¿Qué lugar tiene esta forma?

Posted on 12 de febrero de 2014 by Félix de Azúa

Es cierto, Leonardo da Vinci ha quedado como prototipo del «artista del Renacimiento», generando de ese modo un sinfín de malentendidos. También Cézanne se presenta en muchos textos pedagógicos como «el primer artista de la vanguardia». Podríamos decir: «el artista del siglo XX», porque otro malentendido hace del siglo XX un siglo en el que sólo son significativas las «vanguardias», sean éstas lo que sean.

El modelo romántico del artista es bien conocido y le viene como un guante al pintor provenzal. Cézanne vivió al margen de la sociedad (o «aislado en su mundo»), se entregó religiosamente a un duro trabajo que le ocupó la vida entera por amor al arte. Nadie entendió nada de su pintura mientras vivió. No vendió un solo cuadro (el modelo, además de falaz, es monótono). No obstante, una vez muerto se convirtió en el más valorado de los pintores de su época y sus cuadros son, hoy mismo, los más caros del mercado del arte, sección Ochocientos. Unidos a este conjunto de rasgos más o menos simplones (no era *tan* sacrificado, sino más bien rentista), debemos añadir un carácter irascible, una ignorancia oceánica, una sexualidad rara y un modo aforístico de expresarse que da pie a cualquier interpretación.

Y así ha sido. El modelo romántico se ha impuesto, sobre todo en unos medios de masas acuciados por la prisa y estimulados por la irresponsabilidad. Cézanne, ese genio, no admite matices. Sin embargo, los hay. Es cierto que ni Renoir ni Monet entendieron gran cosa de su pintura y que se quedaron en blanco ante el primer ejemplo de la serie de los «bañistas», pero Gustave Caillebotte, el más inteligente del grupo, no sólo comprendió la novedad sino que le compró piezas cardinales. También le compraron Théodore Duret, amigo de Manet, y Victor Choquet. Y al final de su vida pudo asistir a los comienzos de su sacralización. Ciertamente, pocos conocedores adquirieron su pintura antes de que el marchante Ambroise Vollard se interesara por él, pero es que en ese momento comienza la gran tarea de los marchantes que transformará el mercado del arte en el siglo XX. Y Cézanne apenas se movió de su zona natal, que entonces era como vivir en las Azores. ¿Cómo iba a vender nada?

Vollard mismo cuenta con mucha gracia sus primeras adquisiciones en casas de conocidos o vecinos de Cézanne. En una de aquellas pesquisas, el sorprendido vecino le pide que le acompañe:

> Le seguí –escribe Vollard– por una casa donde, sobre el rellano que, en Aix, sirve

> generalmente de «trastero», algunos magníficos Cézannes compartían espacio con los objetos desvencijados, zapatos viejos, jeringuillas en desuso, una jaula para pájaros, un orinal. Mi guía llamó a la puerta, que se entreabrió, retenida por una cadena de hierro. Llegó a toda prisa una pareja. Se hicieron muchas preguntas. Pero decididamente no surgía la confianza«Je le suivis dans une maison où, sur le palier qui, à Aix, tient lieu généralement de «débarras», quelques magnifiques Cézanne voisinaient avec les objets fêlés, vieux souliers, seringues hors d'usage, cage d'oiseau, pot de chambre. Mon guide frappa à la porte qui s'entrebâilla, retenue par une chaîne de fer. Un couple était accouru. Des questions furent posées, nombreuses. Mais la confiance ne venait décidément pas…».

Cuando Vollard finalmente hubo aceptado el precio (mil francos) que el propietario lanzó con gesto desafiante, aún hubo de esperar a que el estupefacto individuo se llegara hasta el banco para verificar que los billetes no eran falsos. Una vez comprobado, regresó y el comprador pudo llevarse las telas, pero:

> Apenas me había ido de la casa cuando oí que me llamaban desde la ventana: «¡Eh, el artista, se ha olvidado de una!».«A peine avais-je quitté la maison que je m'entendis héler de la fenêtre : "Eh, l'artiste, vous en avez oublié une!"».

Y el buen hombre se la tiró ventana abajo. En la actualidad debe de estar expuesta en algún museo norteamericano.

El prestigio de Cézanne se hizo universal cuando a comienzos del siglo XX, y a pocos años de su muerte, los grandes artistas de la futura vanguardia se declararon sus herederos. Los que ya contaban con algún dinero, como Picasso, compraron lo que pudieron. Matisse, Léger o Derain se declararon sus hijos, pero, más importante aún, Braque, Lhote, Picasso o Derain lo imitaron, cada uno a su manera. Véanse, por ejemplo, los paisajes de Horta de Ebro de Picasso, de 1909, a tres años de la muerte de Cézanne, o los cuadros que se exponen al final de la actual exposición en el Museo Thyssen madrileño. Así se formó el mito de Cézanne, «padre de la vanguardia». Esta larguísima introducción sólo pretende poner las bases para una discusión sobre el actual estado de cosas en la opinión sobre Cézanne, de la cual la exposición comisariada por Guillermo Solana constituye un excelente ejemplo.

Es indudable que Cézanne tiene todo el derecho a ser llamado padre de la vanguardia. Tras el primer gran rechazo a la mímesis propinado por el contundente Manet y su distorsión definitiva del *sujet* como elemento primordial del cuadro, faltaba una afirmación y ésta llegó

con Cézanne. Si Manet mantuvo la figuración sólo para corromperla y dejar constancia de que la pintura no imitaba nada, sino que era un puro juego de signos, Cézanne la mantuvo también, pero ya, a la manera de Picasso, como el recuerdo borroso de algo que se transparenta a través de un vidrio *formal*.

Del mismo modo que en los cuadros cubistas puede intuirse un objeto o figura como sumergido en un líquido que no es otra cosa que la pura autonomía de la forma, la soberanía de los signos por sí mismos, así también las continuas manzanas o montañas de Cézanne no son sino fantasmas que se transparentan por debajo de un tratamiento radical del espacio, la pincelada y el color. En los cuadros de la última época, sean de bañistas o de la montaña Sainte-Victoire, la excusa figurativa está presa en una red de signos formales que lo mismo valen para un desnudo femenino que para una montaña o un bosque de pinos. El espectador ya no atiende a la posible mímesis porque carece de posición central: los signos formales son demasiado potentes y lo ocupan todo.

Quizás el comentario más popular sobre este modo de representar sea el de Maurice Merleau-Ponty en su artículo «La duda de Cézanne» (1945), recogida en *Sens et non-sens*. Según el fenomenólogo, Cézanne da el salto fuera de la creencia ingenua en una percepción inmediata y construye una multiplicidad de órdenes espaciales, analógicos a las matemáticas no euclidianas de su tiempo. Es como si los objetos de Cézanne se presentaran a todos los sentidos simultáneamente y no sólo a la mirada, como dice Martin Jay*Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, University of California Press, 1993, p. 159..

Así figura Cézanne en muchos manuales e historias del arte moderno, con más o menos matices, desde los que hablan de un preestilo modernoRichard Wollheim, *La pintura como arte*, trad. de Bernardo Moreno, Madrid, Visor, 1997, p. 37. a quienes creen que «inventó» (en el sentido de «encontró») el arte moderno por pura impericiaErnst Gombrich, *Historia del arte*, trad. de Rafael Santos Torroella, Barcelona, Debate, 1995, p. 543.. Sin embargo, no faltan también quienes mantienen a Cézanne en la estela del impresionismo, como pintor que rechaza el estudio y se mantiene firme en el *plein air*, es decir, en una percepción inmediata de la «Naturaleza». No faltan razones para creerlo así, sobre todo conversaciones y cartas del propio Cézanne (que, a mi modo de ver, no hay que tomar muy en serio) en las que afirma que él sale a buscar en la Naturaleza el objeto de su pintura, como un impresionista cualquiera. Bien es verdad que otras veces dijo que le gustaría ser un nuevo Poussin, inigualable parangón del artista de estudio. Las suyas son opiniones perfectamente paradójicas y dependen de lo que entendiera su interlocutor o a quién estuviera escribiendo.

En todo caso, la continuidad de Cézanne con el impresionismo es un juicio muy difundido.

Esta versión, tenida por conservadora hasta hace unos años, obtuvo un impulso sorprendente gracias a unas frases de Robert Smithson en una conversación con William C. Lipke en 1969. El máximo artista del *Land Art* (en realidad, del *Earth Art*) propuso a Cézanne como un colega *avant la lettre* y el prestigio de Smithson hizo que esa opinión penetrara como un cuchillo caliente en la barra de mantequilla de la crítica de arte. La posmodernidad acudía en ayuda del impresionismo ochocentista.

Y esa es, aparentemente, la orientación de la exposición de Guillermo Solana en el Museo Thyssen, cuyo catálogo se abre con palabras de Smithson. También era la idea que subyacía en la última gran exposición internacional del pintor, la del centenario, *Cézanne in Provence*, en la National Gallery of Art de Washington, comisariada por Philip Conisbee y Denis Coutagne en 2006. En ella Conisbee presentaba a Cézanne como un artista romántico que siente en sus carnes el alma de la tierra y los estremecimientos sensuales de los aromas (resina de pino), colores (verde pino), formas orgánicas (ramas de pinos) y espacios (cielo recortado por los pinos) silvestres, como si fuera un poeta inglés del XIX. A mi modo de ver, la posición de Conisbee es insostenible y recuerda la retórica del nacionalismo: la Provenza como tierra sagrada, la Provenza como ser anímico, el artista como mediador mágico entre el poder ctónico y los humanos. La exposición de Washington era excelente, magnífica, pero la ideología, rancia:

> Las vistas de última época de Sainte-Victoire encarnan algo más que el recuerdo o la nostalgia por un idilio mitologizado de abandono juvenil. Guardaba relación con la identidad de Cézanne, por supuesto: él mismo sentía que *era* esta tierra de *Aix*, esa montaña» [la cursiva es suya]«The late views of Sainte-Victoire embody something more than memory or nostalgia for a mythologized idyll of youthful abandon. It concerned Cézanne's identity, of course: he felt himself to *be this pays d'Aix*, that mountain», Philip Conisbee y Denis Coutagne, *Cézanne in Provence*, New Haven, Yale Universiy Press, 2006, p. 290..

En realidad, el primero en exponer esa posición irracional había sido el pionero John Rewald, ya en su artículo «Cézanne et la Provence» (*Le Point*, núm. 4, agosto de 1936), firmado con Léo Marschutz, en el que lo situaba junto a Jean-Honoré Fragonard, Honoré Daumier, Pierre Puget y Adolphe Monticelli, artistas que nacieron en el Midi, aunque «ninguno de ellos ha expresado sus bellezas con tanto amor y apego como lo hizo Cézanne»«auqu'un d'eux n'a exprimé ses beautés avec tant d'amour et d'acharnement que ne le fit Cézanne».. Como si hubiera la menor relación entre el lugar de nacimiento y la obra de esos artistas. Por no hablar del amor a las *beautés* catastrales. Puro romanticismo tardío.

Por fortuna, esa no es la posición de Solana, aunque también él encabece su exposición con

el apoyo de Robert Smithson y la titule *site/non-site*, huella dactilar del norteamericano. Pero Solana utiliza ese encabezamiento sólo como catalizador. Es cierto que si se le añade la pulsión *Earth Art* a Cézanne, su interés por la mineralogía, la paleontología o el estudio tectónico, aún se enriquece más su valor artístico personal. No obstante, Solana sabe de la distancia abismal que hay entre el conceptual y el provenzal. De hecho, la mayor diferencia la describe él mismo:

> Una pintura de paisaje (de Cézanne) sería entonces el *non-site* de un *site* real (la Sainte-Victoire), y una naturaleza muerta, el *non-site* de un *non-site* (las manzanas sobre la mesa de estudio)Guillermo Solana, *Cézanne, site/non site*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2014, p. 22..

La recuperación ecológica de Cézanne produce monstruos y es el propio Solana quien nos recuerda con horror las plataformas con motivos «cezannescos» (reproducciones incluidas) que se instalaron en las canteras Bibémus, próximas a Aix, para que los turistas del centenario comprobaran la «verdad» de las pinturas. Entre otras falacias, las canteras habían sido nuevamente explotadas y no eran ni de lejos las que vio Cézanne.

No hay ecología en el inteligente prólogo de Solana. De hecho, dedica buena parte del mismo a mostrar la intercambiable morfología de los paisajes y las naturalezas muertas (p. 27) o de la Sainte-Victoire con un bodegón (p. 107), como si una manzana fuera lo mismo que una cantera. También cita la concluyente frase de Cézanne que solía decir golpeándose el cráneo: «¡La pintura está aquí dentro!». Sólo de ese modo puede entenderse que algunas naturalezas muertas fueran, posiblemente, «*proyectos* de paisajes pintados» (p. 109; la cursiva es suya).

La construcción de un espacio completamente nuevo en la historia de la pintura europea, y no el motivo o el *sujet*: esa fue la verdadera tarea de Cézanne y la que le ha valido figurar entre los más grandes. La exposición se cierra con unos paisajes de Derain, Lhote, Braque y Dufy en los que es de todo punto evidente qué fue lo que vieron en Cézanne, no los críticos, sino aquellos cuyo oficio consiste, no en mirar, sino en *ver*.

Pero vayamos al asunto: ¿qué dijo Smithson en la famosa entrevista? Las frases que conmovieron al mundo son:

> En vez de pensar en términos formalistas […] en que los cubistas reivindicaron a Cézanne y convirtieron su obra en una especie de formalismo huero, ahora tenemos que volver a introducir una suerte de fisicidad; el verdadero lugar en vez de la tendencia a la decoración que es algo propio de un estudio, porque los cubistas

> devolvieron a Cézanne al estudio.

Y luego:

> Estoy invirtiendo la perspectiva para conseguir otro punto de vista, porque lo hemos visto ya durante mucho tiempo desde el punto de vista del diseño decorativo y no desde el punto de vista de la fisicidad del terreno«Instead of thinking in formalist terms […] where the Cubists claimed Cézanne and make his work into a kind of empty formalism, we now have to reintroduce a kind of physicality; the actual place rather than the tendency to decoration which is a studio thing, because the Cubists brought Cézanne back into the studio» y «I'm reversing the perspective to get another viewpoint, because we've seen it so long now from the decorative design point of view and not from the point of view of the physicality of the terrain», Robert Smithson, «Fragments of a conversation», *The Collected Writings*, Jack Flam (ed.), Berkeley, University of California Press, 1996, p. 188..

Me parece evidente que en esta conversación con William C. Lipke no hay otra cosa que agitación y propaganda de un posmoderno cuyo enemigo principal es el arte abstracto. Más particularmente, el lirismo abstracto neoyorquino. Para él tanto Pollock como Rothko, etcétera, no son sino epígonos finales de un tipo de arte «decorativo» (equivalente a «de estudio») que ha llegado a estragar el gusto. Un arte abstracto al que califica de «algo empalagoso, afectado» (*soupy, effete thing*).

Al apropiarse de Cézanne, Smithson no hace otra cosa que dinamitar la tradición formalista y ponerse él mismo como descendiente de un improbable padre del *Earth Art* nacido en Aix-en-Provence. Es un gesto entre petardista y agresivo que no conduce a ningún resultado serio. Nadie con algo de sentido común puede ver en la *Spiral Jetty* una consecuencia de las investigaciones plásticas de Cézanne. Algo que, en cambio, es innegable en la obra de Picasso o de Braque.

El «sentido del lugar» (*site*) es un elemento a tener en cuenta en piezas como la *Cayuga Salt Mine Site* de Smithson, cuando el artista trabajaba varios cientos de metros bajo tierra. Y, en efecto, como dice luego, comparado con el lugar (*site*), el «no-lugar» (*non-site*) producido en estudio, una colección de piedras dispuestas en el suelo, resulta abstracto y no se parece en nada a la experiencia tectónica de la mina. Creo que esta obviedad ha dado demasiado juego a los enemigos (o aburridos) de la abstracción. Admito que pueda plantearse alguna asimilación poética entre Smithson y Cézanne, pero sólo poética.

Lo cierto es que, enriquecido con este adorno posmoderno, Cézanne aún brilla más como

padre de la vanguardia. Ahora, padre de la vanguardia y de la posvanguardia, de la modernidad y de la posmodernidad. O sea, padre de todos los padres.