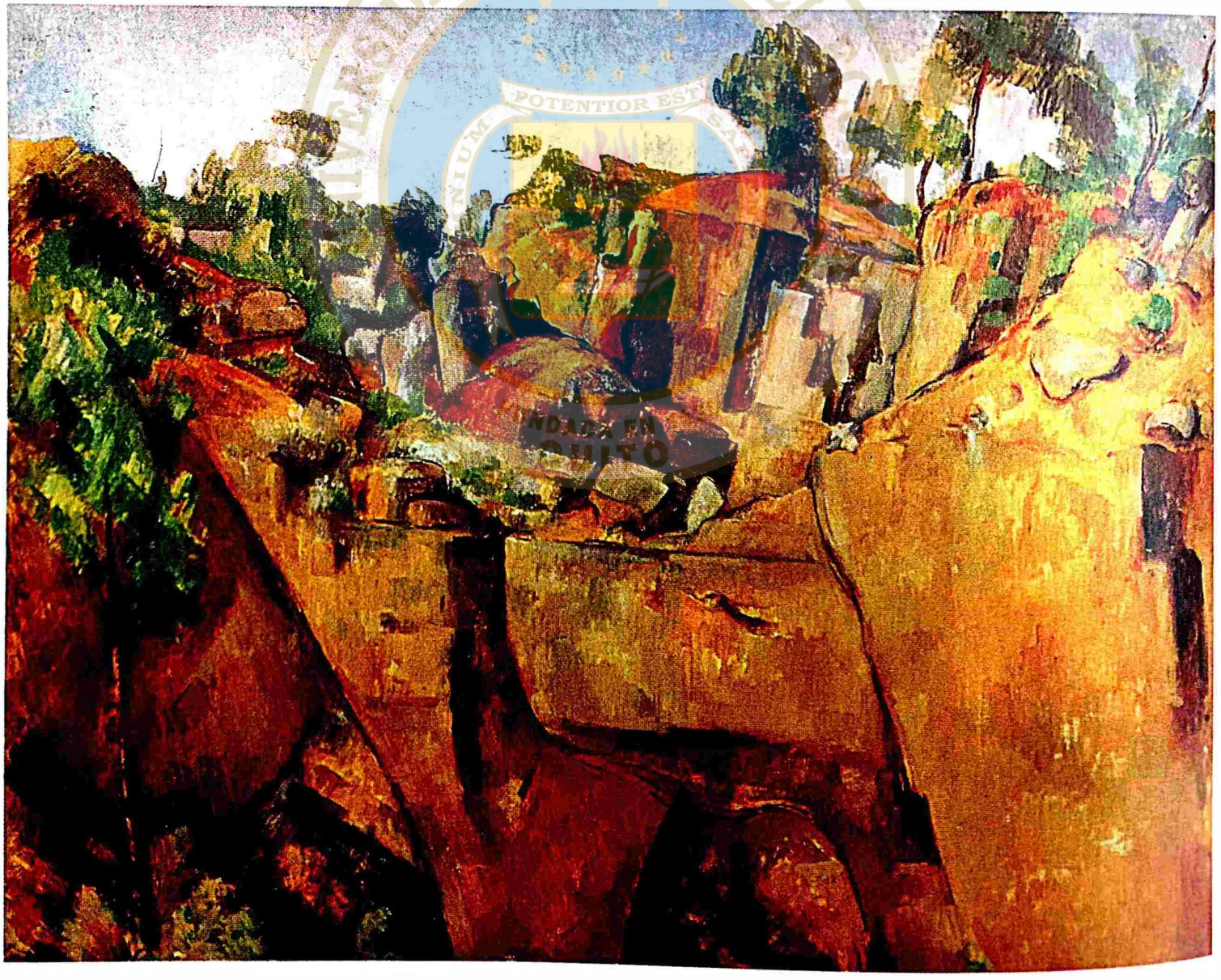
Cézanne persigue apasionadamente este objetivo, sin escatimar esfuerzos. En una ocasión manifestó a Joachim Gasquet:

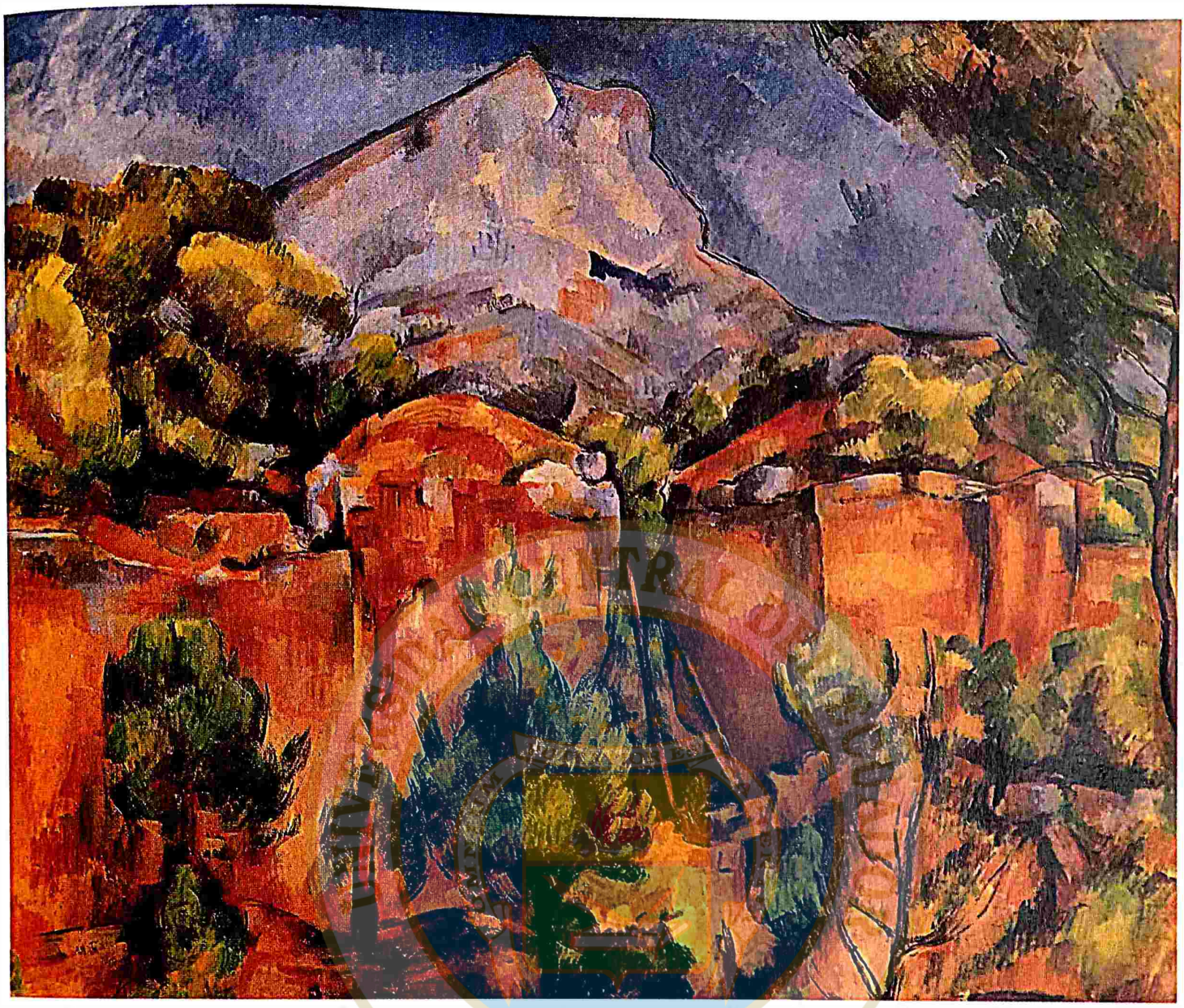
«El impresionismo... ¿qué es eso? es la mezcla óptica de colores, ¿comprende usted? La refracción de los colores en el lienzo y su síntesis en el ojo. Ahí tenemos que abrirnos paso. Las *Falaises* de Monet serán siempre una maravillosa serie de imágenes, lo mismo que cientos de trabajos suyos... Ha pintado el centelleo del iris de la tierra. Ha pintado el agua... Pero en la fugacidad de todas las cosas, en estos cuadros de Monet, hay que poner consistencia, un armazón.»

En ese sentido, la idea de Cézanne de un orden pictórico fijo no debe entenderse como reproducción de la naturaleza en un tiempo detenido, en un

***Cantera de Bibémus***, 1898–1900
*Carrière de Bibémus*
Oleo sobre lienzo, 65 x 81 cm
Venturi 767; Essen, Museum Folkwang

En los años noventa, Cézanne halla al este de Aix nuevos motivos en el Château Noir y en la cantera de Bibémus, cuya caliza de conchas ocre-roja ya la empleaban los romanos en la construcción. El cuadro vive de la estructura caótica de las superficies enrojecidas por el sol, cuya fuerza cromática produce reflejos, incluso en la zona del cielo.





momento petrificado. Su intención no es solidificar los cuadros de los impresionistas.

Su solución pictórica tiende más bien a la permanencia en sentido intemporal, que agrupa el edificio y el río, el orden y la flexibilidad. Como expresa Gottfried Boehm en su monografía sobre los cuadros de la montaña de Sainte-Victoria de Cézanne, lo que éste busca es una «síntesis de alteración y permanencia como caras idénticas del mismo contenido visual.»

¿Cómo procede Cézanne en ese sentido? ¿Con qué procedimiento logra encontrar una solución pictórica para este orden flexible? Observemos para ello sus últimos cuadros de Sainte-Victoire (pág 69, 73–79).

La montaña es aquí un motivo dominante, tanto del paisaje como del cuadro, un promontorio monumental y al mismo tiempo una impresionante formación geológica. Al igual que otra montaña de Provenza, el Mont Ventoux, la montaña Sainte-Victoire tiene para los provenzales un significado casi místico.

Cuando el poeta italiano Francesco Petrarca visitó Mont Ventoux en 1335, vivió una experiencia paisajística totalmente nueva:

«Primero estaba como atontado, a causa de aquella extraña respiración del aire y de la vista que se ofrecía a mis ojos. Miré para abajo: allí esta-

***La montaña Sainte-Victoire, vista desde la cantera de Bibémus***, 1898–1900
*La montagne Sainte-Victoire, vue de Bibémus*
Oleo sobre lienzo, 65 x 81 cm
Venturi 766; Baltimore (MD), Baltimore Museum of Art, The Cone Collection, Dr. Claribel Cone and Mrs. Etta Cone



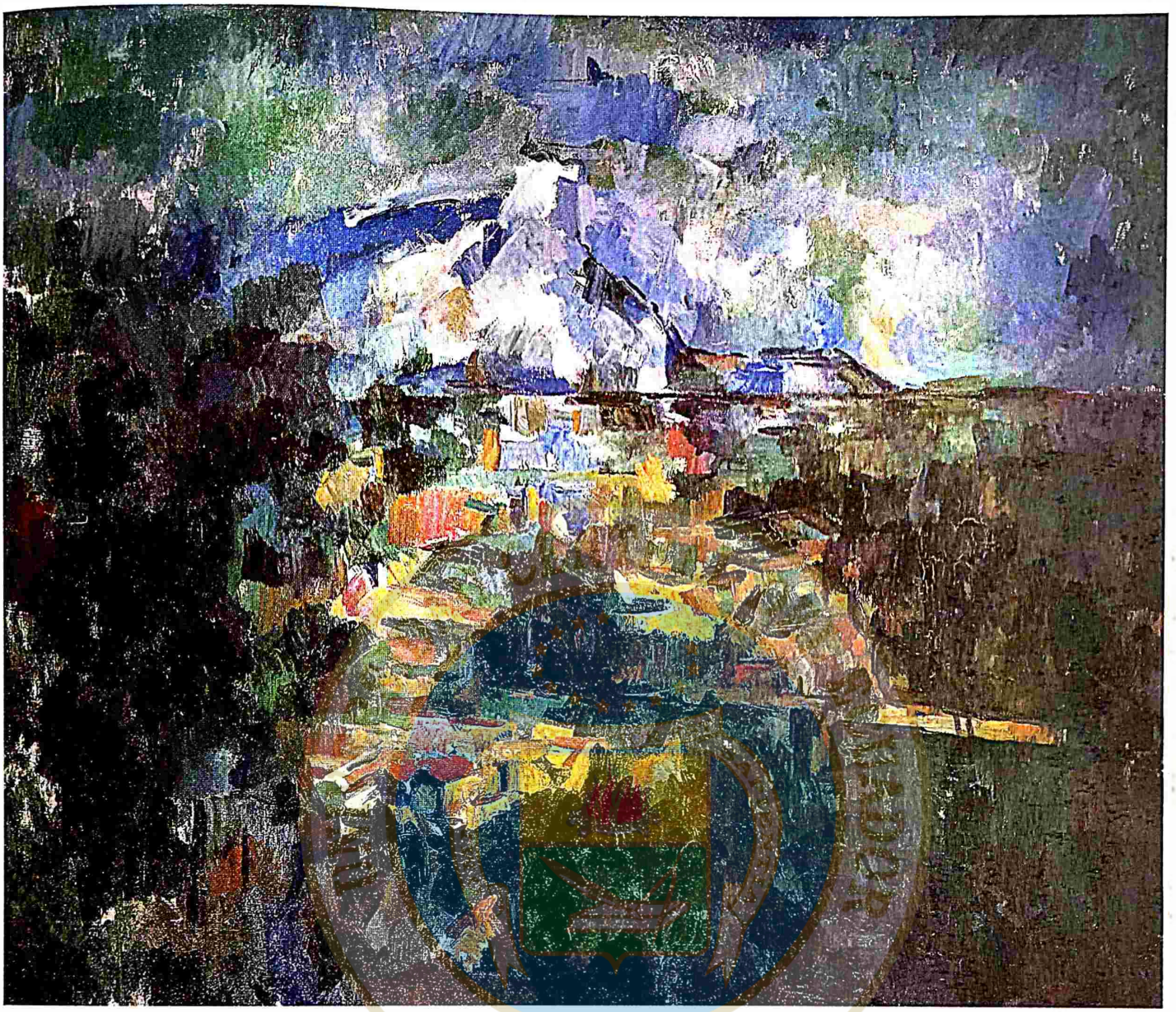
***La montaña Sainte-Victoire, vista desde Les Lauves,*** 1904–06
*La montagne Sainte-Victoire*
Oleo sobre lienzo, 73,8 x 81,5cm.
Venturi 800; Kansas City (MO), The Nelson-Atkins Museum of Art, Nelson Fund

ban las nubes a mis pies, y el Athos y el Olimpo se me hicieron menos increíbles, ya que he visto en una montaña de menor fama lo que he leído y oído de ellos.»

Cézanne reproduce la montaña Sainte-Victoire desde el Plateau d'Entremont, un lugar situado al oeste desde el que el macizo aparece como un bolo cayendo abruptamente hacia el sur. La montaña se ofrece a la vista del espectador majestuosa y directa, no hay un motivo encuadrado que desvíe la mirada. Cézanne construye sus cuadros con manchas de color que tienen un carácter plano. Nada vibra, nada fluye: las manchas de colores son lugares de calma.

El pintor elabora la imagen con una increíble libertad, coloca sobre el lienzo campos de color oscuro, formaciones artificiales en aparente desorden. En cada elemento de color, no hay nada que haga referencia al mundo visible. No es posible identificar por separado el árbol, la roca, la casa. Solamente la acción conjunta de esos elementos en el cuadro permite reconocerlos.

«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.»



***La montaña Sainte-Victoire, vista desde Les Lauves,*** 1904–06
*La montagne Sainte-Victoire*
Oleo sobre lienzo, 60 x 73 cm
Venturi 1529; Basilea, Kunstmuseum Basel

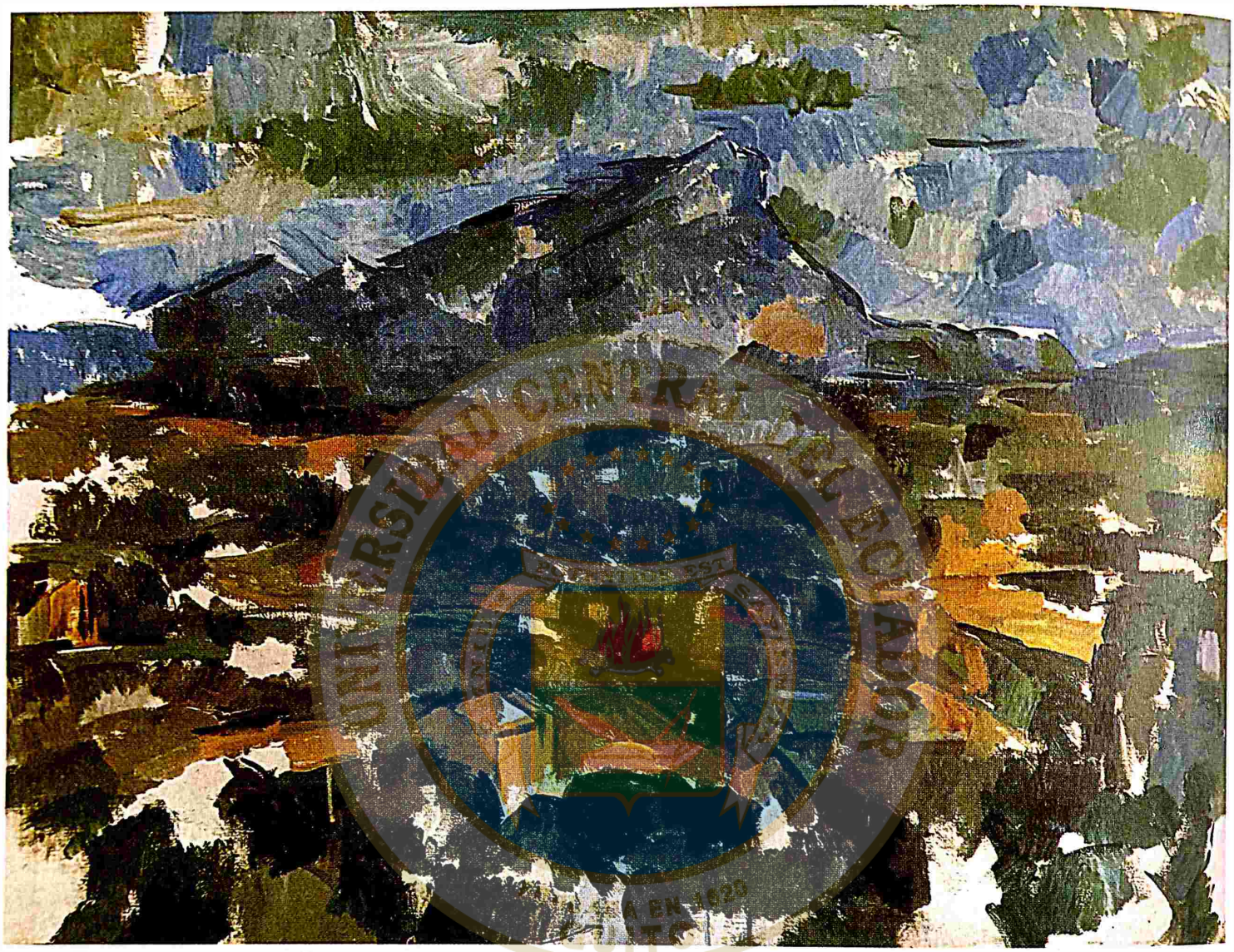
Aunque las manchas de colores siguen representando todavía estructuras vegetales o arquitectónicas, los cuadros de Sainte-Victoire se vuelven cada vez más libres y casi abstractos. La zona del cielo, en especial en el extremo izquierdo del cuadro, parece unirse con el primer plano; la tridimensionalidad que caracterizaba los paisajes de Cézanne parece haber desaparecido.

Para Cézanne, los colores son el único elemento constitutivo de la imagen. Combinándolos adecuadamente, determinan también la forma: los límites del color son también los límites de la forma. La luz de sus cuadros no existe por sí misma. Es el color el que la produce.

«La luz no es una cosa que pueda reproducirse, sino algo que puede representarse con colores.»

De ahí resulta que Cézanne representa la mayor claridad de la luz, su fuerza más intensa, con la mayor intensidad del color y no, por ejemplo, con la mayor claridad. Vierte al lienzo luz y sombra valiéndose de colores claros y oscuros, y utiliza los contrastes cromáticos para estructurar el cuadro. El color azul tiene para él la propiedad de dar al espacio profundidad y altura, de «hacer sentir el aire», como el mismo pintor dice.

Quien haya estado en la Provenza, habrá podido observar este fenómeno de la luz, que produce una coloración intensiva. El fuerte sol provenzal, el cielo bajo y azul y la atmósfera clara, solamente enturbiada por la neblina del mediodía, sumerjen al paisaje en un colorido casi irreal, saturado. La luz extrae el máximo cromatismo de los objetos, que parecen tener luz propia. Hasta un pedregal, un camino de grava, una roca, reciben el co-



***La montaña Sainte-Victoire, vista desde Les Lauves,*** 1904–06
*La montagne Sainte-Victoire*
Oleo sobre lienzo, 65 x 81 cm
Venturi 801; Zúrich, Kunsthaus Zürich

Cézanne compone su motivo de manchas aisladas de colores claros y oscuros, que sólo contempladas juntas dan la impresión de paisaje. El cielo toma el color de la tierra, las manchas del lienzo blanco y sin pintar dejan el cuadro «abierto». Con tales espacios en blanco acentúa la bidimensionalidad del soporte pictórico.



***La montaña Sainte-Victoire***, 1902–06
*La montagne Sainte-Victoire*
Oleo sobre lienzo, 65 x 81 cm
Philadelphia (PA), Philadelphia Museum of Art

«La montaña ya se ve antes de Le Tholonet. Está pelada y es casi monocroma; es más un reflejo de luz que un color. A veces pueden confundirse líneas de nubes con montañas a la altura del cielo: los destellos de la montaña producen aquí a primera vista el efecto contrario a una aparición celeste; a ello también contribuye el movimiento, ya detenido antes de existir el tiempo, de los flancos rocosos descendiendo en paralelo y las arrugas de las diversas capas extendiéndose horizontalmente en la base. Da la impresión de que la montaña se ha deslizado desde arriba, de la atmósfera casi monocroma, hacia abajo y condensado aquí en un pequeño macizo cósmico.»
(Peter Handke, Die Lehre der Sainte-Victoire)

lor de la vegetación circundante y del cielo y la reflejan como luz propia.

En el cuadro *La montaña Sainte-Victoire, vista desde Les Lauves* (1904–06, pág. 75), Cézanne reproduce la luz mediante un azul intenso. Un azul atmosférico, transcendental, cuyas huellas se encuentran en la sombreada parte anterior del cuadro, como parte de la luz que atraviesa la llanura de color ocre y verde.

Las zonas sombreadas a derecha e izquierda de la llanura iluminada están pintadas en violeta oscuro, combinado con toques de rojo y verde. Se mueven casi siempre en la escala de los colores cálidos y forman un contraste lleno de tensión con el frío azul del macizo montañoso. Colores cálidos que se nos antojan más cercanos, mientras que los tonos azules dan la sensación de lejanía.

Frío y calor, cercanía y lejanía se imbrican mutuamente. Pero pese a estos contrastes y tensiones internos, el cuadro de Sainte-Victoire es una composición de forma y color perfecta y equilibrada. La alteración y la permanencia, el orden y la flexibilidad forman aquí un entramado virtuoso, dinámico y equilibrado.

En la versión del mismo tema y título que se conserva en Zúrich (1904–1906, pág. 76), Cézanne deja algunas zonas en blanco, sin aplicar otro color. Podría pensarse que el pintor no logró penetrar intelectualmente en esas zonas del cuadro, que no encontró los tonos adecuados para esos retazos de «tierra de nadie».

Aunque el arte de Cézanne es cada vez más apreciado por sus colegas Monet, Pissarro, Sisley y Renoir, sus sentimientos oscilan entre la euforia y la depresión, que a veces llega a la desesperación.

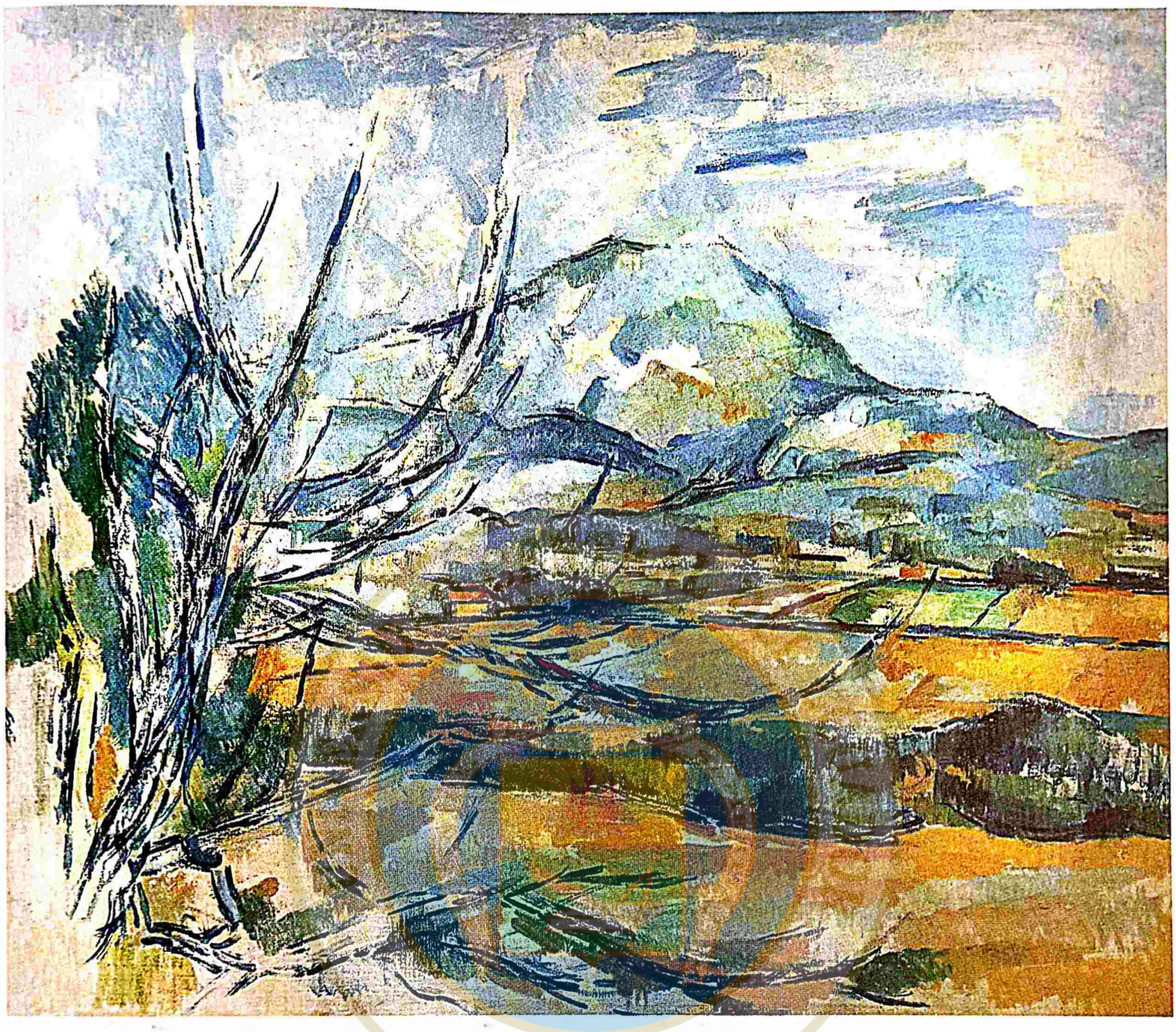
En la primavera de 1895 le pide al crítico de arte Gustave Geffroy que pose para él. Después de tres meses de trabajo diario, el pintor abandona el trabajo y se disculpa ante Geffroy, arguyendo que se había propuesto demasiado con este retrato y que jamás debió comenzarlo, y regresa decepcionado a Aix.

Sin embargo aquel mismo año le trajo a Cézanne su primer triunfo personal: el joven marchante de arte Ambroise Vollard inaugura en 1895 una exposición en su galería de la Rue Laffitte, en la que exhibe casi 50 cuadros de Cézanne.

Vollard entabló contacto con Cézanne gracias a Paul, el hijo de éste, que entretanto tenía ya 23 años y empezaba a tomar parte en los negocios de su padre. A partir de ahora, será quien proporcione a Vollard cuadros de su padre. Vollard le daba un diez por ciento de la venta de un cuadro y Cézanne el mismo porcentaje. «El muchacho es más hábil que yo», comenta Cézanne admirado de su hijo, «yo no tengo sentido para las cosas prácticas». Cézanne no puede enriquecerse a costa de sus obras, pero Vollard le acepta al menos todos sus cuadros, incluidos los incompletos y los dañados.

Con ocasión de la exposición de Vollard, el crítico de arte Gustave Geffroy publica un artículo en favor de Cézanne:

«En la galería Vollard, Rue Laffitte, los transeúntes pueden entrar a admirar medio centenar de cuadros: figuras, paisajes, frutos, flores, que dan la medida de una de las más grandes e interesantes personalidades de este tiempo. Si eso ha ocurrido, y ya era hora de que ocurriera, desaparecerá toda oscuridad y todo lo legendario sobre la vida de Cézanne, quedando una obra austera y a la vez encantadora, madura y no por eso menos *naiv*... Es un gran fanático de la verdad, un hombre fogoso y pueril, aspero y detallista. Llegará al Louvre.»



***La montaña Sainte-Victoire***, 1890–94
*La montagne Sainte-Victoire*
Oleo sobre lienzo, 54 x 65 cm
Venturi 661; Edimburgo, National Gallery of Scotland

FUNDADA EN 1620


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1620
QUITO

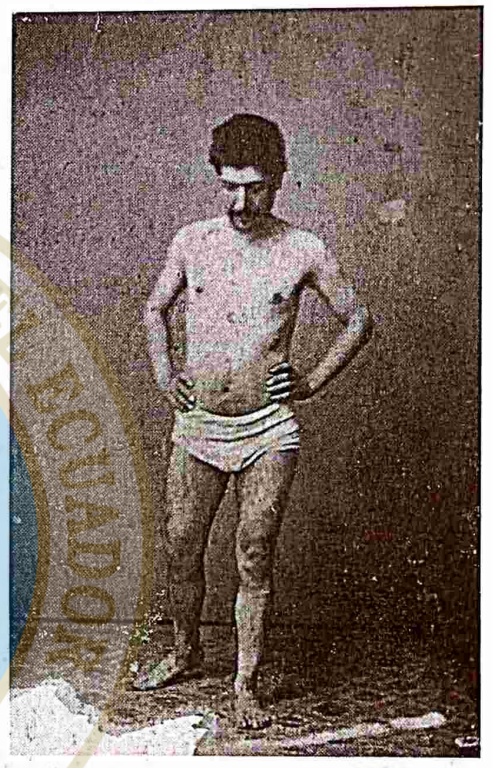
# Bañistas – el tema pictórico de los últimos años

Después de la exposición en lagalería de Vollard, aumenta el interés de los coleccionistas por el excéntrico pintor de Aix. En las subastas, los cuadros de Cézanne alcanzan precios considerables. Cuando se subasta la colección de cuadros de Zola, después de su muerte –falleció asfixiado por el humo en septiembre de 1902–, el cuadro *El rapto*, de la primera época de Cézanne, alcanza el precio récord de 4.200 francos. En cambio un paisaje de Monet, que gozaba de mucha más consideración entre el público, solamente obtiene 2.805 francos. Pero una gran parte de la prensa y del público sigue cerrada a esta nueva forma de reproducir la naturaleza. Con ocasión de la subasta de la colección de Zola, aparece un maligno artículo en «Intransigeant», que ataca despiadadamente tanto a Cézanne como a Zola, «propagador de tales disparates pintados». Escrito por Henri Rochefort, adversario de Emile Zola, el artículo sirve de acicate a las gentes de Aix, a donde llegan decenas de ejemplares del «Intransigeant» con destino a los círculos artísticos conservadores. Cézanne y su mujer reciben cartas de amenaza. El artista está más expuesto que nunca al escarnio de sus paisanos, que preferirían expulsar de la ciudad al excéntrico hijo del banquero.

En los años que siguen, Cézanne toma parte más a menudo en las exposiciones. Envía tres cuadros al «Salon des Indépendants» y otros tres a la Exposición Mundial de París de 1900, y su fama traspasa la frontera de su país: la Nationalgalerie de Berlín adquiere uno de sus paisajes, siendo el primer cuadro de Cézanne que se expone en un museo del extranjero. También expone en la «Secession» de Viena y en Bruselas; en el recién inaugurado «Salón de Otoño» de 1904 se le adjudica una sala, en la que expone 33 obras.

Pero Cézanne anda a su aire. Después de vender Jas de Bouffan, dispone de su pequeño estudio provisional en la Rue Boulegon y de las habitaciones alquiladas en «Château Noir», finca que quería comprar. Desestimada su oferta por el propietario, adquiere un terreno en Chemin des Lauves, en una colina entonces deshabitada al norte de Aix, y hace construir allí una casa de dos plantas, con un estudio de cinco metros de altura en el primer piso. En la pared exterior del estudio hace una abertura alta y estrecha, para poder sacar por ella cuadros de gran formato (pág. 88). Cézanne ocupa el estudio en 1902, si bien conserva su vivienda de la Rue Boulegon. Al estudio va sólo para pintar, casi siempre a primeras horas de la mañana, y después a media tarde. Cuando hace mucho calor, pinta a la acuarela en la terraza rodeada de arbustos y árboles bajos, desde donde se contempla una magnífica vista de Aix. De cuando en cuando hace posar a campesinos de los alrededores o a su jardinero, por ejemplo para el cuadro *El jardinero* (1900–06, pág. 65).

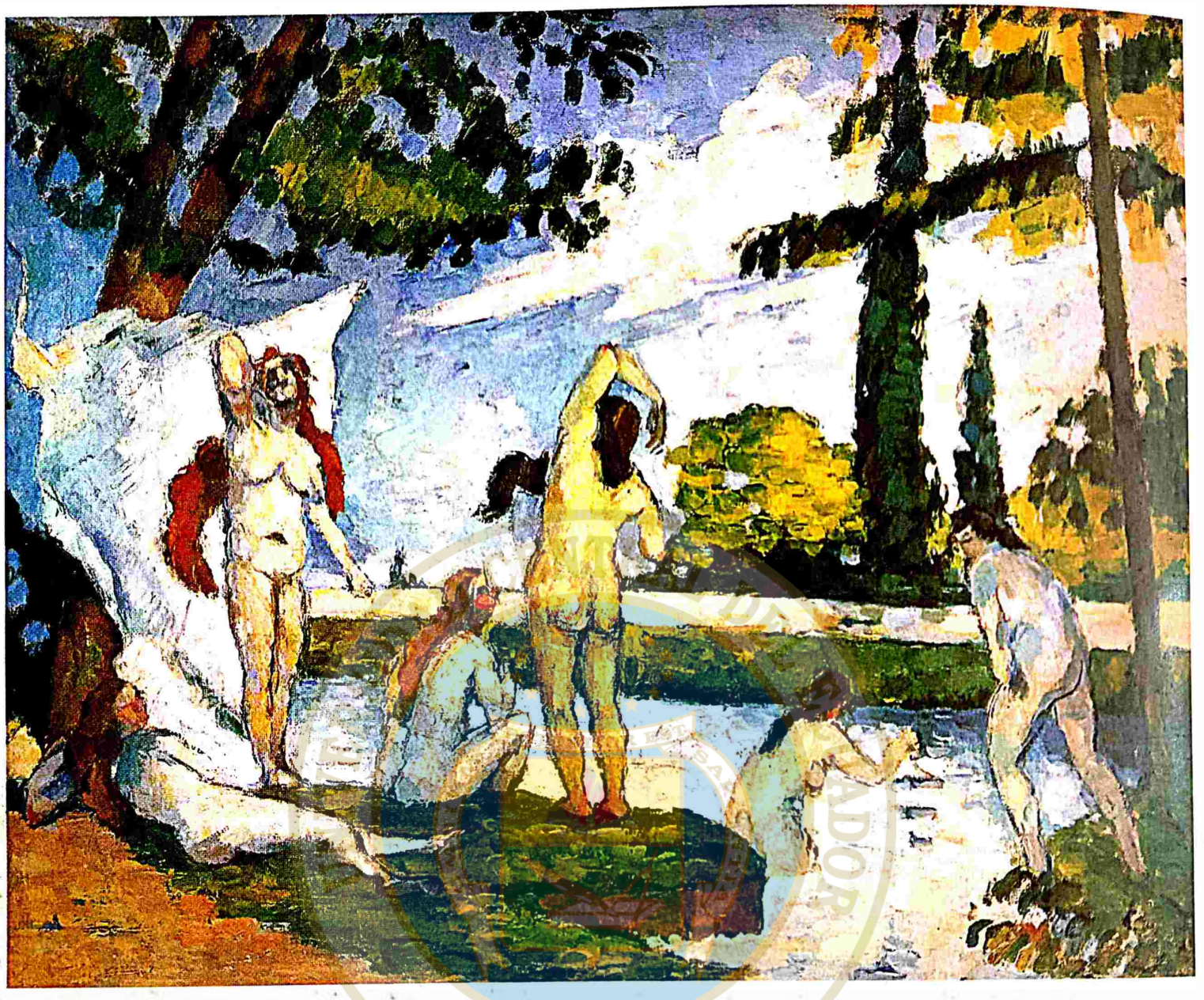
Para sus últimos años, Cézanne se traza una nueva tarea. Quiere hacer



Anónimo:
***Modelo de pie***, sin fecha
Fotografía
Nueva York,The Museum of Modern Art

PAGINA80:
***El gran bañista***, 1885–87
*Le grand baigneur*
Oleo sobre lienzo, 127 x 96,8cm
Venturi 548; Nueva York, The Museum of Modern Art, Lillie P. Bliss Collection

Cézanne utilizó para sus bañistas más bien fotografías o bocetos que modelos desnudos, en cuya presenciase sentía incómodo. Este cuadro tiene también como origen una fotografía. Es muy raro que en los cuadros de bañistas la figura se represente dominando tanto la imagen como lo hace aquí.



***Bañistas***, hacia 187,5–77
*Baigneuses*
Oleo sobre lienzo, 38,1 x 46cm
Venturi 265; Nueva York, Metropolitan Museum of Art, Joan Whitney Payson Foundation

Cézanne prescinde de la individualización de sus figuras: lo que le importa es laarmonía entre figura y paisaje y no la figura aislada. Las deformaciones expresivas influyeron en los pintores contemporáneos, en especial en los fauvistas.

grandes composiciones sobre un tema por el que ya había mostrado interés al comienzo de su carrera: el motivo de figuras humanas moviéndose libremente en el paisaje. Ahora, a la edad de 60 años, el pintor recuerda aquel tiempo feliz y desenfadado en el que con sus amigos Zola y Baille iba de paseo por los alrededores de Aix, o las horas que pasaban juntos a orillas del río. En dibujos, acuarelas y óleos retiene una y otra vez esas escenas, que titula *Idilio*, *Desnudos a orillas del río* o simplemente *Bañistas*, un total de casi 140 cuadros, bocetos y pinturas sobre ese tema.

Pero lo que le impulsa a tratar con tanta vehemencia ese tema no es sólo el feliz recuerdo de tiempos pasados, no es una motivación personal. Los motivos son más profundos, y radican en la vehemente admiración que sentía Cézanne por los pintores clásicos, que en escenas «arcádicas» e idílicas intentaban buscar la armonía del hombre con la naturaleza. «Imagínese a Poussin recuperado totalmente de la naturaleza», le dice Cézanne a Gasquet; «he ahí el clasicismo al que yo aspiro.» Pero Cézanne no busca sus armonías en las formas troqueladas de la Antigüedad, como sus venerados maestros, sino en la propia naturaleza, que descubre su incomparable colorido a quien la observa con sensibilidad atenta y receptividad de los sentidos.

Pese a todo, lo que el pintor logra llevar al lienzo queda muy por debajo de lo que se imagina. Su objetivo nunca lo alcanza del todo, sólo puede aproximarse a él. Es un esfuerzo y búsqueda incesantes. Se lo dice a su hijo en una carta escrita en 1906, cinco semanas antes de morir:

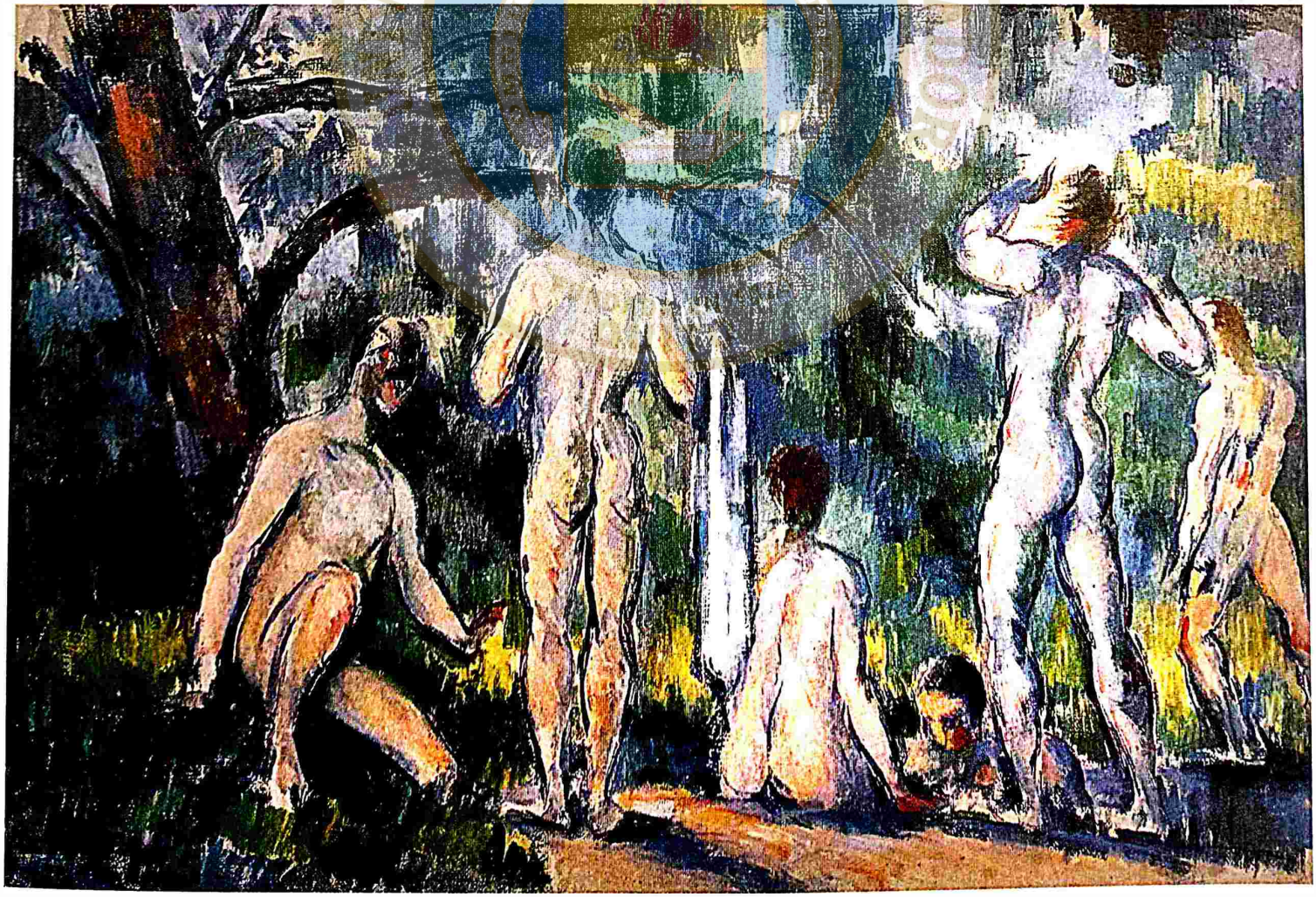
«Quiero decirte finalmente que, como pintor, me siento iluminado por la naturaleza, pero que me cuesta muchísimo realizar esas sensaciones. No puedo alcanzar en el lienzo la intensidad que se brinda a mis sentidos, no poseo esa maravillosa paleta de colores que tiene la naturaleza. Aquí, a orillas del río, se multiplican los motivos; el mismo sujeto, visto desde otro ángulo, ofrece un objeto de estudio de gran interés, y de tal variedad, que me parece que me podría ocupar con él durante meses sin cambiar de sitio, simplemente girándome un poco a la derecha y un poco a la izquierda.»

Para sus paisajes con figuras, Cézanne se sirve de los estudios preparatorios que había realizado a lo largo de su actividad artística, ya fuera en la Ecole des Beaux-Arts de Aix, donde lógicamente se aprendía el dibujo de desnudos, o en la Académie Suisse de París, donde se dibujaba regularmente con modelos. Pero lo más importante para Cézanne en ese sentido fueron sus repetidas visitas al Louvre, donde dibujaba a lápiz obras de Delacroix, Rubens, Rafael, Veronés, Miguel Angel y Poussin, así como las esculturas de la Antigüedad y del Barroco.

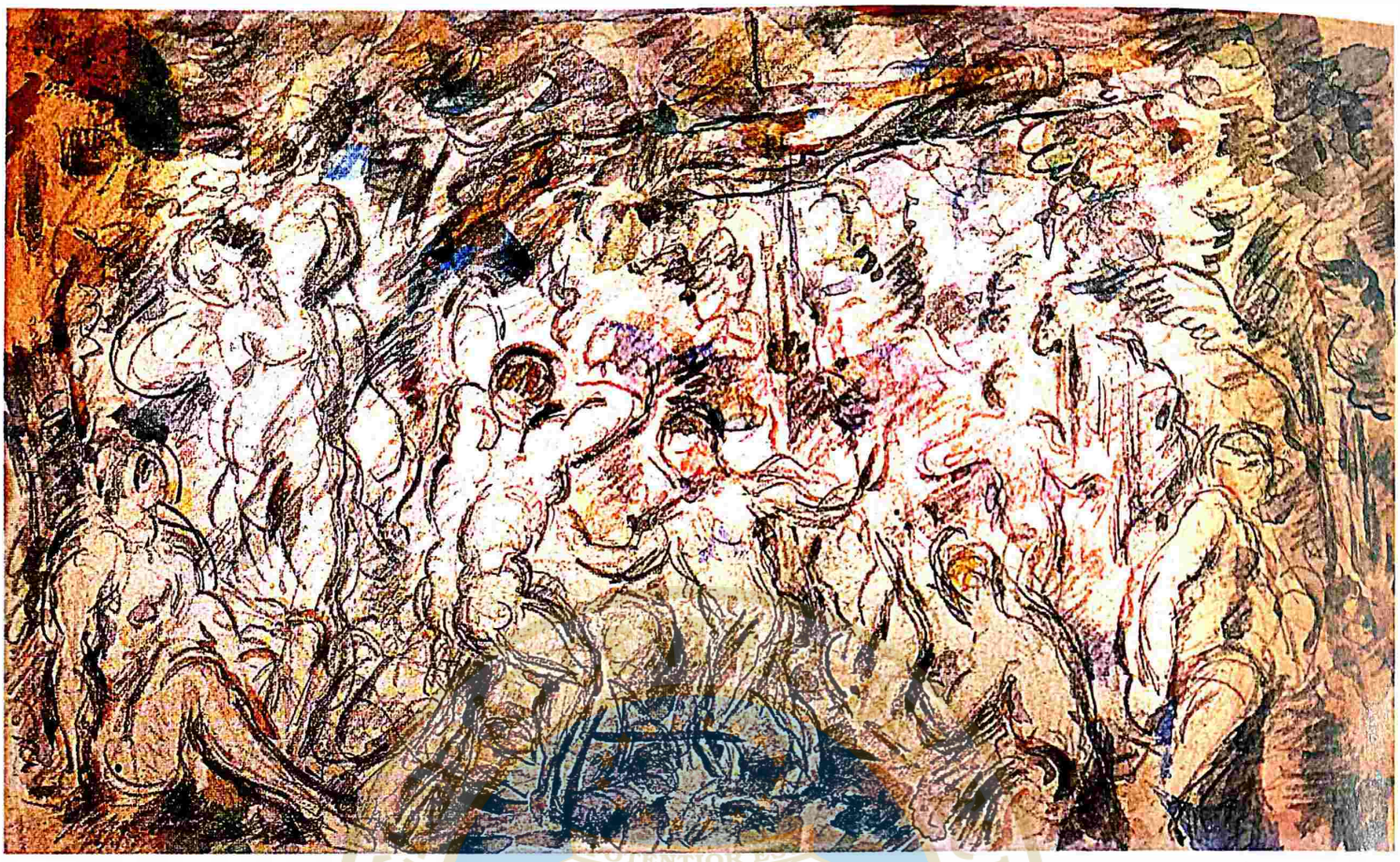
Recurre una y otra vez a esos dibujos, así como también a las reproducciones de las revistas de moda que compran sus hermanas. También echa mano de figuras humanas reproducidas en los libros. Francis Jourdain menciona un álbum con el título «El desnudo en el museo del Louvre» (Le Nu au Musée du Louvre) con dibujos de mediana calidad, que Cézanne




Invitación a la segunda exposición de Cézanne, organizadapor el marchante de arte Ambroise Vollard, mayo 1898



*El baño*, 1892–94
*Le bain*
Oleo sobre lienzo, 27 x 41 cm
Venturi 588; Moscú, Museo Pushkin



***Bañistas***, hacia 1900
*Baigneurs*
Acuarela y lápiz, 13 x 21 cm
Venturi 1112; Tokio, Bridgestone Museum of Art, Ishibashi Foundation

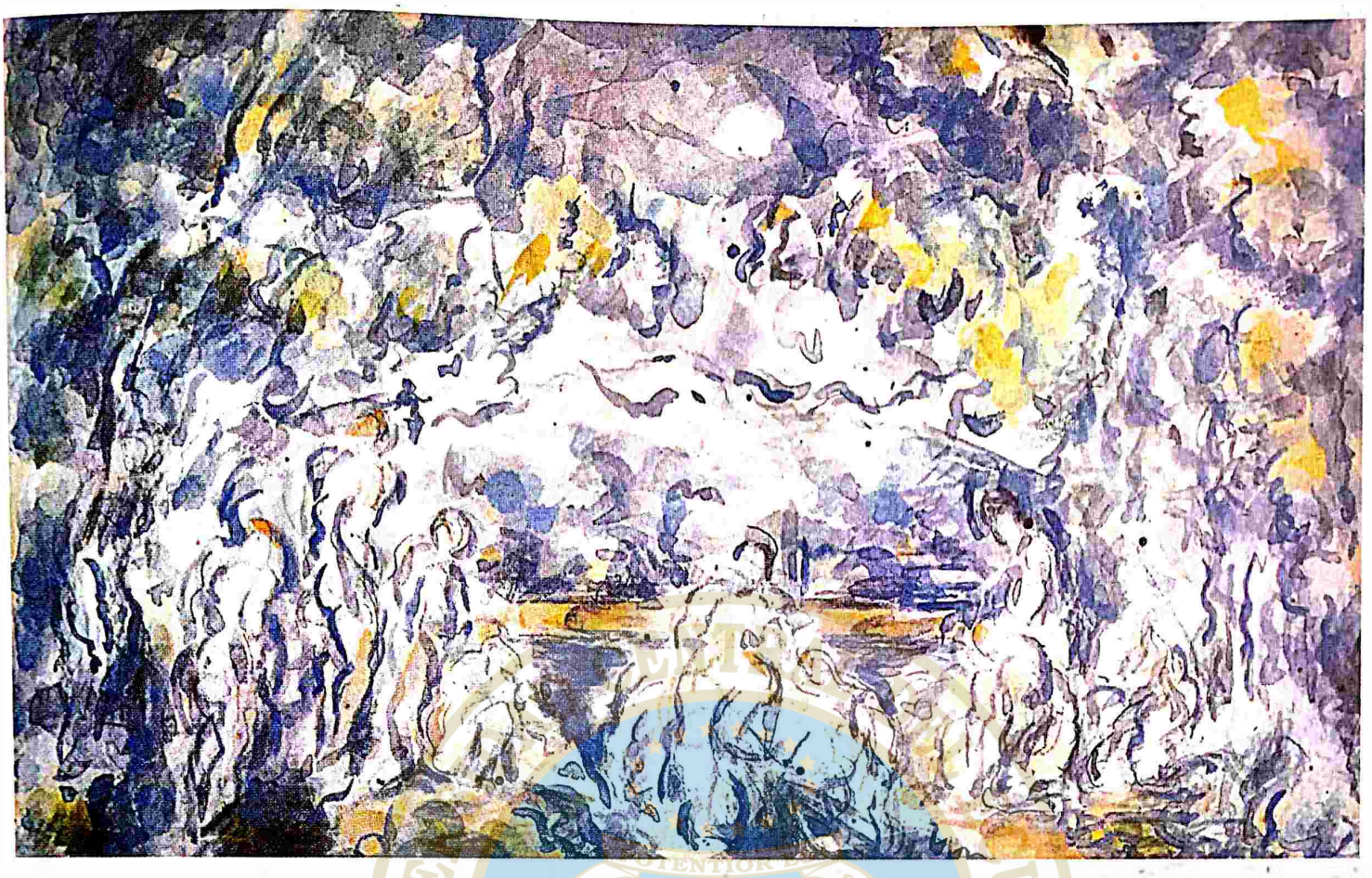
Estecuadro muestra una escena de ocho bañistas masculinos, en la que las figuras con el fondo animado de la vegetación se funden en una unidad.

había comprado en un quiosco parisino. Todo parece indicar que Cézanne no podía pintar sin modelo, de ahí que empleara siempre esos modelos, por muy malos que fueran. Pero el dibujo es para él tan sólo un medio de ayuda, con el que puede esbozar una idea o reproducir la forma externa de una figura en movimiento. La imagen propiamente dicha la obtiene Cézanne, tanto en la línea como en la forma, del color.

El Louvre es para él solamente un mediador, «una buena obra de consulta». Su verdadero maestro es la naturaleza con sus multiplicidad de apariencias, y es la naturaleza lo que se debe estudiar, según Cézanne. Sin embargo puede desarrollarse la propia capacidad contemplado la obra de los artistas clásicos, especialmente la de los venecianos. «Sea cual fueren sus preferencias», le apunta Joachim Gasquet, «usted debe tomar una sola dirección. De lo contrario será usted un imitador. Con un sentimiento por la naturaleza, igual del tipo que sea, y un poco de suerte en la invencion, tiene que llegar a ser libre; los consejos y los métodos de los demás no deben alterar su propia concepción.»

El tema de los bañistas en la obra de Cézanne puede rastrearse hasta comienzos de los años setenta del pasado siglo. Las figuras de bañistas masculinos y femeninos aparecen rara vez juntas en un cuadro, diferenciándose claramente de las eruptivas representaciones de los años sesenta y comienzos de los setenta, en las que Cézanne aborda de forma provocativa la confrontación de los sexos. Ello tiene mucho que ver con el sentimiento de pudor que embarga a Cézanne, con sus timideces e inhibiciones ante el sexo contrario, con su reticencia a la representación conjunta de hombres y mujeres desnudos en la tórpeza de los instintos.

Con la estricta separación de sexos en la serie de los *Bañistas*, Cézanne pretende anular todo elemento de momentaneidad, de sensualidad y de ero-



*Bañistas,* 1900–06
*Baigneuses*
Acuarela sobre lápiz, 13 x 21 cm
Venturi 1108; colección privada

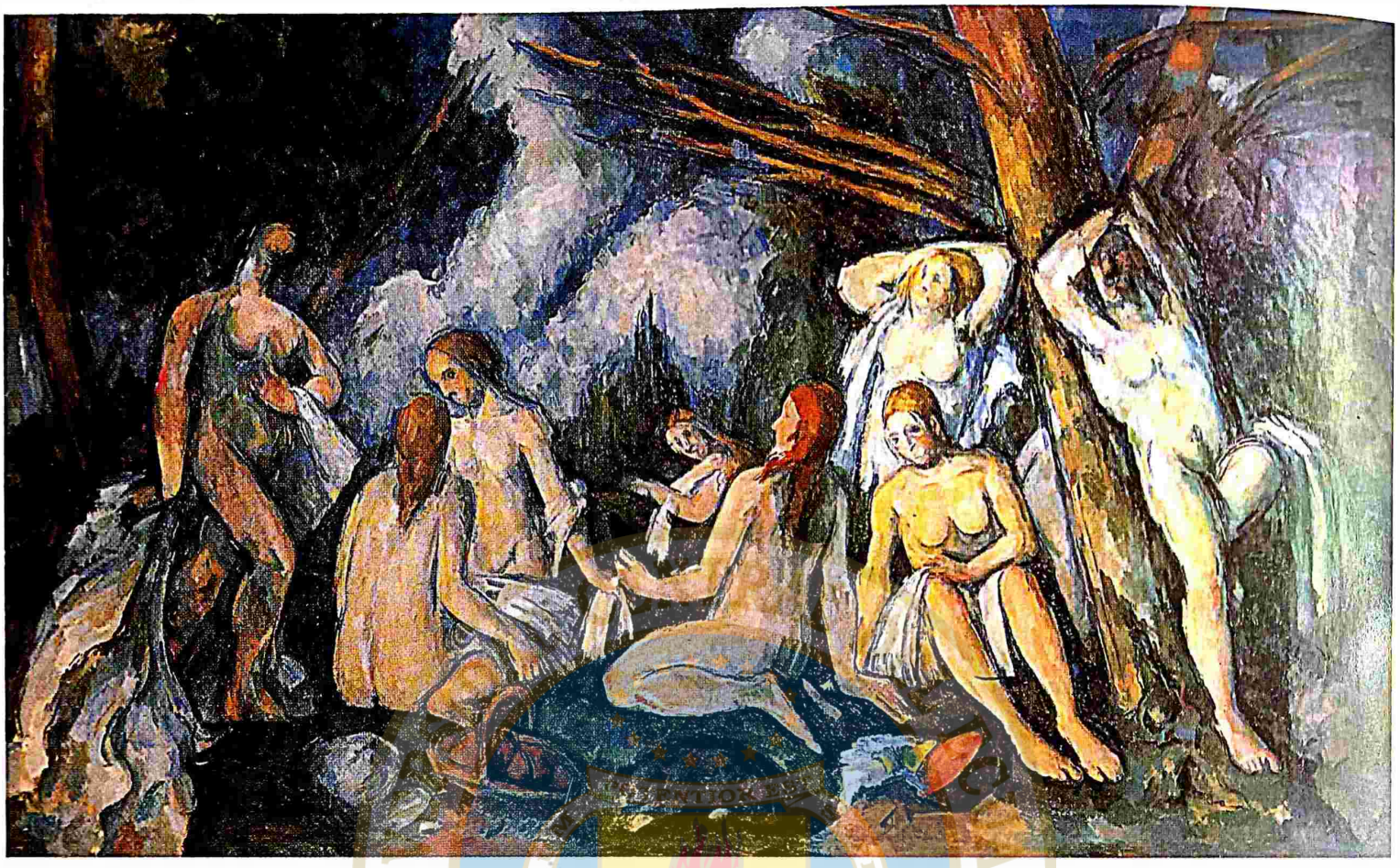
Hoja de un libro de bocetos que en la disposición del paisaje y grupo figurativo revela semejanzas con los *Grandes Bañistas* del museo de Philadelphia. Según la idea de Cézanne, los bañistas tenían que formar parte de la estructura total del cuadro. Ellos tenían que registrar el ritmo de los árboles, del cielo y del agua.

tismo en sus cuadros, para hacer aparecer sus figuras como seres profundos, espirituales. Así puede concentrarse en el contenido, en lo formal de la composición.

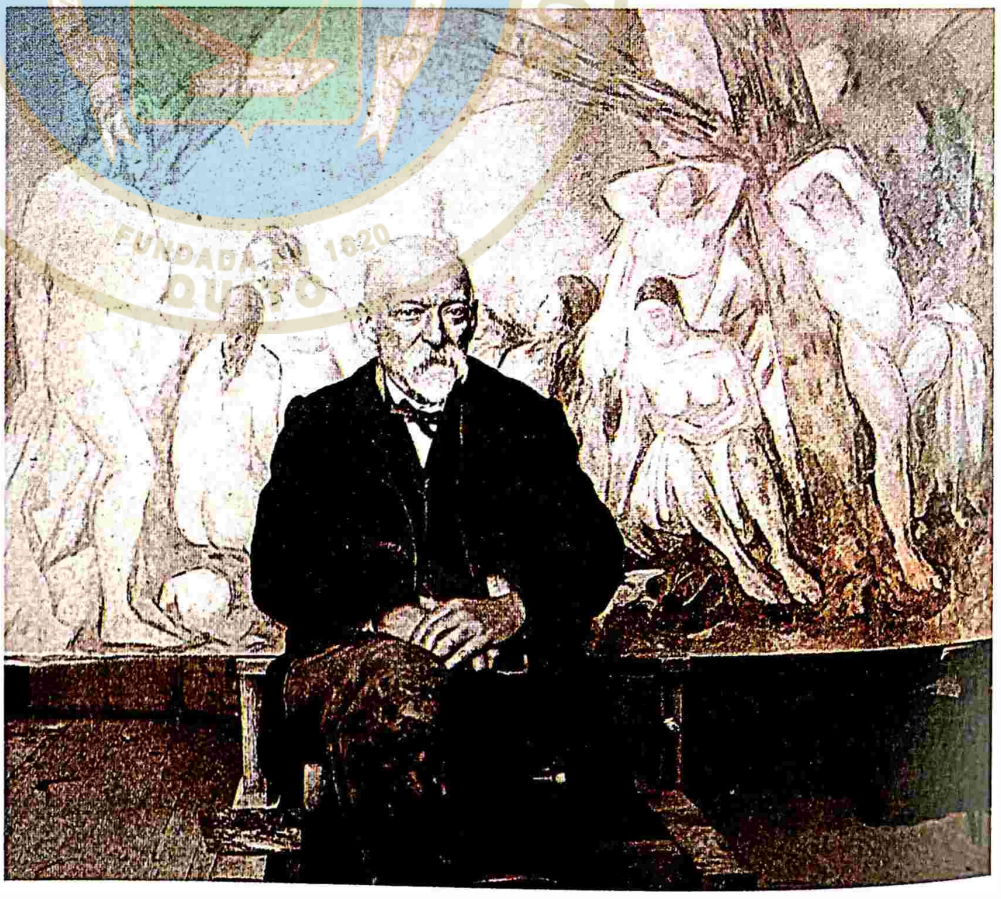
Numerosas acuarelas están dedicadas al tema. La lámina de un álbum de bocetos reproducida muestra a ocho *Bañistas* (hacia 1900, pág. 84). Las figuras de seis de ellos se reconocen claramente; los otros dos, en la mitad derecha del cuadro, están sugeridos con algunos contornos curvilíneos y se funden con el animado fondo, que es parte de la naturaleza. La escena es turbulenta. También aquí aparece el movimiento, repetido en todos sus cuadros de bañistas, de llevar las manos detrás de la cabeza, un gesto de distensión, de apertura, de ofrecimiento. En este caso es una erección lo que presenta el hombre sentado a la parte izquierda de la imagen.

También la otra lámina, de menor formato, *Bañistas* (1900–06, pág. 85) proviene de un libro de bocetos de Cézanne. Es la versión a la acuarela de un óleo con un fondo vegetal en forma de arco. Éste fue posiblemente un estudio preliminar para el más famoso cuadro sobre este tema, *Grandes bañistas* (1898–1905, pág. 89), actualmente en el museo de Philadelphia. Es posible que el contorno cónico que se aprecia al fondo sea la montaña Sainte-Victoire, si bien no puede asegurarse con certeza.

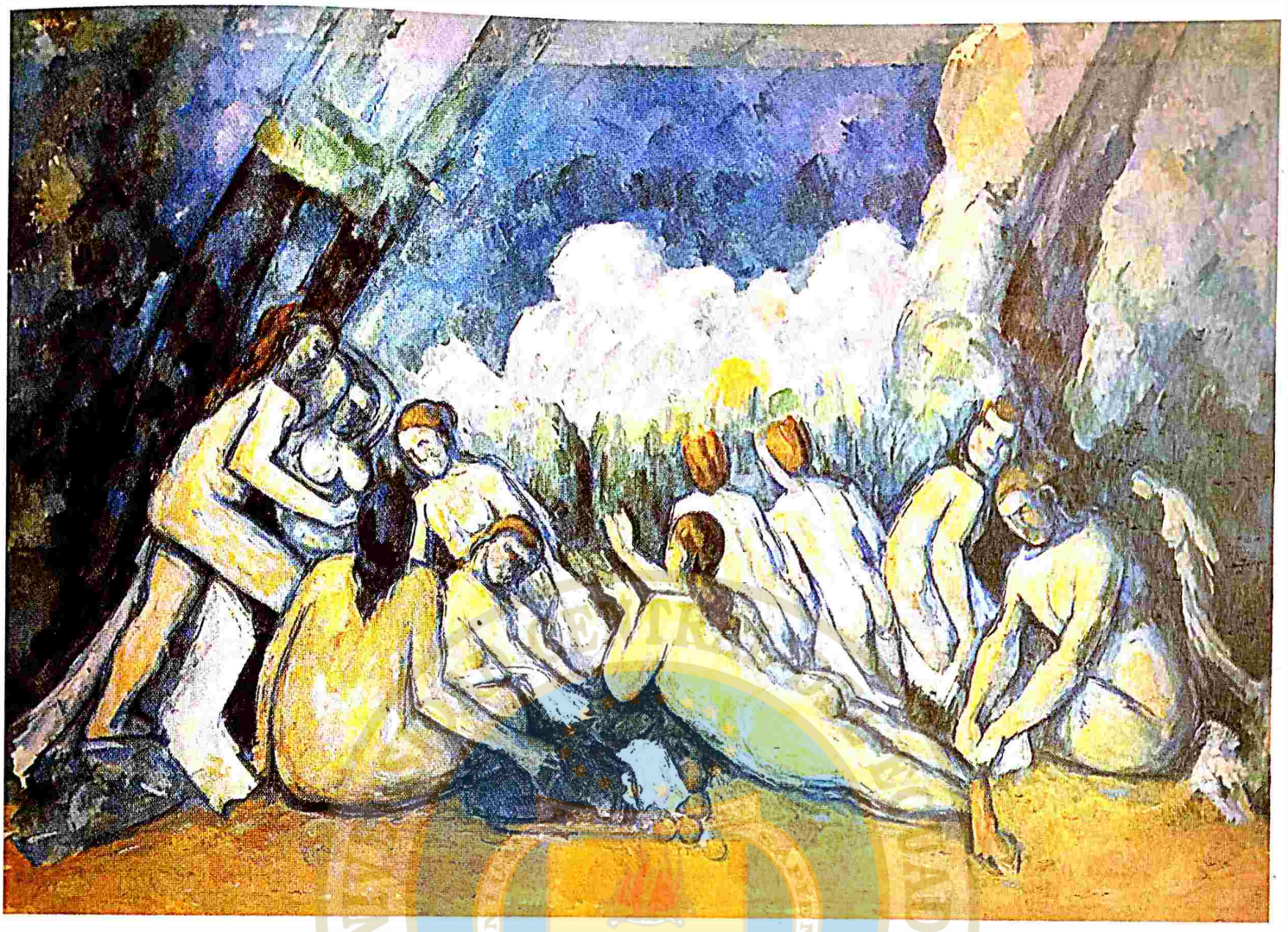
También aquí están íntimamente ligadas las figuras y la vegetación. Un suave y variado repertorio de animadas pinceldas, borrones y manchas de color transparentes da lugar a un animado ramillete de formas que exhiben una sorprendente ligereza y naturalidad frente a lo objetual. El grupo de bañistas se funde con la vegetación, dando lugar a una unidad en la que el tiempo no parece jugar papel alguno. Cézanne parece haber expresado aquí su añoranza por una existencia acorde con la naturaleza, por una armonía en la que el hombre y la vegetación se parecen cada vez más.



*Grandes bañistas*, 1900–05
*Grandes Baigneuses*
Oleo sobre lienzo, 133 x 207 cm
Venturi 720; Merion (PA), The Barnes Foundation



Cézanne ante *Grandes Bañistas*, fotografiado en 1904 por Emile Bernard en su estudio de Chemin des Lauves.

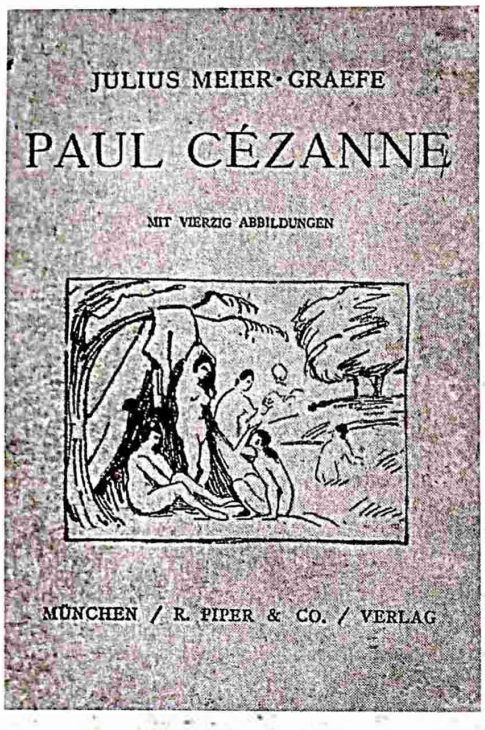


*Grandes Bañistas*, 1900–05
*Grandes Baigneuses*
Oleo sobre lienzo, 130 x 195 cm
Venturi 721; Londres, The Trustees of the National Gallery

Los pocos colores empleados –un azul transcendental, que se acerca al violeta, y un amarillo que pasa a ocre y en la zona de las hojas se convierte en verde por contacto con el azul– se combinan con el fondo claro del papel para lograr una composición llena de refinamiento y armonía. Los dos grupos de bañistas en las márgenes del cuadro no están aislados, sino rodeados de un escenario natural. Los rayos del sol que caen a través del follaje, son el nexo entre ellos. La figura aislada en la mitad inferior de la imagen recuerda en su actitud (si bien invertida) a la mujer del cuadro de Cézanne *El eterno femenino* (1875–77, pág. 34). ¿Es tal vez un recuerdo de la atribulada sensualidad de sus primeros desnudos?

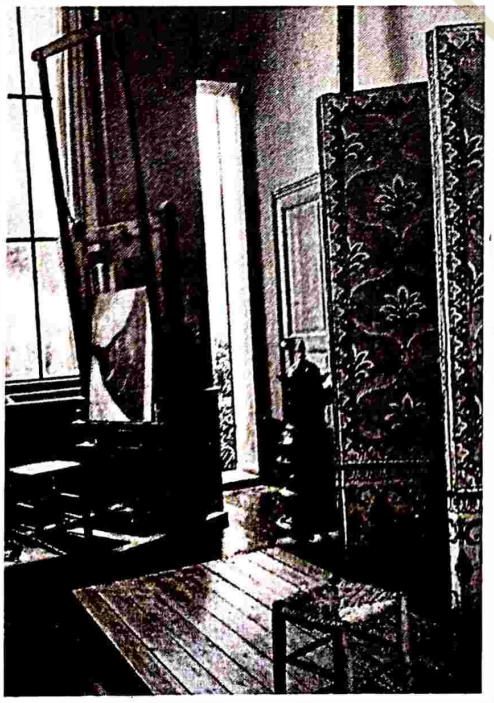
En cualquier caso, en todas las versiones de *Bañistas* las mujeres son seres anónimos, sin personalidad caracterizada, sin expresión, son arquetipos, cuya figura formal es más importante para el pintor que su individualidad. A Cézanne le importa sobre todo el conjunto pictórico, la armonía de figura y naturaleza, de forma y color.

Cézanne pintó tres grandes versiones de las bañistas femeninas, las tres en sus últimos siete años de vida. La de mayor tamaño es la del museo de Philadelphia (1898–1905, pág. 89), con un formato de 2o8 x 249cm. Cézanne nunca había trabajado antes con proporciones tan monumentales. La abertura que practicó en la pared de su estudio (pág. 88) era precisamente para poder contemplar esos grandes cuadros al aire libre y controlar los colores a la luz del día. El hecho de que Cézanne se haya retratado frente al todavía inconcluso *Grandes bañistas* (1900–05, pág. 86), actualmente en la Barnes Foundation de Pennsylvania, da idea de la importancia que le daba a este cuadro.




Cubierta de la primera monografía sobre Paul Cézanne, escrita en 1910 por Julius Meier-Graefe, con un dibujo de Franz Marc.

Un rincón del estudio de Cézanne en Chemin des Lauves. En el caballete, el esbozo de un cuadro. En la pared exterior, detrás a la derecha, el hueco del muro reservado para *Grandes Bañistas.*



Las tres composiciones se caracterizan por la tosquedad de las figuras, por su sorprendente asexualidad. No son criaturas gráciles que pululan por la orilla del río, sino figuras femeninas rudas, rígidas, deformadas en sus proporciones, de formas pesadas, sin rastro de erotismo. Cézanne renuncia a la individualización y a la relación temporal, generalizando sus figuras, al igual que el paisaje, para dar a ambos el mismo calibre artístico.

En la versión que se encuentra en Philadelphia, la atmósfera viene dada por un azul transparente. El efecto del color azul se refuerza con el complementario naranja, que forma el segundo acorde cromático. Ambos colores actúan y se estimulan recíprocamente. El azul del cielo se compone de capas de veladura aplicadas diagonalmente. El color, muy disuelto, permite ver el fondo, y se combina en algunos sitios con el verde de la vegetación, atravesando el lienzo como una mancha de color movida y sin embargo ordenada. Enfrente está la poderosa forma triangular formada por los troncos de los árboles, las figuras y también las orillas del río y su curso. Los árboles se inclinan unos hacia los otros, formando así un arco puntiagudo que da lugar a un techo protector sobre el grupo de bañistas. Las orillas y el propio río son bandas de color dispuestas horizontalmente, y recogen el dinámico entramado de color y líneas que forman las diagonales de los árboles y las figuras.

Al contrario que en la acuarela de las bañistas, Cézanne no se concentra aquí en los destellos de la vegetación, sino en los troncos como espina dorsal de los árboles, como portadores de la forma. Los árboles forman una entramado, reúnen la calma y el movimiento, lo estático y lo dinámico. Las figuras asumen la dirección del movimiento de los árboles. Esto se aprecia claramente en la figura femenina de la izquierda, cuyo tronco y pierna izquierda siguen exactamente la dirección del árbol. El resto de las figuras reproduce con sus contornos corporales y posiciones de los brazos la geometría del entramado.

Las mujeres están en lo suyo, existen sólo para sí mismas. En segundo término se divisa una mancha de vegetación y dos figuras al otro lado del río, claramente reconocibles bajo la luz del día. De estos dos seres, que se encuentran casi en el centro del cuadro, enfrente del observador, solamente se puede reconocer al de la izquierda: un hombre de pie con los brazos cruzados, que mira atentamente hacia las mujeres al otro lado del río.

Kurt Badt ve en esta figura, cuyo rostro no está detallado, al propio pintor, a Cézanne, quien «al amparo de la bien construida torre de la iglesia» contempla «a una distancia insalvable» esta escena de dicha y armonía.

En sus grandes composiciones de los *Bañistas*, Cézanne ha expresado su idea de una nueva Arcadia, de una unidad armónica entre hombre y naturaleza. En esa armonía no participa el pintor. Gracias a la tosquedad de las figuras y a su independencia de una acción concreta, logra desindividualizar y sacar de un contexto temporal a sus figuras. Figuras que no son ni eufóricamente idealistas ni banalmente contemporáneas. Son seres libremente inventados, figuras del arte de nuevo cuño, que en su falta de acabado y en la inconcreción de su quehacer niegan al arte del siglo XIX sus mitos más socorridos. Deja así vía libre para un arte nuevo orientado a la composición, al color y a la forma, un arte que aún sigue sus propias e inmanentes leyes.

«Trabajo duramente, ya veo ante mí la Tierra prometida», escribe Cézanne en 1903 a su agente Ambroise Vollard. «¿Me ocurrirá como a los grandes caudillos de los hebreos o llegaré a pisarla?»

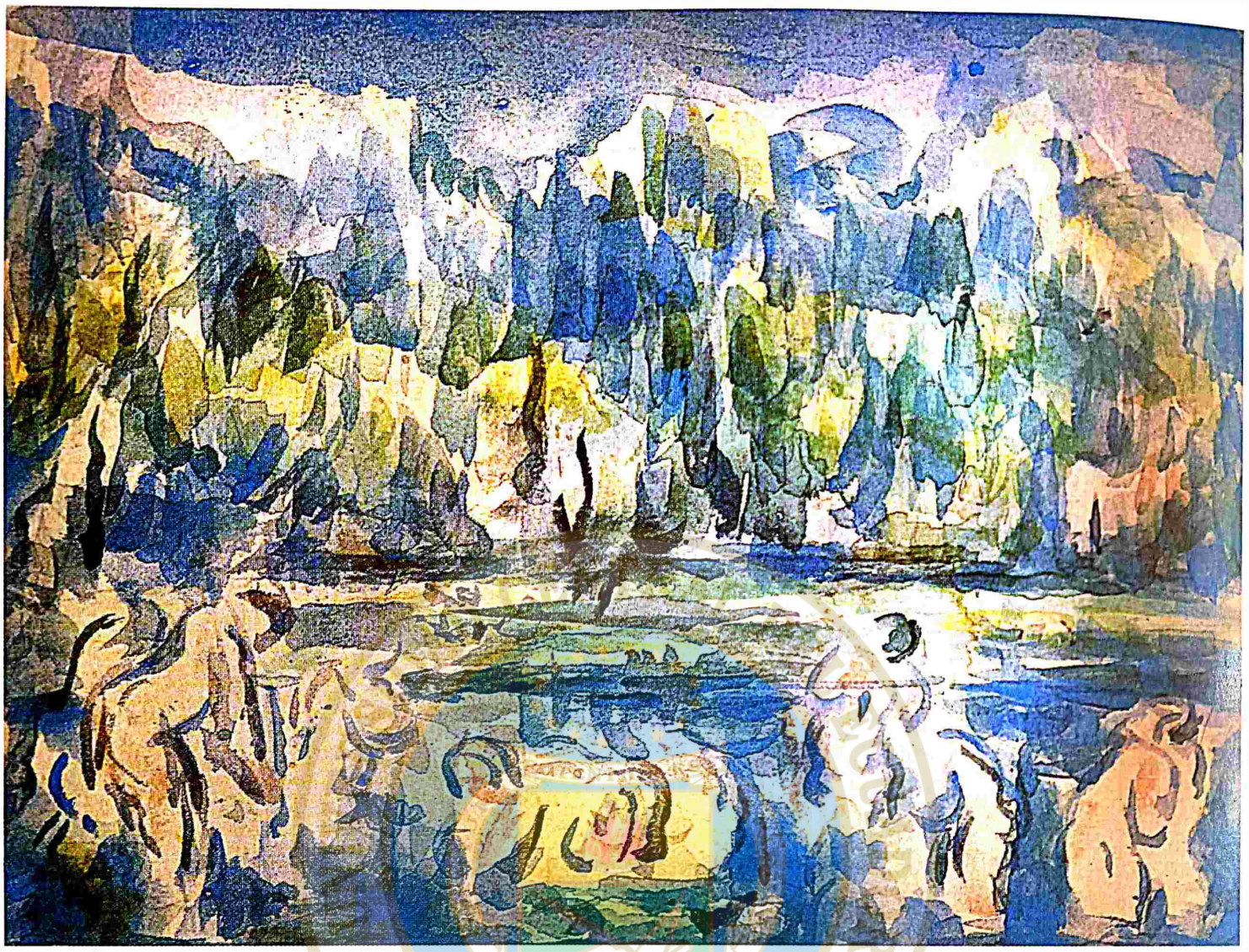
La Barnes Foundation da cinco años como tiempo de composición del cuadro *Grandes bañistas* (1900–05, pág. 86). Esa cifra no resulta de la inse-



***Grandes bañistas***, 1898–1905
*Grandes Baigneuses*
Oleo sobre lienzo, 208 x 249cm
Venturi 719; Philadelphia (PA), Philadelphia Museum of Art

Más de siete años trabajó Cézanne en este cuadro. La severa composición triangular se considera como la más clásica de esta serie temática. La figura erguida de la izquierda repite la inclinación del árbol de la izquierda. Matisse, que había aprendido de Cézanne que «un cuadro adquiere su fuerza de la tonalidad de los colores», utilizó esta figura como modelo para su cuadro *Los Bañistas*, de 1909.

FUNDADA EN 1620

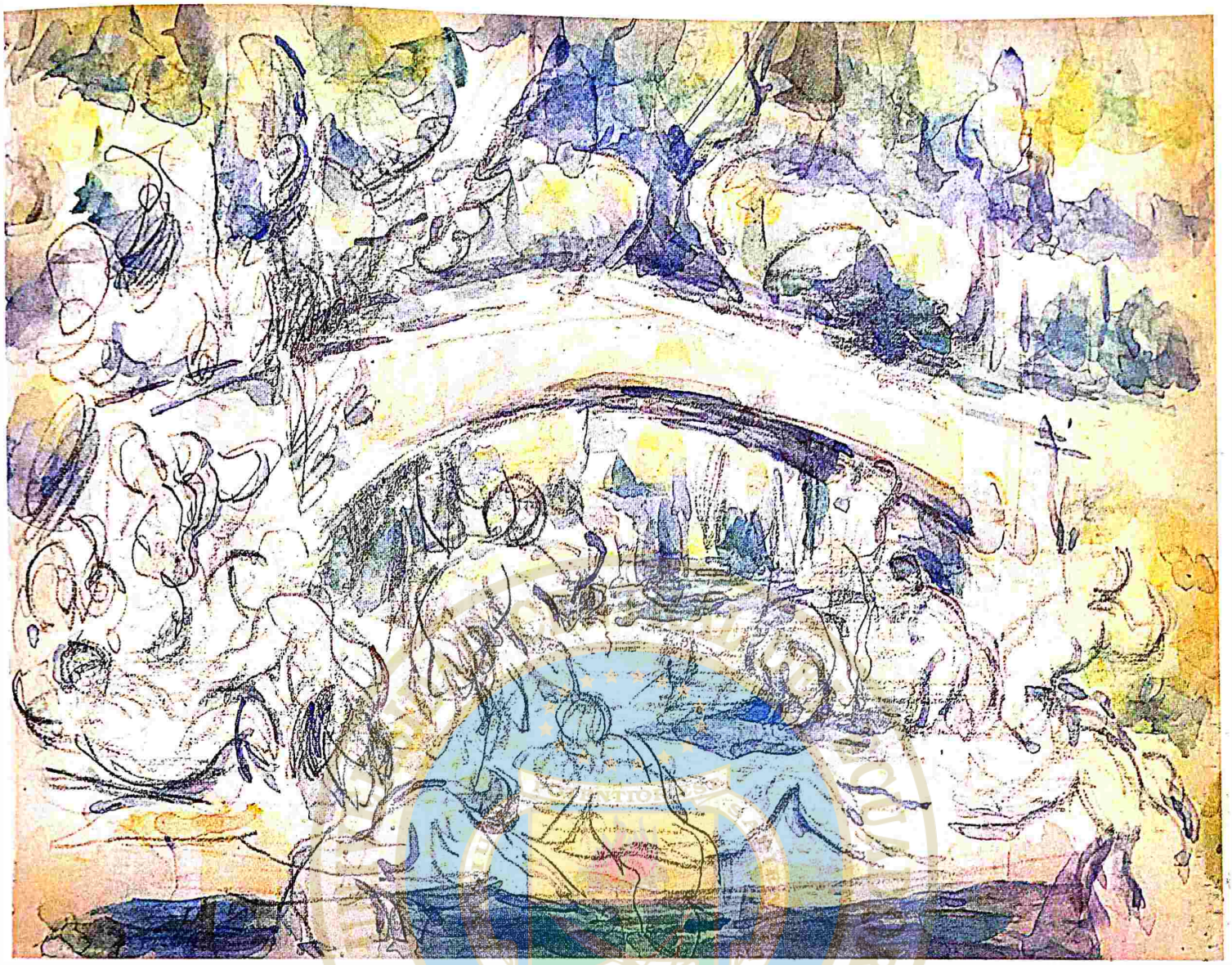


***Bañistas***, 1900–06
*Baigneuses*
Acuarela, 21 x 27 cm
Venturi 1111; colección privada

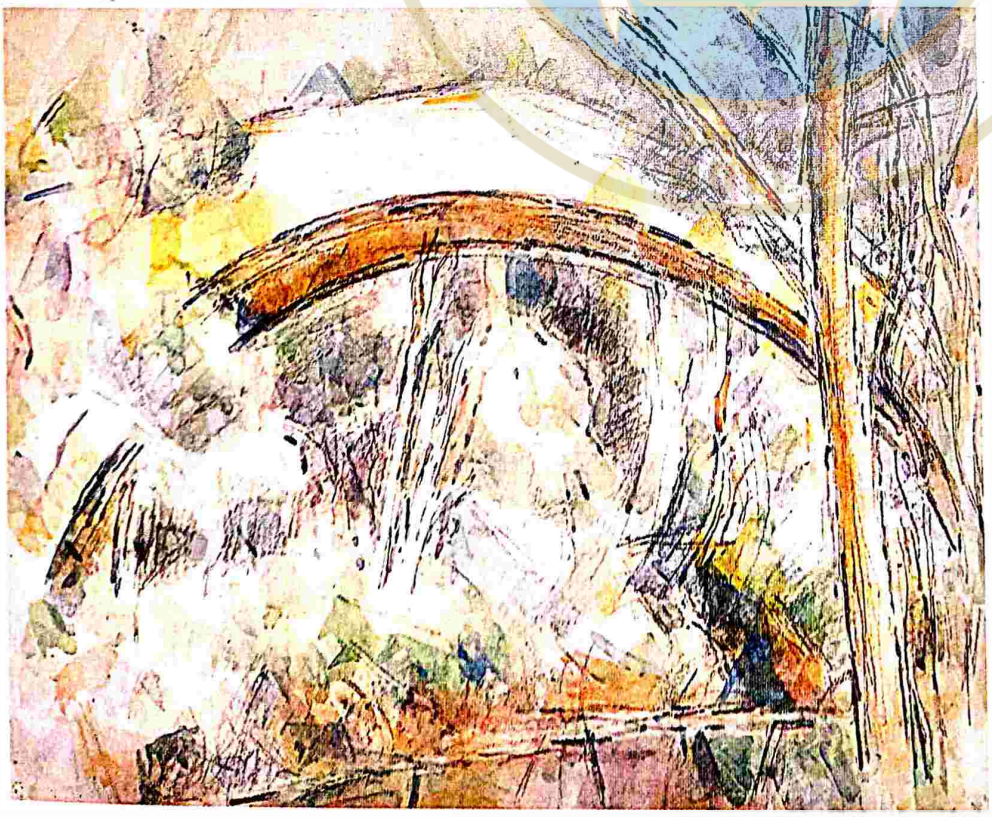


***Estudio de follaje***, hacia 1895–1900
*Etude de feuillage*
Lápiz y acuarela, 44,8 x 56,8 cm
Venturi 1128; Nueva York, Museum of Modern Art, Lillie P. Bliss Collection

El paisaje está aquí sólo vagamente insinuado. Con pinceladas verticales Cézanne logra un espacio pictórico que vivifica mediante manchas del lienzo que ha dejado en blanco. «¿Qué hay detrás de la naturaleza?», espeta Cézanne a Gasquet. «Quizás nada. Quizás todo. Todo, entiende usted...»

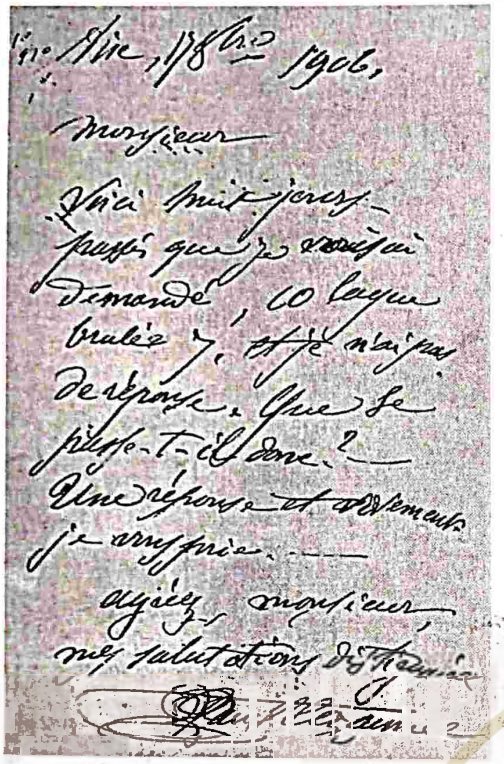


*El puente*, hacia 1895
*Le pont*
Lápiz y acuarela, 21 x 27 cm
Venturi 1115; Nueva York, The Metropolitan Museum of Art



***El puente de Trois-Sautets***, 1906
*La rivière au pont des Trois-Sautets*
Lápiz y acuarela, 21 x 27 cm
Venturi 1076; Cincinnati (OH), Art Museum, Gift of John Emery

En el caluroso verano de 1906, Cézanne se hace llevar con frecuencia a la rivera de Are. Allí, a la sombra de los árboles, confecciona estas acuarelas libres y alegres, que luego «estructura» con líneas a lápiz.



En su última carta, Cézanne reclama a su proveedorlos tubos de pintura que le había encargado.
«A ix, 17 de octubre de 1906
S eñor:
Hace ocho días que le encargué siete tubos de laca tostada, y no he recibido respuesta.
¿A qué se debe?
Le ruego una respuesta lo más rápida posible.
Reciba mis saludos
Paul Cézanne»

PAGINA93:
Cézanne en su trabajo, hacia 1906
Fotografía

guridad en la datación del cuadro. Cézanne trabajó realmente ese tiempo en la obra. Su ritmo de trabajo, extraordinariamente lento, y su insatisfacción con los resultados obtenidos hacen que a veces deje algún cuadro sin acabar. En una naturaleza muerta con flores destinada a Vollard trabajó a lo largo de un año, para finalmente acabar abandonándola.

La salud de Cézanne empeora con el paso de los años. A la diabetes que padece se une la depresión senil, que se manifiesta sobre todo en la creciente desconfianza hacia la gente, haciéndole caer en la manía persecutoria. Su estado de ánimo oscila entre la euforia y la depresión. No obstante, recibe complacido la visita de numerosos amigos y admiradores. Al fin siente que se le toma en serio. En enero de 1905 escribe a Roger Marx, redactor de la «Gazette des Beaux-Arts»:

«Mi edad y mi salud no me van a permitir realizar el sueño artístico que he ansiado a lo largo de toda mi vida. Pero siempre estaré agradecido al grupo de amantes del arte comprensivos que pese a mis vacilaciones es consciente de lo que yo he luchado para renovar mi arte. En mi opinión, uno no se coloca en un lugar del pasado, sino que añade un nuevo miembro a ese arte. Con un carácter de pintor y con un ideal artístico, es decir, con una concepción de la naturaleza, habría hecho falta un medio de expresión suficiente para llegar al gran público y obtener una posición digna en la historia del arte.»

El verano de 1906, el último que vive Cézanne, es especialmente caluroso. Aix está invadida por un calor pegajoso y asfixiante, que casi saca de quicio al pintor. Cézanne manda llevar la paleta a orillas del Are, donde está algo más fresco, y pinta allí acuarelas, por ejemplo *El puente de Trois-Sautets* (1906, pág. 91). Las manchas de color que representan las hojas son casi abstractas. Solamente el tronco del árbol –que actúa como «repoussoir»– y los arcos del puente dan una impresión de profundidad. En algunos puntos, Cézanne ha pintado a lápiz sobre las manchas de color, algo que hizo en muy pocas acuarelas, para darles cierta estructura. «Lo importante es lograr la mayor armonía posible», escribe a su hijo en París.

El otoño trae por fin el frescor y la lluvia. El 15 de octubre, Cézanne es sorprendido por una fuertetormenta mientras pintaba al aire libre y pasa varias horas expuesto al agua y al frío, hasta que pasa un carruaje y lo lleva a casa, totalmente debilitado. A la mañana siguiente sale todavía al jardín, para proseguir el *Retrato del jardinero Vallier* (1906), y escribe una carta airada a su proveedor de pintura (pág. 92). Pero su estado de salud empeora rápidamente. Su mujer y su hijo, informados telegráficamente de la enfermedad de Cézanne, llegan demasiado tarde. Paul Cézanne fallece en la madrugada del 22 de octubre de 1906 a consecuencia de una afección pulmonar.


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

# Paul Cézanne – Vida y obra

1839 Paul Cézanne, el mayor de tres hermanos, nace el 19 de enero en Aix-en-Provence. Su padre, Louis-Auguste Cézanne, es comerciante y exportador de sombreros de fieltro en Aix. Su madre, Anne-Elisabeth Honorine Aubert, es hija de un tornero de Marsella. Paul es bautizado el 22 de febrero en la iglesia de Sainte-Madeleine y sus padres se casan en enero de 1844.

1852 Va al Collège Bourbon (el actual Lycée Mignet), teniendo por amigos a Emile Zola, cuyo padre está encargado del proyecto de una presa de Aix, y a Jean-Baptiste Baille. Los tres «inseparables» realizan numerosos paseos en el entorno de Aix.

1859 Por deseo paterno, inicia de mala gana los estudios de jurisprudencia en la universidad de Aix. El padre paga a un sustituto, con lo que se libra del servicio militar. En la Escuela Libre de Pintura recibe el segundo premio en estudios de figuras. Louis-Auguste Cézanne adquiere en los aledaños de Aix la finca Jas de Bouffan, antigua residencia veraniega del gobernador de Provenza.

1861 En París desde abril hasta el otoño, realizando desnudos en la Académie Suisse. Allí se encuentra con Camille Pissarro. Inicia un retrato de Zola que deja inacabado. En septiembre regresa descorazonado a Aix y se emplea en el banco de su padre. Al mismo tiempo va a la escuela de dibujo de Aix.

1862 Monta un estudio en Jas de Bouffan. Deja el banco y la carrera de jurista y en noviembre vuelve a viajar a París, provisto de una libranza paterna de 125 francos mensuales.

1863 Hasta 1864 trabaja regularmente en la Académie Suisse, donde está en contacto con Achille Empéraire y Pissarro, y también con Renoir, Monet y Sisley. Se le deniega la admisión en la Ecole des Beaux-Arts argumentando que aunque tiene el temperamento de un colorista, exagera, sin embargo, la nota.

1863 Expone junto con Manet, Pissarro, Jongkind, Guillaumin, Whistler, Fantin-Latour y otros en el «Salón de los Rechazados». Pinta cuadros de expresividad demoníaca en «estilo desenfrenado». En el Louvre copia con frecuencia cuadros de Delacroix.

1866 Rechazo del Salón, por lo que hace un escrito de protesta dirigido al director de bellas artes. Conoce a Manet, que alaba sus bodegones. Primeros intentos en la pintura al aire libre. Desde agosto está en Aix, donde realiza el retrato del padre leyendo el periódico.

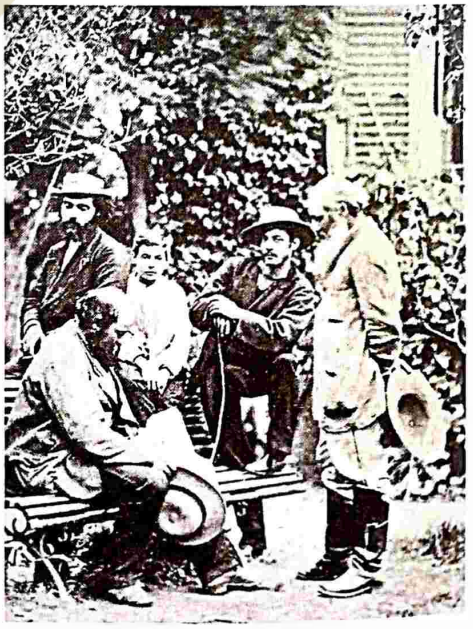
1869 Nuevo rechazo del Salón. Conoce a Hortense Fiquet, encuadernadora de diecinueve años.



**Paul Cézanne, hacia 1861**
**Fotografía**



**Paul Cézanne, hacia 1875**
**Fotografía**



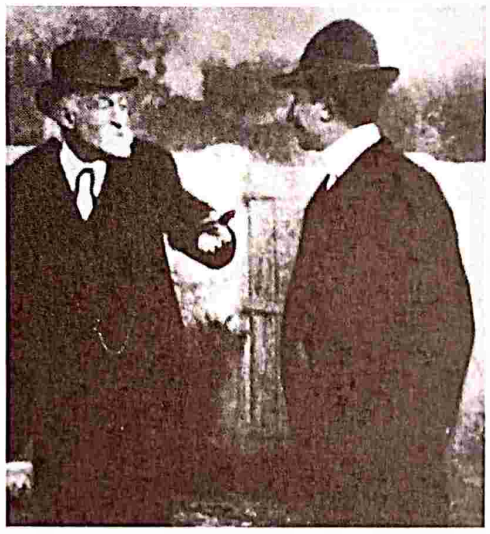
**Cézanne (sentado) con Camille Pissarro en Pontoise, hacia 1877, fotografía**



**Paul Cézanne, hacia 1889/90**
**Fotografía**



**Cézanne trabajando «sur le motif» en Aix-en-Provence, hacia 1906,** fotografía



**Conversando con el pintor Gaston Bernheim de Villers, 1906,** fotografía

1870/71 Rechazo del Salón. La guerra franco-alemana la pasa con Hortense en L'Estaque. Finaliza su período de juventud fogosa expresada en colores oscuros. Tras la declaración de la Comuna, regresa a París.

1872 Nace su hijo Paul. Se muda con su familia a Auvers-sur-Oise, donde colabora estrechamente con Pissarro.

1873 Conoce al Dr. Gachet y pinta en su casa. Conoce a Julien Tanguy, comerciante de pinturas, con quien intercambia cuadros por pintura. En casa de Tanguy se encuentra con van Gogh.

1874 Primera exposición conjunta de los impresionistas en casa del fotógrafo Nadar, donde sus cuadros (*La casa del ahorcado de Auvers, Paisaje de Auvers, Una Olympia moderna*) causan gran conmoción. En el verano, en Aix; desde septiembre, otra vez en París.

1875 Rechazo del Salón. A través de Renoir conoce a Victor Chocquet, inspector de aduanas y amante del arte, que se convierte en uno de sus coleccionistas más fieles.

1877 Expone 16 cuadros en la tercera exposición de los impresionistas y vuelve a causar vehementes críticas.

1878 Pasa este año en Aix y L'Estaque mientras Hortense y su hijo residen en Marsella. El padre se entera de la existencia de su familia y le reduce su renta mensual. Zola lo ayuda a salir de sus dificultades económicas. Rechazo del Salón.

1879 Rechazo del Salón. En el otoño visita a Zola en Médan, cuyo fastuoso estilo de vida sorprende a Cézanne.

1885 Vuelve a ser rechazado en el Salón, por lo que decide no volver a enviarles nada. Este año y los siguientes los pasa en Aix y alrededores.

1886 Rompe con Zola a raíz de la publicación de «L'Œuvre», la novela sobre un artista fracasado. Se casa con Hortense Fiquet. Muere su padre en octubre. Cézanne hereda una fortuna considerable.

1887 Está sobre todo en Aix. Pinta conjuntamente con Renoir en Jas de Bouffan.

1890 Expone tres cuadros en la exposición de Bruselas «Les Vingt». Pasa seis meses de verano con su familia en Suiza. En otoño de nuevo en Aix. Enferma de diabetes.

1895 Primera exposición individual en diciembre en casa de Ambroise Vollard, tratante de arte.

1896 Pinta en la cantera Bibémus. Conoce al escrito Joachim Gasquet.

1897 La mayor parte del tiempo lo pasa en Aix. En octubre muere su madre. La Nationalgalerie de Berlín compra una pintura de Cézanne, con lo que es el primer cuadro que accede a un museo.

1898 Trabaja en Aix en las cercanías del Château Noir. Más tarde va de nuevo a París, donde pasa su última temporada larga en la capital.

1899 Está en París hasta el otoño, luego regreso a Aix, donde permanecerá cinco años ininterrumpidamente. Vende Jan de Bouffan. Cézanne se muda a una pequeña vivienda en la ciudad y emplea a una sirvienta. Su mujer y su hijo viven habitualmente en París. Nueva exposición individual en Vollard. Sus cuadros alcanzan precios considerables.

1900 Tres de sus cuadros aparecen en la Exposición del Siglo, de París. El tratante de arte Cassirer le organiza una exposición individual, en la que no llega a vender ningún cuadro.

1901 Participa en la exposición parisiense «Salón de los Independientes», además de en Bruselas y La Haya. Compra un terreno en Chemin des Lauves, en las colinas de Aix.

1902 Se muda a su casa-estudio de Chemin des Lauves. En septiembre muere Zola.

1903 En la subasta de los cuadros de Zola, los cuadros de Cézanne alcanzan 1500 francos por término medio. Participa en la Secesión de Viena. Muere Pissarro.

1904 Emile Bernard lo visita en Aix y lo observa mientras trabaja. Viaje a París al «Salón de Otoño», donde se exponen 33 de sus cuadros. En Berlín, Cassirer le organiza una segunda exposición individual. Se vuelve cada vez menos asequible, la diabetes lo debilita.

1905 Exposición en el «Salón de Otoño» y en los «Independientes». El marchante de arte Durand-Ruel envía 10 de sus cuadros a la exposición de los impresionistas en Londres.

1906 Participa en la exposición del «Salón de Otoño» parisino. En otoño, Cézanne se ve sorprendido por una tormenta mientras pintaba, y muere poco después, el 22 de octubre, de una neumonía. Es enterrado en Aix en el cementerio de St. Pierre.

1907 Gran exposición retrospectiva en el «Salón de Otoño» con 56 cuadros.

1954 La casa-estudio de Cézanne en Chemin des Lauves se abre al público.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

**Ulrike Becks-Malorny**
(nacida en 1950) estudió pintura en Ginebra e historia del arte en Bochum. Se doctoró en 1990. Organiza exposiciones y escribe sobre temas de arte.

La editorial desea expresar su agradecimiento a los museos, archivos y fotógrafos por el permiso de reprodución y su amable ayuda en la realización de este libro. Además de las colecciones e instituciones indicadas ya en el índice de obras, deseamos citar también:
Archiv für Kunst und Geschichte, Berlín: 10, 11, 23, 42, 51, 54, 61, 63, 69, 87
Artothek, Peissenberg: 21, 46 (Jochen Remmer), 49 (Josef S. Martin), 70 (Alexander Koch), 79 (Joachim Blauel)
Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlín: 25, 65, 72, 83 (Alexander Burkatovski)
Bridgeman Art Library, Londres: 13, 14, 17 (Lauros-Giraudon/Bridgeman Art Library), 29, 57 (Giraudon/Bridgeman Art Library), 60, 61 (Lauros-Giraudon/Bridgeman Art Library), 64 (Giraudon/Bridgeman Art Library), 71
Martin Bühler, Basilea: 75
Christie's Images, Londres: 62
Ute Edelmann, Hamburgo: 22
Giraudon,París: 32
Luiz Hossaka, São Paulo: 44
The Museum of Modern Art, Nueva York, Photograph © 1995: 80, 81, 90
Réunion des Musées Nationaux, París: 30, 35, 45.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

## En la misma serie se han publicado:

Giuseppe Arcimboldo
Werner Kriegeskorte

Francis Bacon
Luigi Ficacci

Balthus
Gilles Néret

Jean-Michel Basquiat
Leonhard Emmerling

Fernando Botero
Mariana Hanstein

Sandro Botticelli
Barbara Deimling

Pieter Bruegel
La obra completa – pintura
Rose-Marie y Rainer Hagen

Alexander Calder
Jacob Baal-Teshuva

Caravaggio
Gilles Lambert

Paul Cézanne
Ulrike Becks-Malorny

Marc Chagall
Ingo F. Walther

Salvador Dalí
Gilles Néret

Edgar Degas
Bernd Growe

Eugène Delacroix
Gilles Néret

Marcel Duchamp
Janis Mink

Alberto Durero
John Berger

El Bosco
La obra completa – pintura
Walter Bosing

James Ensor
Ulrike Becks-Malorny

Max Ernst
Ulrich Bischoff

M.C. Escher
Estampas y dibujos

Caspar David Friedrich
Norbert Wolf

Paul Gauguin
Ingo F. Walther

HR Giger ARH+

Vincent van Gogh
Ingo F. Walther

Francisco de Goya
Rose-Marie y Rainer Hagen

El Greco
Michael Scholz-Hänsel

Keith Haring
Alexandra Kolossa

Hans Holbein el Joven
Norbert Wolf

Edward Hopper
Rolf G. Renner

Hundertwasser
Pierre Restany

Frida Kahlo
Andrea Kettenmann

Wassily Kandinsky
Hajo Düchting

Ernst Ludwig Kirchner
Norbert Wolf

Paul Klee
Susanna Partsch

Yves Klein
Hannah Weitemeier

Gustav Klimt
Gilles Néret

Willem de Kooning
Barbara Hess

Tamara de Lempicka
Gilles Néret

Leonardo
Frank Zöllner

Roy Lichtenstein
Janis Hendrickson

August Macke
Anna Meseure

Franz Marc
Susanne Partsch

René Magritte
Marcel Paquet

Kasimir Malevich
Gilles Néret

Édouard Manet
Gilles Néret

Henri Matisse
Volkmar Essers

Miguel Ángel
Gilles Néret

Joan Miró
Janis Mink

Amedeo Modigliani
Doris Krystof

Piet Mondrian
Susanne Deicher

Claude Monet
Christoph Heinrich

Alfons Mucha
Renate Ulmer

Edvard Munch
Ulrich Bischoff

Georgia O'Keeffe
Britta Benke

Pablo Picasso
Ingo F. Walther

Jackson Pollock
Leonhard Emmerling

Rafael
Christof Thoenes

Rembrandt
Michael Bockemühl

Pierre-Auguste Renoir
Peter H. Feist

Diego Rivera
Andrea Kettenmann

Norman Rockwell
Karal Ann Marling

Auguste Rodin
Esculturas y dibujos
Gilles Néret

Mark Rothko
Jacob Baal-Teshuva

Henri Rousseau
Cornelia Stabenow

Pedro Pablo Rubens
Gilles Néret

Egon Schiele
Reinhard Steiner

Georges Seurat
Hajo Düchting

Henri de Toulouse-Lautrec
Matthias Arnold

J. M. W. Turner
Michael Bockemühl

Diego Velázquez
Norbert Wolf

Vermeer
La obra completa – pintura
Norbert Schneider

Andy Warhol
Klaus Honnef

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIS HUMANA SAPIENTIA
FUNDADA EN 1920
QUITO

**«Back to visual basics»**

*International Herald Tribune*, París

**www.taschen.com**

Si desea información acerca de las nuevas publicaciones de **TASCHEN**, solicite nuestra revista en www.taschen.com o escríbanos a **TASCHEN**, C/ Víctor Hugo, 1,2° Dcha., E–28004 Madrid, España, fax: +34 91-360 50 64. Nos complacerá remitirle un ejemplar gratuito de nuestra revista, donde hallará información completa acerca de todos nuestros libros.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

ISBN 3-8228-5841-2
9 783822 858417

www.taschen.com