

Artistas en movimiento

Obras maestras modernas de la Colección Pearlman

Artistas en movimiento



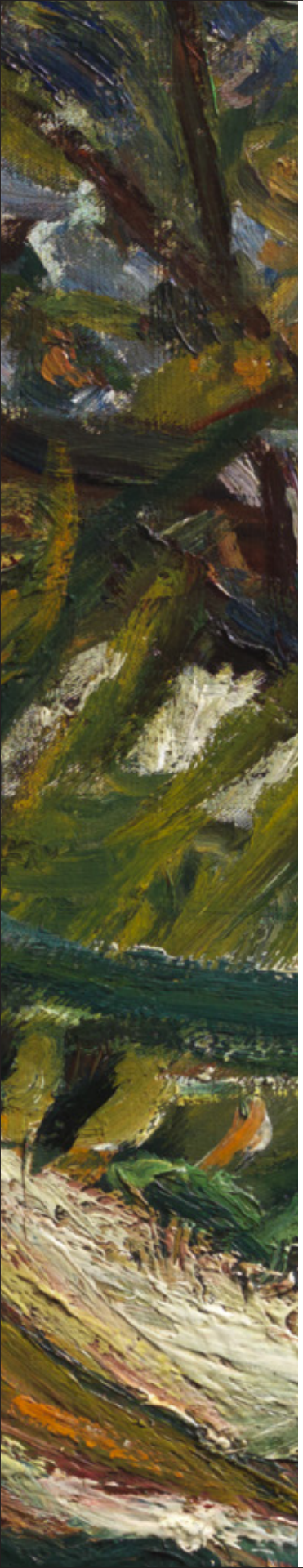
Artistas en movimiento

Obras maestras modernas de la Colección Pearlman

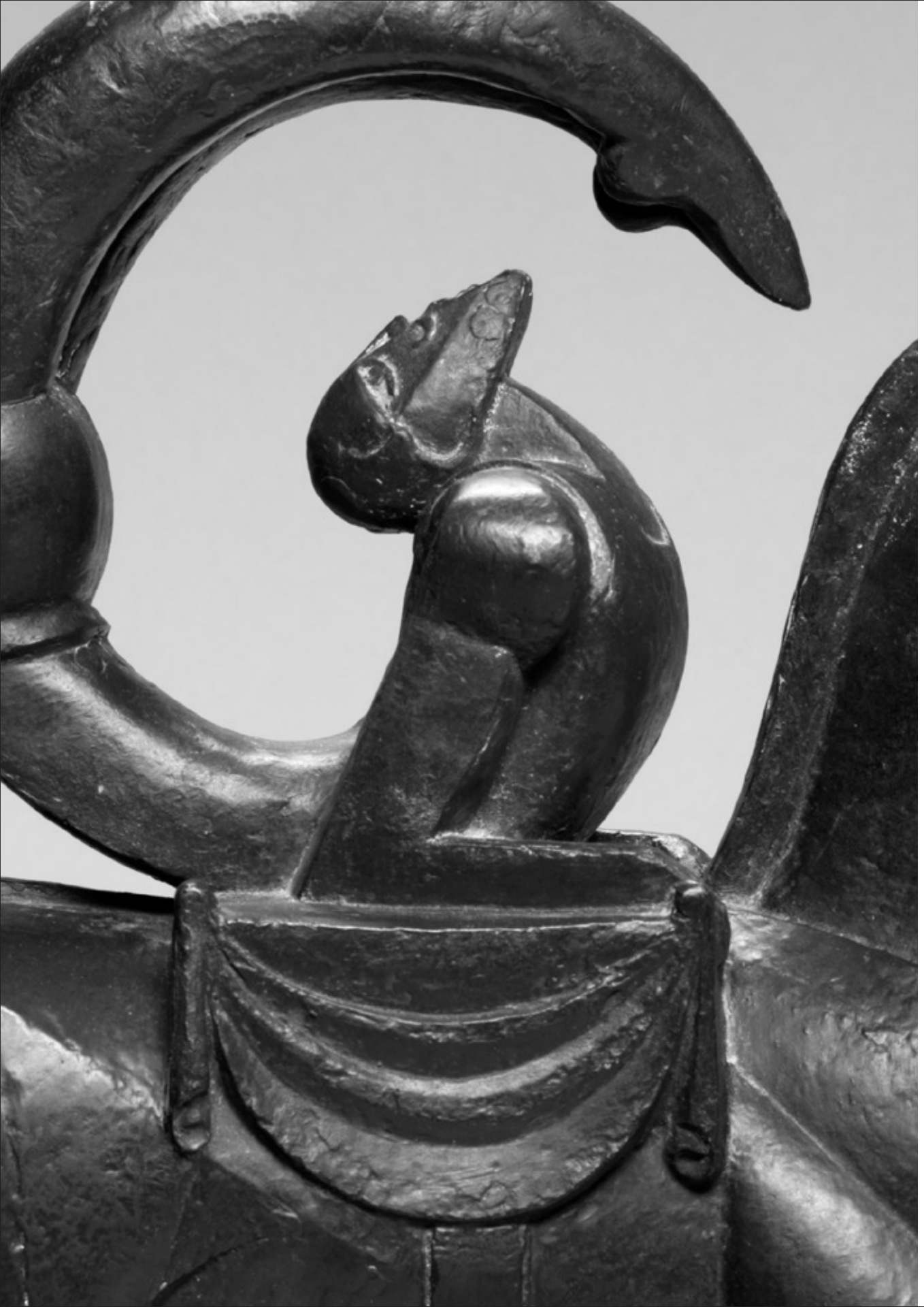
Daniel Edelman, Allison Unruh y Zhang Hongtu en entrevista con
Caroline Harris, con poemas originales de Fareena Arefeen,
Susana Bentzulul y Vandana Khanna

Princeton University Art Museum












SERVICE DE TARASCON

CONTENIDO

11 Prólogo del director
James Christen Steward

14 Mapas y listas de lugares

---

21 **Travesías / Voyages**
Susana Bentzulul

23 **Introducción**
Daniel Edelman

47 **Elixir**
Fareena Arefeen

49 **Como un pez que nada en aguas desconocidas: entrevista con Zhang Hongtu**
Caroline Harris

65 **La Ruche**
Vandana Khanna

Ensayos de Allison Unruh

67 **La encrucijada de Vincent van Gogh en Arlés**

79 **Paul Gauguin: de Martinica a Tahití**

93 **Las reinvenciones pictóricas de Chaïm Soutine en París y Céret**

109 **Amedeo Modigliani en Montmartre y Montparnasse**

125 **Jacques Lipchitz: escultor y *émigré*, París y Nueva York**

137 **Retratos de un coleccionista en Londres y Nueva York**

147 **El eje de Cézanne: París y Provenza**

---

179 Índice de la exposición
185 Apéndice: otras obras de la Colección Pearlman
191 Créditos fotográficos



PRÓLOGO DEL DIRECTOR

Durante casi cincuenta años, el Princeton University Art Museum ha custodiado con orgullo la Colección Pearlman de la Henry and Rose Pearlman Foundation. Desde 1976, el Museo y la Fundación han colaborado en la investigación, el estudio, el cuidado, la conservación y la exposición de las destacadas obras de esta colección, que fue creada por Henry Pearlman, cuya mirada infalible y visión comercial le permitieron reunir un conjunto de obras de arte de extraordinaria calidad y trascendencia histórica. Gracias a esta colaboración, se han organizado múltiples exposiciones y un sólido programa de préstamos internacionales a museos de varios continentes. De hecho, poco después de asumir el cargo de director del Museo en 2009, uno de mis primeros proyectos fue iniciar una asociación con la Fundación para montar una gira internacional de la colección, que comenzó en 2014 y que tuvo como sedes el Ashmolean Museum de la Universidad de Oxford, el Musée Granet en Aix-en-Provence, el High Museum of Art en Atlanta y la Vancouver Art Gallery, antes de que la colección regresara "a casa", a Princeton, para una muestra que eclipsó los récords de asistencia anteriores.

Hace algunos años, Daniel Edelman, el presidente de la Henry and Rose Pearlman Foundation y nieto de Henry Pearlman, vino a proponerme que hiciéramos otra gira de la colección en los años en que nuestro Museo estaba en vías de cierre, con motivo de la construcción de nuevas instalaciones espectaculares (y espectacularmente más grandes) diseñadas por sir David Adjaye. Daniel propuso que adoptáramos un nuevo enfoque con respecto al material, y así aprovecháramos las extraordinarias obras maestras de pintura y escultura europeas de finales del siglo XIX y principios del XX de la Fundación para investigar las conexiones entre la migración y la creatividad, así como las relaciones entre las experiencias de los artistas representados en la colección y los migrantes de hoy en día. Esto dio como resultado *Artistas en movimiento: obras maestras modernas de la Colección Pearlman*, una exposición itinerante y su correspondiente catálogo, en los que se exploran obras de Paul Cézanne, Paul Gauguin, Jacques Lipchitz, Amedeo Modigliani, Chaïm Soutine y Vincent van Gogh, entre otros, en el contexto de sus experiencias personales de transitoriedad, tanto a escala regional como nacional y transnacional.

Este enfoque sigue los pasos de Henry Pearlman, a quien le encantaba investigar sobre las vidas, los vínculos y los viajes de los artistas cuyas obras iba adquiriendo. Como Daniel Edelman observa en estas páginas, Henry "intentaba ver a través de los ojos de los artistas y adentrarse en sus mentes y experiencias personales". Puede que algunas de esas experiencias tuvieran un impacto particular en Henry. Es posible, por ejemplo, que su pasión inicial como coleccionista —con la obra de Soutine— se desarrollara, al menos en parte, a raíz de experiencias personales compartidas. Ambos eran judíos y sus vidas habían estado marcadas por la experiencia de la inmigración, y puede que Henry se sintiera conmovido por los desafíos a los que se enfrentó Soutine durante la ocupación nazi de Francia. Es evidente que Henry también sentía una profunda conexión con otros artistas inmigrantes cuya obra le fascinaba, como era el caso de Modigliani y el querido amigo de Henry, Jacques Lipchitz.

A medida que Henry estudiaba más sobre los artistas que coleccionaba, podía viajar con la imaginación y también viajar de verdad, impulsado por el hecho de convivir con los objetos y descubrir los lugares que los habían inspirado, como Céret y Aix-en-Provence. Más allá de las nociones de desplazamiento y experiencia, *Artistas en movimiento* también contempla los viajes de los artistas de la colección y explora cómo sus travesías y el contacto con nuevas experiencias contribuyeron a dar forma a sus trayectorias y producciones creativas. Los mapas incluidos en este catálogo dan una idea de los complejos recorridos de siete artistas centrales de la colección (ver págs. 14–17).

En el mapamundi se destacan algunos de los viajes por el mundo que hicieron Gauguin, Lipchitz y Oskar Kokoschka; asimismo, en el mapa de Europa se destacan cuatro artistas, Cézanne, Modigliani, Soutine y Van Gogh, cuyas peregrinaciones se mantuvieron dentro de la Europa continental pero que, no obstante, fueron esenciales para el desarrollo creativo de estos artistas. En el tercer mapa, de Aix-en-Provence, se ilustran los sitios de la localidad francesa en los que pintó o vivió Cézanne, el artista cuya obra constituye el extraordinario núcleo de la Colección Pearlman.

Este catálogo comienza con una introducción de Daniel Edelman que explora las conexiones entre las vidas y prácticas de estos artistas y las vivencias de Henry Pearlman, y analiza cómo estas resonancias pueden haber influido en el acto de coleccionar de Henry. Si bien ya conozco la historia de Henry y de su esposa Rose, leer este ensayo me causó una gran emoción, ya que Daniel comparte una nueva mirada sobre su abuelo, además de fotografías familiares inéditas. Los ensayos de la curadora asesora Allison Unruh sobre algunos de los artistas de la colección ofrecen una nueva perspectiva a sus obras mediante la óptica del movimiento, entendido de muchas maneras: a través del tiempo y del espacio, y abarcando tanto los viajes reales como los de la imaginación. No se trata, por supuesto, de cuestiones e inquietudes que pertenezcan únicamente al pasado. La conversación llega hasta nuestros días con la obra de tres escritoras que nos ofrecen poemas originales en resonancia con los temas de la exposición. Además, la entrevista con el artista contemporáneo Zhang Hongtu nos permite adentrarnos en su experiencia de viaje e inmigración y en cómo ha influido en su propia obra y, de paso, en su aprecio por los artistas de la Colección Pearlman.

Como se indica en mis comentarios aquí y en los temas del presente volumen, la misión de la Pearlman Foundation incluye ampliar el alcance del público y reforzar el acceso y la experiencia de las personas con el arte que está bajo su custodia. Estos son compromisos que compartimos en el Princeton University Art Museum, donde no somos más que administradores de estas y de todas las obras a nuestro cuidado. Para reforzar estos objetivos de accesibilidad y compromiso, este catálogo se ofrece en formato digital y sin costo alguno, tanto en inglés como en español. La exposición contará con interpretación bilingüe en inglés y español, que también estará disponible de forma gratuita en línea.

Proyectos de semejante complejidad deben su existencia a muchas personas. Además de expresar mi más sincero agradecimiento a la Pearlman Foundation, a Daniel Edelman y a los demás miembros de la familia Pearlman, quisiera dar las gracias a nuestros socios en la exposición, el Museum of Fine Arts en Houston y el Norton Museum of Art en West Palm Beach, Florida, y en particular a sus directores, Gary Tinterow y Ghislain d'Humières, respectivamente. Agradezco también a Zhang Hongtu y a las poetas Fareena Arefeen, Susana Bentzulul y Vandana Khanna, por enriquecer este catálogo al compartir sus experiencias y su arte. Esta exposición y el catálogo no habrían sido posibles sin el talento de Allison Unruh, su profundo conocimiento de las obras de Pearlman y su gran visión curatorial. Su trabajo contó con el apoyo de Kirsten Marples, del Menil Drawing Institute en Houston, que colaboró como asistente de investigación en este proyecto. También quiero expresar mi más profundo agradecimiento a la editora de este volumen, Sarah Noreika, y a su diseñadora, Rita Jules, de Miko McGinty Inc. Esta exposición ha sido posible gracias a una subvención del Consejo Federal de las Artes y las Humanidades.

En Princeton, este proyecto se ha llevado a cabo gracias a un extraordinario equipo de colegas que aportaron su experiencia y asesoramiento experto para hacer realidad tanto el catálogo como la exposición, entre quienes se encuentran Anna Brouwer, directora editorial; Sarah Brown, coordinadora de información del museo; Bart Devolder, restaurador principal; Cassandra DiCarlo, coordinadora de exposiciones; Laura Giles, curadora de grabados y dibujos Heather y Paul G. Haaga Jr,

promoción de 1970; Caroline Harris, directora asociada de Educación Diane W. y James E. Burke; Chris Hightower, antiguo encargado del registro; Alexia Hughes, encargada del registro y gestora de los servicios de colecciones; Janna Israel, curadora de participación académica Andrew W. Mellon; Chris Newth, director asociado de colecciones y exposiciones; y Janet Rauscher, editora.

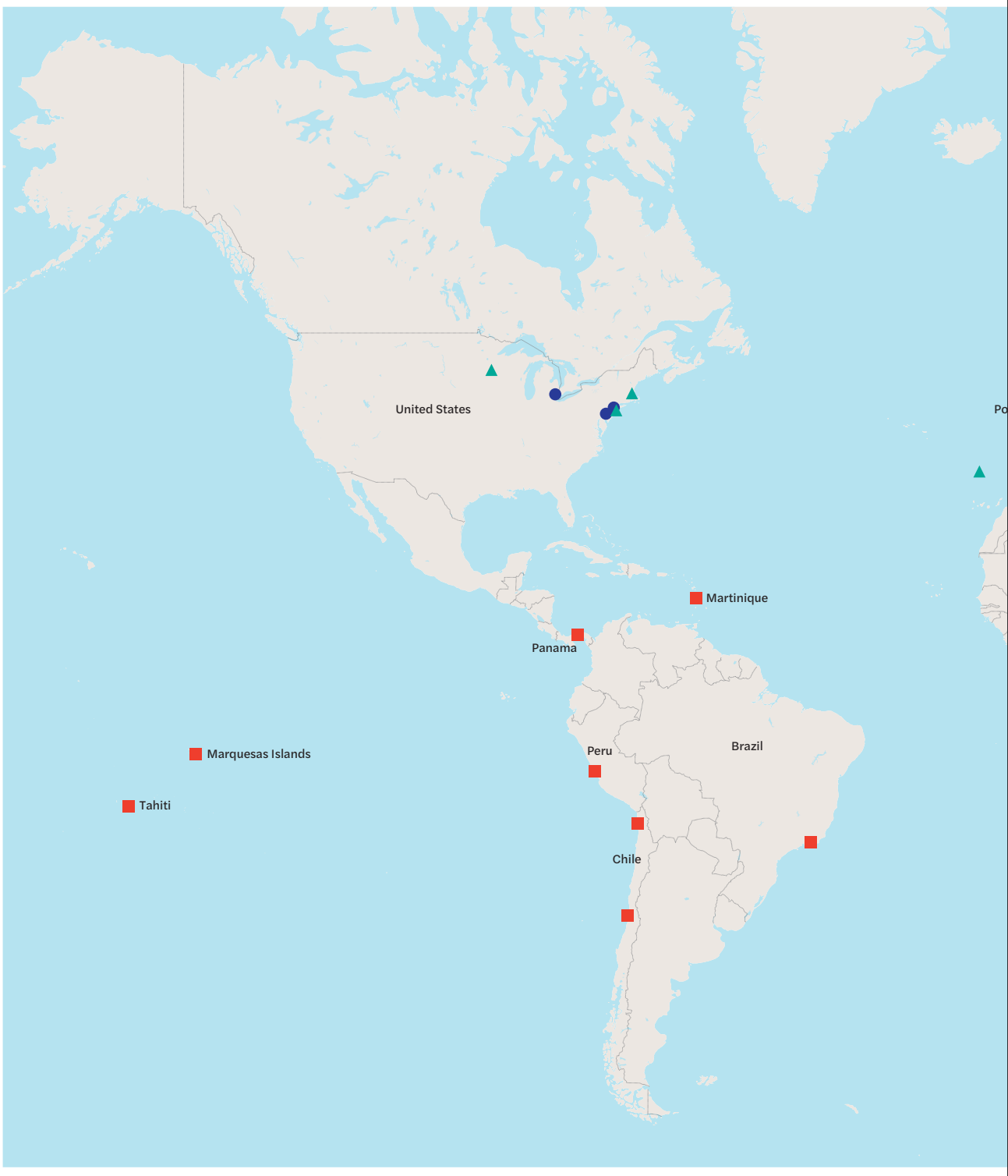
Nuestra más profunda gratitud debe inevitablemente dirigirse a Henry y Rose Pearlman, por la visión y audacia de haber recopilado semejante colección a lo largo de muchos años, y a sus hijos, nietos y ahora bisnietos en los últimos casi cincuenta años. El legado de Henry y Rose perdura a través de su familia y de esta extraordinaria colección, y ahora, con *Artistas en movimiento*, tenemos el honor de presentar este legado a nuevos públicos en nuevas comunidades.

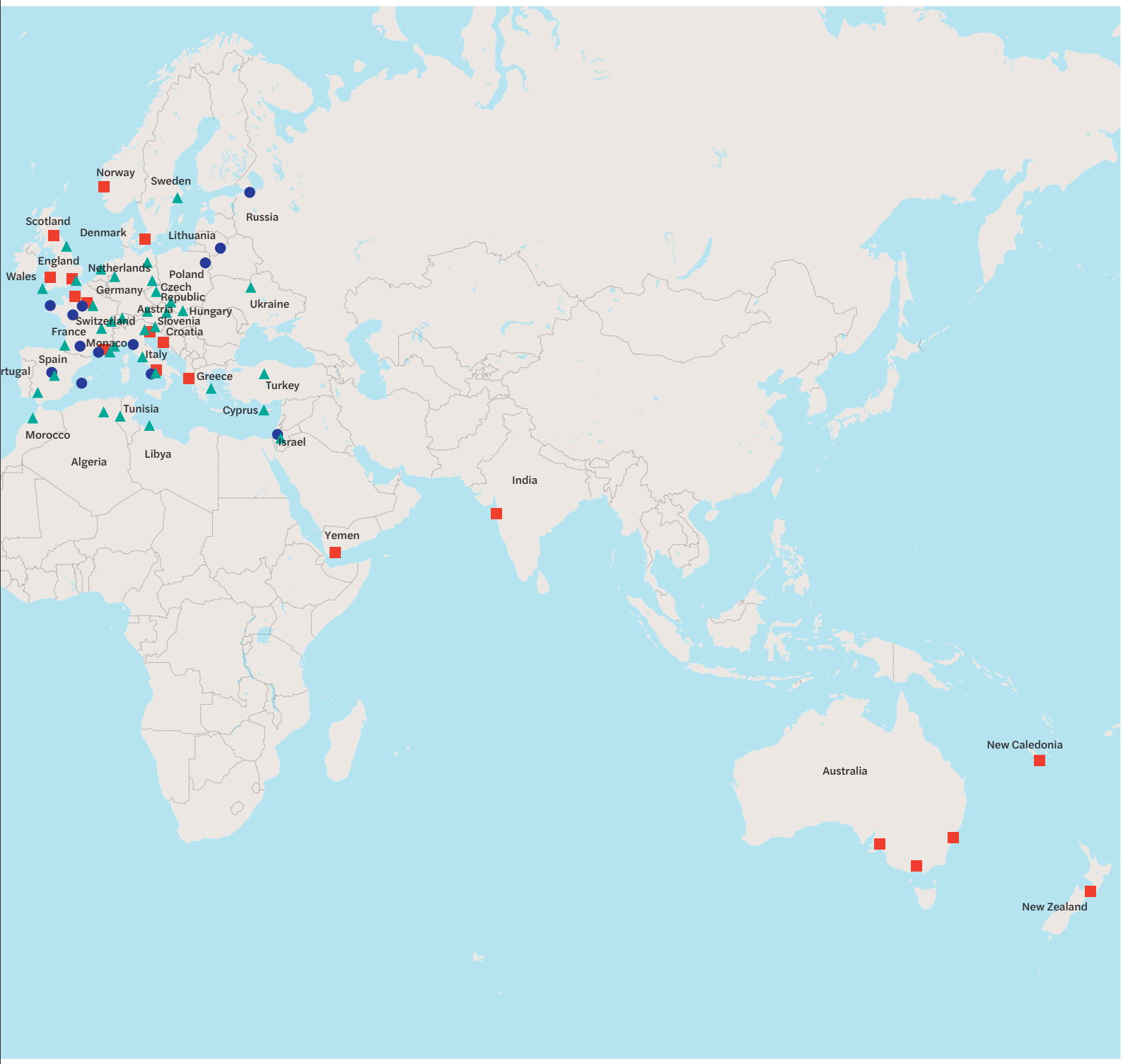
James Christen Steward
Director Nancy A. Nasher–David J. Haemisegger, promoción de 1976
Princeton University Art Museum

ARTISTAS EN MOVIMIENTO: EL MAPA DE GAUGUIN, KOKOSCHKA Y LIPCHITZ

Los mapas que figuran en esta página y en la siguiente señalan muchos de los lugares donde vivieron, trabajaron o viajaron estos artistas. Para conocer los nombres de los lugares, consulte la página 19.

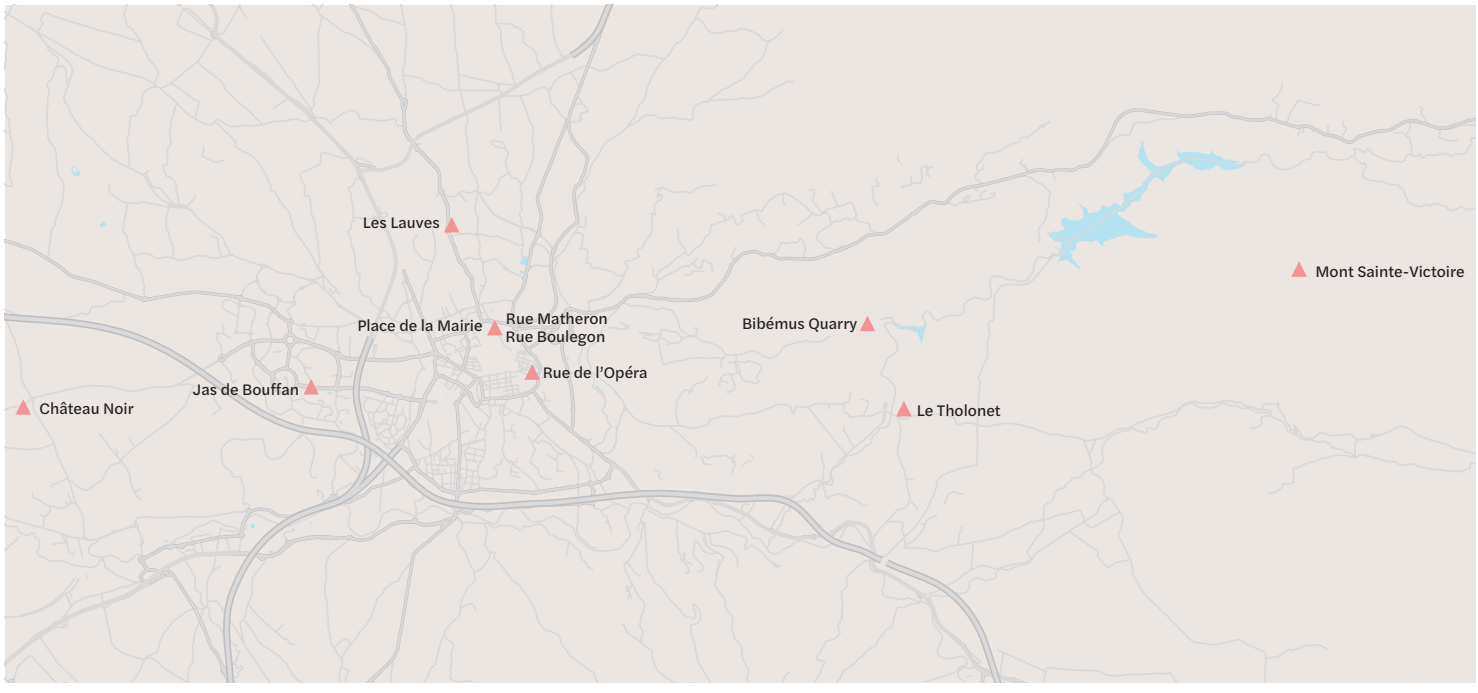
- Paul Gauguin
- Oskar Kokoschka
- Jacques Lipchitz




Norway
Sweden
Russia
Scotland
Denmark
Lithuania
England
Netherlands
Wales
Poland
Germany
Czech Republic
Ukraine
Austria
Hungary
Switzerland
Slovenia
France
Croatia
Monaco
Italy
Spain
Greece
Turkey
Tunisia
Cyprus
Morocco
Israel
Algeria
Libya
India
Yemen
New Caledonia
Australia
New Zealand

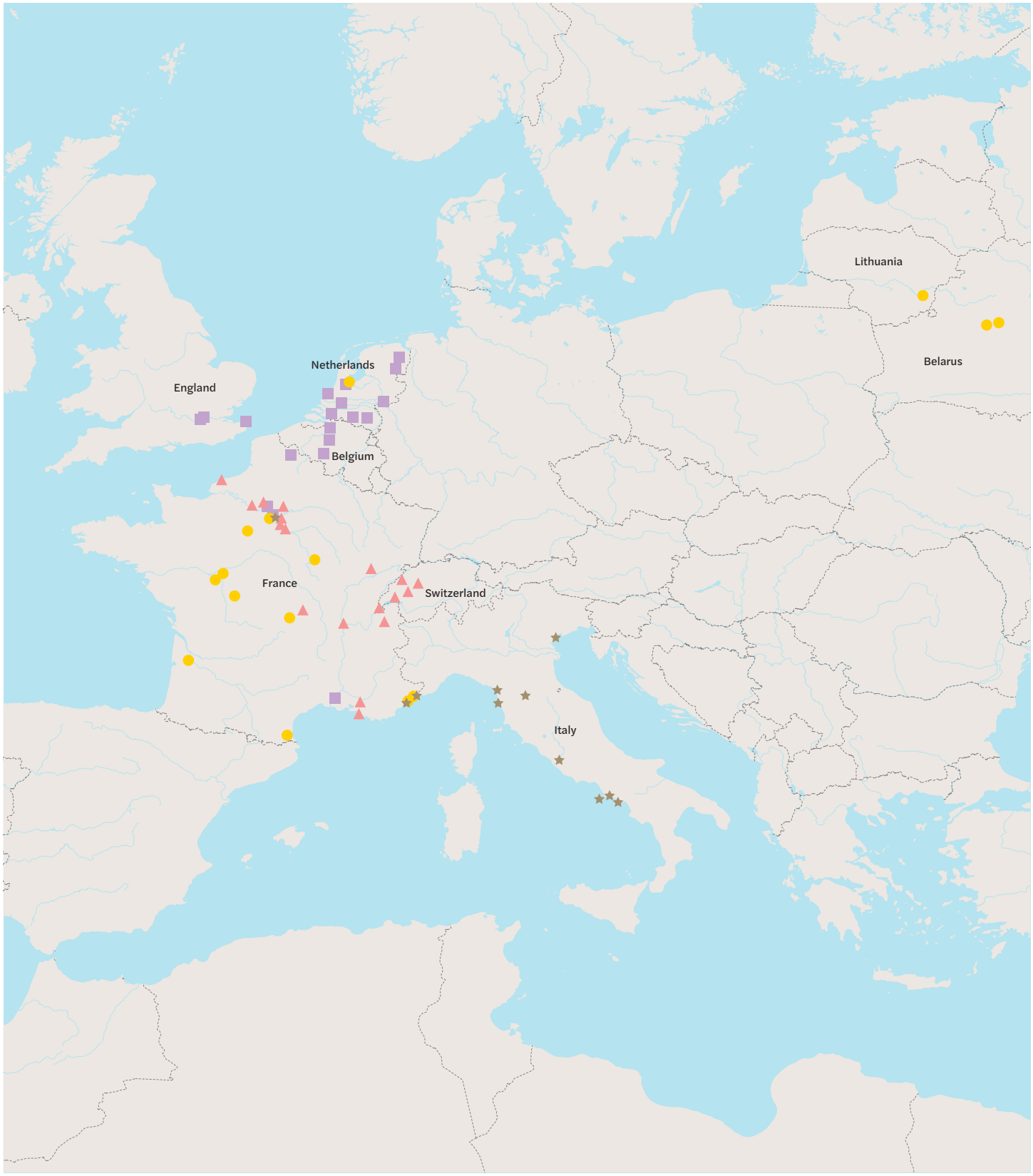
ARTISTAS EN MOVIMIENTO: EL MAPA DE CÉZANNE, MODIGLIANI, SOUTINE Y VAN GOGH

- ▲ Paul Cézanne
- ★ Amedeo Modigliani
- ● Chaïm Soutine
- ■ Vincent van Gogh



▲ Paul Cézanne en Aix-en-Provence y sus alrededores




Lithuania
Belarus
Netherlands
England
Belgium
France
Switzerland
Italy

Las siguientes listas representan muchos de los lugares donde vivieron, trabajaron o viajaron estos artistas. Los lugares se mencionan en un orden cronológico aproximado en función de la primera (o única) visita que haya hecho cada artista para tratar de seguir su recorrido. Los lugares mencionados aparecen en los mapas de las páginas anteriores; en algunos casos, los marcadores de ubicación hacen referencia a más de una ciudad dentro de un país.

ARTISTAS EN MOVIMIENTO: EL MAPA DE GAUGUIN, KOKOSCHKA Y LIPCHITZ

Paul Gauguin
Francia (París, Orleans, Ruan, Dieppe, Pont-Aven, Arlés, Le Pouldu) ▪ **Perú** (Lima) ▪ **Brasil** (Río de Janeiro) ▪ **India** ▪ **Chile** (Valparaíso, Iquique) ▪ **Dinamarca** (Copenhague) ▪ **Inglaterra** (Londres) ▪ **Gales** (Cardiff) ▪ **Escocia** (Edimburgo) ▪ **Noruega** (Bergen) ▪ **Croacia** (Costa Dálmata) ▪ **Italia** (Trieste, Venecia, Nápoles) ▪ **Grecia** (Corfú) ▪ **Panamá** ▪ **Martinica** ▪ **Yemen** (Aden) ▪ **Australia** (Adelaida, Melbourne, Sídney) ▪ **Nueva Caledonia** (Numea) ▪ **Tahití** (Papeete, Mataiea, Papeari) ▪ **Nueva Zelanda** (Auckland) ▪ **Islas Marquesas** (Hiva Oa)

Oskar Kokoschka
Austria (Pöchlarn, Viena, Salzburgo) ▪ **Suiza** (Les Avants, Oberland bernés, Zúrich, Lucerna, Montreux, Sierre, Villeneuve) ▪ **Alemania** (Berlín, Colonia, Dresde) ▪ **Italia** (Venecia, Nápoles, Dolomitas, Florencia, Sirmione, Fiesole, Roma) ▪ **Ucrania** ▪ **República Checa** (Brno, Praga) ▪ **Eslovenia** ▪ **Suecia** (Estocolmo) ▪ **Mónaco** (Monte Carlo) ▪ **Francia** (Niza, Marsella, Aviñón, Aigues-Mortes, Biarritz, París, Villeneuve, Lyon) ▪ **España** (Madrid, Sevilla, Toledo) ▪ **Países Bajos** (Ámsterdam) ▪ **Inglaterra** (Londres, Cornualles) ▪ **Túnez** (Tozeur) ▪ **Argelia** (Biskra) ▪ **Libia** ▪ **Marruecos** ▪ **Portugal** (Madeira) ▪ **Grecia** ▪ **Turquía** ▪ **Hungría** (Budapest) ▪ **Escocia** ▪ **Estados Unidos** (Nueva York, Boston, Mineápolis) ▪ **Chipre** ▪ **Israel** (Jerusalén)

Jacques Lipchitz
Lituania (Druskininkai, Vilna) ▪ **Polonia** (Białystok) ▪ **Francia** (París, Beaulieu-lès-Loches, Ploumanac'h, Toulouse, Marsella) ▪ **Rusia** (San Petersburgo) ▪ **España** (Madrid, Mallorca) ▪ **Estados Unidos** (Nueva York, Hastings-on-Hudson) ▪ **Italia** (Pietrasanta, Capri) ▪ **Israel** (Tel Aviv, Jerusalén)

ARTISTAS EN MOVIMIENTO: EL MAPA DE CÉZANNE, MODIGLIANI, SOUTINE Y VAN GOGH

Paul Cézanne
Francia (Aix-en-Provence, París, Bennecourt, L'Estaque, Auvers-sur-Oise, Pontoise, Marsella, Melun, Hattenville, La Roche-Guyon, Gardanne, Chantilly, Émagny, Fontainebleau, Giverny, Vichy, Talloires) ▪ **Suiza** (Neuchâtel, Berna, Friburgo, Lausana, Vevey, Ginebra)

Aix-en-Provence y sus alrededores
28, rue de l'Opéra ▪ 14, rue Matheron ▪ Jas de Bouffan ▪ Plaza de la Alcaldía ▪ Montaña Sainte-Victoire ▪ Cantera de Bibémus ▪ Château Noir ▪ Les Lauves ▪ 23, rue Boulegon ▪ Le Tholonet

Amedeo Modigliani
Italia (Livorno, Florencia, Nápoles, Capri, Amalfi, Roma, Venecia, Pietrasanta, Carrara) ▪ **Francia** (París, Cagnes-sur-Mer, Niza)

Chaïm Soutine
Bielorrusia (Smilavičy, Minsk) ▪ **Lituania** (Vilna) ▪ **Francia** (París, Céret, Cagnes-sur-Mer, Le Blanc, Châtelguyon, Vence, Chartres, Burdeos, Lèves, Civry-sur-Serein, Champigny-sur-Veude, Chinon) ▪ **Países Bajos** (Ámsterdam)

Vincent van Gogh
Países Bajos (Zundert, Zevenbergen, Tilburgo, La Haya, Etten, Dordrecht, Ámsterdam, Hoogeveen, Nuenen, Drente) ▪ **Inglaterra** (Londres, Ramsgate, Isleworth) ▪ **Francia** (París, Arlés, Saint-Rémy-de-Provence, Auvers-sur-Oise) ▪ **Bélgica** (Laeken, Borinage, Bruselas, Amberes)



Travesías

SUSANA BENTZULUL

En tus ojos de oleaje navegan colores, luces y sombras;
inmensos paisajes inundados de figuras y trazos
que dialogan entre sí
y remontan océanos de siglos y geografías.

Te embriagas de expresiones de mundo;
no hay abismos ni distancias;
llegas a un puente entretejido de pensamientos,
a través de un sendero de luz,
donde brota otro mundo dentro del mundo:

Un amanecer desnudo en agonía;
un campo de lomas verdes y un monte sediento de lluvia;
una mujer bebiendo su desnudez en un río de árboles;
Una telaraña de ramas y nubes enraizadas
en un valle de naturalezas muertas.

Un camino de piedras enloquecidas
hacia una ciudad envejecida;
un niño en un puente de cenizas
con los ojos vestidos de luto;
en una recámara vacía
se asoma un sombrero de mujer
a un balcón de cielo.

Cuadros, paisajes y rostros:
geometría del universo
atravesando el tiempo, el espacio y a nosotros.

Voyages

SUSANA BENTZULUL

In your eyes of sea-swell sail colors, lights, and shadows;
immense landscapes flooded with figures and lines
that speak to each other
and overcome oceans of centuries and geographies.

You get drunk on worldly expressions;
there are no abysses or distances;
you come to a bridge interwoven with thoughts,
across a path of light,
where blooms another world within the world:

A nude sunset in distress;
a field of green hills and a mountain thirsty for rain;
a woman who drinks her nakedness in a river of trees;
A cobweb of branches and clouds rooted
in a valley of still lifes.

A road of mad stones
toward an aged town;
a child on a bridge of ash
with eyes cloaked in mourning;
in an empty room
a woman's hat leans out over
a balcony of sky.

Paintings, landscapes, and faces:
geometry of the universe
crossing time, space, and us.

Traducción de KEBishop



FIG. 1

Chaïm Soutine (1893–1943; nacido en Smilavichy, Bielorrusia [Imperio ruso]; fallecido en París, Francia)
***Vista de Céret*, ca. 1921–1922**

Óleo sobre lienzo, 74 x 85,7 cm. The Henry and Rose Pearlman Foundation,
en préstamo al Princeton University Art Museum

Introducción

DANIEL EDELMAN

La historia de una obra de arte a menudo se encuentra no solo en su superficie, sino también por debajo de ella y más allá.

En un jueves frío y algo ventoso de enero de 1945, con temperaturas por debajo de cero, en la ciudad de Nueva York se seguían limpiando las calles tras una serie de tormentas de nieve que habían dejado las aceras heladas y resbaladizas. Mientras aún escaseaban o se racionaban los pañales, el combustible para calefacción, el azúcar y el papel higiénico, y las cifras estadounidenses en la guerra ascendían a casi dos mil bajas por día, el *New York Times* de la mañana siguiente dejaba en claro que el esfuerzo bélico, en ambos frentes, estaba dando un giro hacia la victoria.[1] Washington se preparaba para la cuarta investidura de Franklin D. Roosevelt y las celebridades de Hollywood viajaban al este para presenciarla. El bateador Dixie Walker, de los Brooklyn Dodgers, voló más de cincuenta mil kilómetros y por encima de la "Joroba" para visitar a los soldados que estaban apostados en China. Las Grandes Ligas de Béisbol dijeron que suspenderían el juego si eso contribuía al esfuerzo bélico.

Ese día y en ese contexto, Henry Pearlman (fig. 2), ávido seguidor del béisbol, la política y las noticias, participó en una subasta de arte en Parke-Bernet, en Manhattan, y compró una obra que había descubierto



Fig. 2. Henry Pearlman, década de 1930 o principios de la década de 1940

unos días antes al pasar por las vitrinas de la galería, probablemente durante las nevadas que habrían impedido que la luz del sol y el calor llegaran a la calle. La obra de Chaïm Soutine *Vista de Céret* (ca. 1921–1922; ver fig. 1) —un paisaje vívido y abstracto de un pueblo situado en el lado francés de la frontera con España, un lugar que Henry visitaría más adelante— fue la primera de una colección que en el siguiente cuarto de siglo contaría con más de setenta obras de arte impresionista, posimpresionista y moderno.

La oferta ganadora de Henry de 825 dólares por el paisaje de Soutine le permitiría conocer a un grupo de artistas que, casi medio siglo antes, se conocían entre sí, competían entre sí y se influenciaban mutuamente; veneraban y desestimaban las invenciones, licencias y rebeliones de los demás; innovaban con las técnicas de pintura y escultura; introducían cambios en la industria del arte; y, además, potenciaban las conexiones entre el arte y la sociedad moderna. Henry estudiaba las trayectorias de cada uno de estos artistas, buscaba sus obras maestras y visitaba los lugares en los que pintaban para intentar ver a través de sus ojos y adentrarse en sus mentes y experiencias personales.

¿Qué tiene el arte que resuena en nosotros e incluso nos inspira a entrar en acción? ¿Acaso el impulso de Henry de comprar la obra de Soutine fue una reacción visceral y emocional ante la superficie de la pintura? ¿Se sintió atraído por el contraste que marcaba con el mundo gris e invernal que se veía desde la vitrina de la casa de subastas, e imaginó que podría llevarse a casa la calidez y la energía de la imagen? ¿Fue la disonancia entre el tema, el paisaje de un pueblo, y el estilo extravagante del artista lo que captó su interés y despertó su gusto por la abstracción? O quizás había algo que resonaba más profundo en el trasfondo cultural y la identidad propia de Henry. Pronto descubriría las similitudes entre la historia de vida de Soutine y la suya. Ambos se sentían como personas ajenas a su entorno: eran judíos, forjados por la inmigración, autodidactas más que escolarizados, y se desenvolvían en sociedades cuyas costumbres tuvieron que dominar. ¿Habrá sentido esta sincronía en el momento del hallazgo?

Henry y Rose Pearlman tuvieron historias de inmigración muy distintas. Rose Pearlman, cuyo nombre de soltera era Rascha Friedelholz (fig. 3), nació en 1902 en la pequeña ciudad de Pukhovichi, que entonces era parte del Imperio ruso y ahora es parte de Bielorrusia, a unos setenta kilómetros de tierras agrícolas al sudeste de Minsk. El apellido familiar, que originalmente era Fiedelholtz y significaba "violinista", hacía referencia a los músicos callejeros (*klezmers*) por parte de su padre. Después de la expulsión de la población judía de Moscú, que se hizo oficial en 1891, la familia de Rose se instaló más cerca de la frontera rusa con Polonia y de los puertos marítimos de Europa. Ya bien entrada en sus noventa años, Rose recitaba historias de sus comidas a base únicamente de papas, del incendio que arrasó su casa de campo y de su viaje en barco a Estados Unidos, donde se reunió con su padre y sus hermanos mayores, que se habían asentado previamente en Brooklyn. Allí la familia tenía una tienda de golosinas y vivía en el piso de arriba, rodeada de los sonidos, olores y sabores característicos de una comunidad judía rusa. En la casa hablaban yidis, pero dejaban que los niños aprendieran la lengua del país que los había adoptado.

Henry Pearlman (fig. 4) nació en 1895 en el barrio neoyorquino de Lower East Side y se crio en Park Slope, Brooklyn. Era el segundo hijo de una pareja de inmigrantes que había huido de los pogromos en Rusia unos años antes que la familia de Rose. Sus padres, oriundos de San Petersburgo, se conocieron en Moscú, donde tenían un negocio en el que recibían pedidos de compras para la casa de parte de trabajadores de oficinas y fábricas. Mientras la mayoría de las familias desalojadas emigraban al oeste a *shtetls* cercanos a la frontera en lo que hoy es Bielorrusia, el padre de Henry pronto vio lo que les deparaba el futuro, o bien que allí no lo tendrían. Él y la madre de Henry fueron directamente a Estados Unidos en su luna de miel, y se instalaron primero en la calle Henry, en el Lower East Side de Nueva York.

La familia fue creciendo hasta contar con cinco hijos y una hija, y los padres de Henry se mudaron cerca de Prospect Park, en Brooklyn, con el deseo de recrear la vida de clase alta que les habían arrebatado cuando se vieron obligados a abandonar Moscú.





Fig. 3. Fotografía del pasaporte de Rose Pearlman, sin fecha

Fig. 4. Henry, en el extremo izquierdo, junto a sus padres Samuel y Fannie Miller Pearlman, y sus hermanos Joseph y Arthur, ca. 1900

A lo largo de los años, su madre hablaba con orgullo un ruso fluido y elegante, y se negó a adaptarse al yidis del *shtetl* o al "yinglish" de otros inmigrantes judíos. Estaba orgullosa de tener un acento que hablaba tanto de pérdida como de ambición. El resto de la familia de Henry, sin embargo, se integró en poco tiempo, y dejó atrás sus antiguas tradiciones, su lengua y su cultura.

Los inmigrantes son personas ajenas a su entorno, que incorporan sus propias perspectivas y percepciones en sus tierras adoptivas. Tal vez eso describa también a los artistas.

Son observadores. Documentadores. Intérpretes. Los artistas pueden re-presentar lo que ya conocemos como si fuera una experiencia nueva. Crean nuevas historias, y con eso nos alejan de nuestra limitante subjetividad. En el trayecto que va del estudio del artista a la exposición pública, estas imágenes e historias ofrecen una mirada tanto al mundo de los artistas como al nuestro. Una vez terminadas, las obras inician su propio viaje. Sus nuevos dueños —los comerciantes, los coleccionistas, los museos— suelen convivir con esas obras durante más tiempo que sus propios creadores. Inevitablemente, ya sea décadas o siglos después, las historias que cuentan se vuelven accesibles y nos pertenecen a todos.

¿A quién pertenece el arte y quién decide su significado? ¿Cómo influye la conexión entre coleccionista y artista, entre espectador y arte, en su historia? ¿Y hasta qué punto nuestras propias historias, ya seamos espectadores o dueños,



Fig. 5. Vincent van Gogh (1853–1890; nacido en Zundert, Países Bajos; fallecido en Auvers-sur-Oise, Francia), *Autorretrato con la oreja vendada*, 1889. Óleo sobre lienzo, 60 × 49 cm. The Courtauld, Londres

estudiantes o críticos, curadores o coleccionistas, se convierten en el contexto que define una obra de arte? El tema, la interpretación, la historia de vida del artista, las obras que lo rodean en una colección y lo que nosotros, personas ajenas al arte, aportamos a la experiencia desde nuestros trayectos personales, todo ello contribuye a la relevancia y resonancia de la obra.

Sabemos que Vincent van Gogh se cortó parte de la oreja izquierda. En sus autorretratos, sin embargo, se ve una venda sobre la oreja derecha (fig. 5). Así es como se veía a sí mismo, en un espejo, no como lo veían los demás. Para quienes conocían a Van Gogh, estas pinturas deben haber resultado un poco desconcertantes. En vez de mostrar la imagen del artista que conocían, ofrecían un vistazo al interior, una mirada a través del ojo del artista.

Todos nos vemos a nosotros mismos de una manera distinta a como nos ven los demás. Tal vez por eso a muchos nos disgusta vernos en las fotografías. La imagen invertida en espejo, una perspectiva que nuestro ojo desnudo no ve, nos resulta desconocida e inquietante, disonante con la imagen que tenemos de nosotros mismos. Vemos nuestro mundo a través de filtros diseñados por nuestra historia personal, nuestros prejuicios y nuestras creencias. Las fotografías y los retratos nos muestran cómo nos vemos ante los demás y no ante nosotros mismos. Para expandirnos y traspasar los límites de estas narrativas, debemos salir de nuestra propia perspectiva. Reconocer que los demás nos ven de otra manera es avanzar hacia la apreciación del valor del arte. El arte puede transportarnos más allá de las limitaciones de nuestras experiencias y enseñanzas individuales. Si se lo permitimos.

En 1950, Henry Pearlman se enteró de que existía "una obra perdida" de Van Gogh. A finales de ese año, había adquirido cuatro obras más de Soutine, un paisaje de Paul Cézanne y un retrato de Amedeo Modigliani. Pero esta obra de Van Gogh se convertiría en la incorporación más cara a una colección que él y Rose apenas habían empezado a construir y a disfrutar. Se trataba de una obra poco conocida de un tema poco común, a la que se aludía en cartas de Van Gogh a su hermano Theo, pero de la que no se sabía si seguía existiendo o adónde había ido a parar. En los diez años que siguieron a esta adquisición, al cuadro se sumarían dos docenas de obras maestras de algunos contemporáneos y conocidos de Van Gogh. Pero esta obra de Van Gogh seguía siendo una de las favoritas de Henry.

Con el tiempo se revelaría que el recorrido de la obra *Diligencia de Tarascón* (1888; fig. 6) no fue ni ordinario ni sencillo: de Van Gogh a su hermano, luego fue consignada a un comerciante francés, vendida a un escultor italiano que la guardó en su desván porque, al parecer, era demasiado vanguardista para sus invitados, luego fue regalada a un músico y pintor uruguayo, heredada por las hijas del músico, guardada en la caja fuerte de un banco por seguridad y vendida a un comerciante de Buenos Aires que, en una visita a Nueva York, se la ofreció a Henry Pearlman. El azar, las circunstancias y los contactos personales se combinaron para convertir esta pieza en la adquisición más preciada de Henry. Aunque a Henry le encantaba rastrear obras de arte, algo sobre lo que Rose solía decir "si es difícil de conseguir, es porque lo vale",[2] estaba muy orgulloso de que este cuadro en particular lo encontrara a él gracias a un comerciante que conocía sus gustos.



FIG. 6
Vincent van Gogh
Diligencia de Tarascón, 1888

Óleo sobre lienzo, 71,4 x 92,5 cm. The Henry and Rose Pearlman Foundation,
en préstamo al Princeton University Art Museum

Al igual que su procedencia, el origen creativo de *Diligencia de Tarascón* también gira en torno a los viajes y los descubrimientos personales. Van Gogh pintó este cuadro en Arlés durante una oleada de productividad para impresionar y cautivar a Paul Gauguin con las cualidades de la luz del sur de Francia, algo que había transformado su propia comprensión del color y el desarrollo de su estilo característico. El recorrido de Van Gogh como inmigrante y artista se refleja en el tema de esta pintura: dos diligencias en los últimos días de su predominio como medio de transporte, de desplazamiento y de viaje. Incluso Vincent reconoció ante su hermano, diez días antes de la llegada de Gauguin: "Pero no me olvido de Holanda; son precisamente los contrastes los que me hacen pensar mucho en casa".[3]

Van Gogh había llegado al sur de Francia después de vivir varios años en entornos mucho menos coloridos y soleados, desde La Haya hasta las ciudades mineras de los Países Bajos, desde el Londres nublado y sombrío hasta París en invierno. ¿Acaso alguien que hubiera nacido en Arlés se habría deleitado tanto con los colores vivos que se convirtieron en el sello distintivo de la obra de Van Gogh? ¿Acaso un artista nacido en Céret habría imaginado su paisaje con la abstracción alucinatoria de Soutine? ¿Acaso alguien que no fuera Gauguin —nacido en Francia y criado en Perú, que viajó a la India y a los trópicos como marino mercante, vivió en Dinamarca y visitó Martinica, Bretaña, Arlés y París— se habría sentido inclinado a crear su propia visión, por más ficticia que fuera, de la vida y la cultura de su último hogar, la Polinesia Francesa, con un estilo tan original?

En su propia vida, Henry Pearlman cruzaba los límites y desafiaba las tradiciones. Aunque empezó vendiendo productos de corcho como aislante, pronto descubrió las ventajas de materiales más modernos —plásticos, sintéticos y espuma aislante— al dejar de trabajar en cámaras frigoríficas para hacerlo en compartimentos de barcos y edificios comerciales. Adoptó las nuevas tecnologías en los negocios y en su hogar, siempre con un ojo puesto en el futuro. Cuando se cansó de escuchar la voz de los locutores deportivos, hizo instalar un dispositivo para silenciar el sonido de su televisor, anticipándose así a los controles remotos que hoy damos por sentado. Y cuando descubrió a los artistas vanguardistas de la Escuela de París, no dudó en vender, intercambiar o donar las obras más tradicionales de su colección, que le parecían más decorativas que emotivas o intelectualmente transformadoras.

La Colección Pearlman no se creó al azar ni por designio. Sin la riqueza de alguien como Albert Barnes,[4] a Henry lo limitaban las circunstancias y lo guiaban sus gustos, lo que le llevó a elegir obras más experimentales, menos reconocidas y, por lo tanto, menos caras, de los artistas que le gustaban. Los encuentros fortuitos, como el que dio origen a la colección, las visitas a galerías, los consejos discretos de parte de comerciantes de confianza y, con el tiempo, las consultas a expertos, así como la coincidencia de oportunidades y recursos, contribuyeron a su viaje de descubrimiento, búsqueda y recompensa.

Con esta representación de Soutine del Céret que lo recibía cada vez que volvía a casa, Henry comenzó a aprender por su cuenta acerca de la vida de los artistas, y así descubrió las relaciones entre ellos y el mundo parisino que habían adoptado, a veces de forma esporádica, como su hogar. ¿Quiénes eran estos artistas y cuáles eran sus historias? Con visitas a museos y bibliotecas a poca distancia de su oficina,[5] Henry descubrió el recorrido de Soutine, que partió de la misma región cerca de Minsk que la familia de Rose y llegó a París en 1913, en un momento en que la ciudad se abría a un nuevo paradigma de la moda y la cultura populares, de la movilidad social y física, y de la innovación. Soutine llegó a una estación de tren de París con un único nombre escrito en un trozo de papel: La Ruche (La Colmena) (fig. 7), una colonia de artistas situada en Montparnasse, donde conocería a otros inmigrantes judíos, entre ellos Jacques Lipchitz, de Lituania, quien luego le presentó a Modigliani, de Italia. Más adelante, los tres compartirían un estudio cerca de allí, en la Cité Falguière (ver fig. 56).

Al principio, la colección crecía en función de lo que Henry iba aprendiendo sobre las historias de estos artistas y sus caminos cruzados. Luego



Fig. 7. La Ruche (La Colmena), Montparnasse, París, sin fecha

siguieron otros paisajes de Soutine, un retrato y una escultura de Modigliani, una primera escultura de Lipchitz y luego varias otras, incluida una por encargo. Los tres artistas, todos inmigrantes, habían llegado a París con nuevas ideas sobre la pintura y la escultura. A la vez que desarrollaba una temprana sensibilidad por la abstracción y la experimentación, Henry también comprendía la importancia histórica de la obra de los primeros impresionistas, su ruptura con la tradición y su reinterpretación de la vida francesa. Así, adquirió un retrato emblemático de Édouard Manet, *Mujer joven con sombrero redondo* (ca. 1877–1879; ver fig. 93); una parodia revolucionaria de Henri de Toulouse-Lautrec, *El bosque sagrado* (1884), que suponía una confrontación directa con la Academia Francesa; un bodegón representativo de Camille Pissarro, *Naturaleza muerta: manzanas y peras en una canasta redonda* (1872; ver fig. 95); y *Vista del río* (1889; ver fig. 99), un icónico paisaje impresionista de Alfred Sisley.

Además de su creciente interés por la innovación, con algunas de estas adquisiciones Henry bien podría haber estado demostrando una aspiración por alcanzar cierto prestigio. Como sucede con muchos padres inmigrantes que no solo quieren que sus hijos sean los primeros de la familia en ir a la universidad, sino también que asistan a las escuelas más prestigiosas, quizás Henry pensó que la adquisición de ejemplares únicos de Manet, Renoir, Courbet, Daumier y Durero enaltecía la Colección Pearlman y enmarcaba algunas de las obras más vanguardistas en el contexto histórico y artístico del París de finales del siglo XIX.

En su época, los artistas que resonaban con Henry, muchos de ellos inmigrantes y otros nacidos en París, estaban viviendo en un mundo cambiante y en expansión en el que las nuevas tecnologías y movilidades tenían un papel importante. Se convirtieron en experimentalistas, ya que utilizaban pigmentos sintéticos, nuevas fuentes de luz interior y avances en el transporte a fin de presentar el mundo en formas que sus contemporáneos no habrían podido imaginar. Nos llevaron al burdel y entre bambalinas de la ópera, y nos mostraron a personas reales con poses y luces a veces poco favorecedoras. Nos llevaron de viaje por todo el mundo, ya fuera a través de pinturas de paisajes de tierras lejanas o de influencias culturales alejadas tanto geográfica como temporalmente en su arte.

El transporte no fue el único cambio acelerado que favoreció la innovación y el experimentalismo de los artistas de finales del siglo XIX y principios del XX. La fotografía, el teatro de sombras y los primeros pasos del cine también formaban parte de este nuevo mundo. Cuando Edgar Degas empezó a utilizar fotografías en lugar de espejos, pudo representarse a sí mismo tal como lo veía el mundo y pudo verse como lo veían los demás, adoptando un punto de vista ajeno (fig. 8). De este modo, la fotografía permitió reinventar el autorretrato.

Una de las primeras adquisiciones de Henry Pearlman fue un autorretrato de Soutine (ver fig. 10), en el que se ve al artista pintando un lienzo que está frente a él, de espaldas al espectador, pero en cuyo reverso se distingue una imagen pintada que se parece un poco a Soutine. ¿Es esta pintura dentro de la pintura una obra distinta, o nos está mostrando Soutine el autorretrato, que en ese momento estaba en proceso, y que ahora vemos como una obra terminada?



Fig. 8. Edgar Degas (1834–1917; nacido en París, Francia; fallecido en París), *Autorretrato con Zoé Closier*, probablemente 1895. Impresión en gelatina de plata, 5,8 × 8,8 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Legado de Robert Shapazian, 2010.457.4a

Fig. 9. Vista de instalación de *Cézanne and the Modern: Masterpieces of European Art from the Pearlman Collection* (*Cézanne y lo moderno: obras maestras del arte europeo de la Colección Pearlman*), Princeton University Art Museum, Princeton, Nueva Jersey, 19 de septiembre de 2015 – 3 de enero de 2016, con el busto de Henry Pearlman, por Jacques Lipchitz, en primer plano

Los impresionistas se caracterizaban por dibujar y pintar *en plein air*: salían con sus caballetes y pinturas al mundo exterior, donde se encontraban los temas de sus obras, e intentaban captar la naturaleza efímera de la luz. Este fue un modo de cambiar la perspectiva y la visión de sus temas, ya fuera un paisaje acariciado por el viento o una bailarina en movimiento. Los posimpresionistas llevaron esto aún más lejos, y permitieron que los colores y las formas, las texturas y las composiciones fueran en sí mismos el tema de sus obras. Al centrar la atención en la técnica y en el proceso creativo, invitaban a los espectadores a pensar en la historia que se escondía debajo de la superficie. Este enfoque dio paso a la abstracción y a lo que hoy se considera arte moderno.

Los comerciantes y los primeros coleccionistas de arte impresionista estaban fascinados por el enfoque innovador de este movimiento, que rendía homenaje a la tradición y al mismo tiempo rompía sus reglas. A menudo, los comerciantes se convierten en buenos amigos de los artistas, y forjan relaciones de confianza a través de la paciencia y, a veces, de la influencia. Los coleccionistas de arte, en cambio, son básicamente "superespectadores": al convivir con los artistas a través de sus obras y, con el tiempo, crear contextos y significados por medio de la yuxtaposición con otras piezas coleccionadas, infunden sus propias historias y perspectivas en las obras de arte.

Henry Pearlman conoció solo a dos de los artistas de su colección, Oskar Kokoschka y Jacques Lipchitz. Les encargó retratos a ambos, como una forma de apoyar su trabajo y de conocerlos mejor (fig. 9; ver también figs. 83, 88). Kokoschka se quedó con los Pearlman a principios de 1949 mientras una de sus hijas regresó a casa de la universidad durante las vacaciones de invierno, y las "costumbres europeas" del artista causaron una gran impresión en toda la familia.

A lo largo de su matrimonio, Rose fue una consejera de confianza para Henry en sus negocios y en su coleccionismo (fig. 11). Él confiaba en la perspicacia financiera y el buen juicio de su esposa. Puede que no siempre estuviera en la sala cuando él adquiría las obras de arte, pero, a su modo de ver, ella lo protegía para que no se aprovecharan de él personas con intereses que ella consideraba sospechosos.





FIG. 10
Chaïm Soutine
***Autorretrato*, ca. 1918**

Óleo sobre lienzo, 54,6 x 45,7 cm. The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum

Fig. 11. Henry y Rose, probablemente en la década de 1950

Fig. 12. Henry y Rose en 1925, antes de casarse

Fig. 13. Henry y Rose, ganadores de un torneo de tenis, sin fecha. Tiempo después, Rose recordaría esta victoria: "No éramos buenos, solo que todos los demás eran peores".





Henry y Rose no se conocieron en las comunidades de inmigrantes en las que crecieron, sino en reuniones sociales de verano tras la Primera Guerra Mundial, en las que participaban familias de inmigrantes de segunda generación, optimistas sobre su futuro en Estados Unidos (figs. 12, 13). Después de casarse en 1925, eligieron un entorno diferente para formar su propia familia. El primer hogar, donde nacieron sus dos hijas, Marge en 1926 y Dorothy en 1930, fue en un edificio de apartamentos en Brooklyn,[6] justo enfrente de los jardines botánicos y a cinco minutos en cualquier dirección del Brooklyn Museum y del Ebbets Field, el estadio de los Brooklyn Dodgers. Tal vez por coincidencia, el arte y el béisbol se convertirían más adelante en dos de las grandes pasiones de Henry. El paso que dieron luego no persiguió intereses culturales o deportivos, ni se basó en creencias religiosas o económicas, sino que fue por motivos políticos. Migraron hacia el norte de la ciudad, donde primero alquilaron en Peekskill (la localidad en la que se habían conocido), una comunidad que pronto encontraron demasiado radical y, según Rose, anarquista. Tiempo después, compraron su primera casa, en Croton-on-Hudson, Nueva York, en un barrio que se conocía como "Red Hill" ("Colina Roja") debido a la tendencia política izquierdista de sus habitantes (fig. 14). Allí criaron







Fig. 14. Henry y su hija más joven, Dorothy, Croton-on-Hudson, Nueva York, ca. 1934–1935

Fig. 15. Casa de la familia Pearlman en 110 Old Post Road North, Croton-on-Hudson, Nueva York

a sus hijas y las enviaron a una de las escuelas más progresistas y experimentales de la época, la escuela Hessian Hills, con arquitectura diseñada por William Lescaze y George Howe, cuyo Estilo Internacional había sido el tema central de una exposición en el Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York.

Henry tenía la vista puesta en el futuro. Al igual que su padre, supo reconocer a tiempo los riesgos que se avecinaban, en este caso la guerra. Se mudó con su familia a una de las casas construidas con restos de piedra de la represa de Croton (fig. 15), a poca distancia del tren que lo llevaba a su oficina en Manhattan sin tener que consumir gasolina, que era cada vez más escasa. Fue en esta casa donde escucharon por radio a Franklin D. Roosevelt informar al país del ataque a Pearl Harbor en diciembre de 1941.

Incluso en años posteriores, cuando las hijas de Henry y Rose ya eran mayores (fig. 16) y los nietos se paseaban por el lugar, la casa de piedra seguía siendo arquitectónicamente imponente. Las habitaciones eran amplias, y la luz de afuera ingresaba a través de los árboles y las hiedras que rodeaban la casa. Durante la guerra, con la hija mayor en la universidad y con Henry viajando de un lado a otro por la costa atlántica por su trabajo en la construcción naval (en gran parte para apoyar el esfuerzo bélico), la familia pasaba más tiempo separada que juntos. Fue en este contexto, en aquel día de invierno de 1945, que Henry se vio instalando la vibrante, colorida y enérgica *Vista de Céret* de Soutine sobre la repisa de la chimenea de su salón, con lo que el hogar y la vida de la familia se tiñeron de una luz refrescante y optimista.

Si bien la colección comenzó, en cierto sentido, en orden cronológico inverso —primero con obras del siglo XX de Soutine, Modigliani y Lipchitz y más tarde con ejemplares destacados del impresionismo—, el gran salto de Henry como coleccionista se produjo gracias a la pasión que cultivó por el posimpresionismo. Sin duda le llamaban la atención las obras de estos artistas que eran más experimentales o vanguardistas. Podemos ver esto con la obra *Diligencia de Tarascón* de Van Gogh, así como con la escultura en madera *Te Fare Amu* (ver fig. 26) de Gauguin y con la *Cabeza* de Modigliani (ca. 1910–1911; fig. 17); esta última conserva indicios de su posible origen como un bloque de piedra encontrado en una obra de construcción. Este enfoque en la forma y en el método quizás se refleja mejor en la obra de Cézanne, quien era fiel a la realidad que veía frente a él, pero aun así



Fig. 16. Henry con su hija más grande, Marge, en la casa de Croton-on-Hudson el día de su boda, 1950

representaba esa realidad a través de sus componentes. En lugar de pintar algo que no veía, Cézanne utilizaba la ausencia de pintura para representar cosas que sí veía. El cuadro de la Colección Pearlman de la montaña Sainte-Victoire es una vista en vertical poco común que Cézanne pintó de su tema paisajístico favorito (ver fig. 112), mientras que la *Ruta a Le Tholonet* (1900–1904; fig. 18), con su primer plano esquelético y en gran parte sin pintar, en su momento se pensó que estaba sin terminar. Estas adquisiciones permitieron redefinir la Colección Pearlman como una colección marcadamente moderna, que miraba y avanzaba hacia el siglo XX.

Aunque mostró poco interés por Picasso o el cubismo a pesar de la influencia de Cézanne en ambos, Henry tuvo brevemente en su colección una obra experimental de Henri Matisse, *Bañistas junto a un río* (1909–1910, 1913, 1916–1917; fig. 19), un lienzo que el artista utilizó como paleta a lo largo de unos diez años a medida que cambiaba su forma y estilo pictóricos.[7] No está del todo claro si Henry intercambió esta obra con el Art Institute of Chicago por la *Mesalina* de Lautrec (1900–1901; fig. 20) porque la obra de Matisse se había estropeado o simplemente porque era demasiado grande para las paredes de su casa o de su oficina, donde se encontraba el resto de la colección (fig. 21). Lo cierto es que a Henry, si bien siempre fue un prestamista generoso, le encantaba vivir rodeado de las obras de arte que le permitían contemplar otros mundos. Ya fueran paisajes de lugares que conocía en persona (pues había visitado todos los sitios que pudo identificar de los lugares donde pintaron estos artistas) o ventanas a mundos que ya no le era posible conocer (como la *Belle Époque* del París de Lautrec, los burdeles y estudios de baile de las modelos de Degas, o el mundo interior de Van Gogh, Soutine y Cézanne), estas imágenes creaban un escenario personal para Henry y Rose, así como para su familia y amistades. Este nuevo escenario, fascinante y transformador, distaba mucho de la vista cotidiana de los edificios de apartamentos situados al otro lado de Park Avenue, donde Henry y Rose pasaron muchos de sus inviernos, y de las calles sombrías del Midtown que rodeaban la estación Grand Central, donde Henry tenía su oficina.

EN LA PÁGINA OPUESTA: FIG. 17

Amedeo Modigliani (1884–1920; nacido en Livorno, Italia; fallecido en París, Francia)
***Cabeza*, ca. 1910–1911**

Piedra caliza, altura sin la base, 41,8 × 12,5 × 17 cm. The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum





FIG. 18

Paul Cézanne (1839–1906; nacido en Aix-en-Provence, Francia; fallecido en Aix-en-Provence)
***Ruta a Le Tholonet*, 1900–1904**

Óleo sobre lienzo, 101,6 × 81,3 cm. The Henry and Rose Pearlman Foundation,
en préstamo al Princeton University Art Museum



Fig. 19. Henri Matisse (1869–1954; nacido en Le Cateau-Cambrésis, Francia; fallecido en Niza, Francia; activo en París, Francia), *Bañistas junto a un río*, 1909–1910, 1913, 1916–1917. Óleo sobre lienzo, 260 × 392 cm. The Art Institute of Chicago. Charles H. and Mary F. S. Worcester Collection, 1953.158

El gusto de Henry sin duda se desarrolló a partir del arte que lo rodeaba en su casa y en el trabajo. Del mismo modo que Van Gogh había aprendido sobre la línea del horizonte a partir de las xilografías japonesas que coleccionaba y colgaba en su estudio, Henry aprendía a partir de las yuxtaposiciones entre las obras que coleccionaba. Al ser autodidacta y educarse por medio de su contacto con el arte, siempre estaba dispuesto a compartir su experiencia con los demás.

Sin duda se habría planteado la decisión de trasladar obras francesas fuera de sus lugares de creación, ya que tuvo que pedir permiso al Louvre al menos para algunas de sus adquisiciones. Es difícil saber si, en la actualidad, Henry vería la migración de los tesoros culturales de la misma manera. Tenía conciencia política y una gran sensibilidad social, y en sus conversaciones con Jacques Lipchitz y otros amigos seguramente se tocaron estos temas. Cuando su colección regresó a Francia por primera vez, en 2014, en el Musée Granet en Aix-en-Provence, es muy posible que algún visitante de la exposición haya tenido presente la vista de Cézanne de la montaña Sainte-Victoire al salir del museo al momento de contemplar la montaña real, mientras se transforma con la luz a lo largo del día y con cada nueva aparición.



FIG. 20

Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901; nacido en Albi, Francia; fallecido en el Castillo Malromé, Saint-André-du-Bois, Francia)
***Mesalina*, 1900–1901**

Óleo sobre lienzo, 97,8 × 78,7 cm. The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum





Fig. 21. Henry en su oficina de Eastern Cold Storage Company, ca. décadas de 1950–1960, con *Léon Indenbaum*, de Amedeo Modigliani (izquierda) y *Mujer joven con sombrero redondo*, de Édouard Manet (derecha)

Fig. 22. Henry en París, fines de la década de 1940

¿Qué había realmente detrás de la mirada modernista de Henry y su predilección por Cézanne, en particular por las últimas obras del artista, en las que utilizaba el lienzo en blanco para representar objetos a partir de su ausencia? ¿Acaso fueron las pinturas sobre la pintura las que definieron un nuevo lenguaje artístico que no fue aceptado de inmediato por el mundo del arte ni por el público en general? En el rechazo de Henry y sus padres a sus pasados como inmigrantes, ¿había un deseo de desafiar las normas y apoyar la rebelión cultural e intelectual que supuso el arte moderno? O tal vez lo que apelaba a su intelecto, a su amor por los juegos de estrategia como el ajedrez y el béisbol, era la abstracción en sí misma, esa ruptura con la realidad que ofrecía una verdad diferente. Es muy posible que fuera lo "moderno" del arte moderno lo que hablara de su éxito a la hora de inventar una nueva vida para su familia y desafiar las tradiciones, tanto culturales como políticas.

Henry Pearlman no era un inmigrante, sino un auténtico neoyorquino con raíces y aspiraciones de inmigrante. Fue residente de las ciudades de Brooklyn, Manhattan y Croton, todas a menos de una hora de distancia en coche. Le encantaba viajar, tanto dentro como fuera del país (figs. 22, 23), por negocios, por placer y por su afición al arte, pero también disfrutaba los diversos contextos que le ofrecían sus hogares, en los que se rodeaba de arte mientras alternaba entre las cañadas de Park Avenue y las copas de los árboles de Croton según la estación del año. Caminaba de un mundo a otro, de su casa en las afueras a la estación de trenes, de la estación de trenes a su oficina, de la oficina al MoMA, del MoMA a la Frick y de la Frick a su casa en la ciudad, donde finalmente instalaría gran parte de su colección.

Paul Cézanne, que tampoco era inmigrante, era tan fiel a Aix-en-Provence, a su entorno y a sus diversos paisajes, como Henry Pearlman lo era a Nueva York. Cézanne pasaba la mayor parte de su tiempo paseando y pintando en las proximidades de su casa de origen y de sus otras casas en Aix. Sus visitas a París, una ciudad que Henry adoraba y que a Cézanne quizás no le gustaba tanto, se hicieron menos frecuentes en los últimos años.



Fig. 23. Rose y Henry de vacaciones en Caneel Bay, St. John, Islas Vírgenes de Estados Unidos, probablemente en la década de 1960

Henry llegaría a poseer treinta y tres obras de Cézanne, la mitad de ellas en acuarela. En numerosas visitas, Henry exploró la ciudad de Aix con la intención de conocer a Cézanne no solo a través de sus cuadros, sino también parándose en los mismos lugares en los que el artista había estado mientras los pintaba. Cézanne pintó sus primeras obras en las paredes del comedor de su familia y las últimas, entre ellas la obra *Naturaleza muerta con jarra, botella y frutas* (1906; fig. 24), parte de la Colección Pearlman, en un apartamento a pocos kilómetros de la casa de su infancia. Sin embargo, cuando llevaba su caballete a la cantera de Bibémus o utilizaba el que guardaba en los terrenos del Château Noir, el artista aplicaba la pintura al lienzo de una forma que revolucionaba el simple acto de mirar. En sus obras en acuarela, que en su momento se pensó erróneamente que eran meros bocetos de pinturas al óleo, Cézanne aprovechaba cualidades exclusivas de la acuarela y del papel para hacer algo que ni siquiera sus colegas artistas comprendían. No utilizaba el lápiz para dibujar un boceto que luego recubriría con colores, sino que creaba otra capa para dar profundidad a la obra. Pintaba de a momentos, y dejaba secar cada pincelada durante veinte o treinta minutos antes de aplicar encima la siguiente capa o línea de lápiz. La técnica de Cézanne, al igual que su trayectoria personal, nos transmite enseñanzas sobre la creatividad y el arte. El uso que hacía de la superficie y la profundidad, de la forma y la composición, de la abstracción y la fidelidad, nos aleja y nos atrapa al mismo tiempo.

En un día frío y algo ventoso de noviembre de 1967, mientras una tormenta de nieve azotaba partes de Nueva Inglaterra, en Filadelfia se desataba una huelga de estudiantes que exigían que se incluyera la historia afroestadounidense en los planes de estudio. Un juez local ordenó realizar sesiones nocturnas para acelerar el recuento de votos de las elecciones municipales de la semana anterior, y los asesores de Richard Nixon declararon que su nominación como próximo candidato presidencial republicano estaba prácticamente asegurada. Un mes antes, el equipo de béisbol favorito de Henry había terminado la temporada en el último lugar (aunque dos años más tarde asistiría a todos los partidos de la Serie Mundial para verlos convertirse en los "Milagrosos Mets"). Aquel día de noviembre, Henry viajó a Filadelfia para asistir a la subasta de una colección de obras que había reunido Nelle Mullen, una antigua colaboradora de Albert Barnes que empezó siendo su secretaria y terminó presidiendo su fundación. El béisbol, la política, el descontento social y el clima eran sin duda de gran interés para Henry, pero lo más probable es que ninguno de estos temas ocupara su mente durante las dos horas y media que duró la subasta de setenta y ocho obras ante una audiencia de seiscientos asistentes. Lo más destacado de la noche fue una pieza excepcional: una pintura al óleo de tamaño mediano de Cézanne titulada *Casa provenzal* (ca. 1885; ver fig. 106). El precio de apertura de cincuenta mil dólares fue recibido con silencio y enseguida se redujo a la mitad, a veinticinco mil. Según la portada del *Philadelphia Inquirer* del día siguiente, "un hombre menudo y calvo sentado en una butaca del pasillo indicaba, sin aparente entusiasmo, su creciente interés con un leve gesto del brazo. Por un valor de ciento diez mil dólares, la obra fue suya, pero la única muestra de emoción de Henry Pearlman fue marcharse con el abrigo de otra persona y tener que volver media hora más tarde para recuperar el suyo".[8]



Fig. 24. Paul Cézanne, *Naturaleza muerta con jarra, botella y frutas*, 1906. Acuarela y grafito suave sobre papel vitela color beige pálido, 48 × 62,5 cm. The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum

Esta fue la última adquisición de una pintura al óleo de Cézanne por parte de Henry, a la que se añadieron unas acuarelas más asequibles que, en los cuatro años siguientes, completarían la colección. En 1971, tras un cuarto de siglo de experiencia en el mercado de las grandes obras de arte, Henry escribió: "Si pienso en el pasado, sé que hubo cuadros que dejé pasar porque no tenía dinero para comprarlos. [Sin embargo,] estoy más que contento y satisfecho con lo que tengo".[9]

Los coleccionistas no son necesariamente tan adinerados como la mayoría de nosotros pensamos. Aunque la cobertura mediática de las subastas puede llevarnos a pensar que la posesión de obras de arte persigue fines lucrativos, a muchos coleccionistas les resulta más gratificante comprar que vender. Algunos, como Henry Pearlman, no tienen los recursos necesarios para comprar todas las obras que quieren. Henry era un hombre de negocios exitoso, pero nunca tuvo las grandes riquezas de personas como Albert Barnes o David Rockefeller. A menudo compraba obras que no eran muy apreciadas, en ambos sentidos de la palabra, y a veces tenía que pedir prestado dinero de los fondos domésticos de Rose cuando se le presentaba la oportunidad de adquirir una obra que codiciaba. Una década y media después de comenzar su colección, Henry se centró en las obras menos conocidas de Cézanne: sus obras en papel. Estas obras, como muchas de las elegidas por Henry, resultaron ser más importantes, definitivas y raras de lo que se pensaba en el momento de su adquisición.



Fig. 25. Henry jugando al ajedrez, Croton-on-Hudson, Nueva York, fines de la década de 1960 o principios de la década de 1970

Mientras repasamos su colección y su historia, cabe preguntarse qué es lo que había detrás de la pasión de Henry por adquirir obras de arte. No era artista ni había estudiado nada relacionado con el arte, pero aun así elegía los ejemplares más experimentales de los artistas que admiraba. Al igual que con el béisbol y el ajedrez (fig. 25), prefería lo conceptual, lo intelectual, lo abstracto y lo desafiante. Le encantaba el juego de coleccionar: las búsquedas, los hallazgos y las negociaciones en las que disimulaba su interés a la vez que cultivaba relaciones.

Cualquiera podría pensar que él, un astuto hombre de negocios, estaba creando una cartera de inversiones en arte. Pero ya en 1955, Henry y Rose crearon una fundación con el fin de proteger la creciente colección de futuros impuestos patrimoniales y dejar de tener como objetivo el enriquecimiento personal. Según la descripción del propio Henry sobre la felicidad que sintió al colocar su



primera adquisición sobre la repisa de la chimenea del salón, cabría esperar que esta colección siguiera siendo privada, reservada para el disfrute de familia y amigos. Sin embargo, ya en 1945, con tan solo siete cuadros en su poder, Henry le escribió a Alfred H. Barr, primer director del MoMA, para ofrecerle sus obras en préstamo.[10] En 1958, se inauguró en el Baltimore Museum of Art una exposición anónima de veintisiete obras de Pearlman, tras la cual el préstamo de obras se convirtió en una finalidad habitual y gratificante de la colección. Al año siguiente, se presentaron cuarenta y seis obras en Knoedler & Co. en Nueva York, con el fin de recaudar fondos para crear un programa musical en un centro comunitario, con la intención de ayudar a la creciente población inmigrante de la ciudad a adaptarse a la vida en su nuevo país.

Al momento del inesperado fallecimiento de Henry en 1974, ya se habían expuesto obras de su colección en el Fogg Museum de Harvard, el Brooklyn Museum en cinco ocasiones, el Art Institute of Chicago, el Metropolitan Museum of Art en Nueva York en cuatro préstamos de verano, el Detroit Institute of Art y en muchos otros museos, la mayoría en ciudades del noreste. Henry participaba de forma activa en estos préstamos, por ejemplo, cuando le envió una carta al director asociado del Art Institute en la que expresaba su preocupación por la traducción del título[11] del panel de Gauguin *Te Fare Amu* (*La casa para comer* o *La casa de la alegría*) (1895 o 1897; fig. 26). Era habitual que siguiera en su propio coche a los camiones que transportaban las obras hasta los lugares de exposición para asegurarse de que la entrega se hiciese de manera segura. Creaba publicaciones y portfolios para compartir imágenes de las obras de su colección cuando las piezas en cuestión no estaban disponibles para el público.



FIG. 26
Paul Gauguin (1848–1903; nacido en París, Francia; fallecido en Atuona, Islas Marquesas, Polinesia francesa)
***Te Fare Amu* (*La casa para comer*), 1895 o 1897**

Tallado en madera policromada, 24,8 x 147,7 cm. The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum



Fig. 27. Henry y la autora en Croton-on-Hudson, Nueva York, ca. 1960–1961

Mediante estos préstamos, las obras adquirieron un prestigio marcadamente neoyorquino y estadounidense como parte de una colección formada por un matrimonio judío de raíces rusas, criado en Brooklyn y de ideología política de izquierda. La pareja armó esta colección durante la explosión de riqueza, viajes, comunicación, tecnología, conciencia global y activismo por los derechos civiles y derechos humanos que tuvo lugar a mediados del siglo XX.

Si el coleccionista aporta significado a las obras que colecciona a través del gusto propio, la suerte y la oportunidad, a través de su cosmovisión, sus sesgos e historias personales, mediante la proximidad y la yuxtaposición de obras disímiles, ¿qué significa esto para quienes ven su colección? ¿Qué relación tiene el espectador y el arte? ¿Y el espectador y el artista? Si los artistas son personas ajenas a su entorno, y si estas personas enriquecen la comprensión que tenemos de nosotros mismos y de nuestro lugar en el mundo, quizás el arte es la clave para abrazar nuestras diferencias. El arte nos desafía a vernos a nosotros mismos y al mundo con otra lente. Las imágenes y las historias que cuentan pueden ser una invitación tentadora, sorprendente, desconcertante o impactante a enfrentar nuestras creencias y descubrir las de los demás. Entonces, es fundamental ampliar el acceso a los museos, las colecciones y las exposiciones, de modo que todos puedan tener voz en esta conversación.

El legado de Van Gogh quedó en manos de su cuñada, la viuda de Theo, Johanna van Gogh-Bonger. Cuando Theo, que había vendido solo dos o tres de las obras de Vincent en su vida, falleció seis meses después que su hermano, Johanna se quedó con un hijo al que criar y varios cientos de pinturas, muchos más dibujos, y casi mil cartas, la mayoría de las cuales escritas por Vincent a Theo. Ella rechazó las ofertas simples para vender el trabajo de Vincent y, en cambio, elaboró historias en torno a su vida, sus dificultades, sus técnicas autodidactas y su sentido de la innovación, y las obras de arte que resultaron de todo esto. Para algunos, estas historias son tan responsables de la fama de Van Gogh como su dominio de la técnica y la originalidad de las obras en sí mismas.

La Colección de Pearlman *Diligencia de Tarascón* no es solo el resultado de un encuentro casual con una diligencia, sino que se pintó a la expectativa de la visita de Paul Gauguin a modo de bienvenida y para impresionarlo. *La noche estrellada* (1889; The Museum of Modern Art, Nueva York) no es solo una representación de una típica noche en la ciudad desde el punto de vista de cualquier persona que viva en el sur de Francia. Las últimas setenta obras de Van Gogh las pintó en los últimos setenta días de su vida, entre ingresos y altas de un hospital psiquiátrico; ramas de olivos que brillaban en su mente, sino acaso por acción de un viento real, girasoles que resplandecían con un brillo que la mayoría de nosotros no podemos ver (ni veremos nunca), a medida que los pigmentos comenzaban a desaparecer tan pronto como encontraban la luz. Las historias de estas pinturas se cuentan no solo dentro de las propias obras, sino que también se reflejan en los contextos en los que fueron creadas y en las yuxtaposiciones que se generan en las colecciones y exposiciones.

El arte nos invita a conocernos, a descubrir las historias de los demás, a adoptar otros puntos de

vista, a entender nuestras diferencias. Tanto los artistas como los comerciantes, los coleccionistas o la audiencia, cada uno de nosotros llevamos nuestras historias a la experiencia del arte y, en ese encuentro, generamos nuevas experiencias. Estas historias ayudan a que el arte tenga propósito, valor y significado.

Quizás la nueva vida en Estados Unidos que Henry y Rose Pearlman forjaron para sí y para su familia (fig. 27), rodeados de arte moderno que ofrecía nuevas formas de ver el mundo, es un reflejo de lo que los artistas que admiraban habían encontrado en París y en cada uno de sus viajes.

Mediante esta colección, la aventura que emprendió Henry Pearlman nos pertenece a todos. Esa es la naturaleza del arte, debajo de la superficie y más allá de ella.

Notas

1. Consulte el *New York Times* del 16 de febrero de 1945 y del 19 de enero 1945.

2. Rose usó esta frase para describir no solo la búsqueda del arte que realizó Henry, sino el modo en que la cortejó.

3. Vincent van Gogh a Theo van Gogh, Arlés, 13 de octubre de 1888, traducida en Leo Jansen, Hans Luijten y Nienke Bakker, eds., *Vincent van Gogh: The Letters* (*Vincent van Gogh: las cartas*) (Ámsterdam: Van Gogh Museum and Huygens ING, 2009), n.º 703.

4. Pearlman se encontró con Barnes al menos en dos ocasiones, y escribió con orgullo sobre la admiración que sentía Barnes por uno de sus Soutine, una obra que Barnes no recordaba que había sido parte de su propia colección en los suburbios de Filadelfia.

5. Desde el momento en que Henry compró el Soutine en 1945 hasta su fallecimiento en 1974, su empresa, Eastern Cold Storage, cambió de oficinas dos veces; todas las ubicaciones estaban solo a unas cuadras de Grand Central Station. No fue sino hasta después de 1945 que Croton-on-Hudson se convirtió en la casa de verano de Henry y Rose, y la colección de arte se dividió entre su residencia principal en 993 Park Avenue y la oficina de Henry, ambas en Manhattan.

6. Según el censo de Estados Unidos de 1930, la dirección era 901 Washington Avenue, Brooklyn, Nueva York.

7. Sobre la pintura de Matisse, consulte Stephanie D'Alessandro y John Elderfield, *Matisse: Radical Invention* (*Matisse: invención radical*), *1913–1917*, cat. exp. (Chicago: Art Institute of Chicago; Nueva York: Museum of Modern Art, 2010).

8. Robert J. Hayes, "78 Mullen Paintings Bring $1,079,200 in 2½-Hr Auction Here" ("78 obras de Mullen ascienden a USD 1,079,200 en subasta de dos horas y media aquí") *Philadelphia Inquirer*, 16 de noviembre de 1967.

9. Henry Pearlman, *Reminiscences of a Collector* (*Reminiscencias de un coleccionista*) (Princeton: Princeton University Art Museum, 1995), reimpreso y comentado en Rachael Z. DeLue et al., *Cézanne and the Modern: Masterpieces of European Art from the Pearlman Collection* (*Cézanne y lo moderno: obras maestras del arte europeo de la Colección Pearlman*), cat. exp. (Princeton: Princeton University Art Museum; New Haven: Yale University Press, 2014), 24.

10. Henry Pearlman a Alfred H. Barr Jr., 21 de marzo de 1945, Registros de coleccionistas 61, Archivos del MoMA, Nueva York.

11. Henry, quizás influenciado por la leyenda de que Gauguin colgó esta obra sobre la puerta de su casa en Tahití para evitar que el cura local lo visitara, prefirió el título traducido de "La casa de la alegría" o "La casa del amor" en vez de la opción "La casa para comer", que es la traducción literal de "Te Fare Amu". En la carta de Henry al director adjunto del Art Institute of Chicago, cita la representación en la obra de una prostituta: "marcas rojas en la espalda que denotan pasión", y de un animal, "símbolo de la perfidia". Henry Pearlman al Sr. Allan McNab, Chicago, 18 de febrero de 1959, Documentos de Henry y Rose Pearlman, 1893–1995, Archivos de arte estadounidense, Smithsonian Institution, Washington, DC, caja 2, carpeta 4, página 19.



Elíxir

FAREENA AREFEEN

Imagínate mi mano abierta con un membrillo en mi tierra natal.
Uso ropa limpia. La etiqueta de mi camisa dice *HECHO EN BANGLADÉS*
sin importar dónde esté.
Pide un deseo cuando veas un martín pescador
posado sobre el lomo de una vaca blanca.

La vaca es brillante, casi reflectante.
Este no es el sol de Texas. Este calor es más completo.

Los martines pescadores son los amos de la atmósfera,
un hidroavión pintado.
La luz del sol limpia en profundidad las grietas de la tierra, y nos arrodillamos
con nuestras batas de lino.

Llévame a un campo amarillo donde los mosquitos
sobrevuelen las aguas lodosas como santos.

En las profundidades del bosque, aparto las hojas de los mangles
bajo las nubes del monzón de fines de agosto.
Observo el cielo y busco la lluvia. A veces la encuentro.
Un búfalo de agua baja la cabeza para beber
de un lago estancado.

Imagina una cuenca que se llena y el golfo rebalsa.
Los martines pescadores se zambullen en las habitaciones y los templos.

Cien millones de hombres y mujeres
se arrodillan en oración bajo la terracota y el estaño.
Hago mi *niyyah* y me arrodillo yo también.

Las cocinas se llenan con la misma agua verde
que inunda los campos.
No hay testigos.
        Tampoco hay búfalos de agua
        ni martines pescadores.

Solo yo y el Himalaya al norte,
y la luna en mis manos.
Un bocado de quemaduras de plástico barato.
La etiqueta de mi camisa dice *HECHO EN BANGLADÉS*.



Como un pez que nada en aguas desconocidas

Entrevista con Zhang Hongtu

CAROLINE HARRIS

CAROLINE HARRIS: Me conmovió mucho su respuesta cuando le pregunté por qué quería contribuir a *Artistas en movimiento*. Respondió: "Después de mudarme de China a Estados Unidos, en 1982, las personas solían preguntarme cómo me había afectado el choque de culturas. Pero nunca me interesó hablar de conflictos. Quiero hablar sobre cómo mi historia multicultural ha tenido una influencia positiva en mis obras". Ese sentimiento se ve reflejado en *Artistas en movimiento*, que busca explorar el impacto positivo de la fertilización intercultural en artistas y comunidades. ¿Puede contarnos un poco sobre estas influencias positivas en su arte? El haber vivido en Nueva York y haber experimentado la cultura estadounidense ¿modificó su comprensión de sí mismo y de su trabajo?

ZHANG HONGTU: Un ave enjaulada, aunque tenga suficiente alimento y agua, saldrá de inmediato de la jaula en cuanto le abran la puerta, sin preocuparse por las consecuencias. Así es como me sentí cuando me fui de China, en el verano de 1982 (ver fig. 29). China tiene una cultura antigua y es una tierra enorme, pero las presiones de la política y la sociedad hicieron que me faltara el aire, y no tenía derecho a decir que me estaba ahogando. Después de mudarme a un lugar donde puedo respirar libremente, siento que he vuelto a la niñez, y esa sensación hizo que la curiosidad por todo lo relacionado a Estados Unidos se mantuviera intacta, aún hoy en día.

EN LA PÁGINA OPUESTA: Fig. 28. Zhang Hongtu 張宏圖 (nacido en 1943, Pingliang, China; activo en Nueva York, NY), *Van Gogh—Bodhidharma #35*, 2014. Tinta sobre papel, 113,5 × 78,5 cm. Colección de la Jennifer Baahng Gallery, Nueva York. *Inspirándose en la fascinación de Van Gogh por el arte japonés y el budismo, Zhang reinterpretó los autorretratos de Van Gogh como Bodhidharma, el primer patriarca del budismo chan (zen) de China.*



Fig. 29. Zhang Hongtu, *Peces*, 1985. Acrílico sobre lienzo, 165,4 × 183,2 × 4,8 cm. Princeton University Art Museum. Obsequio del Centro P. Y. y Kinmay W. Tang de Arte de Asia Oriental, y compra del Museo, Fondo del Departamento de Arte Asiático, 2008-365. *Esta obra, pintada tres años después de emigrar de China a Nueva York, expresa la sensación de Zhang de ser como un "pez que nada en aguas desconocidas" en su nuevo país.*

En cuanto a la influencia que ha tenido en mi trabajo haber emigrado a Estados Unidos, son tantas que no puedo enumerarlas. Por ejemplo, el sistema educativo "lavacerebros" de China ha hecho que los intelectuales y artistas del país sean sumamente nacionalistas, de modo que cuando llegué a EE. UU., creía que el arte chino era lo mejor de lo mejor y que los estadounidenses no lo entendían. Pero poco después de llegar a Nueva York, leí un fragmento en el catálogo de una exposición de arte escandinavo en el Guggenheim Museum: "El arte nacional es malo. El buen arte es nacional". Esto cambió para siempre la concepción que tenía de arte nacional y me abrió los ojos a todo tipo de arte, de distintas nacionalidades y culturas. Fue como si las barreras entre las distintas culturas se hubiesen derrumbado. Los países han tenido fronteras desde hace siglos y siglos; para proteger y expandir estas fronteras, se han luchado incontables guerras, en las que murieron quién sabe cuántas personas. Pero el arte no tiene fronteras, y la difusión del arte no requiere pasaporte. Dado que Estados Unidos es un país relativamente joven, no tiene el peso de la tradición que tiene China. Esto permitió que EE. UU. y sus habitantes tuvieran la confianza necesaria para abrir la mente a los artistas y al arte de todo el mundo.

Mi arte también ha recibido la influencia del zen, una religión y una filosofía que comenzó en la India hace más de mil años y que, desde entonces, se ha extendido a China, Japón, Europa, Estados Unidos y más. Cuando el académico budista japonés D. T. Suzuki enseñaba la filosofía zen en EE. UU. en la década de 1950, nunca hubiese imaginado que sus enseñanzas influirían en toda una generación de artistas estadounidenses, entre los que se encuentran el músico John Cage, el bailarín Merce Cunningham, el artista Robert Rauschenberg y el poeta Gary Snyder. El impacto del zen sigue vivo en la actualidad. Mi serie *Shan shui repintado* (ver fig. 32) —en la que combino el trabajo de los maestros chinos y europeos, y mis extensos experimentos con distintos materiales— tuvo la influencia del zen.

CH: Una pregunta relacionada con esto: una vez, dijo en una entrevista que "el choque cultural significa que tienes que aprender, modificar algo, empezar de nuevo". ¿Qué cosas sintió que tuvo que comenzar de nuevo cuando se mudó a Nueva York en 1982? ¿Podría contarnos algún encuentro o incidente en particular que disparara un cambio?

ZH: Para las personas —no solo los artistas—, mantener el sentido de la curiosidad, independientemente de la edad o del camino que uno esté recorriendo, siempre es un impulso para aprender. Los artistas que se mudan a Estados Unidos no deben esperar poder vivir de su arte de inmediato. Yo he tenido muchos otros trabajos, como cantero, carpintero, enmarcador, personal de limpieza... Disfrutaba tener un empleo que no estuviese directamente relacionado con el arte; además de que me ayudaron a mantenerme, aprendí habilidades que dieron lugar a nuevas posibilidades para mis futuras obras de arte. Gracias a estos distintos trabajos, adquirí una comprensión más profunda del pueblo, la sociedad y la cultura estadounidense.

Al emigrar a otro lugar, se pueden aprender muchas cosas que no aparecen en los libros. Es una experiencia mucho más interesante y enriquecedora que encerrarse en un estudio a trabajar. Antes de irme de China, las personas que habían estado en Nueva York me decían que era una ciudad insegura, que tenía que tener cuidado y que debía evitar a las personas negras. Aunque no me dejé llevar por este consejo "amistoso", todavía recuerdo que me lo dieran. Una noche, dos o tres días antes de la Navidad de 1982, estaba en proceso de mudarme, llevando mi carrito de equipaje por Broadway hacia el centro. Las luces de las calles de Nueva York eran mucho más tenues de lo que esperaba. No había peatones en las calles. Mientras caminaba, la cuerda que sujetaba las maletas se rompió, las maletas se salieron del carrito y quedaron desperdigadas por el suelo. Recuerdo que en ese momento pensé que era mejor que no hubiese nadie en la calle. Entonces, veo un hombre negro alto que se acercaba a mí, y me puse nervioso. Fingí que no lo veía y me centré en recoger el equipaje. Cuando me di cuenta de que se había ido, sentí alivio. Pero después de uno o dos minutos, volvió y puso en el suelo una cuerda de cuatro pies de largo. Sentí vergüenza; no supe qué hacer y, antes de que pudiera decirle "Gracias", me dijo "Feliz Navidad" y se fue. Creo que queda claro lo que aprendí de este incidente.

CH: Dado que la exposición explora la experiencia de los artistas inmigrantes invitados, ¿podría contarnos cómo fue para usted llegar a Estados Unidos en 1982? ¿Cuáles fueron los choques culturales más disonantes que vivió?

ZH: Cuando llegué a Estados Unidos, el sentimiento más fuerte que sentí fue el de libertad e independencia individual. Nadie te dice qué hacer o qué no hacer. En comparación con la actualidad, siento que había más libertad en ese entonces, porque no había cámaras mirándonos en la calle y en otras partes. Una de las primeras experiencias que más recuerdo fue caminar desde Times Square hasta el Metropolitan Museum of Art. En el trayecto, me encontré con todo tipo de gente de todo el mundo. Pasé por el distrito rojo, que todavía no había sido demolido. Vi la fila larga en la puerta del Museum of Modern Art (MoMA). Una vez, en el Met, pagué veinticinco centavos por una entrada. Allí, vi un hermoso mural de la dinastía Yuan de China, el templo de piedra egipcio que estaba a la vera del Nilo, y muchas esculturas de Oceanía. Sentí que el museo albergaba lo mejor del mundo.

Pero, la siguiente vez que fui, vi un retrato de Mao Tse-Tung por Andy Warhol en la pared. Mi admiración por el museo se vio interrumpida. Como venía de China, conocía bien esta imagen de Mao, pero la versión de Warhol me impactó y me dejó confundido. Me impresionó el tamaño; al estar en un entorno relativamente tan pequeño, el retrato me pareció igual de grande que el que está en la plaza de Tiananmén. La técnica me dejó perplejo... Serigrafía; ¿no es demasiado simple? Al mismo tiempo, me pregunté por qué esta imagen de Mao, que se ve en todos lados en China y que nada tiene que ver con el arte, estaba expuesta en el Met. Aprendí que, quizás sobre todo en Nueva York, la experiencia de visitar un museo de arte siempre da lugar a una mezcla de emociones, incluidas la sorpresa y la confusión.

Algunas experiencias relacionadas con el idioma también han sido inolvidables. Mi poco dominio del inglés me ha puesto en situaciones incómodas muchas veces, pero también comencé a valorar el poder del lenguaje desde otro lugar. Alrededor de 1983, un ruso me contrató para pintar íconos ortodoxos. Un día, fui a su estudio en Queens, donde estaban trabajando otros pintores. Trabajaban en silencio; nadie hablaba. El ruso me explicó: "Todos vienen de Rusia y no hablan inglés". Un pintor mayor y canoso me miró, y yo señalé su pintura y le dije: "*Ou chin harashuo* [cirílico: очень хороший; español: ¡Muy buena!]". El pintor se entusiasmó mucho y se levantó para estrecharme la mano. A mí también me dio mucho gusto; fue como si hubiese conocido a un coterráneo. Cuando era joven en China, había aprendido ruso. Lo que le dije al hombre fue la única frase que recordaba. A veces, incluso hablar con errores puede hacer que las personas se emocionen y ayudar a que se acerquen.

CH: Cuando se mudó aquí, tenía relación con algunos familiares de su esposa y tenía una visa de estudiante para estudiar en la Art Students League. Pero no había aprendido a hablar inglés y tuvo que dejar a su esposa y a su hijo pequeño hasta que pudieron venir, más de dos años después. Por muchos años, trabajó en construcción para mantener a su familia. Durante ese tiempo, ¿cómo mantuvo la determinación de quedarse en Estados Unidos y enfocarse en su trabajo?

ZH: Al ser un hombre de familia, no fue nada fácil dejar a mi esposa, Huang Miaoling, y a mi hijo, Dasheng, pero ambos me apoyaron incondicionalmente. Todos entendimos que la separación era temporal y que luego nos reuniríamos al otro lado del mundo. En Nueva York, el primo de Miaoling y su familia me acogieron, así como los amigos que hice allí.

Desde el momento en que el avión aterrizó en el Aeropuerto Internacional John F. Kennedy, sentí que uno de mis sueños se había hecho realidad. Los estudios y las cosas que hice en Nueva York enriquecieron cada momento de mi vida. Incluso en la época en que limpiaba casas y cincelaba piedras, era extremadamente feliz. Siempre había creído que, aunque venir a Estados Unidos no me garantizaba que sería un artista excepcional, sí tenía la seguridad de que podría crear todo el arte que quisiera hasta el último día de mi vida, ¡y con eso me basta!

Con frecuencia pienso en lo que deben haber pasado mi esposa y mi hijo durante esa época, y me siento culpable por el hecho de que me extrañaran y esperaran. Pero siempre se mostraban optimistas en las cartas que me escribían, con la seguridad de que nos encontraríamos en Nueva York en un futuro cercano. Ese apoyo espiritual fue uno de los motivos por los que pude centrarme en los estudios y el trabajo, a pesar de estar lejos de mi familia.

También desarrollé la capacidad de convertir lo malo en algo bueno. Nací en 1943, lo que significa que nací seis años antes que la República Popular China. En China, viví incontables movimientos políticos, como la Campaña Antiderechista, el Gran Salto Adelante y la Revolución Cultural. Ahora que lo pienso, desperdicié demasiado tiempo allí, casi cuarenta años. Cuando llegué a Estados Unidos, una de las metas que me puse fue tratar de recuperar el tiempo perdido. Dos años más tarde, mientras limpiaba mi habitación, me di cuenta de que había creado más obras en ese tiempo que en diez años viviendo en China. Inevitablemente, hay muchos períodos en la vida en los que hay que esperar; si sabes cómo administrar el tiempo, la espera puede ser divertida.

CH: Algunos de los artistas de la exposición *Artistas en movimiento* viajaron a París para estudiar. Del mismo modo, usted vino a Nueva York a estudiar en la Art Students League. ¿Qué experiencia tuvo en términos de los estudiantes que conoció y los docentes con los que trabajó?

ZH: Nunca olvidaré el tiempo que pasé en la Art Students League. El primer día, fui a inscribirme y vi a una mujer mayor en el vestíbulo, sentada en silencio en un banco. No era estudiante ni profesora. Un hombre se me acercó y me dijo: "Ella fue modelo de Matisse. Si hubiese venido hace algunos años, la habría escuchado contando historias sobre los viejos artistas parisinos". Me sorprendió el relato, pero a medida que comencé a escuchar tantas historias de celebridades en Nueva York, dejé de sorprenderme. Nueva York es Nueva York; suceden cosas maravillosas en cada esquina y en todo momento. Una vez vi al presidente Bill Clinton en una esquina en Manhattan, rodeado de personas que le tomaban fotos. Pero había aún más gente en la calle que ni siquiera lo miraban; me di cuenta de que esas personas eran verdaderos neoyorquinos.

Los docentes de la Art Students League dictaban clases dos veces por semana, y los estudiantes podían cambiar de instructores todos los meses. Por eso olvidé muchos de los nombres de los profesores, pero sí recuerdo a Richard Pousette-Dart. Aunque en general no entendía de qué hablaba en clase, en una de las clases analizó la idea de que la vida y el trabajo de un artista son elementos indivisibles. Eso sí que lo entendí, y tuvo un impacto en mi trabajo. Era muy paciente y se tomaba el tiempo para responder todas las preguntas de los alumnos. Para su cumpleaños, invitó a toda la clase a su estudio. Sus obras están en el Met y el MoMA, así que puedo verlas cada vez que visito estos museos.

CH: *Artistas en movimiento* explora el modo en que artistas como Vincent van Gogh y Chaïm Soutine forjaron amistades y crearon comunidades de artistas en los países que los adoptaron, y cómo esas relaciones fueron un caldo de cultivo para su creatividad. En sus primeros años en Nueva York, conoció a otros artistas expatriados como Chen Danqing, Chen Yifei, Yuan Yunsheng y Bai Jingzhou. Más adelante, formó parte de la Chinese United Overseas Artists Association y de Godzilla. ¿Puede contarnos un poco sobre la importancia de estas comunidades artísticas para su vida y su trabajo?

ZH: Los artistas son inconformistas, y la mayoría de los grupos de artistas son flexibles y existen por poco tiempo. La Chinese United Overseas Artists Association, que yo ayudé a fundar, no es la excepción. Todos sus miembros llegaron a Estados Unidos en la década de 1980. No tenían un buen dominio del inglés y no conocían la cultura estadounidense. La mayoría había dejado a sus familias en China. Por lo que, lógicamente, se unieron para crear una organización; pero quizás lo que tampoco sorprende demasiado es que el grupo se separó unos años después, en 1989, como resultado de diferencias sobre la política china. En mi opinión, el grupo logró dos cosas. En 1987, con el apoyo del China Fund de George Soros, publicó un catálogo con las obras de sus miembros. Y, al año siguiente, organizó una exposición en el club nocturno Palladium en la que participaron ocho miembros.

También participé en las actividades del Asian American Arts Centre (AAAC), del colectivo Godzilla y del Epoxy Art Group. En 1984, la AAAC presentó mi primera exposición solista en Estados Unidos. Cinco años más tarde, la organización ofreció numerosos programas para apoyar las protestas estudiantiles del 4 de junio en la plaza de Tiananmén. De estos programas, el más importante fue una exposición que incluía los trabajos de más de doscientos artistas que se organizó para apoyar el movimiento democrático de China. Fue la primera vez que mis obras *Último banquete* y *Gráfico bilingüe de puntos de acupuntura y meridianos (frente y dorso)* se exhibieron al público.

Godzilla fue un colectivo de arte que apoyó e impulsó la lucha por la representación y visibilidad de los artistas estadounidenses de origen asiático. A través del colectivo Godzilla, conocí muchas organizaciones artísticas del bajo Manhattan y participé en distintas exposiciones en galerías y centros de arte sin fines de lucro.

Epoxy fue un grupo fundado por Ming Fay, Bing Lee y otros artistas de Hong Kong que vivían en Nueva York. Aunque sus miembros hablaban cantonés, conocían muy bien el mundo del arte estadounidense. Los integrantes de Epoxy experimentaban con distintos estilos y materiales, y aprendí mucho de ellos cuando trabajamos juntos. Una de las grandes obras en las que colaboramos fue *Treinta y seis tácticas* (1987), que adquirió el New Museum de Nueva York después de exhibirla en la exposición *El espectáculo de la década: marcos de identidad en la década de 1980* de 1990.

CH: Otra de las temáticas de la exposición son los viajes, especialmente cómo la transitoriedad desata la creatividad. Antes de irse de China, viajó un poco por el país. Mencionó haber visitado Urumchi y luego haber viajado al sur a Cantón, como parte del *dachuanlian* (literalmente, el "gran intercambio") durante la Revolución Cultural, momento en que se invitaba a los estudiantes a viajar gratis por el país para promover la revolución. Más adelante, usted y varios de sus compañeros de clase caminaron durante tres meses desde Cantón hasta los montes Jinggang y luego a Shaoshan, para terminar volviendo en tren hasta Pekín. Posteriormente, el gobierno lo envió a usted y a otros estudiantes de arte a Huolu, cerca de la ciudad de Shijiazhuang, donde trabajó como agricultor. También mencionó la experiencia transformadora de visitar las cuevas de Dunhuang mientras trabajaba como diseñador de joyas para la Beijing Jewelry Import-Export Company. ¿Qué efecto tuvieron estos viajes en China en su trabajo?

ZH: Nací en Pingliang, en la provincia de Gansu. Cuando tenía cuatro años, mi familia se mudó a Shanghái y luego vivimos en Nankín, Suzhou y Cantón antes de establecernos en Pekín, en 1950. En Pekín, nos mudamos no menos de diez veces dentro de la ciudad. Fui a cinco escuelas distintas

durante los seis años de la primaria. Después de la institución de la República Popular China en 1949, los "viajes" en el país dejaron de existir. Uno no podía mudarse por voluntad propia. En el caso de mi familia, cada vez que se trasladaba la unidad de trabajo del gobierno donde trabajaba mi padre, la única opción era mudarnos. El resultado de mudarse constantemente es que uno no tiene claro cuál es su hogar. Me preguntaba cómo era el lugar donde nací. Quería saber desde dónde llegaron los musulmanes chinos al país. Leía los libros de Mark Twain y escuchaba a Paul Robeson en "Ol' Man River", y me imaginaba estando inmerso en el paisaje del río Misisipi.

Al comienzo del invierno de 1966, escuché que los estudiantes de Pekín podían viajar en tren por el país de forma gratuita. Con la idea de "plantar las semillas de la revolución" como parte del movimiento *dachuanlian*, de inmediato invité a unos compañeros y fuimos directamente a Sinkiang, en el noroeste de China. Teníamos como destino la frontera; quería conocer las montañas cubiertas de nieve del extremo occidental del país. Pero cuando llegamos a Urumchi, no nos permitieron seguir el viaje. Después de quedarnos unos días en Urumchi, fui testigo de cómo avanzaba la Revolución Cultural en las áreas cercanas a las fronteras. Las facciones opuestas luchaban, los estudiantes fabricaban granadas y los pastores llegaban cabalgando a la ciudad con lanzas caseras para mostrar su lealtad al presidente Mao. El culto a la personalidad que había creado Mao inundaba cada rincón de la ciudad. No había "semillas de la revolución" que plantar ni tampoco había diferencia entre estar en la frontera o en Pekín. Después de Urumchi, decidimos ir al sur para llegar a un lugar donde pudiéramos ver el mar, pero nos detuvieron en el primer pueblo al sur de Cantón. Después de volver a Cantón, escuché que, debido a que el movimiento *dachuanlian* había causado un caos tremendo a lo largo y ancho del país, el gobierno central había ordenado a todos los estudiantes que volvieran a sus escuelas. Pero nosotros no queríamos volver a Pekín. Algunos de los compañeros con los que viajaba venían de contextos familiares "malos"; eran hijos de banqueros, profesores o personas de derecha, como yo. Fuera de Pekín, nadie sabía de dónde veníamos y no teníamos que preocuparnos por la discriminación. De modo que, al igual que otros equipos de estudiantes, organizamos un pequeño equipo de "Larga marcha". Llevábamos una bandera roja con las palabras "Larga marcha" y un retrato de Mao. Durante tres meses, caminamos desde los montes Jinggang en la provincia de Jiangxi hasta Shaoshan, en la provincia de Hunan. Luego llegó un nuevo decreto gubernamental que decía que el tren dejaría de aceptar a los estudiantes que no hubieran comprado su boleto y que todos los estudiantes debían volver a la escuela. Finalmente, regresamos a Pekín en tren desde Changsha al comienzo de la primavera de 1967.

Nací y crecí en China, y lo que leíamos en los libros sobre nuestro país era básicamente propaganda, no la realidad. El *dachuanlian* de tres meses fue un viaje de autodescubrimiento; caló hondo en mí. Fui testigo de peleas entre dos facciones en Urumchi, vi morir a un niño por una bala perdida y vi cómo un estudiante volaba por los aires por la granada casera que había fabricado. Al mismo tiempo, por todos lados había retratos de Mao y eslóganes en los que se exaltaba a Mao y a la Revolución Cultural. Después de volver a Pekín, me convertí en lo que se conocía como *xiaoyao pai* (escapistas), ya que dejé de participar activamente en las actividades revolucionarias. Más adelante, visité por mis propios medios las cuevas de Dunhuang, las cuevas de los Hombres Largos y las grutas de Yungang. Mientras observaba los primeros murales y esculturas budistas de las dinastías Wei y Zhou del norte erigidos allí, me sorprendió que los intercambios culturales que se dieron entre el este y el oeste hace más de mil años seguían vigentes en la actualidad. Este descubrimiento afectó mis trabajos posteriores, en especial con respecto a mi actitud hacia la civilización humana. La cultura y el arte, al igual que el aire que respiramos, fluyen a través de las fronteras de los países y llegan prácticamente a todos los rincones del mundo. El resultado de este fluir puede ayudar a que las personas se conozcan mejor. Si nos entendemos, ¿por qué habríamos de pelear?



Fig. 30. Zhang Hongtu, *Bada (seis paneles)—Cézanne*, 2006. Óleo sobre lienzo, 209,9 × 426,7 cm. Colección privada. *En esta obra, Zhang entremezcló las técnicas pictóricas de Cézanne con el estilo del pintor, calígrafo y poeta de la dinastía Qing Bada Shanren (1626–1705).*

Para mí, los viajes al exterior son más para estudiar e investigar. Por ejemplo, cuando fui al sur de Francia en 2002, ya conocía el trabajo de Cézanne y Van Gogh porque en el Met y el MoMA había colecciones importantes de sus obras. Fui al sur de Francia no necesariamente a ver más obras suyas sino a entender cómo Cézanne podía pintar la montaña Sainte-Victoire una y otra vez sin aburrirse o qué impacto tuvo Arlés en el arte de Van Gogh. Quizás por mi experiencia en la pintura de paisajes chinos (fig. 30), cuando vi los árboles, el pasto y las flores de Arlés, pensé en la obra *10,000 manchas de tinta feas* de Shitao. Cuando vi la montaña Sainte-Victoire en Aix-en-Provence, en lugar de ver la montaña real, la vi a través de los ojos de Cézanne. Sentí que las pinturas de Cézanne estaban por todas partes, y su obra me hizo recordar a las *cun* (pinceladas), precisas como si estuvieran cortadas por un hacha, de las pinturas *shan shui*, como las del artista de la dinastía Song Li Tang (ca. década de 1070–ca. década de 1150).

El aprendizaje más importante que me dejó este viaje fue que mi noción de la desaparición de los límites entre el este y el oeste no era importante, porque por naturaleza no hay diferencias entre ellos.

Sin embargo, en la vida, la cultura y el arte sí existe una diferencia que podemos percibir. Aun así, hace más de ciento treinta años, Van Gogh cruzó estos límites cuando colgó grabados ukiyo-e japoneses de su colección en las paredes de la Casa Amarilla en Arlés. Realizó copias inspiradas en obras del artista Jean-François Millet de Barbizon, de Utagawa Hiroshige y de otros artistas ukiyo-e (ver figs. 40, 41). Resulta difícil encontrar rastros de Rembrandt o de otros grandes maestros de la antigüedad en las pinturas de Van Gogh, pero se ve claramente la influencia de los grabados japoneses. En la actualidad, no existe el arte "puramente" chino ni la tradición "puramente" europea. La desaparición de los límites y la hibridez están en todas partes (fig. 31).



Fig. 31. Zhang Hongtu, *Paquete de seis Kekou-Kele* (*Coca-Cola*), 2002. Botellas de porcelana estilo Jingdezhen con diseños en azul bajo vidriado, 25,5 × 7 cm cada una (con tapas). Princeton University Art Museum. Obsequio del artista en homenaje a su esposa, Miaoling Zhang, 2009-118 a–l. *Zhang presentó un paquete de seis botellas de Coca-Cola con un estilo híbrido inspirado en la porcelana azul y blanca de la dinastía Ming (1368–1644), que se fabricaba en hornos del imperio en Jingdezhen, donde también se hicieron las botellas de Zhang.*

CH: Trabajó por primera vez con la imagen de Mao en 1987, cuando transformó al hombre de la caja de Quaker Oats en un retrato de Mao. Después de la masacre de Tiananmén en 1989, comenzó la serie *Larga vida al presidente Mao*. ¿Puede contarnos qué lo motivó a investigar la imagen de Mao y por qué la ausencia —como vemos en los recortes de la silueta de Mao— fue un elemento tan trascendental para la serie? Ha descrito su relación con la imagen de Mao como alguien que vivió en China durante el Gran Salto Adelante y la Revolución Cultural. ¿Cómo cambió su relación con la imagen icónica de Mao y por qué terminó la serie en 1995?

ZH: Cuando llegué a Estados Unidos, intenté olvidar todo lo relacionado con China. De lo último que quería hablar era de la Revolución Cultural: las tensiones de poder corruptas de las figuras políticas, la distorsión de la naturaleza humana como consecuencia de un sistema autocrático, lo absurdo y desvergonzado de los cultos a la personalidad, y especialmente los cuerpos de los niños que murieron trágicamente en las calles... Para mí, la Revolución Cultural era una pesadilla sin fin. En Estados Unidos tenía libertad creativa, pero durante los primeros años que viví en Nueva York, no quería saber absolutamente nada de la política china. Pero cuando vi los disturbios de Pekín en 1989 por televisión, me conmoví casi hasta las lágrimas al ver cómo los tanques entraban en la plaza de Tiananmén y aplastaban las carpas de los estudiantes. La empatía que sentí por los estudiantes, al igual que el desprecio por las acciones del gobierno, me hicieron darme cuenta de que no podía olvidar ni había olvidado la pesadilla china. Marché con los habitantes de Nueva York y participé en la reconstrucción de la estatua de la democracia en la plaza de Tiananmén que los tanques habían tumbado. Más tarde, descubrí que el modo en que podía protestar contra la revolución y volcar mis emociones sin restricciones era a través del trabajo.

Según mi experiencia de vida en China, creo que Mao y sus políticas fueron la causa raíz de la masacre del 4 de junio. No pretendo reforzar las críticas ni negar la persona de Mao y la influencia que tuvo, pero la democracia y la libertad en China siempre serán palabras vacías. Esa fue mi motivación inicial para la serie *Larga vida al presidente Mao*.

Mao prohibió todas las religiones cuando asumió el poder, pero él no era ateo. Intentó reemplazar las religiones con un culto hacia su persona. El culto a su personalidad llegó a niveles de locura patológica durante la Revolución Cultural. Cualquiera que exhibiera una falta de respeto hacia Mao era enviado a prisión o incluso torturado hasta la muerte. El terror se apoderó de China y nadie se atrevía a decir la verdad.

Lo que no puedo creer es que este miedo a Mao me siguiera hasta Estados Unidos. En agosto de 1989, usé un retrato de Mao para hacer un *collage*. Cuando corté el retrato con un cuchillo, sentí que estaba cometiendo un delito. Mao había muerto hacía más de diez años y yo llevaba viviendo siete años en Estados Unidos. Me pregunté: "¿Por qué sigue existiendo este miedo a Mao? Está claro que es un problema psicológico, pero ¿qué debo hacer?" Decidí seguir trabajando en la serie de Mao

con la esperanza de librarme de este miedo irracional en algún momento. Mi compromiso con la serie duró varios años y, de hecho, fue terapéutico.

En 1995, el Bronx Museum of the Arts organizó una exposición solista de mi serie de Mao. Cuando vi todas las obras en la misma sala, supe que en ese momento podía mirar a Mao a la cara sin miedo, así que me dije: "Llegó el momento; no más Mao".

Pero no mantuve del todo mi promesa: en 1998, hice la serie *Unidad y desacuerdo*. Esta obra conectó las series *Larga vida al presidente Mao* y *Shan Shui repintado*. Y en 2012, hice *Mao, después de Picasso*, que se expuso en el Museu Picasso en Barcelona.

CH: Un aspecto fascinante de su trabajo es el modo en que difumina los límites de las dualidades simples —Oriente y Occidente, alto y bajo, élite y cultura de masas— en lugar de explorar un espacio híbrido e intercultural. En las obras de la serie *Shan Shui repintado*, usted improvisa sobre el trabajo de los grandes maestros chinos y occidentales que dan lugar a obras que funden y transforman sus distintos enfoques. ¿Qué lo motivó a crear estas obras?

ZH: Al ser un artista inmigrante que vive en Nueva York, suelen preguntarme sobre cuestiones relacionadas con la identidad. Mi respuesta más simple es: "Nací en el seno de una familia musulmana en China y ahora soy ciudadano estadounidense". Si me preguntan por la religión, cultura o educación que recibí, la respuesta se vuelve más compleja. Pero, como artista, la influencia de una historia personal tan compleja en mi trabajo es más importante que un carnet de identidad o un pasaporte.

Una vez, después de visitar el Met, tuve una suerte de visión que podría haber estado inspirada en mi complicado trasfondo. Cuando salí del museo, miré el edificio mientras estaba parado en la vereda de enfrente, en la Quinta Avenida. De repente, sentí que el propio museo era una obra de arte, una enorme instalación de arte global. Ese edificio alberga miles de obras de arte, todas distintas entre sí y que conviven en paz y armonía bajo el mismo techo. Pensé lo extraordinario que sería visitarlo en mitad de la noche. Me pregunté si me encontraría con las obras de arte comunicándose entre sí.

CH: Usted ha descrito la creación de las pinturas de la serie *Shan Shui repintado* como un "proceso de aprendizaje". Estudió el trabajo de los artistas a los que hacía referencia en museos de Nueva York, China y Taiwán. Quería consultarle por la pintura *Shitao—Van Gogh PUAM*, que forma parte de la colección del Princeton University Art Museum (fig. 32). Para esa obra, pintó una versión de *Una casa antigua bajo los pinos altos*, del antiguo artista Quing Shitao (1642–1707), con las técnicas de Van Gogh. Me genera curiosidad saber qué aprendió sobre la obra de cada artista al crear esta pintura del Princeton. ¿Qué similitudes descubrió —en términos de técnica y filosofía de arte— entre sus maneras de acercarse a la pintura cuando creó *Shitao—Van Gogh PUAM*?

ZH: 月下老 (un anciano bajo la luna) es una figura legendaria en el folklore chino. Lo único que hace todo el día es mirar a las personas para determinar qué muchachos y muchachas harían una linda pareja. Luego, crea la oportunidad para que se conozcan y se enamoren, se casen y tengan hijos. Me imaginé siendo este anciano y teniendo la capacidad de formar la pareja correcta de artistas. Y, al unir a Shitao y Van Gogh, lo logré. Pero la etapa siguiente del trabajo no fue fácil. Para entender las composiciones de Shitao, tuve que asumir que yo era el propio maestro; del mismo modo, para entender los colores, los ritmos y las pinceladas en espiral de Van Gogh, tuve que ponerme en la piel del artista holandés.

La curadora Eugenie Tsai me invitó a participar en la exposición *Barajar y dar de nuevo: la colección, replanteada* del Princeton University Art Museum en 2003, para la cual se les pidió a los artistas que crearan obras de arte nuevas inspiradas en objetos de la colección del Museo. Cuando Cary Liu, curadora del museo, me mostró *Una casa antigua bajo los pinos altos* de Shitao, acepté sin dudarlo. La composición de la imagen de Shitao es muy distinta a los paisajes de Van Gogh. Es magnífica y tiene múltiples capas; es como un retrato del paisaje y, al mismo tiempo, un monumento. Los paisajes de Van Gogh mantienen una perspectiva de enfoque; no hay espacios en blanco, y las pinceladas cortas y arremolinadas del artista están llenas de



Fig. 32. Zhang Hongtu, *Shitao—Van Gogh PUAM*, de la serie *Shan Shui repintado*, 2002-2003. Óleo sobre lienzo, pintura: 238,8 × 96,5 × 4,1 cm. Princeton University Art Museum. Compra del museo, Fowler McCormick, promoción de 1921, Fondo, 2003-144. *En esta pintura, Zhang reinterpretó la obra* Una casa antigua bajo los pinos altos *(ca. 1700) del artista Shitao, de la dinastía Qing, y la pintó al estilo de Van Gogh, que a su vez se inspiró en los grabados ukiyo-e de los siglos XVIII y XIX*.

vida. A primera vista, los dos artistas tienen un enfoque totalmente distinto, pero al crear *Shitao—Van Gogh PUAM* y centrarme en los detalles, sentí que sus corazones estaban conectados. Sus líneas y pinceladas son casi intercambiables. Cuando volví a representar *Casa antigua* de Shitao con el estilo de Van Gogh, lo más divertido fue elaborar los detalles. Es evidente que los colores están inspirados en la paleta de Van Gogh, pero las líneas y pinceladas alternan entre las de Shitao y las de Van Gogh. Creo que a Van Gogh le hubiese gustado mi pintura, porque la hubiese visto desde la óptica del impresionismo y el ukiyo-e. Creo que a Shitao también le hubiese gustado; de hecho, una vez escribió que "el pincel y la tinta deben seguir el paso del tiempo".[1] Aunque mi obra mantiene la composición de Shitao, puede que el maestro chino no vea con buenos ojos mi representación del cielo y el agua, ya que, al llenarlos con las pinceladas y los colores de Van Gogh, se perdieron los espacios vacíos hermosos del original. Lamento eso. Pero si, como dicen, la vida nos da más desilusiones que sorpresas, creo que Shitao me perdonaría.

CH: Lo invitamos a formar parte de este proyecto porque su trabajo aborda la temática de la inmigración y la intersección de culturas de manera sumamente penetrante. Además, se ha involucrado en gran medida con el trabajo de los artistas de esta exposición, como Cézanne y Van Gogh. En 2002, visitó el sur de Francia para estudiar los lugares donde habían trabajado estos artistas. ¿Qué aprendió sobre su arte en estos viajes?

ZH: Esta cita del pintor de la dinastía Ming Dong Qichang (1555–1636) permite conectar a Shitao, Cézanne y Van Gogh: "En términos de paisajes espléndidos, la pintura no puede replicar los paisajes [reales], pero si pensamos en la simple maravilla del pincel y la tinta, los paisajes [reales] no son iguales a la pintura".[2] Es decir, el pintor pinta un paisaje, pero la pintura en sí no es el paisaje. Las pinceladas y la tinta de una pintura son el alma de la obra, le dan vida. Es verdad que los caminos de la naturaleza son extraños y variados, pero en la pintura no tienen que serlo. En cambio, la naturaleza inspira al pintor para

que juegue con el pincel y la pintura sobre el papel o el lienzo. Ni Cézanne ni Van Gogh habían leído la teoría de la pintura de Dong, pero su arte se extiende a través del tiempo y el espacio, y conecta el Oriente del siglo XVI con el mundo actual. Cézanne pintó el monte Sainte-Victoire durante más de diez años y produjo decenas de imágenes de esta montaña. Por supuesto que no son lo mismo que la montaña real, pero cuando Cézanne usaba pinceladas geométricas y bloques de colores para representar el paisaje sobre el lienzo, ayudó a dar inicio a una nueva era de cubismo y pintura abstracta. Cézanne hizo historia.

Van Gogh sentía una pasión férrea por la naturaleza. En junio de 1880, le escribió a su hermano Theo: "Alguien tiene un fuego enorme dentro de su alma y nadie viene a calentarse con él, y los transeúntes ven solo una pequeña columna de humo en la parte superior de la chimenea y siguen su camino".[3] Desde las estrellas del cielo hasta las flores y los árboles de la tierra, la naturaleza retribuyó a Van Gogh con inspiración. ¡No hay que preocuparse por si los cipreses de Van Gogh se parecen a los que hay en Arlés! Sus árboles, al igual que todas sus pinturas, están compuestos por líneas, pinceladas y colores. Son obras de arte que no dependen de la naturaleza. Del mismo modo, no debemos intentar encontrar las pinceladas y los colores de Van Gogh en las flores y los árboles de la naturaleza. Van Gogh influyó en el expresionismo y el expresionismo abstracto, no en las flores y los árboles. Van Gogh también hizo historia.

CH: En su serie *Shan Shui hoy*, imagina cómo los maestros chinos hubiesen tratado la temática del paisaje, dada la degradación ambiental de hoy en día. Aquí se adentra en un problema global y no escarba en cuestiones específicas de técnica y filosofías de historia del arte. ¿Puede contarnos un poco sobre este cambio de temática?

ZH: Esta pregunta me hace acordar a otra que suelen hacerme: ¿Qué rol tiene el arte en la sociedad? Creo que la función más importante del arte para la sociedad es compartir y comunicar. Los artistas comparten lo que sienten sobre la vida, la naturaleza y la sociedad por medio de su trabajo. Gracias a esta comunicación, las personas aprenden a entenderse mejor, a disolver el dolor y el odio y a convivir en paz.

Mi serie *Shan Shui repintado*, que comencé en 1998, seguía esta línea de pensamiento. Estoy muy contento de que muchos académicos hayan analizado esta serie desde distintos ángulos, como la filosofía, la estética y la semiótica, pero creo que las obras de *Shan Shui repintado* están demasiado alejadas del mundo real en el que vivimos. Mientras estaba en el estudio recreando las pinturas *shan shui* de Shitao, Mi Fu y Li Tang al estilo de Cézanne, Van Gogh o Claude Monet, empecé a darme cuenta de que las verdaderas montañas y aguas de nuestro planeta natal estaban siendo destruidas por los seres humanos.

Hubo otra experiencia también que ayudó a crear la serie *Shan Shui hoy*. Cierto día de 2007, durante un viaje a China, pasé por un río en el que solía nadar, pero el agua había adquirido el color de la salsa de soja y tenía un olor nauseabundo. Al regresar a Estados Unidos, empecé a prestar atención a los problemas ecológicos. El documental *Una verdad incómoda* de Al Gore me dejó impactado. Enseguida me di cuenta de que este no era solo un problema de China, sino de todo el mundo, y así empecé a expresar en mi trabajo mi preocupación por el medioambiente. Primero hice la *Reedición del álbum Agua de Ma Yuan (780 años después)*, un conjunto de doce pinturas al óleo que terminé en 2008, y luego comencé la serie *Shan Shui hoy*.

CH: Si mis cálculos son correctos, ya ha vivido más tiempo en Estados Unidos de lo que vivió en China. Usted ha dicho que "para ser artista, entenderse a sí mismo es crucial, y eso forma parte de la propia identidad. La propia identidad no es solo cuestión de tener o no ciudadanía". ¿Cómo cree que la experiencia de ser expatriado ha definido su identidad artística?

ZH: La cuestión de la identidad es, en efecto, un problema. Solía pensar que la identidad se define según cómo te etiquetan los demás. A mí me han etiquetado, por ejemplo, como un artista chino-estadounidense, un artista

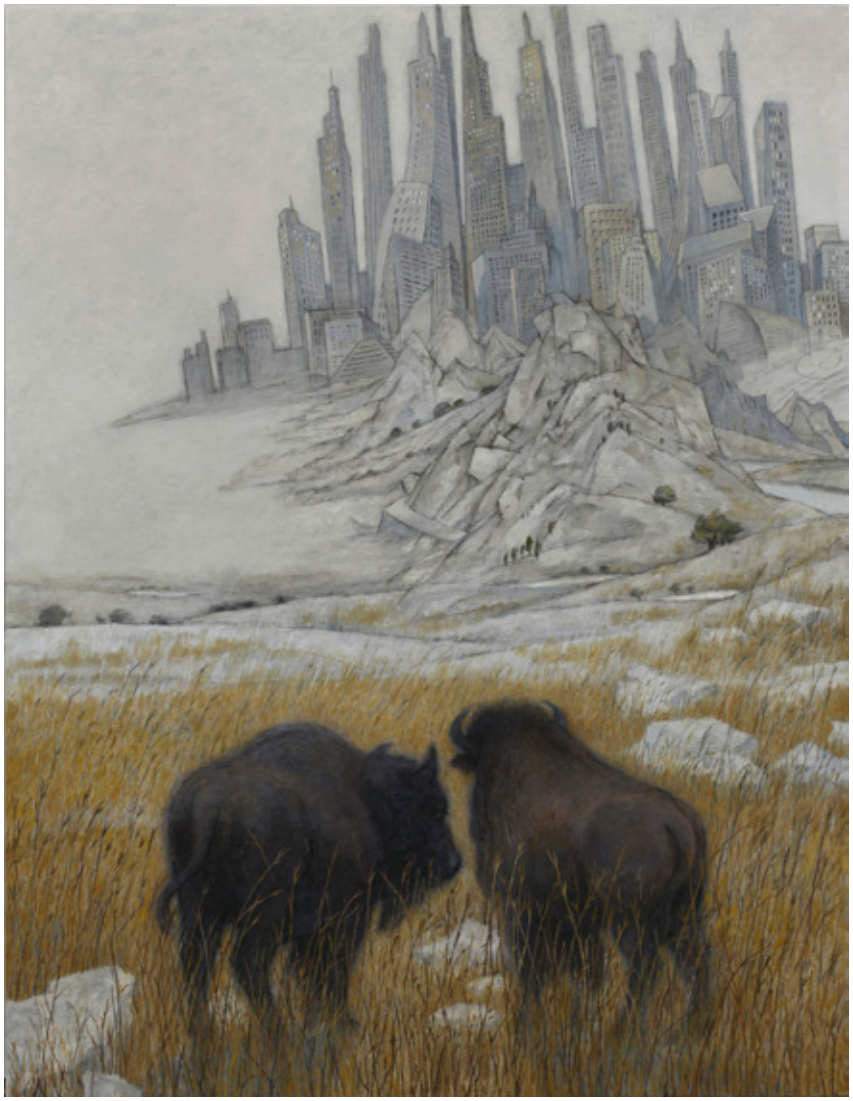


Fig. 33. Zhang Hongtu, *Buen día*, de la serie *Bisontes errantes*, 2019. Óleo, acrílico y técnica mixta sobre lienzo, montado en cartón pluma Gator, 157,4 × 122 cm. Colección privada. *En esta serie, Zhang indaga en la compleja relación entre el ser humano y la naturaleza, y reflexiona sobre el exterminio de la población de bisontes debido a la caza y a la invasión del ser humano en su hábitat, de modo que hoy en día solo pueden sobrevivir en un santuario cercado con alambradas.*

asiático-estadounidense, un artista chino, e incluso como "el que pinta a Mao". Un amigo de China me dijo hace poco que en China me habían calificado como un "artista contrarrevolucionario". Y los críticos de arte en China dicen que los que se han ido del país durante mucho tiempo ya no son artistas chinos. Pero todas estas identidades provienen de otras personas. Así que, a modo de broma, empecé a decir que soy de la CIA: "Chino, Inmigrante y Artista". Estas etiquetas no tienen mucho sentido, por supuesto, pero no son del todo descabelladas. A mis setenta y siete años, puedo decir que acepto todas estas etiquetas, porque todas tienen algo de razón. Pero, en realidad, sigo sin entender qué significa el concepto de "identidad".

CH: ¿Puede decirnos algo sobre las pinturas de la serie *Bisontes errantes* en las que está trabajando actualmente, por ejemplo, cómo se enmarcan en el tema de la inmigración y los desplazamientos?

ZH: En otoño e invierno de 2018, tuve una exposición individual en el Marianna Kistler Beach Museum of Art de la Universidad Estatal de Kansas. Esto me dio la gran oportunidad de ver los bisontes y visitar la pradera, y me enamoré de ambas cosas. Aprendí mucho sobre la historia de la región, como por ejemplo sobre el bisonte americano, las comunidades y tribus indígenas locales, los asentamientos coloniales y el ferrocarril del Pacífico. No conocía esta parte tan importante de la historia estadounidense, y creo fervientemente que sigue siendo relevante.

Mi paso por Kansas me inspiró para comenzar la serie *Bisontes errantes* (fig. 33). De 2018 a 2020, con el apoyo del Beach Museum y la Volland Store, realicé cuatro viajes a Flint Hills, Kansas, donde tomé muchas fotos de los bisontes y la pradera, aprendí más sobre la naturaleza y las problemáticas humanas, y me metí de lleno en la serie de los bisontes. Para mi sorpresa, después de pintar bisontes durante más de dos años, me sentí más unido a la tierra de este país y más estadounidense que nunca (fig. 34).



Fig. 34. Zhang Hongtu, *Cuando te encuentres ante la imagen del bisonte, procura no olvidarte de saludar con un Salve*, de la serie *Bisontes errantes*, 2021. Óleo sobre lienzo, 122 × 157,8 cm. Colección de la Tina Keng Gallery, Taipei, Taiwán. *La serie* Bisontes errantes *de Zhang se inspiró en el viaje que realizó en 2018 a Kansas, donde se encontró con bisontes americanos en un área de conservación y sintió una conexión profunda, como sugiere el título de esta obra, que invita al espectador a saludar al animal.*

CH: Cuando respondió a la pregunta sobre *Shitao—Van Gogh PUAM*, señaló que para realizar esas obras tuvo que "asumir" el papel de Shitao y Van Gogh. ¿Qué aprendió al intentar meterse en la mente de estos artistas? ¿De qué manera esta experiencia ha cambiado o influido en su forma de apreciar la obra de ambos?

ZH: Sí, es cierto que durante el proceso de crear *Shitao—Van Gogh PUAM*, a veces me imaginaba que era Shitao, a veces me imaginaba que era Van Gogh, y a veces sentía que tanto Shitao como Van Gogh estaban trabajando conmigo en el estudio, lo cual fue un momento muy divertido.

Cuando imaginaba que era Shitao, por ejemplo, lo que notaba era que, más que aprender su método de composición o su uso del pincel y la tinta, descubría un espíritu libre de creatividad. Los árboles, las casas, la montaña y el río que aparecen en el cuadro de Shitao no son una representación exacta del paisaje que el artista tenía ante sí, sino que son el resultado de su pretensión de "buscar todos los picos de montañas poco comunes y luego esbozar el boceto", lo que le daba una libertad absoluta para reorganizar los elementos del paisaje en la pintura.[4] Al observar la técnica de las pinceladas de Shitao, conocida como *cun fa*, no es posible encontrar ningún rastro de pintores de la dinastía Song o Yuan; las pinceladas y la tinta de Shitao solo le pertenecían a él, con lo que cristalizaba su afirmación de que "ninguna regla es la regla definitiva".[5]

En cuanto a Van Gogh, cuando yo estudiaba arte en China en los años sesenta, el realismo socialista importado de la Unión Soviética era el único concepto y estilo artístico que se nos permitía aprender y nuestros cursos de historia del arte llegaban hasta antes del impresionismo; las obras

creadas durante este período y los posteriores en Europa y Estados Unidos eran consideradas un arte burgués decadente. Fue este confinamiento en nuestro sistema educativo lo que despertó mi curiosidad por el arte moderno y contemporáneo fuera de China. En esa época, pinté algunos cuadros al estilo de Van Gogh basándome en reproducciones de sus obras en revistas de Europa del Este, pero esos cuadros fueron destruidos durante la Revolución Cultural. Cuando llegué a Nueva York con estos recuerdos y por fin vi los verdaderos cuadros de Van Gogh, me sentí conmovido por los contrastes brillantes, los colores complementarios y las pinceladas cortas, arremolinadas y en movimiento. Cuando me imaginaba que era Van Gogh mientras trabajaba en *Shitao—Van Gogh PUAM*, quise dar un nuevo aspecto a la pintura *shan shui* de tinta de Shitao. Me aferré a la idea básica de que debo ser libre. Del mismo modo que Shitao era libre de salpicar gotas de tinta sobre papel de arroz y Van Gogh era libre de retorcer su pincel y acumular colores sobre el lienzo, mi libertad también me permite experimentar con conceptos artísticos.

CH: Para la serie *Shan Shui repintado*, ¿se dedicó a revisar la investigación que existe sobre las herramientas (los pigmentos, los pinceles) y las circunstancias (las fuentes de luz, la pintura *en plein air*) de Cézanne y Van Gogh? ¿O experimentó con las herramientas que usted suele utilizar para recrear sus estilos? En caso de que haya investigado las herramientas, ¿intentó replicarlas? ¿Intentó utilizar los mismos pigmentos o pinceles, por ejemplo?

ZH: No, no he estudiado las herramientas que utilizaron Cézanne y Van Gogh para sus cuadros. Utilicé las herramientas que compré en la tienda de artículos de arte y traté de recrear los mismos efectos que estos artistas. Para mí, lo importante no son las herramientas, sino cómo se utilizan. Además, no quería —ni tampoco habría podido— lograr que los colores y las pinceladas de mi obra fueran exactamente iguales a los de Cézanne o Van Gogh. Desde un punto de vista visual, quería crear armonía y equilibrio entre la antigua pintura a tinta china y la pintura al óleo posimpresionista europea, desdibujando los límites entre ambas.

CH: Me encanta su comentario de que, al crear *Shitao—Van Gogh PUAM*, sintió que "los corazones de Shitao y Van Gogh estaban conectados". Usted habla de esa conexión en términos de la relación de ambos con la naturaleza, las pinceladas y la creación artística como una especie de paralelismo con la naturaleza. ¿Descubrió alguna otra resonancia entre sus obras o en sus ideas sobre el arte?

ZH: Esa es una pregunta muy interesante. Como artista inmigrante, como alguien que se traslada de un lugar a otro, es natural encontrar diferencias entre tu lugar de origen y tu nuevo lugar. Pero si abres los ojos, descubres que esas diferencias pueden ser un nuevo tipo de belleza; del mismo modo, si abres la mente, descubres que esas diferencias pueden estar llenas de ideas nuevas. Siempre se encontrarán resonancias entre los lugares y las obras de arte de distintos orígenes culturales.

Por ejemplo, Shitao y Van Gogh eran artistas plásticos que compartían un profundo aprecio por la literatura y la poesía. Shitao planteó: "Si no lees diez mil libros, ¿cómo puedes pintar?".[6] Doscientos años después, en 1880, Van Gogh le escribió a Theo: "Tengo una pasión casi irresistible por los libros, y una necesidad continua de instruirme, de estudiar, tanto como necesito comer mi pan, por así decirlo".[7] Los dos artistas compartían también un interés por el budismo: Shitao se inspiró en el budismo zen para sus pinturas *shan shui*; Van Gogh estaba obsesionado con el budismo y el arte y la cultura de Japón (ver fig. 28). En un autorretrato de 1888, se pintó a sí mismo con la cabeza rasurada como si fuera un budista practicante. Sobre este cuadro, le escribió a su hermano Theo: "También he hecho un nuevo retrato mío, a modo de estudio, en el que parezco japonés".[8]

Una de las resonancias más bellas entre las pinturas de ambos es la pincelada. Ambos artistas soltaron sus tradiciones y crearon pinceladas nuevas y únicas que no buscaban describir los

árboles o las rocas, por ejemplo, sino plasmar sus sentimientos y su amor por la naturaleza.

Pero la resonancia más importante entre los dos artistas era que ambos creían que el alma de un artista era un espíritu independiente. Creo que cualquier persona que aprecie el arte de Shitao y Van Gogh estará de acuerdo conmigo.

CH: Cuando visitó el sur de Francia, ¿pintó al aire libre en los lugares donde pintaron Van Gogh y Cézanne? ¿Por qué o por qué no?

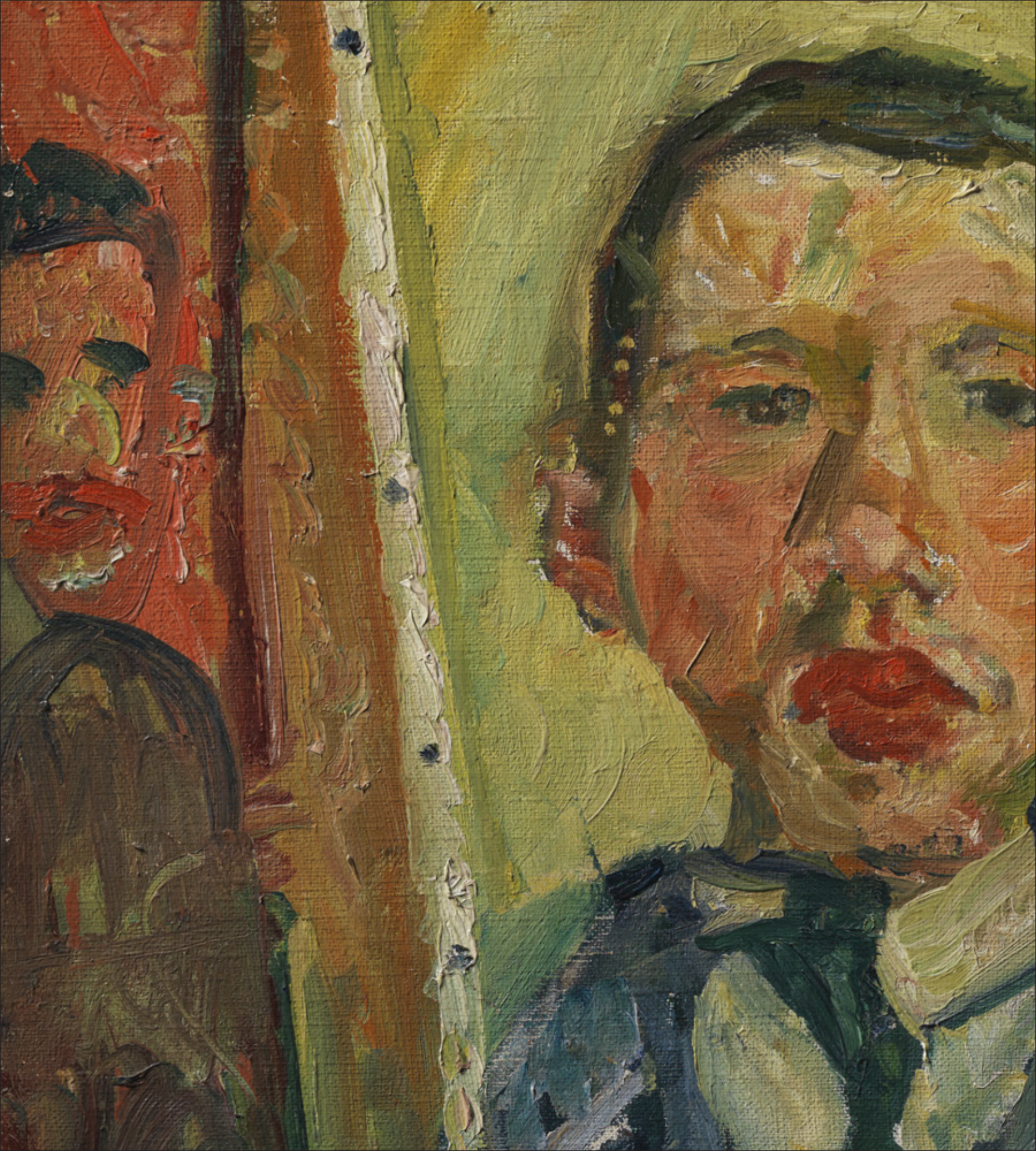
ZH: No, no lo hice. Para mí, la mejor manera de aprender sobre los colores y las técnicas que usaban es estudiar sus obras originales.

CH: ¿Considera que la experiencia de ser inmigrante es una experiencia interna —como un cambio en la propia forma de pensar— más que algo relacionado con factores externos como el clima, el idioma o la política?

ZH: Sí, el cambio en la forma de pensar es el cambio más fundamental y significativo como inmigrante. Una vez que tienes una nueva forma de pensar sobre el mundo, la gente y la vida, sientes que has renacido en una nueva tierra. El poeta Su Shi, de la dinastía Song, escribió en el siglo XI: "No conocemos la verdadera cara del monte Lu, / porque todos somos como somos por dentro".[9] Lo leí por primera vez cuando estaba en China; en aquel momento, pensé que se refería a la experiencia de viaje de Su Shi. Después de mudarme a Estados Unidos, estas palabras se convirtieron en la forma perfecta de expresar mi nueva manera de pensar. Al ser un inmigrante en un nuevo país, pasé de estar dentro de China a estar fuera. Esta migración ha creado una distancia entre China y yo. Y, por otro lado, tampoco soy parte de la cultura estadounidense. Me identifico con ambas culturas, pero también soy un poco ajeno a ellas. Esto me ha permitido poner los dos países a la par y pensar en casi todo de otra manera, con más transparencia. Me gusta mucho vivir y trabajar desde esta manera de ser al límite.

Notas

1. "筆墨當隨時代". Shitao, citado en Shichang Sun, 石濤藝術世界 / *Shitao yi shu shi jie* [El mundo del arte de Shitao] (Shenyang: Liaoning, 2002), 165. A menos que se indique lo contrario, las traducciones al inglés son de Zhang Hongtu.
2. "以徑之奇怪論，則畫不如山水；以筆墨之精妙論，則山水絕不如畫". Dong Qichang, citado y traducido en Wai-kam Ho, ed., *The Century of Tung Ch'i-ch'ang, 1555–1636* (*El siglo de Tung Ch'i-ch'ang, 1555–1636*), cat. exp. (Kansas City, MO: Nelson-Atkins Museum of Art en asociación con la University of Washington Press, Seattle, 1992), 1:35.
3. Vincent van Gogh a Theo van Gogh, Cuesmes, entre el 22 y el 24 de junio de 1880, traducido en Leo Jansen, Hans Luijten y Nienke Bakker, eds., *Vincent van Gogh: The Letters* (*Vincent van Gogh: las cartas*) (Ámsterdam: Van Gogh Museum and Huygens ING, 2009), n.º 155. Todas las citas y traducciones al inglés de la correspondencia de Van Gogh proceden de esta fuente.
4. "搜盡奇峰打草稿". Shitao, citado en Sun, [El mundo del arte de Shitao], 28. Esta cita figura en algunos sellos de los cuadros de Shitao.
5. "無法而法，乃為至法". Shitao, 171.
6. "不讀萬卷書，如何作畫?" Shitao, 136.
7. Vincent van Gogh a Theo van Gogh, Cuesmes, entre el 22 y el 24 de junio de 1880.
8. Vincent van Gogh a Theo van Gogh, Cuesmes, entre el 9 y aproximadamente el 14 de septiembre de 1888, n.º 678.
9. Su Shi, "Written on the Wall of the Temple of West Woods" ("Escrito en el muro del templo del bosque occidental"), citado y traducido en Zhang Longxi, "The True Face of Mount Lu: On the Significance of Perspectives and Paradigms" (La verdadera cara del monte Lu: la importancia de las perspectivas y los paradigmas"), *History and Theory* (*Historia y teoría*) 49, n.º 1 (febrero de 2010): 58.



La Ruche

VANDANA KHANNA

Del otro lado de mi ventana, mi propio cielo personal, y una ciudad que exhala —ciudad de hollín y brillantina, de lluvias y ríos—. Mi ciudad con boca de rubí, donde soy una muchacha justo fuera del marco. Sé que en algún lugar, entre callejones y bulevares, el oscuro pulso de las calles me encontrará: sola, ruborizada como un corazón que se parte. Soy la muchacha cuyo nombre canta en la lengua con otro tipo de dulzura. En mi pequeña habitación, enumero todas las cosas que he dejado atrás: dioses, océanos y fronteras. Ahora, en mi mente creo un mundo de líneas y colores que se disuelven hasta convertirse en plata cada mañana. Las historias que me cuento a mí misma, lo que puedo recordar, lo que puedo plasmar, me zumban en los oídos como una colmena llena de oro. En el negro azulado del crepúsculo, saco trozos de papel de un bolsillo olvidado, practico los nombres dibujados con tinta gruesa. Uno por uno, los coloco en el suelo, los convierto en un mapa de mi hogar.



FIG. 35

Vincent van Gogh (1853–1890; nacido en Zundert, Países Bajos; fallecido en Auvers-sur-Oise, Francia)
***Diligencia de Tarascón*, 1888**

Óleo sobre lienzo, 71,4 x 92,5 cm. The Henry and Rose Pearlman Foundation,
en préstamo al Princeton University Art Museum

La encrucijada de Vincent van Gogh en Arlés

ALLISON UNRUH

Dos diligencias sin atar se encuentran en un patio bañado por el sol, y nos hace pensar en temas de viajes, encuentros y despedidas. Los compartimentos y las ruedas, de aspecto alegre pero algo destartalado, presentan trazos gruesos de pintura con impasto en contrastes de tonos verdes, rojos, anaranjados, azules y amarillos que confieren a los vehículos un carácter individualizado. En el carruaje que domina la composición se lee "Service de Tarascon", y así se inscribe un lugar concreto en el centro de este cuadro. Esta vibrante obra de Vincent van Gogh, *Diligencia de Tarascón* (1888; fig. 35), es quizás el cuadro más conocido de la Colección Pearlman. De los casi doscientos cuadros que Van Gogh pintó durante su muy mencionada estadía en la ciudad provenzal de Arlés entre 1888 y 1889, *Diligencia de Tarascón* refleja cómo el artista experimentaba los colores vivos y la atmósfera del sur de Francia, junto con su lectura entusiasta de la novela satírica de Alphonse Daudet de 1872, *Tartarín de Tarascón*. Como es característico de los lienzos de Van Gogh, la cualidad intensa y animada de su pintura convierte lo humilde en algo cargado de simbolismo y afecto. Estas obras de Van Gogh ponen de relieve tanto el mundo interior como el exterior, y hacen hincapié en lo desapercibido y lo inefable a la vez que se adentran en las manifestaciones tangibles del paisaje francés, cada vez más industrializado y en rápida transformación, de finales del siglo XIX. En esta representación de carruajes anticuados y con cierto aire de desuso, Van Gogh nos invita a pensar tanto en los lugares reales como en los imaginados, en el presente y en el pasado, y en los viajes que podemos hacer entre ambos a través del tiempo.



Fig. 36. Vincent van Gogh, *El dormitorio en Arlés*, 1888. Óleo sobre lienzo, 72,4 × 91,3 cm. Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

Van Gogh llegó a Arlés en febrero de 1888, buscando refugio del ritmo frenético de París y de los cielos grises y fríos del invierno, con el objetivo de que "entrara la luz del sol" en sus pinturas, según palabras de su hermano Theo.[1] El sur de Francia le atraía por motivos tanto personales como estéticos, como el ritmo de vida más pausado, el resplandor de la luz y la promesa de una renovación espiritual simbolizada por el sol.[2] Van Gogh, con el estímulo de los nuevos paisajes, la atmósfera y los habitantes, y con el optimismo de abrir un camino a una nueva comunidad de artistas, vivió en Arlés el período más productivo de los diez años que duró su carrera. Allí, en el transcurso de quince meses, pintó muchos de sus lienzos más célebres, como *El dormitorio en Arlés* (1888; fig. 36), *El café de noche* (1888; Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut) y su serie de girasoles. A través de estas pinturas y del revuelo que causó uno de los episodios más famosos de su vida —el colapso mental que lo llevó a cortarse la oreja izquierda—, la conexión de Van Gogh con Arlés figura entre las relaciones más mitificadas entre un artista y un lugar.[3]

En ocasiones, Van Gogh hacía alusión a temas de su nuevo entorno que evocaban específicamente paisajes de los Países Bajos, donde había nacido en 1853, en el pueblo de Zundert. Al llegar a Provenza, Van Gogh comentó en una carta a Theo que el paisaje llano de la región le recordaba a su país natal y a la obra de los artistas del Siglo de Oro neerlandés Jacob van Ruisdael, Meindert Hobbema y Adriaen van Ostade.[4] En varios de los cuadros que Van Gogh pintó en Arlés se aprecian reflejos de la tradición paisajística neerlandesa, como sus representaciones de un puente levadizo sobre un canal (fig. 37) y sus imágenes de hileras de álamos.[5] Sin embargo, se podría decir que la actitud del artista hacia Arlés se debía sobre todo a cómo este lugar contrastaba con las regiones del norte de Europa en las que había vivido anteriormente. Desde 1873 hasta 1875, mientras trabajaba para la empresa internacional de comercio de arte Goupil & Cie (luego llamada Boussod, Valadon & Cie), Van Gogh vivió un período de aprendizaje en Londres, que por aquel entonces era la ciudad más poblada e industrializada del mundo.[6] Después de una breve estadía al servicio de esta galería en París, lo despidieron de su puesto y estuvo varios años viajando en busca de un propósito, probando suerte en varios trabajos, incluido como profesor ayudante en Inglaterra y como predicador laico en la región minera de Borinage, en Bélgica. Hacia 1880, con el apoyo de Theo, decidió dedicarse a su carrera como artista, por lo que tomó clases y perfeccionó su obra en varios lugares de los Países Bajos y Bélgica antes de mudarse a París en febrero de 1886.

Fue en París que Van Gogh estableció vínculos importantes con una comunidad artística y conoció por primera vez la obra de los impresionistas en el invierno de 1886 y 1887. Cambió su enfoque pictórico y pasó de un estilo realista con una paleta sombría a otro más experimental, en el que fusionaba elementos como las pinceladas discretas del neoimpresionismo y el puntillismo con colores intensos.[7] Estos cambios se produjeron de forma acelerada, y Van Gogh estableció nuevos contactos por medio de sus estudios en el taller del pintor Fernand Cormon y su contacto con obras de artistas como Claude Monet gracias a Theo, quien



Fig. 37. Vincent van Gogh, *El puente Langlois en Arlés*, 1888. Óleo sobre lienzo, 54 × 64 cm. Kröller-Müller Museum, Otterlo, Países Bajos

Fig. 38. Adolphe Monticelli (1824–1886; nacido en Marsella, Francia; fallecido en Marsella), *Jarrón con flores*, ca. 1875. Óleo sobre panel, 51 × 39 cm. Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

por entonces era director de la galería Boussod, Valadon & Cie, en el bulevar Montmartre. Mientras vivía en Montmartre, que en aquella época era una mezcla de paisaje rural con una creciente vida nocturna y artística, Van Gogh conoció a artistas como Henri de Toulouse-Lautrec, Émile Bernard y Paul Gauguin. Van Gogh también se dedicó a promover la obra de sus colegas pintores del "Petit Boulevard" (en contraposición a los artistas más establecidos del "Grand Boulevard"), que intentaban plasmar sus experiencias individuales de la vida moderna.[8] Al margen del mundo del arte, estos artistas aprovechaban cualquier oportunidad que encontraban para exponer sus obras, ya fuera en cafés, vestíbulos de teatros o la tienda de suministros para artistas de Père Tanguy. Van Gogh organizó por su cuenta varias exposiciones, incluida una en un restaurante en la que se exhibieron más de cincuenta cuadros suyos, de Lautrec y Georges Seurat, entre otros.[9] Con Bernard y Gauguin en mente, desarrolló el ambicioso sueño de establecer el denominado Estudio del Sur en el clima más agradable y templado de Provenza, tomando como modelo otras colonias artísticas internacionales como Pont-Aven en Bretaña.[10]

Durante sus primeros días en París y antes de descubrir el impresionismo, Van Gogh estaba muy interesado en el audaz manejo del pincel de un artista de la generación anterior, Adolphe Monticelli.[11] Monticelli, nacido en Marsella, se relacionó con los pintores paisajistas de la escuela de Barbizon antes de regresar al sur de Francia en la década de 1870, donde produjo una obra prolífica a pesar de vivir en la pobreza. Las tonalidades brillantes de Monticelli que aplicaba en capas espesas de pintura arremolinada (fig. 38) hicieron que Van Gogh pensara que sería un digno sucesor de Eugène Delacroix, renombrado maestro del color. Van Gogh no solo emulaba aspectos de la obra de Monticelli,[12] sino que también intentaba vender sus cuadros y, en 1890, ayudó a Theo a publicar un libro sobre su obra. De hecho, Van Gogh se refirió explícitamente a este artista de mayor edad como fuente de inspiración para *Diligencia de Tarascón*, y le dijo a





Fig. 39. Vincent van Gogh, *La arlesiana: Madame Joseph-Michel Ginoux (Marie Julien, 1848–1911)*, 1888–1889. Óleo sobre lienzo, 91,4 × 73,7 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Legado de Sam A. Lewisohn, 1951 (51.112.3)

Theo que "los carruajes están pintados al estilo de Monticelli, con impastos".[13] Aunque Van Gogh nunca conoció a Monticelli, que falleció en junio de 1886, es posible que parte de su inspiración para consolidarse como pintor en el sur estuviera relacionada con su admiración por este artista.

La visión que Van Gogh tenía del sur de Francia y de la cultura de Provenza se forjó en su imaginación mientras vivía en París. Entre sus influencias se encontraban las populares *Fêtes du Soleil* (fiestas del sol), que se celebraron en el Palais de l'Industrie en París justo después de la navidad de 1886.[14] Con motivo del festival, se colgó una enorme luz eléctrica del techo de la sala de exposiciones para evocar el resplandor del sol del sur, y había mujeres vestidas con atuendos arlesianos tradicionales que saludaban a los visitantes y resaltaban la extendida reputación de belleza femenina.[15] La visión que Van Gogh tenía de esta región también se desarrolló a través de la lectura, con las ideas de Daudet sobre los contrastes psicológicos de los habitantes del norte de Francia respecto de los del sur, basadas en una noción pseudocientífica de cómo el clima podía afectar al carácter. Daudet explicaba que en los climas del norte, más fríos y oscuros (con París como ejemplo), los habitantes se volvían decadentes y amorales, mientras que el intenso sol del sur y los impredecibles vientos del mistral daban lugar a una población más volátil y con tendencia a la exageración.[16] Van Gogh expresó su agrado por las novelas de Daudet que narraban las hazañas aventureras del ingenuo protagonista provenzal Tartarín de Tarascón y, al parecer, lo admiraba, como observaron Douglas Druick y Peter Kort Zegers, por "su buen humor, sus buenas intenciones y su energía, cualidades que servían de antídotos contra la melancolía, enfermedad que se propaga en el norte".[17] Durante su estadía en Arlés, Van Gogh también mostró su fascinación por personajes locales cuando decidió pintar varios retratos de ellos, con ejemplos notables como Madame Joseph-Michel Ginoux, cuyo retrato se conoce como *La arlesiana* (1888–1889; fig. 39), y un miembro de los zuavos, un regimiento francés de soldados oriundos del norte de África.



Fig. 40. Utagawa Hiroshige (1797–1858; nacido en Tokio, Japón; fallecido en Tokio; período Edo, 1615–1868), *Chaparrón de noche sobre el puente Ōhashi de Atake*, de la serie *Cien vistas famosas de Edo*, 1857. Xilografía japonesa (*nishiki-e*); tinta y color sobre papel, 33,8 × 22,1 cm. Minneapolis Institute of Art. Obsequio de la Sra. de Carl W. Jones en memoria de su esposo, P.13,718



Fig. 41. Vincent van Gogh, *Puente bajo la lluvia (después de Hiroshige)*, 1887. Óleo sobre lienzo, 73,3 x 53,8 cm. Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

Otro factor que atrajo a Van Gogh al sur de Francia y que influyó en su producción creativa mientras estuvo allí fue su asociación imaginada de esta región con Japón.[18] El arte y la cultura japoneses fueron fuente de fascinación para muchos artistas y coleccionistas a finales del siglo XIX, lo que impulsó la moda conocida como Japonismo.[19] Van Gogh se había interesado por primera vez en la estética japonesa en 1885, mientras trabajaba en la ciudad de Amberes, Bélgica, donde encontró varios artículos importados de Japón. Después de comprar allí sus primeras xilografías japonesas, compró otros cientos de grabados de artistas como Utagawa Hiroshige y Katsushika Hokusai al conocido comerciante Siegfried Bing, y los clavó en las paredes de su estudio de París como fuentes principales de inspiración. Pintó copias de dos paisajes de la serie de 1857 de Hiroshige, *Cien famosas vistas de Edo*, entre las que se incluye *El puente Ōhashi en Atake bajo una lluvia repentina* (figs. 40, 41), en las que reprodujo las composiciones aplanadas, los planos puros de color y los ingeniosos ángulos de los grabados, y combinó estos elementos con la técnica impresionista.[20] Japón también caló en la conciencia de Van Gogh a través de la ficción, ya que la novela de Pierre Loti de 1887 *Madama Crisantemo*, ambientada en Japón, fue uno de los libros (junto con *Tartarín de Tarascón*, de Daudet) que más influyeron en su arte durante sus primeros meses en Arlés.[21] Con una perspectiva moldeada por tropos primitivistas de carácter festivo, pero no por ello menos problemáticos, Van Gogh presentaba la cultura japonesa como más inocente, benévola y colaboradora que las culturas europeas industrializadas.[22] Por ejemplo, aplicaba el término "japonés" libremente, y mediante esta elección equiparaba a los pintores impresionistas con artistas japoneses en su espíritu de fraternidad y en su búsqueda de nuevas formas de expresión estética que reflejaran la vida

moderna.[23] Cuando llegó a Provenza, proyectó sus asociaciones con Japón en elementos del paisaje y en sus retratos de modelos locales a través de una amplia variedad de elementos y motivos estilísticos. *Diligencia de Tarascón*, por ejemplo, revela la devoción de Van Gogh por los grabados en madera de Hiroshige y Hokusai, sobre todo en los contornos gruesos y llamativos del cuadro, y en el plano aplanado de la imagen, el horizonte elevado y el primer plano vacío. Además de estos elementos formales, el tema —en el marco de una parada local— podría leerse como un homólogo provenzal de la famosa serie de paisajes de viaje de Hiroshige, *Las cincuenta y tres estaciones de Tōkaidō*.

Diligencia de Tarascón captura un momento de transición en un viaje desconocido, una instancia de descanso teñida con un matiz de la obsolescencia que se avecina, ya que los carruajes se ven inmóviles y a la vez desolados. Van Gogh vinculó explícitamente las diligencias a un pasaje de la novela de Daudet *Tartarín de Tarascón*, y le dijo a Theo: "¿Recuerdas en *Tartarín* el lamento de la vieja diligencia de Tarascón? ¿Esa página tan maravillosa? Bueno, acabo de pintar ese carruaje rojo y verde en el patio de la posada".[24] En el pasaje de Daudet, una vieja diligencia francesa que ha ido a parar al norte de África hace confidencias:

> No se imagina, *monsieur* Tartarín, cuánto echo de menos mi amado Tarascón. Aquellos sí que eran buenos tiempos para mí, los tiempos de mi juventud. Tendría que haberme visto salir por la mañana, recién lavada y reluciente, con las ruedas recién barnizadas, los faroles que brillaban como soles y la lona bien untada de aceite. Y qué bonito era cuando el postillón chasqueaba el látigo al grito de "¡Lagadiga-deou, la Tarasca, la Tarasca!", y el guardia, con el picaboletos colgado de la bandolera y la gorra bordada sobre una oreja, lanzaba a su perrito ladrador a la lona del techo del carruaje y se trepaba al grito de "¡Vamos! ¡Vamos!" Entonces mis cuatro caballos se ponían en marcha con un tintineo de cascabeles, ladridos y fanfarrias. Se abrían las ventanas y todo Tarascón contemplaba con orgullo la diligencia que partía por la carretera del rey.[25]

En el cuadro de Van Gogh resuena el animismo del pasaje de Daudet. Como muchos de los objetos modestos que pintó, las diligencias están impregnadas de una cierta cualidad antropomórfica, con colores exaltados y formas táctiles que irradian una sensación de individualidad y vitalidad.[26] El carruaje del centro incluso parece apoyarse en la escalera de madera de la izquierda, como si se sostuviera sobre una muleta o un bastón. Al mismo tiempo, con elementos anticuados y destartalados que se han desprendido de los caballos que tiraban de los carruajes, la escena podría evocar un trasfondo de abandono, que cubre la alegre fachada con una sensación de patetismo.

En un sentido poético, *Diligencia de Tarascón* podría considerarse una representación metafórica de un espacio de transición, atrapado entre distintos destinos y épocas. Como mencionó Van Gogh, esta escena está ambientada junto a una posada, un lugar de transitoriedad. En la época en que pintó esta obra, el ferrocarril se había convertido en el medio preferido para los viajes de larga distancia, y este tipo de carruajes habrían quedado relegados a viajes cortos entre paradas regionales que todavía no estaban conectadas con la red ferroviaria.[27] La atención minuciosa que Van Gogh prestó a la naturaleza irregular e híbrida de los carruajes, con sus compartimentos para los pasajeros y la carga, pone de relieve una especie de cualidad personal que los distingue de la forma regularizada de los vagones del tren. Se puede considerar que en estas diligencias se articula la nostalgia por el carácter individualizante e incluso excéntrico de la experiencia cotidiana que estaba siendo sustituida por la uniformidad de los medios de transporte y bienes industriales. Aunque siguen en funcionamiento, estos carruajes dan indicios de lo que poco a poco va desapareciendo a medida que se detienen entre paradas.

Al elegir Arlés como su nuevo hogar, Van Gogh escogió una ciudad que también estaba marcada por un carácter liminal e intermedio. Incluso dentro



Fig. 42. Vincent van Gogh, *La casa amarilla (la calle)*, 1888. Óleo sobre lienzo, 72 × 91,5 cm. Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

de la misma región, podría haber escogido una ciudad más grande, como Marsella, o una que ya estuviera asociada a otros artistas, como Aix-en-Provence, donde residía Paul Cézanne. Arlés tenía una historia notable por haber sido un antiguo asentamiento romano y un enclave importante de la época medieval, pero debido a ciertas modificaciones en el puerto, su desarrollo se estancó en el siglo XIX, lo que lo convirtió en un lugar marcado por cierta obsolescencia y nostalgia. Una vez instalado allí, Van Gogh se dedicó a buscar temas como los paisajes rurales que se encontraban en las afueras de la ciudad o aquellos que tenían un carácter de transición, en los que se mezclaban elementos bucólicos e industriales. La famosa Casa Amarilla donde vivió la mayor parte de su estadía en Arlés, por ejemplo, estaba situada cerca del casco histórico de la ciudad y del ferrocarril. En la representación de la Casa Amarilla que realizó en septiembre de 1888 (fig. 42), en el fondo del lado derecho se distinguen el puente del ferrocarril y un tren que echa vapor; por extensión, se podría considerar que esta edificación está asociada a un contexto de movilidad y viajes. Además, la Casa Amarilla estaba ubicada en Place Lamartine, que daba a la avenida Montmajour, una calle que llegaba hasta la localidad de Tarascón. Si bien Van Gogh había descrito el escenario de *Diligencia de Tarascón* como el patio de una posada, el muro de color limón no deja de evocar una misma itinerancia y un mismo optimismo que se ven cristalizados en *La casa amarilla*.

La idea de viajar lejos y descubrir un nuevo hogar parece haber sido una de las prioridades de Van Gogh en la época en que pintó *Diligencia de Tarascón*. Estaba esperando con impaciencia la llegada de Gauguin, con quien pensaba compartir la Casa Amarilla como vivienda y lugar de trabajo.[28]



Fig. 43. Vincent van Gogh, *Pintor en el camino a Tarascón*, 1888. Óleo sobre lienzo, 48 × 44 cm. Destruida

Tenía la esperanza de que Gauguin fuera el primero de los muchos artistas que se unirían a él en el Estudio del Sur que había imaginado.[29] La misma semana en que Van Gogh terminó de pintar *Diligencia de Tarascón*, pintó otras dos escenas con motivos relacionados con el transporte, *Puente de Trinquetaille* y *Puente del ferrocarril sobre la avenida Montmajour*.[30] Como retrato de un momento suspendido en una ruta de viaje y de un modo de transporte cada vez más desplazado por la modernización, *Diligencia de Tarascón* capta aspectos de la experiencia de Van Gogh en Arlés como lugar de movilidad y transformación, así como de nostalgia y optimismo. Era, al mismo tiempo, un lugar que podía considerarse exótico y "ajeno" por sus paisajes y personajes coloridos, pero también un lugar en el que Van Gogh intentó echar raíces, y en el que trató de reunir a otros artistas itinerantes en una comunidad idealizada.

La pintura de Van Gogh representa un vaivén entre ciertos aspectos del mundo material que llegó a conocer y otros mundos interiores imaginados. La fascinación que sentía por la representación ficticia del Tarascón de Daudet no solo estaba inscrita en el cuadro, sino que también se manifestó cuando se propuso viajar a Tarascón al principio de su estadía en Arlés (aunque el calor y el polvo de aquel día le hicieron regresar sin haber pintado nada).[31] Cabe destacar que Van Gogh le puso el título de *Pintor en el camino a Tarascón* (1888; fig. 43) a su único autorretrato de cuerpo entero, que fue destruido durante la Segunda Guerra Mundial. Aquí, el pintor itinerante, que acababa de mudarse a Arlés, se proyectó en un viaje imaginario más amplio, impulsado por su lectura de Daudet, algo que también se evoca en la representación del carruaje con ese destino inscrito. *Diligencia de Tarascón* podría leerse como una especie de encrucijada metafórica, que implica el potencial del movimiento tanto entre dos lugares como entre el pasado y el presente o entre lo ficticio y lo real.

Notas

Me gustaría expresar mi más profundo agradecimiento a Sarah Noreika por la edición especialmente hábil y detallada de todos mis ensayos en este volumen.

1. En la cita completa, se enmarca este deseo en el contexto más amplio de los jóvenes pintores: "Vincent se ha ido al sur el domingo pasado; primero a Arlés a echar un vistazo y luego probablemente a Marsella. La nueva escuela de pintura se centra sobre todo en conseguir que la luz del sol entre en sus cuadros, y así se puede entender mejor que los días grises que tenemos ahora ofrecen pocos temas para pintar. Además, se enfermaba con el frío. Theo van Gogh a Wil van Gogh, 24 y 26 de febrero de 1888, citado y traducido al inglés en Jan Hulsker, "What Theo Really Thought of Vincent" ("Lo que Theo realmente pensaba de Vincent", *Vincent: Bulletin of the Rijksmuseum Vincent van Gogh* (*Vincent: boletín del Rijksmuseum Vincent van Gogh*) 3, n.º 2 (1974): 13; citado por Douglas W. Druick y Peter Kort Zegers, "South versus North: February 1887–October 1888" ("El sur contra el norte: de febrero de 1887 a octubre de 1888") en *Van Gogh and Gauguin: The Studio of the South* (*Van Gogh y Gauguin: el Estudio del Sur*), cat. exp. (Nueva York: Thames & Hudson; Chicago: Art Institute of Chicago, 2001), 97.

2. Druick y Zegers, "El sur contra el norte", 97.

3. Para más información sobre Van Gogh y Arlés, consulte Ronald Pickvance, *Van Gogh in Arles* (*Van Gogh en Arlés*), cat. exp. (Nueva York: Metropolitan Museum of Art; Nueva York: Abrams, 1984); Alfred Nemeczek, *Van Gogh en Arlés* (Múnich: Prestel, 1995); y Sjraar van Heugten, *Van Gogh in Provence: Modernizing Tradition* (*Van Gogh en Provenza: modernizando la tradición*), cat. exp. (Arlés: Actes Sud, 2016).

4. "Este lugar —excepto por el color más intenso— recuerda a Holanda: es todo plano; solo que uno piensa más en la Holanda de Ruisdael, Hobbema y Ostade que en la Holanda de hoy". Vincent van Gogh a Theo van Gogh, Arlés, 23 de junio de 1888, traducido al inglés en Leo Jansen, Hans Luijten y Nienke Bakker, eds., *Vincent van Gogh: The Letters* (*Vincent van Gogh: las cartas*) (Ámsterdam: Van Gogh Museum and Huygens ING, 2009), n.º 630. Todas las citas y traducciones al inglés de la correspondencia de Van Gogh proceden de esta fuente.

5. Van Gogh "retomó sus composiciones holandesas [anteriores] sobre avenidas de álamos y las plasmó en su nuevo estilo brillante y dinámico. Inspirándose en grabados japoneses y en las ideas de colegas artistas como Gauguin, pintó cuatro paisajes de la avenida de álamos de Les Alyscamps". Carol Jacobi, "Avenues in Provence" ("Avenidas en Provenza") en *Van Gogh and Britain* (*Van Gogh y Gran Bretaña*), ed. Carol Jacobi, cat. exp. (Nueva York: Rizzoli Electa, 2019), 42.

6. Sobre la estadía de Van Gogh en Londres, consulte Martin Bailey, "On the Road: Van Gogh in England" ("En camino: Van Gogh en Inglaterra") en Jacobi, *Van Gogh y Gran Bretaña*, 15–20.

7. Como resume Ann Dumas, "Durante los dos años que Van Gogh pasó en París, su obra atravesó una transformación espectacular. Llegó como un pintor realista, con escenas de la vida campesina de los Países Bajos en tonos oscuros y terrosos, y se marchó como uno de los coloristas más brillantes y expresivos de la historia del arte moderno". Ann Dumas, "Van Gogh en París" en *Van Gogh in Paris* (*Van Gogh en París*), ed. Ann Dumas y Marina Ferretti Bocquillon, cat. exp. (Londres: Eykyn Maclean, 2013), 7.

8. Dumas, "Van Gogh en París", 17.

9. Dumas, 18.

10. Acerca de Van Gogh, Gauguin y el Estudio del Sur, consulte Druick y Zegers, *Van Gogh and Gauguin* (*Van Gogh y Gauguin*); Debora Silverman, *Van Gogh and Gauguin: The Search for Sacred Art* (*Van Gogh y Gauguin: la búsqueda del arte sagrado*) (Nueva York: Farrar, Straus y Giroux, 2000); y Martin Bailey, *Studio of the South: Van Gogh in Provence* (*Estudio del Sur: Van Gogh en Provenza*) (Londres: Frances Lincoln, 2016).

11. Consulte Marie-Paule Vial et al., *Van Gogh—Monticelli*, cat. exp. (París: Réunion des Musées Nationaux, 2008); y Charles Garibaldi y Mario Garibaldi, "Van Gogh et Monticelli" en *Monticelli* (Ginebra: Éditions d'Art Albert Skira, 1991), 179–83.

12. En una carta de 1888 a Theo, Van Gogh escribió sobre su obra de entonces: "Estos estudios consisten en realidad en un único *fluir del impasto.* La pincelada no está muy dividida y los tonos a veces están entrecortados. Y al final, sin proponérmelo, me veo obligado a aplicar una capa gruesa de pintura, *à la Monticelli*. A veces de verdad creo que estoy continuando la obra de ese hombre, solo que aún no he hecho figuras de amantes, como él". Vincent van Gogh a Theo van Gogh, Arlés, 26 de septiembre de 1888, n.º 689 (énfasis en el original).

13. Vincent van Gogh a Theo van Gogh, Arlés, 13 de octubre de 1888, n.º 703.

14. Druick y Zegers, "El sur contra el norte", 98.

15. Van Gogh dijo que en Arlés "las mujeres son realmente hermosas, no es broma". Vincent van Gogh a Theo van Gogh, Arlés, aproximadamente el 24 de octubre de 1888, n.º 578. Para más información sobre el arte, la literatura y el teatro del siglo XIX que reflejaban la noción popular de la belleza de las mujeres de Arlés, consulte Pascale Picard-Cajan y Dominique Séréna-Allier, *Arlésienne: Le mythe?* (*Arlesiana: ¿el mito?*), cat. exp. (Arlés: Musée d'Ethnographie Provençale, 1999).

16. Daudet fue "una de las principales fuentes de la geografía de contrastes de Vincent... A partir de las ideas científicas de la época sobre el entorno físico como determinante psicológico, en su novela *Numa Roumestan*, Daudet representó el norte y el sur como dos polos opuestos. París representa al norte en su conjunto. Sus ciudadanos —caprichosos, ambiciosos y adictos a las modas pasajeras— son degenerados y amorales, y su frialdad es el resultado de la noche brumosa, triste y negra del perpetuo invierno en el que viven. Por el contrario, el sol brillante del sur, la luz intensa, el 'calor

verdaderamente africano' y los fascinantes vientos del mistral son tan extremados que han dado lugar a una nueva raza de habitantes, poco prácticos, volátiles y nerviosos. En su tendencia a exagerarlo todo, los mismos sureños se volvían caricaturas naturales". Druick y Zegers, "El sur contra el norte", 97.

17. Druick y Zegers, 97.

18. Sobre la relación formativa de Van Gogh con el arte y la cultura japoneses, consulte Louis van Tilborgh et al., *Van Gogh and Japan* (*Van Gogh y Japón*), cat. exp. Bruselas: Mercatorfonds, 2018); Museum Folkwang, *Monet, Gauguin, Van Gogh ... Inspiration Japan* (*Monet, Gauguin, Van Gogh... Inspiración japonesa*), cat. exp. (Gotinga: Edition Folkwang/Steidl, 2014); y Yolande Clergue, *Le regard de Vincent Van Gogh sur les estampes japonaises du XIX*è *siècle* (*La perspectiva de Vincent Van Gogh sobre los grabados japoneses del siglo XIX*), cat. exp. (Arlés: Association pour la Création de la Fondation Vincent van Gogh, 1999).

19. Entre otros artistas relacionados con el japonismo figuran Gauguin, Lautrec y Monet. Consulte Olivier Gabet et al., *Japonismes* (París: Flammarion, 2014).

20. Van Gogh también hizo una copia de *Jardín de ciruelos en Keimedo* (1857) de Hiroshige; la versión de Van Gogh se conoce como *Huerto de ciruelos en flor (a partir de Hiroshige)* (1887; Van Gogh Museum, Ámsterdam). En las dos copias de Hiroshige, se incluye un borde adornado con caracteres japoneses.

21. Mariella Guzzoni, *Vincent's Books: Van Gogh and the Writers Who Inspired Him* (*Los libros de Vincent: Van Gogh y los escritores que lo inspiraron*) (Chicago: University of Chicago Press, 2020), 121. Sobre la problemática de los tropos de exotización en la influyente obra *Madama Crisantemo* de Loti, consulte Christopher Reed, trad., *The Chrysanthème Papers: The Pink Notebook of Madame Chrysanthème and Other Documents of French Japonisme* (*Los archivos Crisantemo: el cuaderno rosa de Madama Crisantemo y otros documentos del japonismo francés*) (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2010).

22. Van Gogh escribió: "No podríamos estudiar el arte japonés, según creo, sin volvernos mucho más felices y alegres, y nos hace retornar a la naturaleza, a pesar de nuestra educación y nuestro trabajo en un mundo de convenciones". Vincent van Gogh a Theo van Gogh, Arlés, 23 o 24 de septiembre de 1888, n.º 686. Como señalan Druick y Zegers ("El sur contra el norte", 98), "La inclusión [por parte de Van Gogh] de lo japonés 'simple' en la categoría generalizada de lo 'primitivo' era coherente con la interpretación que entonces se tenía de Japón en los círculos intelectuales franceses, caracterizada por un petulante sentido de superioridad cultural y tecnológica, por un lado, y una nostálgica añoranza de una época dorada de inocencia, por otro".

23. Druick y Zegers, "El sur contra el norte", 98. "Para Vincent, los impresionistas fueron los 'japoneses de Francia', que consiguieron para su país lo que los japoneses habían conseguido para el suyo, al trasplantar y revitalizar en la práctica un arte que se había vuelto decadente en su tierra natal". Van Gogh le escribió a Theo: "Mira, nos encanta la pintura japonesa, hemos conocido su influencia —todos los impresionistas tenemos eso en común— y no iríamos a Japón; quiero decir, ¿cuál es el equivalente de Japón? ¿El sur [de Francia]? Por eso creo que, después de todo, el futuro del nuevo arte sigue estando en el sur". Vincent van Gogh a Theo van Gogh, Arlés, aproximadamente el 5 de junio de 1888, n.º 620.

24. Vincent van Gogh a Theo van Gogh, Arlés, 13 de octubre de 1888, n.º 703. Van Gogh también indica en esta carta que *Diligencia de Tarascón* se inspiró en un cuadro de Monet de cuatro barcas coloridas en la playa de Étretat, una localidad en la costa norte de Francia. Van Gogh da a entender que había visto esta obra de Monet en Boussod, Valadon & Cie, la galería donde trabajaba Theo. La identificación del cuadro de Monet en cuestión figura en el artículo de Petra Ten-Doesschate Chu, "Van Gogh's *Tarascon Stagecoach*: Nostalgia for a Vanishing Past" ("*Diligencia de Tarascón* de Van Gogh: nostalgia de un pasado en decadencia") en *Cézanne and the Modern: Masterpieces of European Art from the Pearlman Collection* (*Cézanne y lo moderno: obras maestras del arte europeo de la Colección Pearlman*), de Rachael Z. DeLue et al., cat. exp. (Princeton: Princeton University Art Museum; New Haven: Yale University Press, 2014), 127.

25. Alphonse Daudet, *Tartarín of Tarascón* (1872), traducción al inglés de Oliver C. Colt (Project Gutenberg, 2006), http://www.gutenberg.org/files/2375/2375-h/2375-h.htm.

26. Petra Chu ("Van Gogh's *Tarascon Stagecoach*" ["*Diligencia de Tarascón* de Van Gogh"], 126) describe la obra de *Diligencia de Tarascón* como un "retrato".

27. Según Leo Jansen, Hans Luijten y Nienke Bakker (*Vincent van Gogh*, n.º 703, n2), en la época en que Van Gogh pintó *Diligencia de Tarascón*, "las diligencias con destino a Tarascón salían del Auberge de la Poste (según *Le Forum Républicain* del 28 de octubre de 1888 [primera plana]). Esta posada estaba en el número 7 de la calle Marché-Neuf (*L'indicateur arlésien* 1887, p. 26)".

28. La *Diligencia de Tarascón* forma parte de un grupo de quince lienzos que Van Gogh creó para decorar la Casa Amarilla con motivo de la llegada de Gauguin. Consulte Eik Kahng, "Tarascon Stagecoach, October 1888" (Diligencia de Tarascón, octubre de 1888) en *Through Vincent's Eyes: Van Gogh and His Sources* (*A través de los ojos de Vincent: Van Gogh y sus fuentes*), cat. exp. (Santa Bárbara, CA: Santa Barbara Museum of Art en asociación con Yale University Press, 2021), 180.

29. La visita de Gauguin terminó de forma abrupta, al

cabo de tan solo sesenta y tres días. Para un relato detallado de este período, consulte Douglas W. Druick y Peter Kort Zegers, "The Studio of the South: 23 October–23 December 1888" ("El estudio del Sur: del 23 de octubre al 23 de diciembre de 1888)" en Druick y Zegers, *Van Gogh y Gauguin*, 156–261.

30. Van Gogh mencionó ambas obras en su carta a Theo del 13 de octubre de 1888, en la que hablaba de *Diligencia de Tarascón* (n.º 703). Como señala Ronald Pickvance (*Van Gogh en Arlés*, 189), estos tres cuadros "tienen que ver con modos y medios de transporte, de llegada y de partida, como si los pensamientos apremiantes de la inminente visita de Gauguin le hubieran hecho tomar especial conciencia del contraste entre una diligencia anticuada, un moderno puente de hierro para la carretera y los puentes y viaductos del ferrocarril".

31. Van Gogh le escribió a Theo: "Un día fui a Tarascón, por desgracia había tanto sol y polvo ese día que volví a casa con las manos vacías". Vincent van Gogh a Theo van Gogh, Arlés, 12 de junio de 1888, n.º 623. Leo Jansen, Hans Luijten y Nienke Bakker (*Vincent van Gogh*, n.º 623, n11) señalan que "esta expedición a Tarascón, a unos 20 kilómetros al norte de Arlés, puede haber ocurrido el 10 o el 11 de junio: el clima estaba caluroso y soleado en esa época, y soplaba el mistral, lo que muy probablemente fue la causa del polvo que menciona (*Météo-France*)".



FIG. 44

Paul Gauguin (1848–1903; nacido en París, Francia; fallecido en Atuona, Islas Marquesas, Polinesia francesa)
***Te Fare Amu* (*La casa para comer*), 1895 o 1897**

Tallado en madera policromada, 24,8 x 147,7 cm. The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum

Paul Gauguin: de Martinica a Tahití

ALLISON UNRUH

La obra del artista francés Paul Gauguin, que traspasó todos los límites, tuvo como elemento fundamental su compromiso con distintas culturas. Gauguin, que se trasladaba sin descanso entre Francia y distintos lugares del Caribe y el Pacífico Sur, buscaba ávidamente una fuente de inspiración en las culturas consideradas "exóticas" o "primitivas", en el marco de las ideologías problemáticas del colonialismo europeo durante el siglo XIX.[1] Si bien Gauguin era famoso por mantener un estilo sofisticado, pero "salvaje" como parte de una expresión romantizada de su condición de artista extranjero y de vanguardia, no dejaba de buscar forjarse una reputación en el mundo del arte parisino.[2] Distintos académicos han ilustrado muchas de las complejidades en torno al multiculturalismo, el colonialismo y el sexismo en el trabajo de Gauguin, y han planteado inquietudes sobre su compromiso con la apropiación y diferencia cultural que son especialmente relevantes en una era de análisis poscolonial y conectividad global.[3] Las dos obras de Gauguin que forman parte de la Colección Pearlman, la escultura de arcilla pintada *Mujer de Martinica* (1889; ver fig. 45) y el panel tallado en madera policromada *Te Fare Amu* (*La casa para comer*) (1895 o 1897; fig. 44), son ejemplos de la mezcla evidente de referencias culturales y medios artísticos, junto con el análisis constante de la figura femenina exotizada. Ambas obras destacan vívidamente distintos episodios ocurridos durante sus viajes, como la visita (breve pero transformadora)



Fig. 45. Paul Gauguin, *Mujer de Martinica*, 1889. Arcilla pintada, tela, papel, base de madera y restauraciones de yeso, 19,7 × 11,1 × 7 cm. The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum



Fig. 46. Paul Gauguin, *Paisaje de Martinica*, 1887. Óleo sobre lienzo, 117 × 89,8 cm. National Galleries Scotland, Edimburgo. Presentado por sir Alexander Maitland en memoria de su esposa, Rosalind, 1960

a la isla de Martinica, en el Caribe francés, y sus viajes más largos a Tahití, un lugar que se convertiría en sinónimo de la madurez de su carrera.

La infancia de Gauguin está marcada a fuego por los viajes al exterior; en 1849, poco después de cumplir un año, hizo su primer viaje al exterior cuando su familia se mudó de París a Lima, Perú, donde vivieron con parientes de su madre hasta que regresaron a Francia, cuando Gauguin tenía siete años.[4] El artista, que desde muy pequeño se sintió atraído por los horizontes geográficos más lejanos, se formó como navegante durante la adolescencia y al comenzar sus veinte años, primero con la marina mercante y luego con la armada francesa.[5] Al inicio de la década de 1880, después de dejar su empleo como corredor de bolsa para dedicarse al arte a tiempo completo, Gauguin ya había entablado lazos importantes con artistas de vanguardia en París y Bretaña, entre los que estaban Camille Pissarro. Aunque Gauguin expuso sus obras en la octava y última exposición impresionista de 1886, también buscaba diferenciarse de sus colegas, por lo que se embarcó en distintos experimentos relacionados con la pintura y la escultura en los que se centró más en los misterios del mundo interior que en la percepción visual (uno de los intereses de los impresionistas).

La decisión de Gauguin de viajar a América Central y el Caribe en 1887 fue motivada, en parte, por su deseo de buscar nuevas fuentes de inspiración y temáticas que lo diferenciaran de sus pares, como también por razones financieras. También expresó su anhelo por vivir más en contacto con la naturaleza virgen y su creencia de que podría vivir bien y con poco gracias a la abundancia de la tierra. Como le dijo a su esposa, Mette, "Me iré a Panamá a vivir como un salvaje [*en sauvage*]. Conozco una isla pequeña en el Pacífico, Taboga, que forma parte de Panamá; está prácticamente deshabitada, y es tierra gratis y muy fértil. Llevaré mis pinturas y pinceles, y me repondré de la humanidad... [Para] alimentarme, hay peces y frutas que se pueden conseguir a cambio de nada".[6]

Gauguin hizo el viaje por el Atlántico en abril de 1887 con su joven amigo y colega Charles Laval y,



Fig. 47. Paul Gauguin, *Los árboles de mango, Martinica*, 1887. Óleo sobre lienzo, 86 × 116 cm. Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

después de hacer un intento por establecerse en Panamá, se trasladaron a Martinica.[7] La isla, que originalmente estaba habitada por la tribu Caribe, fue colonizada por Francia en el siglo XVII. Bajo el dominio francés, prosperaron las plantaciones de cultivos como la caña de azúcar y el cacao, que se mantuvieron gracias al trabajo de trabajadores esclavizados hasta la abolición de la esclavitud en las colonias francesas en 1848, después de lo cual se contrató a trabajadores no abonados de la India y China para continuar el cultivo. Durante varios meses, Gauguin y Laval vivieron en una cabaña en una plantación a las afueras de la ciudad portuaria de Saint-Pierre; a pesar de que enfermó gravemente, Gauguin pintó varias obras en las que representó los exóticos paisajes de la isla (y omitió las zonas edificadas). En *Paisaje de Martinica* (1887; fig. 46), por ejemplo, ocultó intencionalmente la vista de Saint-Pierre que se veía desde el ángulo que retrató.[8] También pintaba a los habitantes de la isla, aunque su enfoque casi exclusivo en las mujeres de ascendencia africana puede interpretarse como una especie de "supresión representativa" de la población ampliamente diversa de la isla.[9] En particular, sus obras hacían hincapié en las mujeres que usaban pañuelos con distintas clases de nudos en la cabeza (fig. 47), en especial en las trabajadoras de las plantaciones y las reconocidas *porteuses* (cargadoras) que llevaban mercadería en la cabeza y se hicieron famosas gracias a la



Fig. 48. Bailarinas en la ciudad javanesa, Exposición Universal, París, 1889. Copia a la albúmina. Bibliothèque historique de la Ville de Paris, álbum 4029

incontable cantidad de fotografías y grabados del siglo XIX.[10] Sus estudios sobre la figura de estas mujeres —más una generalización que una representación individual— revelan la fascinación que sentía por sus gestos y vestimenta.[11] Como ha demostrado Tamar Garb de manera convincente, las representaciones de Gauguin de las mujeres de Martinica tenían como base los estereotipos sexistas de "los trópicos", donde las mujeres de la isla son una extensión de un mundo natural seductor y abundante, y con los que el artista ya se había familiarizado antes de llegar a Martinica.[12]

Gauguin destacó el impacto que tuvo en él este viaje breve al Caribe, y así lo dejó en claro en una carta al escritor Charles Morice: "He tenido una experiencia decisiva en Martinica. Solo allí me sentí yo mismo, y, si pretenden saber quién soy, deben buscarme en las obras que traje de allí más que en las obras de Bretaña".[13] En términos formales, su paleta exuberante y las composiciones con un entramado más complejo, como se puede apreciar en *Paisaje de Martinica*, marcan el inicio de su alejamiento del impresionismo.[14] Después de volver a Francia en octubre de 1887, ya que se vio obligado a interrumpir su viaje por una enfermedad, Gauguin siguió recurriendo a las temáticas de Martinica durante dos años más en distintos medios, como litografías, paneles de madera y la escultura de cerámica titulada *Mujer de Martinica con pañoleta* (1887–88; Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague).[15] Del mismo modo, la obra *Mujer de Martinica* de la Colección Pearlman, que el artista creó dos años después de volver de la isla, demuestra su interés constante por los pañuelos anudados que usaban muchas de las mujeres de la isla, aunque vale la pena destacar que el primer título con el que se relaciona a la escultura con Martinica fue dado a conocer por la propietaria original de la obra, Marie Henry, no por el propio Gauguin.

Dejando de lado las cuestiones sobre el origen del título de la obra, *Mujer de Martinica* representa a simple vista una amalgama de alusiones culturales. Por un lado, la escultura puede relacionarse con la isla del Caribe mediante la inclusión del pañuelo y la pátina color verde oscuro (que imita el bronce fundido), que visualmente se percibe como negro, lo que alude a un cutis que coincide con los habitantes de Martinica de ascendencia africana (uno de los principales enfoques de Gauguin).[16] Sin embargo, las joyas y la postura de la figura evocan otras referencias. De hecho, la escultura muestra la influencia del tipo de viajes internacionales imaginarios inspirados por la Exposición Universal de 1889 en París, a la que Gauguin asistió en varias ocasiones y cuyas diversas exposiciones coloniales calaron hondo en el artista. Dentro de las extensas instalaciones de la feria, se podía ir fácilmente de una exposición a la otra y admirar la arquitectura, horticultura o producciones industriales de distintos países, y vivir los espectáculos de entretenimiento inmersivo en cafeterías o presentaciones en vivo de representantes de los pabellones nacionales de los distintos países. Situada en la explanada de Les Invalides, la sección dedicada a las colonias francesas incluía representaciones de los pueblos que habitaban las



Fig. 49. Bajorrelieve del templo de Borobudur, Java (registro superior: *El ataque de Mara*; registro inferior: *Escena del Partido Popular Indio*). Fotografía en albúmina, 23,5 × 29,2 cm. Musée de Tahiti et des Îles/Te Fare Manaha, Punaauia, Tahití. Anteriormente, en la colección de Paul Gauguin

distintas tribus nativas de cada región.[17] Gauguin estaba particularmente asombrado por las bailarinas de la isla de Java (en ese momento, una colonia neerlandesa), uno de los "sucesos" de la feria (fig. 48).[18] Las joyas sumamente decoradas que usaban las jóvenes y las imágenes de los tallados elaborados en piedra del reconocido templo budista de Borobudur del siglo IX, que Gauguin conoció por fotografías (fig. 49), suelen mencionarse como fuentes de inspiración para las joyas y la postura de la figura de *Mujer de Martinica.*[19] La estatuilla, creada a partir de arcilla sin cocer, está decorada con un collar plano de papel dorado y brazaletes de tela (que originalmente podrían haber sido dorados). Aunque el pañuelo decorado es distinto de los elaborados tocados que usaban las bailarinas javanesas, su color rojo llamativo y cálido se destaca del resto de la pátina oscura que tiene el cuerpo de la figura. La postura no coincide estrictamente con ninguna de las figuras de Borobudur en particular, pero sugiere el carácter hierático de las figuras que aparecen en los extensos frisos del templo. La figura desnuda tiene una mano colocada en posición vertical sobre el pecho, una postura inspirada en la coreografía de las bailarinas javanesas durante la Exposición Universal,[20] pero también nos recuerda vagamente la cualidad reverencial de un mudra (un ritual que se hace con la mano y que está relacionado con el hinduismo y el budismo), lo que introduce un subtexto en el cual el plano espiritual se conjuga con lo sexual. Gauguin, que no definió demasiado los rasgos faciales de la figura, hizo énfasis en los muslos y caderas sinuosas, lo que crea un contraste marcado con la rigidez de su cuerpo, cuya postura angular alude —acaso paradójicamente— al dinamismo de la danza, incluso si a la figura se la presenta inmóvil, con sus piernas difuminándose en una base de madera áspera.[21] En esta y otras obras del artista, la amalgama de referencias culturales destaca una hibridez exotizante que refleja una importante falta de rigor histórico y un sentido aparejado de privilegio frecuentes en las prácticas colonialistas.

Es probable que Gauguin haya creado *Mujer de Martinica* mientras vivía en Bretaña, a donde era sabido que iba para escapar de París durante largos



Fig. 50. Reconstrucción del comedor de la Buvette de la Plage, en Le Pouldu, que muestra la obra de Gaguin *Mujer de Martinica* en un estante, en el extremo izquierdo. Association des Amis de la Maison Marie Henry, Le Pouldu, Francia

períodos.[22] Esta zona rural del noroeste de Francia le resultaba en extremo atractiva debido a sus tierras de pastoreo prácticamente vírgenes, y a sus asociaciones con la cultura pagana de los celtas. La región se hizo conocida por la vestimenta distintiva y los rituales de sus habitantes, que apuntaban a una industria del turismo que iba en ascenso y recordaban la idea de un pasado ancestral que continuaba hasta el presente[23]. Gauguin, que trabajaba cerca de la colonia de artistas de Pont-Aven, encontró en Bretaña una expresión de su forma de vida "primitiva" y "salvaje", lo que más tarde llevó a que los académicos describieran el área como su "Tahití francesa".[24] Allí, desarrolló su estilo de pintura sintético, en el que experimentó con cualidades cada vez más abstractas y solía representar paisajes imaginados en los que las imágenes de los campesinos bretones sugerían una especie de atemporalidad arcaica y la eliminación —o incluso el aislamiento— de la cultura moderna.

Mujer de Martinica, que al principio se expuso como parte del conjunto decorativo creado por Gauguin y su colega neerlandés Meyer de Haan



Fig. 51. Paul Gauguin, *Rosas y estatuillas*, ca. 1890. Óleo sobre lienzo, 73 × 54 cm. Musée Saint-Denis, Reims, Francia

para el comedor del hotel de Marie Henry en Le Pouldu, la Buvette de la Plage (fig. 50) —donde Gauguin se quedaba cuando estaba en Bretaña—, fue un elemento fundamental dentro de esta instalación ecléctica de imágenes rústicas, extranjeras y esotéricas.[25] Una reconstrucción del comedor en función de lo que Henry recordaba indica que la estatuilla y una pequeña escultura javanesa que Gauguin había comprado en la Exposición Universal de 1889 estaban en estantes a la derecha e izquierda de la chimenea, respectivamente, a ambos lados de una escultura de cerámica de De Haan, que estaba sobre el dintel.[26] Los retratos extravagantes de De Hann y Gauguin que se encontraban en las puertas cercanas dotaban a los artistas de una presencia imponente aunque misteriosa, mientras que las dos esculturas y una pintura de Gauguin colocada cerca, *Mujer del Caribe, o Mujer desnuda con girasoles* (1889; colección privada), presentan a las modelos mujeres no occidentales como proyecciones animadas del deseo masculino implícito de los europeos. Sin embargo, el conjunto en su totalidad era más bien sugestivo y no programático, y creaba una atmósfera propensa al juego imaginativo libre que transportaba al espectador a los campos bretones, los cultivos de girasoles del sur y lugares más lejanos.

Gauguin incluyó la obra *Mujer de Martinica* en otro contexto al representar la escultura en una obra de naturaleza muerta que pintó alrededor de 1890 (fig. 51).[27] En ella, la figura aparece de espaldas y está colocada sobre una mesa junto a un ramo de flores que desborda de un florero; el campo de colores vívidos y aplanados de la superficie de la mesa contrasta con el fondo oscuro y sombrío de la imagen. La escena, gracias al juego de composiciones a escala, se parece a la de una mujer sentada debajo de un árbol en flor, casi como si la figura estuviese en un paisaje de ensueño que presagia lo que Gauguin encontraría en Tahití. Con la espalda de frente al espectador, el artista representa la figura de *Mujer de Martinica* de manera que hace foco en una cualidad intencionalmente enigmática, lo que da cuenta de la inaccesibilidad del significado y, al mismo tiempo, sugiere que hay algo más allá. El artista recurre a una postura similar en la obra *Sé misteriosa* (1890; fig. 52), un relieve en madera policromada de una modelo de Tahití que creó de manera que se parezca a las técnicas de tallado de la Polinesia. Gauguin, influenciado por la bibliografía sobre Tahití y sus visitas a las exposiciones coloniales de la Exposición Universal, creó *Sé misteriosa* un año antes de viajar a la Polinesia por primera vez.

Después de evaluar otros destinos lejanos como Java, Madagascar y Tonkin (la región norte de Vietnam), Gauguin eligió Tahití, una isla que era colonia de Francia, a la que llegó en junio de 1891 en la primera de sus dos estadías.[28] El pintor, impulsado por algunas de las motivaciones que lo habían llevado a Martinica, buscaba revitalizar su carrera artística estableciéndose en esta isla tropical alejada, donde esperaba formar un



Fig. 52. Paul Gauguin, *Sé misteriosa*, 1890. Madera de tilo con policromo y rastros de lápiz de color oscuro, 73 × 95 cm. Musée d'Orsay, París

"estudio de los trópicos" con colegas afines.[29] Al describir sus deseos, Gauguin le escribió a Mette: "Rodeado de una familia nueva, lejos de los problemas de dinero que experimento en Europa, en Tahití podré escuchar, en medio del silencio de las noches tropicales hermosas, el suave murmullo de la música de mis latidos, en armonía con los misteriosos seres del grupo que me acompaña".[30] Aunque pretendía comulgar con lo que él consideraba la cultura indígena misteriosa y voluptuosa en Tahití, que le permitía librarse de las costumbres y restricciones europeas, Gauguin viajó a la isla gracias al apoyo de una subvención que le otorgó el Ministerio de Educación Pública y Bellas Artes de Francia, y se involucró con funcionarios coloniales al llegar a la capital de Papeete.[31] Lejos del sueño de una isla prácticamente impermeable a la influencia occidental, Gauguin presenció y fue parte del impacto que tuvo la incursión, colonización y actividad misionera de Europa sobre los pueblos indígenas y la cultura de Tahití, aunque la isla llevaba muy poco tiempo como colonia francesa.[32] Se vería en medio de una compleja encrucijada en la que, por un lado, era parte de la cultura colonizadora y, al mismo tiempo, se mostraba crítico de esta, en especial en los últimos años que pasó en las Islas Marquesas.[33]

Mientras creaba obras de arte que ilustraban los pueblos y los paisajes que encontraba, e investigaba las expresiones multifacéticas de la religión y la cultura de la Polinesia, Gauguin también llevó un estilo de vida romantizado similar al que tenían los pueblos nativos de la isla. Con este objetivo en mente, unos meses después de su llegada en 1891, levantó campamento y se estableció en Mataiea, un pequeño pueblo de unas 29 millas (46 kilómetros) al sur de la capital europeizada, donde alquiló una casa construida con procedimientos tradicionales.[34] En 1895, poco después de llegar a Tahití por segunda vez, alquiló un lote de tierra en Punaauia (a unas millas fuera de Papeete) y empleó a habitantes locales para que construyeran una cabaña de cañas de bambú y hojas de palmera con el estilo tradicional de Tahití. Cuando perdió el alquiler en 1897, se mudó a una casa de madera amplia en la que añadió un estudio. Decoraba las casas en las que vivía con distintas obras de arte, como tallados en madera inspirados en su léxico visual ecléctico y que, al mismo tiempo, aludían a las formas escultóricas de los indígenas; uno de los ejemplos más famosos es la serie de paneles que rodeaban la puerta de entrada de su última casa, la Maison du Jouir o "La casa del placer", ubicada en la isla marquesa de Hiva Oa (figs. 53, 54). Como observó Elizabeth Childs, estos tallados evocan los bajorrelieves escultóricos maoríes que Gauguin vio en fotografías y no tanto un estilo local.[35] Sin embargo, al parecer, para Gauguin la función de estas obras era reclamar el derecho del artista a llevar una vida íntimamente relacionada con las culturas de los Mares del Sur más que con sus raíces europeas.[36]

Tanto el formato como el título de la obra *Te Fare Amu* (cuyo título deriva de una frase tahitiana que Gauguin tradujo como *maison pour manger* [La casa

Fig. 53. Reconstrucción de la Maison du Jouir de Gauguin, Hiva Oa, Islas Marquesas. Fotografía de Rémi Jouan, 2009

Fig. 54. Paul Gauguin, *Maison du Jouir* (*La casa del placer*), 1902. Madera tallada y policromada, altura 284 cm. Musée d'Orsay, París

para comer])[37] nos dan indicios de que el artista creó esta obra como parte de un conjunto decorativo para el comedor de una de sus residencias. Se ha especulado que habría sido parte de la decoración de una de las viviendas que el artista ocupó durante su segunda estadía en Tahití, aunque no hay documentos certeros que permitan conectar esta obra con un lugar específico.[38] Este panel similar a un friso, tallado en un bajorrelieve superficial y decorado con policromo, combina imágenes y técnicas relacionadas con las pinturas, los tallados en madera y las xilografías de Gauguin. Al parecer, la inscripción que tiene en el centro anuncia la función de la obra (es decir, un elemento decorativo del comedor) y, al mismo tiempo, establece una relación enigmática entre las palabras y la imagen, así como un juego sugestivo entre las propias palabras. Gauguin era reconocido por adaptar el idioma local a sus propios objetivos artísticos, especialmente en los títulos y las inscripciones de sus obras de arte, en los que usaba el idioma tahitiano, pero también se tomaba algunas libertades en cuanto a la ortografía y la sintaxis. La frase "Te Fare Amu" conlleva una connotación de alto voltaje sexual, incluida su similitud con la frase en francés *te faire l'amour* (hacerte el amor) y su alusión a la comida como un acto sexual; además, las





iniciales "PGO" que están luego de la frase corresponden a un juego de palabras de Gauguin con sus iniciales y el término vulgar que usan los navegantes para hacer referencia a los genitales masculinos.[39] Al igual que la Maison du Jouir, cuyo nombre también podría traducirse como "La casa del orgasmo", si esta obra fuese el punto de referencia de un espacio en particular, sería un espacio en el que Gauguin reclama una suerte de libertad sexual alineada a los tropos de los trópicos como lugares exóticos y atractivos, tan conocidos en la literatura y el arte europeo del siglo XIX.

La imagen en sí misma combina elementos explícitos en términos sexuales y extremadamente crípticos, haciendo hincapié en la advertencia de "sé misteriosa" que Gauguin incluyó tanto en el panel de 1890 que lleva el mismo nombre como en uno de los paneles de la puerta de entrada a la Maison du Jouir. Las tres figuras parecen extenderse de manera ambigua desde el reino de los seres humanos hacia lo sobrenatural, algo que se destaca especialmente por las facciones con aspecto de máscaras y la piel verde de las figuras que están a la izquierda y en el extremo derecho. La figura femenina desnuda que está agachada se parece a la de una de las xilografías de Gauguin, *Te Atua* (*Los dioses*) (1895 o después), aunque en la xilografía su erotismo se realza por el énfasis en los puntos rojos que contrastan a lo largo de la columna vertebral (lo que tal vez hace referencia a una decoración producto de una escarificación o un tatuaje) que rima visualmente con sus labios rojos, sus pezones y los genitales (que, desde entonces, están cubiertos).[40] El motivo floral y las formas ambiguas que enmarcan el título —pueden tratarse de pétalos o de formas embrionarias— simbolizan la fecundidad de la naturaleza. El mundo animal está representado por una criatura extraña con aspecto de perro que está sentada sobre sus patas traseras y levanta una de las delanteras en una suerte de gesto de bendición, mientras que el híbrido de lagarto o serpiente que está en el centro de la imagen (y que recuerda al símbolo bíblico de la tentación) imita la forma serpenteante de la figura agachada. Estas imágenes pueden ser un indicio de la interconexión entre lo profano y lo espiritual, y crean un halo de misterio y ritualidad en torno al lugar donde se presume que Gauguin comía. Al no contar con datos específicos sobre cómo se presentaba esta obra —por ejemplo, si era parte de un conjunto decorativo más grande compuesto de otros elementos escultóricos o grabados en madera que el artista solía pegar en las paredes—, resulta difícil realizar una interpretación exacta de *Te Fare Amu*. Pero en términos generales, el hecho de exhibir este panel en una de las casas que adoptó en la Polinesia hubiese sido una expresión del sentido de pertenencia y, al mismo tiempo, de diferencia por parte de Gauguin. Si bien se apropia libremente de las técnicas e imágenes relacionadas con las culturas del Sur del Pacífico, la composición es sumamente personal y oscura al mismo tiempo, lo que subraya la creación de un personaje de "extranjero provocador" por parte del artista.

El contraste entre *Mujer de Martinica* y *Te Fare Amu* resulta especialmente fascinante en el sentido de que puede suscitar el análisis de la relación cambiante de Gauguin respecto de cómo abordaba el cuerpo femenino como algo "exótico" y misterioso. Sus primeros trabajos evocan la idea de un *souvenir* de viaje (como vemos, por ejemplo, en el tamaño portátil y su disposición original dentro de un bricolaje decorativo) y funcionan como un recordatorio de los viajes, tanto distantes como imaginarios. Reflejan, sobre todo, el rol de Gauguin como observador foráneo y transitorio, un consumidor colonialista en el contexto del tiempo que vivió en Martinica y en el de la Exposición Universal. Por otra parte, *Te Fare Amu* puede considerarse el intento de tener una experiencia más aunada dentro de otra cultura. Este tipo de apropiación, al ser una especie de camuflaje cultural, acarrea los problemas relacionados con la dinámica colonial de este contexto. Para algunos, este bajorrelieve representa tanto la declaración de un cierto estilo de vida como una afirmación estética, y si bien podemos considerar que la obra está imbricada en la relación complicada que tuvo Gauguin con el colonialismo en los últimos años de su vida, sigue siendo una fantasía exotizante y una amalgama de sus experiencias de las culturas en Tahití y en otros lugares.

Notas

1. Gauguin es un ejemplo de lo que Hal Foster ha denominado el "dilema del primitivista": un deseo multifacético y paradójico de cuestionar o socavar las jerarquías arraigadas de los europeos frente a las culturas "del otro", mientras sigue traslapado en un sistema binario que produce dicha oposición. Foster continúa: "Es imposible resolver esta contradicción porque Gauguin lo quiere todo: abrirse a las diferencias, que lo despojen de su identidad europea y, al mismo tiempo, fijarse en oposición al otro, reestablecerse como soberano". Hal Foster, "Primitivist's Dilemma (El dilema del primitivista)", en *Gauguin: Metamorphoses* (*Gauguin: metamorfosis*), ed. Starr Figura, cat. exp. (Nueva York: Museum of Modern Art, 2014), 49.

2. Tamar Garb ha observado que "a pesar de la afirmación que [Gauguin] solía repetir respecto de que era un 'salvaje' y que quería vivir como tal, a menudo también se refería a sí mismo como un 'hombre blanco' y un 'europeo' en las cartas que escribía". Tamar Garb, "Gauguin and the Opacity of the Other: The Case of Martinique (Gauguin y la opacidad del otro: el caso de Martinica)", en *Gauguin: Maker of Myth* (*Gauguin: creador de mitos*), ed. Belinda Thomson, cat. exp. (Princeton: Princeton University Press, 2010), 230n5.

3. Los primeros críticos también pusieron sobre la mesa algunas cuestiones relacionadas, como analiza Karyn Esielonis en "Gauguin's Tahiti: The Politics of Exoticism (La Tahití de Gauguin: política del exoticismo)" (tesis doctoral, Harvard University, 1993). Para leer más análisis críticos sobre género y dinámica colonial en la obra de Gauguin, consulte los siguientes textos: Abigail Solomon-Godeau, "Going Native: Paul Gauguin and the Invention of Primitivist Modernism (Volverse nativo: Paul Gauguin y la invención del modernismo primitivista)", *Art in America* (*Arte en Estados Unidos*) 77, n.º 7 (julio de 1989): 118–29; Stephen F. Eisenman, *Gauguin's Skirt* (*La falda de Gauguin*) (Londres: Thames & Hudson, 1997); y Norma Broude, ed., *Gauguin's Challenge: New Perspectives after Postmodernism* (*El desafío de Gauguin: nuevas perspectivas después del posmodernismo*) (Nueva York: Bloomsbury Visual Arts, 2018).

4. Gauguin solía hacer hincapié en su ascendencia peruana por parte de su abuela materna, Flora Tristan, una activista del socialismo.

5. Para obtener un resumen de los viajes de Gauguin en su época de navegante de 1865 a 1871, consulte Nienke Denekamp, *The Gauguin Atlas* (*El atlas de Gauguin*), trad. Laura Watkinson (New Haven: Yale University Press, 2019), 25–26.

6. Paul Gauguin a Mette Gauguin, [París, fines de marzo de 1887], en *Correspondance de Paul Gauguin: Documents, Témoignages* (*Correspondencia de Paul Gauguin: documentos, testimonios*), ed. Victor Merlhès (París: Fondation Singer-Polignac, 1984), 147; citado y traducido al inglés en Alastair Wright, "Gauguin and the Dream of the Exotic (Gauguin y el sueño de lo exótico)", en *Cézanne and the Modern: Masterpieces of European Art from the Pearlman Collection* (*Cézanne y lo moderno: obras maestras del arte europeo de la Colección Pearlman*), de Rachael Z. DeLue et al., cat. exp. (Princeton: Princeton University Art Museum; New Haven: Yale University Press, 2014), 195.

7. Para conocer sobre la estadía de Gauguin y Laval en Martinica, consulte Maite van Dijk y Joost van der Hoeven, eds., *Gauguin and Laval in Martinique* (*Gauguin y Laval en Martinica*), cat. exp. (Bussum, Países Bajos: Thoth Publishers; Ámsterdam: Van Gogh Museum, 2018).

8. Claire Frèches-Thory, entrada de cat. para *Tropical Vegetation* (*Vegetación tropical*), en *The Art of Paul Gauguin* (*El arte de Paul Gauguin*), ed. Richard Brettell et al., cat. exp. (Washington, DC: National Gallery of Art, 1988), 78.

9. Garb, "Opacity of the Other (La opacidad del otro)", 27: "El enfoque prácticamente exclusivo de Gauguin en los campesinos y trabajadores rurales africanos que vemos en las pinturas de Martinica es algo extraordinario si tenemos en cuenta que la isla albergaba una de las poblaciones más diversas y mixtas que podrían haberse imaginado en el siglo XIX. De hecho, fue la *créolité* (es decir, el criollismo) de la isla lo que Gauguin ya había reprimido, incluso antes de salir a buscar, como expone [Édouard] Glissant, la 'autenticidad' en otra parte".

10. Consultar Garb, "Opacity of the Other (La opacidad del otro)", 26; y Van Dijk and Van der Hoeven, *Gauguin and Laval in Martinique* (*Gauguin y Laval en Martinica*), 64–72.

11. En una carta al artista Émile Schuffenecker, Gauguin escribió: "Hemos estado en Martinica, el hogar de los dioses criollos, estas últimas tres semanas. Las formas y siluetas de las personas me resultan de lo más atractivas, y todos los días hay un ir y venir constante de mujeres negras que visten ropas elegantes baratas, cuyos movimientos tienen una gracia y variedad infinitas. Por el momento, me he limitado a dibujar boceto tras boceto de estas mujeres para explorar su verdadera personalidad, después de lo cual les pediré que posen para mí. Conversan todo el tiempo, incluso cuando llevan cargas pesadas sobre la cabeza. Tienen gestos muy inusuales, y las manos ocupan un rol importante en la armonía con sus caderas ondulantes". Paul Gauguin a Émile Schuffenecker, Martinica, principios de julio de 1887, en Merlhès, *Correspondance de Paul Gauguin* (*Correspondencia de Paul Gauguin*), n.º 129; citado y traducido al inglés en Claire Frèches-Thory, entrada de cat. para *By the Sea* (*Junto al mar*), en Brettell et al., *Art of Paul Gauguin* (*El arte de Paul Gauguin*), 80.

12. Consultar Garb, "Opacity of the Other (La opacidad del otro)", 26–27. Garb cita la novela de 1880 de Pierre Loti *The Marriage of Loti* (*El casamiento de Loti*) como uno de los puntos de referencia cultural disponibles para la fantasía sexual del paraíso tropical.

13. Paul Gauguin a Charles Morice, fines de 1890; citado y traducido al inglés en Colta Ives and Susan Alyson Stein, *The Lure of the Exotic: Gauguin in New York Collections* (*El atractivo de lo exótico: Gauguin en colecciones de*

Nueva York), cat. exp. (Nueva York: Metropolitan Museum of Art; New Haven: Yale University Press, 2002), 45.

14. Maite van Dijk y Joost van der Hoeven (*Gauguin and Laval in Martinique [Gauguin y Laval en Martinica]*, 136) describen que "más adelante, los escritores [como Charles Morice en 1904] avalaron la idea de que Gauguin había logrado una ruptura definitiva con el impresionismo mediante sus 'series sintéticas' de Martinica, lo que dio paso a un nuevo estilo de arte repleto de simbolismo y significado".

15. La escultura se expuso con el título *Mujer negra de Martinica* en una exposición de 1919 llevada a cabo en la Galerie Barbazanges en París (n.º 28). En una exposición de 1942 en la Galerie Marcel Guiot de París, se identificó erróneamente a la obra como *La pequeña tahitiana* (n.º 109).

16. Tamar Garb ("Opacity of the Other [La opacidad del otro]" 27) describe la obra *Mujer de Martinica* como una obra en la que "la piel es de un color negro sonoro", aunque Gauguin remarcó las tonalidades verdes de esta pintura de naturaleza muerta donde se ve la escultura (vea la fig. 51 en este volumen). Alastair Wright ("Dream of the Exotic [Sueño de lo exótico]", 188) argumenta que "la categorización tradicional de la estatuilla como una 'mujer negra' (durante mucho tiempo, la obra se conoció como *Mujer negra de Martinica*) es... materia de discusión. La figura podría haber estado inspirada, en parte, en las mujeres afrocaribeñas, pero no corresponde para nada a una representación precisa desde el punto de vista etnográfico. Es, en cambio, un híbrido que combina características que evocan tanto a África como a Java. En este sentido, es muy distinta de *Mujer de Martinica con pañoleta* y de las pinturas que Gauguin había creado mientras estuvo en Martinica. Esta última deja en claro las características africanas de las modelos y manifiesta poco interés por la naturaleza criolla (es decir, híbrida) de la cultura de Martinica (al artista no le interesaba representar las grandes poblaciones indias, chinas y coloniales blancas). La estatuilla de la Colección Pearlman refleja el mismo desinterés por los aspectos específicos de Martinica, incluidas las cuestiones de hibridez racial y social de la isla. La combinación que arma Gauguin en esta obra existe solo en su arte, una amalgama forjada (en ambos sentidos) a partir de diversas culturas en las que estaba interesado. Como tal, no es tanto una postal de Martinica, sino más bien un reflejo de la fascinación del artista con la idea de la mezcla racial y cultural a nivel general".

17. Para conocer más sobre las exposiciones coloniales de la Exposición Universal de 1889, consulte Paul Greenhalgh, *Ephemeral Vistas: A History of the Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851–1939* (*Vistas efímeras: historia de las Exposiciones Universales, grandes exposiciones y ferias mundiales, 1851-1939*) (Manchester, Reino Unido: Manchester University Press, 1988), caps. 3 y 4; y Lynn E. Palermo, "Identity under Construction: Representing the Colonies at the Paris Exposition Universelle of 1889 (Identidad en construcción: representación de las colonias en la Exposición Universal de 1889 en París)", en *The Color of Liberty: Histories of Race in France* (*El color de la libertad: historias de raza en Francia*), ed. Sue Peabody and Tyler Stovall (Durham, NC: Duke University Press, 2003), 285–300.

18. Gauguin le escribió al pintor Émile Bernard: "Te perdiste de algo al no venir el otro día. En el pueblo de Java hay danzas hindúes. Toda el arte de la India se puede apreciar allí, y es exactamente lo que tengo retratado en fotos". Gauguin a Bernard, París, marzo de 1899, en Malingue, *Paul Gauguin: Letters* (*Paul Gauguin: cartas*), n.º LXXXI.

19. Claire Frèches-Thory, entrada de cat. para *Estatuilla de una mujer de Martinica*, en Brettell et al., *Art of Paul Gauguin* (*El arte de Paul Gauguin*), 154; Wright, "Dream of the Exotic" ("Sueño de lo exótico"), 188.

20. Frèches-Thory, entrada de cat. para *Estatuilla de una mujer de Martinica*, 154.

21. La excentricidad de la postura de esta escultura, al igual que su escala y la técnica empleada, evocan las esculturas pequeñas de desnudos de Edgar Degas, como se menciona en Frèches-Thory, 154.

22. En junio de 1886, Gauguin frecuentaba el estudio de Ernest Chaplet en la calle Blomet de París, donde usaba el horno para sus obras de cerámica. Consulte Isabelle Cahn, "Chronology: June 1848–June 1886 (Cronología: junio de 1848 a junio de 1886)", en Brettell et al., *Art of Paul Gauguin* (*El arte de Paul Gauguin*), 9. Es probable que Gauguin no haya tenido acceso a un horno en Bretaña, lo que explicaría por qué usó arcilla sin cocer al fuego para la obra *Mujer de Martinica*.

23. Desde la década de 1830, Bretaña había sido objeto de la denominación de "lugar-mito", ya que se consideraba "un lugar remoto y salvaje que albergaba una cultura ancestral con la que uno podía encontrarse en el presente, una cultura viva y sin cambios. Las costumbres distintivas de los bretones —por ejemplo, los sombreros oscuros de ala ancha que usaban los hombres, las cofias exageradas de las mujeres— parecían ser indicios de esta atemporalidad. De hecho, estas prendas tenían un origen moderno, y Bretaña estaba viviendo un crecimiento rápido en el sector del comercio y la industria, incluido el turismo fomentado por la reputación mítica de la región". Douglas W. Druick y Peter Kort Zegers, "Encounters: October 1885–February 1887 (Encuentros: octubre de 1885 a febrero de 1887)", en *Van Gogh and Gauguin: The Studio of the South* (*Van Gogh y Gauguin: el Estudio del Sur*), cat. exp. (Nueva York: Thames & Hudson; Chicago: Art Institute of Chicago, 2001), 64.

24. Este epíteto se refiere específicamente a la ciudad costera de Le Pouldu, donde Gauguin se quedaba durante su estadía en Bretaña. Consulte Ives y Stein, *Lure of the Exotic* (*El atractivo de lo exótico*), 65.

25. Como ha notado Alastair Wright ("Dream of the Exotic [Sueño de lo exótico]", 193), podrían haber participado uno o dos artistas más en este proyecto, entre los que están Paul Sérusier. Para conocer más sobre la instalación

y el panorama general del trabajo de Gauguin en Le Pouldu, consulte Eric M. Zafran, ed., *Gauguin's Nirvana: Painters at Le Pouldu, 1889–90* (*Nirvana de Gauguin: pintores en Le Pouldu, 1889–90*), cat. exp. (Hartford, CT: Wadsworth Atheneum Museum of Art en asociación con Yale University Press, 2001).

26. Consulte Zafran, *Gauguin's Nirvana* (*Nirvana de Gauguin*), 67.

27. Para obtener más información sobre la relación entre la pintura de retratos y la naturaleza muerta en las obras de Gauguin, consulte Dario Gamboni, "Animation and Personhood, Gauguin's Still Lifes as Portraits" ("Animación y personalidad: las naturalezas muertas de Gauguin como retratos"), en *Gauguin: Portraits* (*Gauguin: retratos*), ed. Cornelia Homburg y Christopher Riopelle, cat. exp. (Ottawa: National Gallery of Canada; Londres: National Gallery, 2019), 187–226.

28. La elección de Tahití por parte de Gauguin estuvo influenciada por los tropos exotizantes de la obra *El casamiento de Loti* de Loti. Consulte Charles F. Stuckey, "The First Tahitian Years" ("Los primeros años tahitianos"), en Brettell et al., *Art of Paul Gauguin* (*El arte de Paul Gauguin*), 210.

29. Consulte Douglas W. Druick y Peter Kort Zegers, "The Studio of the Tropics" ("El estudio de los trópicos"), en Druick y Zegers, *Van Gogh and Gauguin* (*Van Gogh y Gauguin*), 332–53.

30. Paul Gauguin a Mette Gauguin, París, febrero de 1890, según la cita y traducción al inglés en Stuckey, "First Tahitian Years" ("Primeros años tahitianos"), 210.

31. Gauguin recibió la subvención para "estudiar y, en última instancia, pintar las costumbres y los paisajes de [Tahití]". Documento no publicado, Archivos Nacionales, París, F 21 2286, folleto 17; citado y traducido al inglés en Isabelle Cahn, "Chronology: July 1886–April 1891 (Cronología: julio de 1886 a abril de 1891)", en Brettell et al., *Art of Paul Gauguin* (*El arte de Paul Gauguin*), 50.

32. Aunque Tahití no se convirtió en colonia francesa sino hasta 1880, los europeos comenzaron a explorar la isla en el siglo XVI.

33. Consulte Stephen F. Eisenman, "Anti-Imperialism, Exile and Shattered Illusions" ("Antiimperialismo, exilio e ilusiones destrozadas"), en *Paul Gauguin* (Barcelona: Polígrafa, 2010), 52–91; y Elizabeth C. Childs, "Remixing Paradise: Gauguin and the Marquesas Islands (Remix del paraíso: Gauguin y las Islas Marquesas)", en *Gauguin: Polynesia* (*Gauguin: Polinesia*), ed. Suzanne Greub, cat. exp. (Múnich: Hirmer; Basel: Art Centre Basel, 2011), 316–17.

34. Gloria Groom, "Chronology: April 1891–July 1893 (Cronología: abril de 1891 a julio de 1893)", en Brettell et al., *Art of Paul Gauguin* (*El arte de Paul Gauguin*), 206.

35. Childs, "Remixing Paradise" ("Remix del paraíso"), 313.

36. Richard Brettell ha sugerido que los tallados de Gauguin recuerdan a los paneles de madera de la Francia renacentista. Brettell, entrada del cat. para la escultura de "la casa del placer", en Brettell et al., *Art of Paul Gauguin* (*El arte de Paul Gauguin*), 464.

37. "Cerca de la cabaña en la que vivía hay otra, la *faré amu* (cabaña para comer)". Paul Gauguin, *Noa Noa: The Tahitian Journal* (*Noa Noa: el diario tahitiano*), trad. al inglés de O. F. Theis (Nueva York: Dover Publications, 1985), 9. El manuscrito publicado en francés dice: "Et près de ma case il y en avait une autre petite—*Fare amu* (maison pour manger)". Paul Gauguin, *Noa Noa: Voyage à Tahiti* (*Noa Noa: viaje a Tahití*) (Estocolmo: Victor Pettersons Bokindustriaktiebolag, 1947), 38 (énfasis en el original).

38. El Princeton University Art Museum, donde la Colección Pearlman está en préstamo, actualmente fija la fecha de *Te Fare Amu* en 1895 o 1897, lo que indica la probabilidad de que este panel haya sido creado durante el segundo viaje de Gauguin en Tahití y no en su posterior estadía en las Islas Marquesas. En su catálogo de 1963 sobre las esculturas de Gauguin, Christopher Gray observó: "El 3 de septiembre de 1903, se vendieron seis planchas talladas en la subasta de las pertenencias de Gauguin en Papeete... De las seis planchas, cuatro pueden identificarse como las que estaban colocadas en la puerta de entrada a la casa de Gauguin en las Islas Marquesas, las cuales compró Victor Segalen. Otra de las planchas probablemente sea *Sé misteriosa*. Resta determinar cuál es la última. Sin embargo, la subasta incluyó la venta de mucho más material que lo que figuraba en el inventario de pertenencias de Gauguin en las Islas Marquesas, lo que sugiere que quizás parte de las pertenencias que había dejado en Tahití se agregó a esta venta. Entre los datos que indican que la pieza puede provenir de la vivienda de Gauguin en Tahití está el hecho de que el ancho de la plancha es el mismo del panel que tenía en el comedor y que ahora está en el Stockholm Museum. Las planchas que con certeza podemos relacionar con las Islas Marquesas tienen 40 cm de ancho, excepto por *Te Atua*, que solo tiene 20 cm. También tenemos una descripción bastante precisa de la casa de Gauguin en las Islas Marquesas, y no se hace mención alguna a *Te Fare Amu*... Al analizar la reconstrucción de la vivienda de Gauguin, resulta difícil ver dónde podría haber estado el panel. Otro dato que vale la pena tener en cuenta es que ninguna de las piezas de la casa en las Islas Marquesas tenía firma, y no parece algo demasiado coherente que el artista firmara esta obra y dejara las demás sin firmar". Christopher Gray, *Sculpture and Ceramics of Paul Gauguin* (*Escultura y cerámica de Paul Gauguin*) (Baltimore: Johns Hopkins Press, 1963), 265.

39. Según Gray, los únicos paneles relacionados con estas iniciales son los de la colección de Émile Schuffenecker. Gray, 265.

40. Consulte las notas de la restauradora Lynda Zycherman del cat. 29 en DeLue et al., *Cézanne and the Modern* (*Cézanne y lo moderno*), 278. La postura agachada de la figura también se parece a la de *Mujer con un gato* (ca. 1900).



FIG. 55
Chaïm Soutine (1893–1943; nacido en Smilavichy, Bielorrusia [Imperio ruso]; fallecido en París, Francia)
Autorretrato, ca. 1918

Óleo sobre lienzo, 54,6 x 45,7 cm. The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum

Las reinvenciones pictóricas de Chaïm Soutine en París y Céret

ALLISON UNRUH

La obra *Autorretrato* de Chaïm Soutine, creada alrededor de 1918, nos presenta al joven artista exiliado al lado de su caballete (fig. 55).[1] Soutine, frente a un fondo brillante de color amarillo, mira al espectador. Su expresión esquiva fluctúa entre la confianza y un cierto dejo de queja, mientras que la chaqueta azul arrugada y la corbata son indicios de seriedad profesional y desaliño bohemio. Este autorretrato captura un momento de formación para Soutine, en el que estaba consolidando su estilo pictórico luego de llegar a París en 1913 después de estudiar en la escuela de arte de la capital de Lituania, Vilna.[2] Al igual que muchos de sus colegas que emigraron de Europa del Este a París a principios del siglo XX, Soutine se reinventó, impulsado por el deseo de reafirmar su individualidad en la cuna del arte cosmopolita de Montparnasse. *Autorretrato* es una de las siete pinturas de Soutine que forman parte de la Colección Pearlman. Cabe destacar que fue la obra de Soutine lo que llevó a que Henry Pearlman se interesara seriamente en el arte moderno, y solo Paul Cézanne se ve representado a nivel más específico en la colección.[3] Los Soutine de la Colección Pearlman, que datan de fines de la década de 1910 hasta fines de la década de 1920, capturan muchos de los aspectos centrales de la exploración con óleos del artista, la cual le granjeó un reconocimiento por su singular intensidad pictórica y estilo figurativo idiosincrásico.

Los primeros años de Soutine en París estuvieron marcados por las privaciones y dificultades, además de los desafíos a nivel general que planteaba el inicio de la Primera Guerra Mundial en 1914.[4] Su determinación por convertirse en artista comenzó ya en la niñez en el *shtetl* de Smilavichy, en lo que en ese entonces formaba parte del

Imperio Ruso y hoy es Bielorrusia. Soutine, el décimo de once hermanos cuyo padre era reparador y practicaba la religión judía ortodoxa, enfrentó resistencia a su deseo de ser artista, ya que se trataba de una vocación poco tradicional en un lugar en el que muchos respetaban una interpretación del Antiguo Testamento que prohibía el tipo de arte figurativo que él quería seguir.[5] Después de completar sus estudios en la Academy of Fine Arts en Vilna, Soutine, junto con su compañero de clase Michel Kikoïne, se mudaron a París gracias a unos modestos fondos que le entregó un médico al que conoció por medio de la sinagoga. Otro de sus amigos, el artista Pinchus Krémègne, había llegado a París el año anterior y le consiguió a Soutine un lugar para quedarse en La Ruche (La Colmena) (ver fig. 7), un laberinto de estudios de artistas de Montparnasse que alojaba a una gran cantidad de artistas de Europa del Este. Aunque en un principio Soutine estudió bajo el ala de Fernand Cormon en la École des Beaux-Arts, rápidamente se dio cuenta de que prefería el estudio directo de las obras de los grandes maestros como Rembrandt van Rijn y Jean-Baptiste-Siméon Chardin en el Louvre.

Si bien en muchos sentidos Soutine forjó su propio camino, ya que prefería trabajar en solitario, siempre contó con el apoyo y la camaradería de los muchos artistas de La Ruche y de los alrededores de Montparnasse que luchaban por hacerse un nombre. Una de las relaciones que caló más hondo en él fue la que tuvo con Amedeo Modigliani (ver fig. 66), a quien Soutine conoció en 1914 a través del escultor Jacques Lipchitz. Los biógrafos han incluido a los dos artistas dentro de la mitología de principios del siglo XX de los *peintres maudits* (pintores malditos), cuyas vidas transcurrían entre la pobreza, las tragedias personales, el consumo excesivo de alcohol y la dedicación al arte. La actitud cosmopolita de Modigliani y su facilidad para integrarse entre los franceses contrastaba con la torpeza social y, posiblemente, el acento yidis de Soutine, lo que llevaba la atención de los demás a su condición de extranjero y judío. Aunque la ciudad de París solía considerarse un lugar donde reinaban la independencia y la libertad (forjadas por los ideales de la Revolución Francesa), la xenofobia y el antisemitismo eran parte de la realidad cotidiana en Francia y de seguro servían como constantes recordatorios del mote de "extranjeros" sobre algunos artistas como Soutine.[6] El activismo que emprendió Modigliani a favor del trabajo de Soutine tuvo un impacto significativo, lo que le permitió que lo representara uno de los comerciantes del artista italiano, el poeta oriundo de Polonia Léopold Zborowski, en 1916. El contrato con Zborowski permitió que Soutine se centrara en pintar en lugar de tener que recurrir a trabajos extraños para racionar su existencia, aunque, según se dice, a veces gastaba más dinero de su austero estipendio semanal en pinturas que en comida.[7] Después de su estadía preliminar en La Ruche, Soutine se mudó a la Cité Falguière, otro complejo de estudios de artistas cercano donde Modigliani también trabajaba de forma intermitente.[8] Una de las primeras obras de Soutine que quedan en la actualidad y que data de cerca del 1915 o 1916 nos ofrece una vista al complejo desde la calle (fig. 56), cuyo aspecto modesto y remendado le recordaban a la ciudad donde creció.

Es probable que el autorretrato de Soutine que se encuentra en la Colección Pearlman lo haya pintado mientras vivía en la Cité Falguière durante la guerra, aunque también podría mostrar la influencia que tuvo en él un viaje corto que hizo al sur de Francia en 1918. Para escapar de la amenaza de las bombas alemanas, Soutine se trasladó con Modigliani al pueblo de Vence, en lo que fue su primera visita a la región que más tarde sería una temática predominante en sus paisajes del pueblo de Cagnes en la Riviera Francesa. Es posible que el artista haya elegido una paleta amarilla, verde y ocre en respuesta a la luz del sol y los colores distintivos del sur de Francia, lo que añade un contrapunto vivaz frente a la solemnidad de la figura y resalta la intensidad general del retrato. Las pinceladas, impredecibles pero seguras, son un claro ejemplo del enfoque inconformista e idiosincrásico de Soutine en cuanto a los gestos y la ejecución pictórica, pero también alude a algunos de sus encuentros con los grandes maestros en el Louvre. Al incluir un caballete y un lienzo dentro de la pintura, Soutine parece jugar, a sabiendas, con los precedentes artísticos e históricos, al tiempo



Fig. 56. Chaïm Soutine, *Estudio del artista, Cité Falguière*, ca. 1915–1916. Óleo sobre lienzo, 65 × 45 cm. Colección privada

que ofrece un giro humilde, incluso antiheroico.[9] El boceto tosco que está a la izquierda parece otra imagen del propio Soutine, lo cual resulta bastante humorístico: al parecer, el boceto está pintado en la parte trasera del lienzo, lo que da cuenta de la vida austera que llevaba el artista, por ejemplo, al reutilizar lienzos viejos. De hecho, Soutine era conocido por su predilección por pintar en lienzos usados que recogía, aunque se cree que en general pintaba sobre las superficies, las cuales raspaba, más que en la parte posterior.[10] Por otra parte, la composición tiene cierta similitud con los autorretratos de Vincent van Gogh, aunque se dice que Soutine negó toda conexión con el trabajo del artista neerlandés en general.[11] Sin embargo, Van Gogh parece ser el claro precursor de este tipo de retratos del artista en apuros y desconocido en medio de una sesión de trabajo, en particular debido a la presencia concentrada de Soutine y a la superficie empastada del lienzo, así como al fondo de color amarillo (un color relacionado con Van Gogh) que era tan poco frecuente en su práctica.[12] Soutine aparece delante del caballete en una vista que va desde el pecho hacia arriba y que permite ocultar por completo sus manos, una supresión pictórica que crea un paralelismo con su preferencia por trabajar sin que los demás lo observen. En la mirada directa y los labios rojos fruncidos, se puede leer una actitud de confianza y por qué no de desafío, lo que quizás confirma el mito de que era un personaje duro e incluso pendenciero que luchaba contra sus impulsos artísticos.[13] El cuello delgado de Soutine —que puede analizarse como un indicio de su falta de alimentación— está oculto pero, al mismo tiempo, se destaca gracias a las líneas puntiagudas del cuello de la chaqueta y la corbata que están torcidas, lo que sugiere una actitud marcadamente inconformista. Mediante la combinación de estos rasgos y un dominio seguro, la pintura parece actuar como una afirmación de la autoridad de Soutine como artista y de su presencia en la escena del arte parisino, a pesar de su posición de extranjero.

Poco después de crear este llamativo autorretrato, Soutine se embarcó en lo que todos concuerdan fue el período más experimental de su carrera.[14] En 1919, Zborowski hizo los arreglos necesarios para que Soutine estuviera un tiempo en la ciudad de Céret, en los Pirineos franceses, cerca de la frontera con España. Soutine vivió allí unos tres años, intercalados con varias visitas (que incluyeron viajes de regreso a París). Unos años antes en la misma década, Céret había comenzado a asociarse a la experimentación artística, ya que era allí donde Pablo Picasso y Georges Braque crearon algunas de sus obras cubistas más reconocidas.[15] No queda del todo claro si lo que Soutine sentía por estos artistas era amistad o más bien un impulso competitivo, pero fue en el paisaje rocoso de este pequeño pueblo de montaña donde exploró el paisaje con una gran ambición y una inagotable curiosidad pictórica.[16] Las obras que creó en este período demuestran la fascinación que sentía tanto por la naturaleza como por las zonas edificadas, entornos que solía fundir con pinceladas energéticas y aplicadas con celeridad sobre la pintura fresca, lo que hace que las distinciones entre los elementos pictóricos y espaciales sean prácticamente ilegibles. Estas pinturas, reconocidas por su naturaleza desafiante, corren los límites de los

elementos pictóricos tradicionales, como la perspectiva y el modelado. Aunque Soutine fue prolífico durante este período de gran experimentación, se dice que se obsesionó con destruir los lienzos de Céret, ya que consideraba que muchos de ellos eran fracasos.[17] A pesar de esto, las obras que creó en Céret y que han perdurado constituyen un registro del período sumamente prolífico y transformador en la vida del artista.

Chemin de la Fontaine des Tins à Céret (anteriormente conocida como *Gorge du Loup*), que data de la primera parte de la estadía de Soutine en Céret, alrededor de 1920, demuestra su estilo de pintura de paisajes en su momento más intrépido y desconcertante (fig. 57). Las pinceladas gruesas aparecen en el lienzo como si fueran marcas de latigazos: son formas diagonales y puntiagudas que cobran vida gracias a distintas pinceladas curvadas, incluida una serie de formas ovaladas en la base y toques de nubes en la parte superior. La forma central parece un rayo que atraviesa el lienzo: se expande hacia el espectador y demarca un plano chato en la pintura, mientras que su forma zigzagueante paradójicamente hace que llevemos la mirada al extremo superior derecho. El tema de la obra es un camino (*chemin*) que serpentea por el barranco de Tins, uno de los lugares favoritos de Soutine, que retrató en varios lienzos.[18] Este paisaje se distinguía por la imponente verticalidad de los cerros con casas que se alzaban sobre la orilla del río. Cuando Soutine pintó esta composición y otras dos escenas relacionadas, se dice que estaba viviendo en una casa al pie de la colina del barranco, lo que le permitió conocer el lugar desde una perspectiva más íntima.[19] Sin embargo, más allá de transmitir los detalles del lugar, como su camino empinado y sinuoso, la maraña de árboles y las casas a lo lejos, Soutine presentó el paisaje de una forma marcadamente excéntrica. El cuadro parece haber sido pintado en poco tiempo; la volatilidad líquida de la fusión de sus colores y el brillo de los toques de impasto confieren a la escena una sensación de frescura y extemporaneidad. Los espectaculares contrastes entre tonos de verde y anaranjado y entre los pasajes de tintes oscuros y los blancos aportan aun más dinamismo a los ángulos y remolinos impredecibles de la composición. Si bien el cuadro rompe vívidamente con las formas tradicionales de representar el paisaje, no encaja en ninguna categoría estilística vanguardista de la época de Soutine. Va más allá de precedentes como el trazo constructivo de Paul Cézanne (ver fig. 110), los planos rotos del cubismo y los colores chillones y las capas gruesas de pintura del fauvismo; en su lugar ofrece algo a la vez más agitado e indescifrable. *Chemin de la Fontaine des Tins à Céret* demuestra cómo las obras que Soutine pintó en Céret rozan la abstracción a pesar de estar vinculadas a un tema representativo.

En los otros dos paisajes de Soutine de la Colección Pearlman se observan motivos arquitectónicos centrales que aportan cierta estabilización y claridad estructural a las respectivas composiciones, a la vez que ofrecen distorsiones exageradas y cambios inesperados de perspectiva. Al igual que en obras anteriores, en ambos lienzos predomina un punto de vista radicalmente bajo y una superficie animada. En *Vista de Céret* (ca. 1921–1922; fig. 58), Soutine se centra en un conglomerado de casas de tejados a dos aguas rodeadas de vegetación y lo que podría ser un espacio abierto en el fondo, como sugiere el título anterior del cuadro, *Plaza del pueblo*. Se observa un marcado contraste entre los tejados angulosos, los troncos curvados de los árboles y las formas arremolinadas del cielo bañado por el sol. Aunque la escena es más legible que la enmarañada superficie de *Chemin de la Fontaine des Tins à Céret*, hay algunas formas que resultan enigmáticas, como la figura circular en la parte superior izquierda. Sin embargo, estos elementos ofrecen una función compositiva dinámica que hace que el ojo del espectador se desplace dentro del lienzo. Como ha señalado Esti Dunow, Soutine era muy sofisticado e intencionado en su estructuración compositiva, a pesar de lo que podría leerse como efectos de latigazos erráticos o incluso violentos de sus pinceladas.[20]

En la obra *Campanario de Saint-Pierre en Céret* (antes conocida como *Tejados rojos, Céret*) (ca. 1922; fig. 59) se magnifican algunas de las dinámicas centrales de *Vista de Céret*, lo que nos acerca a los tejados de terracota de una pila de edificios que culmina en el lugar más emblemático de la ciudad: la iglesia de Saint-Pierre, con su campanario y su cúpula hexagonal. Soutine retomó este tema en al menos



FIG. 57
Chaïm Soutine
Chemin de la Fontaine des Tins à Céret, ca. 1920

Óleo sobre lienzo, 81,3 × 78,7 cm. The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum



FIG. 58
Chaïm Soutine
Vista de Céret, ca. 1921–1922

Óleo sobre lienzo, 74 x 85,7 cm. The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum

nueve lienzos diferentes.[21] El formato vertical pone de relieve el carácter vertiginoso de este pueblo ubicado en la ladera, con sus característicos tejados rojos y sus edificios ocres, detalles que impregnan la escena de calidez y alegría. La arquitectura está enmarcada por árboles curvados a ambos lados, pero aquí las ramas se curvan hacia adentro y se unen visualmente a las formas angulosas de las casas, lo que crea una composición dinámica que parece retorcerse y girar, incluso dentro de la superficie cubierta por gruesos trazos de pintura. Como espectadores, nos vemos inmersos en la escena, lo que nos da una percepción inmediata y la sensación de que el paisaje está cambiando ante nuestros ojos. La complejidad espacial podría reflejar la respuesta de Soutine a la simplificación geométrica y las disyunciones espaciales del cubismo y a la conexión de ese movimiento con los planos de facetas de los paisajes influyentes de Cézanne. Asimismo, el impasto vívido y la naturaleza animada del cuadro pueden remitir a la obra de Van Gogh de más de una generación anterior. No obstante, si bien Soutine compartía con estos artistas la práctica de la pintura *en plein air* que era popular desde mediados del siglo XIX, también parece haber abordado la pintura al óleo con una técnica imprevisible e inquieta que se traducía en una volatilidad pictórica. Es bien sabido que, a la hora de crear sus lienzos, Soutine prefería trabajar con los temas frente a él; para el paisaje de la Colección Pearlman y otros paisajes de Céret, se inspiró en las cualidades singulares del paisaje rocoso característico de la zona. Los paisajes de Céret de Soutine, dinámicos e inestables en sus formas viscosas que entrechocan y se mezclan entre sí, reflejan la capacidad del artista para transmitir la sensación de una posible metamorfosis constante en sus cuadros.

Al trabajar solo en Céret, lejos de los estudios repletos de artistas de Montparnasse, Soutine creó (y en algunos casos destruyó) un gran número de cuadros cuyo estilo altamente expresivo y excéntrico representó un punto de inflexión en su carrera. Aunque luego se alejó de algunos de los aspectos más extremos de estas obras, para retomar un enfoque más legible hacia 1924 en algunas de sus representaciones de Cagnes,[22] por ejemplo, aún así podemos ver los efectos a largo plazo que tuvo su dominio de la pincelada espontánea e idiosincrásica que desarrolló en esta época. Los cuadros de Soutine de este período también propiciaron su histórico descubrimiento por parte del coleccionista estadounidense Albert Barnes, quien adquirió más de cincuenta lienzos de Céret del artista durante un viaje a París en diciembre de 1922 para su colección en los suburbios de Filadelfia.[23] Cuando Barnes descubrió a Soutine, el artista se abrió camino en el mercado y en la opinión pública; a partir de entonces, Soutine pudo ganarse la vida cómodamente con su obra durante gran parte del resto de su vida.

En 1925, gracias a que Barnes adquirió sus obras y al aumento de las ventas de Zborowski, Soutine pudo alquilar su propio apartamento y espacio de trabajo en París, donde comenzó una serie de bodegones en los que aparecían cuerpos de res y aves de corral despellejados, tales como *El pavo colgante* (ca. 1925; fig. 60).[24] Aunque sus temas estaban claramente inspirados en su estudio de cuadros del Louvre como *La raya* (1728) de Chardin y *El buey desollado* de Rembrandt (1655; fig. 61), en lugar de copiar estas obras, Soutine pintaba directamente a partir de cadáveres de animales que colocaba en su estudio (fig. 62). Aunque Soutine dejó de pintar paisajes y comenzó a pintar obras de estudio, mantuvo su vigorosa técnica de impasto llamativo y enérgicas madejas de pintura. En *El pavo colgante*, el ave muerta está suspendida boca abajo con las alas extendidas, y los brillantes colores moteados de su piel desplumada actúan como una especie de vórtice del que brotan formas diagonales. El trato de Soutine acentúa una sensación de tormento en el total desaliño del cadáver del animal, con los miembros extendidos en distintas direcciones y la cabeza casi perdida en la oscuridad del fondo del lienzo, con el pico abierto como en un grito inútil. Todo esto está plasmado con pinceladas inquietas que evocan vívidamente el dolor y el forcejeo, sentimientos que se ven acentuados por el marco estrecho de la imagen y las formas sombrías del fondo. Si bien tanto los cuadros de Chardin como los de Rembrandt sirvieron de modelo para el estudio minucioso de la materialidad y la iluminación de sus bodegones manchados de sangre, Soutine llevó a otro nivel la exploración de una técnica de pintura



FIG. 59
Chaïm Soutine
Campanario de Saint-Pierre en Céret, ca. 1922

Óleo sobre lienzo, 81,3 × 64,8 cm. The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum



FIG. 60
Chaïm Soutine
***El pavo colgante*, ca. 1925**

Óleo sobre cartón, 95,9 × 72,1 cm. The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum



Fig. 61. Rembrandt van Rijn (1606–1669; nacido en Leiden, Países Bajos; fallecido en Ámsterdam, Países Bajos), *El buey desollado*, 1655. Óleo sobre lienzo, 94 × 69 cm. Musée du Louvre, París



Fig. 62. Chaïm Soutine con una gallina muerta, Le Blanc, Francia, 1927

desbordante, dinámica e imprevisible, que quizás no esté muy alejada de ciertos aspectos de sus paisajes de Céret.

Algunos especialistas han relacionado la evocación del dolor y la agonía de Soutine en sus bodegones de cadáveres con temas religiosos o míticos, como la crucifixión o la caída de Ícaro, o con costumbres judías con las que el artista estaba familiarizado, como un ritual de absolución en Yom Kipur que consistía en hacer girar un ave atada.[25] Esti Dunow ha señalado que los cadáveres ensangrentados de Soutine contradicen las normas sobre la preparación kosher de la carne que regían en la comunidad judía ortodoxa en la que se crio el artista.[26] Sin embargo, estas obras no declaran ninguna intención programática específica; más bien, ofrecen una mirada profunda a estos cadáveres observados minuciosamente y representados de forma visceral, cuya ambigüedad invita tanto a mirar de cerca como a una cierta universalización de temas como el sufrimiento y la muerte. La pincelada de Soutine también pone de relieve su propia materialidad, con una variedad de efectos gestuales y formas pictóricas que se leen como una composición casi abstracta. Cuadros como *El pavo colgante* oscilan entre la representación y la abstracción, y la inmediatez palpable de la pincelada del artista pone en primer plano la experiencia subjetiva del espectador y el movimiento y la inestabilidad constantes de la pintura al óleo.

En la década de 1920, el retrato se volvió una faceta importante de la práctica de Soutine y seguiría siéndolo hasta el final de su carrera. Aunque a veces pintaba a sus amistades, prefería centrarse en modelos que no conocía personalmente.[27] Los retratos de la Colección Pearlman demuestran que Soutine seguía el ejemplo de predecesores como Rembrandt, pero su pincelada diversa e impredecible dota a sus modelos anónimos de expresividad y ambigüedad. En la obra *El niño del coro* (1925; fig. 63), que forma parte de una serie de cuadros de muchachos jóvenes con vestimentas eclesiásticas, se muestra

la sensibilidad con la que Soutine aborda el aparente nerviosismo del niño, como indica su exagerada mirada de reojo.[28] En lugar de centrarse en las figuras de autoridad religiosas que suelen verse en los retratos, Soutine optó por retratar a este y otros adolescentes que pasaban desapercibidos. La responsabilidad implícita de los niños del coro contrasta con su juventud, lo que evoca la fluidez de la adolescencia, acentuada aquí por la fluidez de la pintura que define el rostro del niño.

Aunque se sabe poco sobre la modelo del *Retrato de una mujer* (1929; fig. 64), este cuadro también podría estar relacionado con una de las series de retratos de Soutine. El artista empezó a sentir fascinación por los profesionales del servicio, como los botones, los cocineros y los camareros, personas muchas veces anónimas y omnipresentes en los hoteles y restaurantes que proliferaban en el París de la época, pero que rara vez aparecían en retratos formales.[29] En este caso, el sencillo atuendo negro de la modelo podría ser el uniforme de una sirvienta o algún otro tipo de vestido sobrio y modesto. Junto con el fondo azul entintado del cuadro, la oscuridad del vestido de la mujer centra la atención en su rostro alargado, sus ojos marcadamente caídos y sus manos apretadas, que denotan una sensación de tensión interna. Soutine plasmó estos rasgos con pintura moteada que yuxtapone tonos rubicundos y azules melancólicos, aplicados de una manera que parece, a la vez, definir y distorsionar sus facciones. Hay una tensión añadida en la particularidad de ciertos rasgos, como sus ojos y cejas, que podrían rozar lo caricaturesco, pero que también transmiten un sentido más generalizado de patetismo y dignidad.

Incluso después de conseguir cierto éxito económico y reconocimiento, Soutine no dejó de ser una especie de marginado durante toda su vida. Su obra, a menudo plagada de contradicciones y conflictos internos, ha resultado difícil de clasificar en las categorías típicas de la historia del arte.[30] La popularidad de Soutine ha estado marcada por historias de conflictos personales, como su difícil infancia y sus primeros años de lucha en París, así como el trágico final de su vida en la Francia ocupada por los nazis, donde en 1943 falleció por complicaciones derivadas de una larga dolencia estomacal tras pasar años refugiándose de la ocupación. Después de su muerte, su obra tuvo una fuerte repercusión al otro lado del Atlántico, ya que se consideró precursora de la falta de convencionalismo y el audaz gestualismo del expresionismo abstracto.[31] Críticos y artistas como Willem de Kooning admiraban la libertad expresiva de Soutine y la exploración que hacía del potencial de la pintura al óleo para reflejar complejidades formales y emocionales intensas, aunque a menudo indescifrables.[32] A pesar de que Soutine intentó suprimir la circulación de sus cuadros de Céret al destruir numerosos ejemplares a lo largo de su vida, en muchos sentidos la naturaleza extrema de esos lienzos no solo desempeñó un importante papel experimental que sirvió de base a sus obras posteriores, sino que también constituye un aspecto fundamental de su legado.

Notas

1. La datación de las obras de Soutine sigue el catálogo razonado; resulta difícil establecer una datación precisa, ya que el artista no fechaba sus obras y la documentación original es escasa. Consulte Maurice Tuchman, Esti Dunow y Klaus Perls, *Chaim Soutine (1893–1943): Catalogue Raisonné* (*Chaïm Soutine (1893–1943): catálogo razonado*), 2 vols. (Colonia: Benedikt Taschen Verlag, 1993).

2. Las principales fuentes de información biográfica de este ensayo son de Tuchman, Dunow y Perls, *Chaïm Soutine*; Norman L. Kleeblatt y Kenneth E. Silver, *An Expressionist in Paris: The Paintings of Chaim Soutine* (*Un expresionista en París: las pinturas de Chaïm Soutine*), cat. exp. (Múnich: Prestel-Verlag, 1998); y Esti Dunow et al., *Soutine: Céret, 1919–1922*, cat. exp. (Céret: Musée d'Art Moderne de Céret, 2000).

3. Pearlman compró su primer cuadro de Soutine, *Vista de Céret* (ca. 1921–1922; ver fig. 58), entonces conocido como *Plaza del pueblo*, en una subasta en 1945, y posteriormente describió cómo influyó esta adquisición en el desarrollo de su colección. Consulte Henry Pearlman, *Reminiscences of a Collector* (*Reminiscencias de un coleccionista*) (Princeton: Princeton University Art Museum, 1995), reimpreso y comentado en *Cézanne and the Modern: Masterpieces of European Art from the Pearlman Collection* (*Cézanne y lo moderno: obras maestras del arte europeo de la Colección Pearlman*), de Rachael Z. DeLue et al., cat. exp. (Princeton: Princeton University Art Museum; New Haven: Yale University Press, 2014), 3.

4. Cuando estalló la guerra, Soutine se alistó en una brigada de trabajo destinada a cavar trincheras, pero fue dado de baja por problemas de salud. Consulte Billy Klüver y Julie Martin, "Chaim Soutine: An Illustrated Biography" (Chaïm Soutine: biografía ilustrada) en Kleeblatt y Silver, *Un expresionista en París*, 101.



FIG. 63
Chaïm Soutine
El niño del coro, 1925

Óleo sobre lienzo, 35,6 × 27,9 cm. The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum



FIG. 64
Chaïm Soutine
Retrato de una mujer, 1929

Óleo sobre lienzo, 80,6 × 60,3 cm. The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum

5. "Un día le pidió a un lugareño que posara para él. El hombre, un judío devoto, llevó consigo a sus amigos. Atacaron a Soutine con tanta violencia que se lo dio por muerto. Intervino la policía y, como resultado del juicio, los agresores de Soutine fueron condenados a pagar 25 rublos [*sic*] por daños y perjuicios. El dinero le permitió salir del pueblo y encaminarse finalmente a París". Chana Orloff, en *Soutine und die Moderne/Soutine and Modernism* (*Soutine y el modernismo*), ed. Sophie Krebs, Henriette Mentha y Nina Zimmer, cat. exp. (Basilea: Kunstmuseum Basel; Colonia: DuMont, 2008), 254. La historia se cuenta de manera algo diferente en Klüver y Martin, "Chaim Soutine", 96: Según Michel Kikoïne (que conocía a Soutine de Minsk y Vilna) y Faïbich-Schraga Zarfin (que era del mismo pueblo), Soutine logró irse de su comunidad judía ortodoxa cuando, tras dibujar el retrato de un anciano y recibir una severa paliza de los hijos del retratado, la madre del artista presentó una denuncia y le concedieron quince rublos.

6. Para obtener más información sobre Soutine y la identidad judía, consulte Krebs, Mentha y Zimmer, *Soutine und die Moderne*; y Kenneth E. Silver y Romy Golan, *The Circle of Montparnasse: Jewish Artists in Paris, 1905–1945* (*El círculo de Montparnasse: artistas judíos en París, 1905–1945*) (Nueva York: Universe, 1985).

7. Josephine Matamoros, "Chaim Soutine in Céret: Immersion in the Site" ("Chaïm Soutine en Céret: inmersión en el lugar") en Dunow et al., *Soutine: Céret*, 36.

8. Soutine se mudó a Cité Falguière en 1914, según Dunow et al., *Soutine: Céret*, 146; y en 1916 según Tuchman, Dunow y Perls, *Chaim Soutine*, 79.

9. Barnaby Wright describe este cuadro como "una identificación consciente con autorretratos similares de maestros antiguos y modernos, desde Rembrandt y Goya hasta Vincent van Gogh y Paul Cézanne". Barnaby Wright, "Introduction: Soutine's Misfits" ("Introducción: los inadaptados de Soutine" en *Soutine's Portraits: Cooks, Waiters and Bellboys* (*Los retratos de Soutine: cocineros, camareros y botones*), cat. exp. (Londres: Courtauld Gallery en asociación con Paul Holberton Publishing, 2017), 23. Kenneth Silver señala que, en este autorretrato, "lo que más se destaca es lo espontánea, torpe e incluso despreciativa que parece la imagen que Soutine tiene de sí mismo. Desde el atuendo desaliñado de "burgués fallido" (léase bohemio), con camisa, corbata y chaqueta, y la figura dibujada torpemente en el reverso del lienzo en el que trabaja —que parece parodiar el tipo de cuestiones epistemológicas que se supone que suscita esta duplicación de la representación— hasta el hecho de que disminuye de forma tan evidente su estatura en relación con el espacio del fondo y el lienzo a su lado, la autodescripción de Soutine es rotundamente antiheroica". Kenneth Silver, "Where Soutine Belongs" ("El lugar de Soutine") en Kleeblatt y Silver, *Un expresionista en París*, 23.

10. Según Paulette Jourdain, que fue modelo de Soutine en la década de 1920: "A él no le gustaba pintar sobre lienzos nuevos y en blanco. Comprábamos lienzos viejos [en un mercado de pulgas de París] y él los raspaba y los pintaba por encima". Paulette Jourdain, citada en Klüver y Martin, "Chaïm Soutine", 104. Ellen Pratt señala que, de las doce obras de Soutine que se examinaron con rayos X, se observó que solo dos habían sido pintadas sobre lienzos reutilizados. Ellen Pratt, "Soutine beneath the Surface: A Technical Study of His Painting" ("Soutine bajo la superficie: estudio técnico de su pintura") en Kleeblatt y Silver, *Un expresionista en París*, 120–21.

11. Kenneth Silver ("El lugar de Soutine", 23) señala: "La influencia que el arte de Vincent van Gogh tuvo en Soutine es indiscutible —al menos en sus primeras obras—, aunque él se empeñara en negarlo".

12. El vivo contraste entre la chaqueta azul de Soutine y el fondo en tonos amarillos difiere de las paletas más crudas de sus otros autorretratos conocidos de esta época, como *Autorretrato en la cortina* (ca. 1917) y *Autorretrato con barba* (ca. 1917), ambas en colecciones privadas; y la obra conocida como *Grotesco (autorretrato)* (1922–25; Musée d'Art Moderne de Paris).

13. Kenneth Silver ("El lugar de Soutine", 23) escribe sobre la representación de Soutine: "Sin embargo, su autoestima pugnaz es inconfundible, su cabeza es una especie de proyectil, con los labios imposiblemente rojos fruncidos hacia el plano pictórico. Y con una actitud hacia el espectador que hace sentir que esta no es la clase de tipo que uno quiere tener cerca en medio de una discusión".

14. Por ejemplo, Esti Dunow observa que "entre 1919 y 1922, Soutine pintó una notable cantidad de cuadros que llegaron a conocerse en conjunto como los cuadros de Céret, y que se han considerado como la más poderosa y contundente expresión de su arte". La autora señala que algunas de las obras de este período, clasificadas como "los cuadros de Céret" fueron pintadas fuera de Céret, en lugares como Vence, Cagnes o París. Esti Dunow, "Soutine as a Painter from Life: His Relationship to His Motif" ("Soutine como pintor de la vida: su relación con el motivo") en Dunow et al., *Soutine: Céret*, 16.

15. Como ha señalado Josephine Matamoros ("Chaïm Soutine en Céret", 38), Céret era popular entre los artistas. Cuando Soutine llegó a la ciudad, su amigo Pinchus Krémègne ya estaba allí; otros artistas que pasaron un tiempo en Céret entre 1919 y 1920 fueron Juan Gris y André Masson. El coleccionista y pintor Frank Burty Haviland había llegado a Céret en 1910 y allí se reunió con varios miembros de su círculo, que se alojaban en un antiguo convento que había comprado, llamado Les Capucins.

16. Sobre su experiencia de pintar en Céret, se dice que Soutine comentó: "Cuando pintaba en Céret y en Cagnes cedí a la influencia [del cubismo] muy a mi pesar, y los resultados no fueron del todo banales. Pero es que, Marevna, Céret es todo menos banal. Hay tantos escorzos en el paisaje que, por esa misma razón, puede parecer que un cuadro ha sido pintado en un estilo concreto". Soutine, citado en Marevna [Vorobëv], *Life with the Painters of La Ruche* (*La vida con los pintores de La Ruche*), traducción al inglés de Natalia Heseltine (Nueva York: Macmillan, 1974), 156.

17. Ellen Pratt ("Soutine bajo la superficie", 128) resume varios relatos de cómo Soutine dañaba o destruía sus

propias obras cuando no estaba satisfecho con ellas, ya fuera cortándolas en pedazos, quemándolas o quitándoles la pintura con gasolina. Soutine intentó rastrear las obras que creó antes de 1923 para destruirlas, pero se logró conservar unas 150 obras anteriores a ese año.

18. Josephine Matamoros ("Chaïm Soutine en Céret", 58) ha descrito las representaciones de Soutine del barranco de Tins como "una de las series más cautivadoras de Soutine, quizá la que sintió con más intensidad y la que más le gustaba".

19. También se ha informado que, en algún momento, Soutine residió en un *casot* ("cabaña" en catalán) en este barranco. Consulte Matamoros, 60. Sobre las dos escenas relacionadas de *Chemin de la Fontaine des Tins à Céret*, consulte Tuchman, Dunow y Perls, *Chaïm Soutine*, n.º 66 y 76; sobre los títulos y fechas que en algunos casos se han actualizado desde la publicación del catálogo razonado ya mencionado, consulte Dunow et al., *Soutine: Céret*, n.º 271 y 269, respectivamente.

20. "Lamentablemente, el expresionismo de Soutine a menudo se ha caracterizado como frenético, descontrolado y producto de alucinaciones, incapaz de un pensamiento deliberado o incluso de una estructuración consciente". Esti Dunow, "Rethinking Soutine" (Repensando a Soutine), en Tuchman, Dunow y Perls, *Chaïm Soutine*, 57.

21. Consulte Tuchman, Dunow y Perls, *Chaïm Soutine*, n.º 49–51, 62, 63, 65, 86, 89 y 96; también consulte Dunow et al., *Soutine: Céret*, n.º 221, 217, 225, 215, 231, 227, 315, 235 y 233, respectivamente.

22. Para ver ejemplos de su obra en Cagnes, consulte Tuchman, Dunow y Perls, *Chaïm Soutine*, n.º 133 y 135–137.

23. Consulte Sylvie Patrie, "Chaïm Soutine y el Dr. Albert C. Barnes", en *Soutine/De Kooning: Conversations in Paint* (*Soutine/De Kooning: conversaciones en pintura*), ed. Simonetta Fraquelli y Claire Bernardi, cat. exp. (Filadelfia: Barnes Foundation, 2021), 40.

24. Soutine se mudó a un apartamento en el número 35 de la avenue du Parc-de-Montsouris (actual avenue René-Coty) y a un estudio en la rue du Mont Saint-Gothard, ambos cerca de Montparnasse. Consulte "Biography" ("Biografía") en Dunow et. al., *Soutine: Céret*, 150.

25. Maurice Tuchman, "Out of the Shtetl" ("Fuera del *shtetl*"), en *Soutine and Modern Art* (*Soutine y el arte moderno*), de Maurice Tuchman y Esti Dunow, cat. exp. (Nueva York: Cheim & Reid, 2006), s.p. [29].

26. Esti Dunow, "Chaïm Soutine: Evolution in Form and Expression" ("Chaïm Soutine: la evolución en la forma y la expresión") en *Soutine (1893–1943)*, de Esti Dunow et al., cat. exp. (Nueva York: Galleri Bellman, 1983), 10: "La asociación entre la comida y la muerte es el mismísimo fundamento de las leyes kosher del judaísmo... Todo el proceso que lleva a cabo Soutine de inspeccionar el cadáver de res ensangrentado durante días, detenerse en los detalles, y echarle sangre fresca va en contra de estas leyes kosher. No está claro si había o no un deseo consciente o inconsciente de transgredir este mandato extremadamente importante de su infancia".

27. Tuchman, Dunow y Perls, *Chaïm Soutine*, 509.

28. Un examen técnico del cuadro reveló que el lienzo había sido cortado y ensamblado, posiblemente con partes que no fueron hechas por la mano de Soutine. Consulte Pratt, "Soutine bajo la superficie", 130.

29. Para más información sobre este tema, consulte Wright, *Los retratos de Soutine*.

30. Por ejemplo, Norman Kleeblatt y Kenneth Silver han señalado que Soutine "es la representación misma de lo que en los últimos tiempos se ha denominado una figura 'liminal', una figura que vive en los límites de las cosas, entre categorías y discursos críticos". Norman Kleeblatt y Kenneth Silver, "Introduction: Reading Soutine Retrospectively" ("Introducción: una lectura retrospectiva de Soutine"), en Kleeblatt y Silver, *Un expresionista en París*, 13.

31. La exposición retrospectiva de Soutine en 1950, organizada por el Museum of Modern Art de Nueva York, coincidió con el auge del expresionismo abstracto; en el catálogo de la exposición, el curador Monroe Wheeler planteaba la pregunta retórica: "¿Era Soutine [durante su estadía en Céret] lo que podría llamarse un expresionista abstracto?" Luego aborda la obra *Vista de Céret* (conocida entonces como *Plaza del pueblo*) para ejemplificar el modo en que Soutine se inspiraba en el mundo natural, a la vez que creaba obras que funcionaban a un nivel no representativo: "En una exuberante celebración de las formas naturales, el artista desarrolló en sus lienzos texturas rugosas arbitrarias y pigmentos sobrenaturales que parecían tener el esplendor de una joya, y aplicó este patrón general en niveles tan extremos que apenas podemos distinguir o entender lo que está representado. Pero no deja de expresar aquello que le sirvió de inspiración con una fuerza de emoción más intensa que la mayoría de los lienzos abstractos". Monroe Wheeler, *Soutine*, cat. exp. (Nueva York: Museum of Modern Art, 1950), 50. Sobre la relación entre Soutine y los artistas y críticos del expresionismo abstracto, consulte Norman L. Kleeblatt, "An Expressionist in New York: Soutine's Reception in America at Mid-Century" ("Un expresionista en Nueva York: la recepción de Soutine en Estados Unidos a mediados de siglo") en Kleeblatt y Silver, *Un expresionista en París*, 41–63; Colette Giraudon, "An Unexpected Posterity: The Aftereffects of Soutine's Oeuvre across the Atlantic" (Una posteridad inesperada: las repercusiones de la obra de Soutine al otro lado del Atlántico") en Dunow et al., *Soutine: Céret*, 84–92; Maurice Tuchman y Esti Dunow, *The Impact of Chaim Soutine (1893–1943): De Kooning, Pollock, Dubuffet, Bacon* (*El impacto de Chaïm Soutine (1893–1943): De Kooning, Pollock, Dubuffet, Bacon*), cat. exp. (Ostfildern: Hatje Cantz, 2002); y Maurice Tuchman y Esti Dunow, *Soutine and Modern Art: The New Landscape, the New Still Life (1950–2006)* (*Soutine y el arte moderno: el nuevo paisaje, el nuevo bodegón [1950–2006]*), cat. exp. (Nueva York: Cheim & Read, 2006), que incluye fragmentos de comentarios de críticos y artistas relacionados con el expresionismo abstracto.

32. Para más información sobre este tema, consulte Fraquelli y Bernardi, *Soutine/De Kooning*.



Amedeo Modigliani en Montmartre y Montparnasse

ALLISON UNRUH

En 1906, a la edad de veintiún años, Amedeo Modigliani se mudó a París desde su ciudad natal de Livorno, Italia. Aunque su paso por la capital francesa fue relativamente breve —murió catorce años más tarde, a la edad de treinta y cinco—, París se convirtió en un epicentro de gran influencia para el artista (ver fig. 66).[1] Fue uno de los muchos artistas de todas partes del mundo que llegaron a la Ciudad Luz para conocer el sinfín de oportunidades que ofrecía para estudiar, exponer, conseguir el reconocimiento de la crítica y encontrar un sentido de camaradería artística.[2] En lugar de retratar los espacios al aire libre, los cafés o los auditorios de la ciudad, Modigliani se centró sobre todo en crear retratos que plasmaran a su círculo cosmopolita de amistades y colegas a través de un lente inmediatamente reconocible y deliberadamente moderno. Su expresión de lo moderno se inspiraba en la vida contemporánea y en el arte de diversas culturas de distintas geografías y épocas —desde el antiguo Egipto hasta obras de otros rincones de África— que encontraba en galerías y museos de toda la ciudad. El París de Modigliani giraba en torno a dos barrios populares, Montmartre y Montparnasse, donde vivió y trabajó en distintos lugares que reflejaban sus conexiones con una creciente comunidad de dinámicos artistas vanguardistas de todo el mundo, conocidos en general como la Escuela de París.[3]

Las cuatro obras de Modigliani de la Colección Pearlman presentan un microcosmos de algunos de los aspectos más importantes de la carrera del artista, en particular su compromiso con la forma humana como vehículo para experimentar con la abstracción, así como la representación de individuos concretos. La escultura de una cabeza corresponde a una serie formativa que Modigliani creó a

EN LA PÁGINA OPUESTA: FIG. 65
Amedeo Modigliani (1884–1920; nacido en Livorno, Italia; fallecido en París, Francia)
***Cabeza*, ca. 1910–1911**

Piedra caliza, altura sin la base, 41,8 × 12,5 × 17 cm. The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum



Fig. 66. Amedeo Modigliani en su estudio, París, ca. 1915. Fotografía de Paul Guillaume (1891–1934; nacido en París, Francia; fallecido en París)

raíz de sus visitas a colecciones en París que lo introdujeron en un ecléctico abanico de culturas y épocas, mientras que los tres retratos pintados reflejan su constante interés por los personajes individuales que eran parte de sus círculos artísticos y sociales plurinacionales, que formaron el conjunto de obras más prolífico de su corta carrera.

La obra *Cabeza* (ca. 1910–1911; fig. 65), tallada en piedra caliza, es una de las casi veinticinco esculturas de cabezas humanas estilizadas que Modigliani creó entre aproximadamente 1910 y 1913. Fechada alrededor de 1910–1911, esta obra parece ser un ejemplar anterior, tal vez experimental, de esta emblemática serie.[4] Modigliani había experimentado por primera vez con la escultura cuando era estudiante en Italia en 1902, cuando pasó un tiempo trabajando en Pietrasanta, cerca de las famosas canteras de mármol de Carrara, aunque poco después se centró en la pintura.[5] En *Cabeza* y obras afines existe una conexión tangible con el entramado parisino, ya que Modigliani era conocido por utilizar piedra caliza que rescataba de obras en construcción de la zona, probablemente en torno al bulevar Raspail de Montparnasse, un área de la ciudad que tuvo un rápido desarrollo a principios del siglo XX. Al parecer, entabló amistad con algunos de los canteros italianos que trabajaban en las fachadas de los nuevos edificios, y es posible que ellos le proporcionaran restos de piedra caliza, una alternativa asequible al mármol u otras rocas que en aquella época superaban los limitados recursos del artista.[6] *Cabeza* presenta un rostro alargado coronado con un elemento a modo de tocado; sus contornos tallados y líneas cinceladas contrastan con las zonas ásperas de la piedra que parecen no estar trabajadas. Las marcas en el bloque parecen corresponder a materiales de construcción, mientras que el elemento redondo de la parte superior, relleno con yeso, podría haber sido un elemento "encontrado" que Modigliani utilizó como adorno en la frente de la figura, quizás como emulación de la imaginería budista.[7]

El giro de Modigliani hacia la escultura coincidió con su traslado de las sinuosas calles de Montmartre, en el norte de París, a los nuevos y amplios bulevares de Montparnasse, en la Margen Izquierda. En 1909, alquiló un estudio en la colonia de artistas de Cité Falguière (ver fig. 56), aunque a lo largo de su carrera se trasladaría de un barrio a otro.[8] Es posible que este traslado se debiera a su deseo de encontrar un estudio en el que pudiera albergar con mayor comodidad su obra escultórica, ya que Montparnasse contaba con una gran cantidad de espacios de este tipo que atraían a muchos escultores, tanto consagrados como vanguardistas.[9] Aunque a Modigliani se lo asociaría más frecuentemente a Montparnasse y sería considerado una de las figuras más destacadas de su época, también en Montmartre encontró un crisol artístico que marcó los inicios de su carrera.[10]

Montmartre era el epicentro de una escena artística bohemia que había crecido a finales del siglo XIX, a medida que el antiguo paisaje semirrural de las afueras del norte de París se convertía

en sede de auditorios y otros lugares de ocio, así como de alojamientos baratos. Henri de Toulouse-Lautrec es quizás el cronista más conocido de la vida nocturna del fin de siglo en Montmartre, y su expresivo estilo gráfico, junto con el fauvismo de Henri Matisse y el período azul de Pablo Picasso, fue una de las muchas influencias que pueden apreciarse en los primeros retratos de Modigliani. Cuando Modigliani llegó a Montmartre, el edificio en ruinas de una antigua fábrica conocido como el Bateau-Lavoir era un destacado centro de experimentación vanguardista, en particular asociado con Picasso y la cuna del cubismo.[11] Aunque Modigliani no se unió a las filas de los cubistas (ni a las de sus compatriotas italianos, los futuristas), sí estuvo vinculado a ellos de varias formas tangenciales, por ejemplo, a través de sus círculos sociales y la frecuencia con que visitaba el Bateau-Lavoir, así como por la exposición en 1912 de un conjunto de sus esculturas de cabezas junto a obras de arte cubistas en el Salon d'Automne (fig. 67).[12] Antes de inclinarse por la escultura, Modigliani visitó el estudio de Picasso en la época en que el artista español pintó su famosa obra *Les demoiselles d'Avignon* (1907; The Museum of Modern Art, Nueva York), con su ruptura de la figuración convencional y de las relaciones entre figura y fondo, basadas, en parte, en el estudio de Picasso de las máscaras y esculturas africanas. Aunque el enfoque de Modigliani era diferente que el de Picasso, los dos artistas compartían el interés por las máscaras africanas, una de las muchas



Fig. 67. Vista de instalación del Salon d'Automne de 1912 en el Grand Palais des Champs-Élysées, París, con cuatro esculturas de cabezas de Modigliani.



Fig. 68. Amedeo Modigliani, *Cabeza*, ca. 1911. Crayón negro sobre papel, 42,9 × 26,4 cm. Musée des Beaux-Arts, Ruan. Obsequio de Blaise Alexandre, 2001

referencias culturales que pueden apreciarse en los planos estilizados y los rasgos angulosos de *Cabeza* y otras esculturas de Modigliani.[13] Se sabe que Modigliani hacía bocetos que evocaban los rostros alargados en forma de corazón de las esculturas de Baoulé, en Costa de Marfil (fig. 68), aunque probablemente había visto esculturas de distintas partes de África en el estudio de Picasso, en las casas de otros coleccionistas y en espacios como el Palais du Trocadéro, que en aquella época albergaba el Musée de Sculpture Comparée, el Musée Ethnographique des Missions Scientifiques y el Musée Indochinois.[14]

En 1908, Modigliani conoció al escultor rumano Constantin Brancusi, cuyas figuras abstractas y estilizadas y superficies rugosas logradas con la técnica de la talla directa, como se aprecia en obras como *El beso* (1907; Muzeul de Artă Craiova, Rumania), comparten similitudes con las esculturas de Modigliani. El interés de ambos artistas por esculpir a mano a partir de un bloque de piedra, priorizando el trabajo directo con la forma final, suponía un claro rechazo al proceso que predominaba por aquel entonces, en el que se creaban modelos de arcilla que eran moldeados o tallados por ayudantes de taller, como en la obra de Auguste Rodin y de muchos escultores académicos.[15] Si bien Brancusi pudo haber sido una influencia para Modigliani, es posible que ambos artistas se hubieran conocido tras haber explorado por separado el arte antiguo y no occidental, como la escultura africana y la escultura cicládica.[16]

Más allá de los círculos vanguardistas de Montmartre y Montparnasse, la escultura de Modigliani también se vio muy influenciada por el tiempo que pasó en los museos de París, donde las exposiciones incluían un abanico de culturas muy diferentes de las de los museos italianos que había visitado en su adolescencia y en su época de estudiante.[17] Para 1907, un año después de su llegada a París, Modigliani había visitado tanto el Musée Guimet, conocido sobre todo por sus colecciones de arte chino y japonés, como el Trocadéro, donde al parecer quedó fascinado por los relieves del templo y las copias de yeso del lugar sagrado de Angkor, que entonces formaba parte de la Indochina francesa (en la actual Camboya).[18] A falta de comentarios directos de Modigliani, diversos académicos han especulado con la posibilidad de que, para crear sus cabezas escultóricas, el artista haya tomado como inspiración estética la muestra conjunta del Panteón Budista en el Guimet y las cabezas monumentales de la reconstrucción de una de las torres del antiguo templo en el Trocadéro. (figs. 69, 70).[19] Entre 1910 y 1911, también se lo conocía por frecuentar las galerías del antiguo Egipto en el Louvre, donde los relieves y las pinturas inspiraron sus numerosas representaciones de la poeta rusa Anna Ajmátova, a la que representó con rasgos lineales alargados, tocados estilizados y poses hieráticas que remiten a la obra *Cabeza*.[20]

Además de los diversos matices de influencias africanas, asiáticas y de la antigüedad, *Cabeza* y otras esculturas de esta serie comparten rasgos del





Fig. 69. Panteón budista en el Musée Guimet (detalle del estereoscopio), París, 1903. Impresión en gelatina de plata, 8,8 × 17,9 cm. Rijksmuseum, Ámsterdam

Fig. 70. Reconstrucción de una torre del templo de Bayon en Angkor Thom en el Musée Indochinois del Palais du Trocadéro, París, principios del siglo XX. Copia a la albúmina en papel, 38,3 × 28,2 cm. Musée National des Arts Asiatiques—Guimet, París

arte bizantino y del gótico, por lo que ese acto de síntesis estética se convierte en el rasgo más destacado de las apropiaciones de Modigliani. De este modo, su obra expresa cierto parentesco con el sincretismo que había modelado Paul Gauguin, de quien Modigliani había visto una exposición retrospectiva en el Salon d'Automne en 1906.[21] La forma votiva de las esculturas de cabezas y sus matices de iconografía religiosa de diversas culturas también revelan el interés de Modigliani por los elementos espirituales, lo que puede verse en el contexto más amplio de círculos artísticos contemporáneos como los simbolistas y los nabis, que aspiraban a una perspectiva renovada hacia la religión.[22] Este interés por lo espiritual y lo oculto se hace evidente en una de sus primeras acuarelas, *La mesa giratoria, o Retrato de un médium* (1905–1906; familia de Paul Alexandre), dibujada a partir del recuerdo de una sesión espiritista a la que asistió en Venecia, y en sus inscripciones en los dibujos, que indican una familiaridad con los textos alquímicos.[23] Algunos de sus colegas insinuaban que las cabezas esculpidas de Modigliani tenían una cierta dimensión espiritual, y contaban que por la noche encendía velas sobre ellas en su estudio y que pretendía que las obras se contemplaran en conjunto, por lo que las exponía sobre pedestales escalonados que evocaban los tubos de un órgano.[24] Además, tenía un interés paralelo por el antiguo motivo arquitectónico de las cariátides, columnas formadas por figuras femeninas (conocidas sobre todo por el pórtico del Erecteón en Atenas, Grecia), tanto en la escultura como en el dibujo, lo que reforzaba el contexto de templo en el que se inscribían sus obras.[25] Muchos aspectos de las cabezas esculpidas de Modigliani siguen siendo difíciles de descifrar; estas obras representan una forma reducida y esencial que evade la

especificidad cultural y es claramente ecléctica y abstracta. Tal vez tengan en común la enigmática ambición que Modigliani expresó en 1907: "Lo que yo busco no es ni lo real ni lo irreal, sino lo subconsciente, el misterio de lo que es instintivo en la raza humana".[26]

Tras pasar unos seis años dedicado a las esculturas y a los dibujos relacionados de cabezas y cariátides, Modigliani volvió a pintar retratos con un enfoque renovado. Para 1915, muchos de sus amigos habían sido reclutados para la guerra, pero la mala salud de Modigliani le impedía realizar el servicio militar. Durante su estadía en París, creó retratos de muchos artistas, como Picasso (fig. 71), Henri Laurens y Diego Rivera. Los retratos que Modigliani pintó y dibujó en esta época reflejan aspectos que ya había explorado en esculturas y dibujos similares anteriores, con un enfoque paralelo en las formas reducidas y los elementos lineales, así como un énfasis en el plano estructurador de la nariz y los arcos de los ojos. En sus retratos, Modigliani a veces dejaba los ojos vacíos, con lo que transmitía una mirada enigmática y pétrea que recuerda a las máscaras o a las esculturas antiguas. Su dibujo del escultor y guitarrista español Mateo Alegría (fig. 72) pone de relieve algunos de estos aspectos; el rostro ovoide del modelo, su barbilla puntiaguda, su nariz triangular alargada y sus ojos almendrados guardan un especial parecido con la escultura *Cabeza* de la Colección Pearlman. Además, el trazo tosco de las líneas de tinta y el efecto moteado de las líneas de puntos evocan la superficie áspera de la piedra y las marcas del cincel de algunas obras escultóricas y dibujos preparatorios de Modigliani. Cerca del margen izquierdo se escribió el nombre del retratado en letras verticales apiladas y la palabra "París" curvada por debajo.[27] Este tipo de inscripciones son características de la combinación de palabras con la imagen en muchos de los retratos del artista en este período. Al igual que los estilos eclécticos que impregnaban sus esculturas, Modigliani parece fusionar referencias dispares en sus inscripciones, como epitafios heroicos en retratos clásicos, la poesía visual de Guillaume Apollinaire, juegos de lenguaje cubista y textos en carteles o portadas de revistas, todo ello transmitido de una manera que sugiere una experimentación lúdica.

Aunque era bien sabido que Modigliani solía improvisar bocetos rápidos en los cafés que frecuentaba como forma de ganarse la vida, la mayoría de sus obras desde 1915 hasta 1918 (año en que se marchó al sur de Francia tras el bombardeo de París) consisten en retratos muy detallados de amistades, seguidores y colegas. En su conjunto, representan un inigualable retrato grupal de la vida intelectual y artística vanguardista que en aquella época se concentraba en Montparnasse. Una de las características más notables de estas obras es el modo en que captan el carácter marcadamente internacional del barrio; los modelos de Modigliani no solo provenían de Francia, sino también de Gran Bretaña, Hungría, Lituania, México, Polonia, Rusia, España y Ucrania, entre otros lugares. La afluencia de extranjeros a esta zona a principios del siglo XX fue tan marcada que, en 1913, un escritor se refirió a Montparnasse como una "pequeña república internacional", mientras que ese mismo año, otro comentarista, reflejando la naturaleza a menudo xenófoba de este tipo de comentarios, dijo que el barrio estaba "invadido por numerosas colonias de pintores extranjeros".[28] En 1914, Apollinaire observó que Montparnasse había sustituido a Montmartre como la principal comunidad de artistas de París.[29] La inusitada presencia de artistas de distintas nacionalidades fue una de las principales características del auge artístico de Montparnasse. Al mismo tiempo, surgieron numerosas asociaciones de artistas extranjeros, así como estudios independientes y salas de exposiciones que ofrecían a los artistas la posibilidad de estudiar y exponer sus obras fuera de los confines del aparato artístico estatal francés de la École des Beaux-Arts y su Salón oficial.[30]

A pesar de este abanico más amplio de posibilidades y modalidades de apoyo a los artistas extranjeros, aún prevalecía la xenofobia y el antisemitismo, que Modigliani intentaba contrarrestar con sus repetidas imágenes de artistas extranjeros y judíos.[31] Al haber recibido una educación cosmopolita en Italia, donde la emancipación de los judíos tras el Risorgimento había fomentado una nueva generación de artistas judíos





Fig. 71. Amedeo Modigliani, *Pablo Picasso*, 1915. Óleo sobre papel montado sobre tabla, 34,2 × 26,3 cm. Colección privada

Fig. 72. Amedeo Modigliani, *Mateo*, ca. 1915. Pincel y capa de marrón sobre grafito, 49,5 × 32,4 cm. The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum

independientes, es posible que Modigliani hiciera hincapié en su propia identidad de extranjero en parte como respuesta al antisemitismo que enfrentaba, ya fuera directa o indirectamente.[32] El retrato de una mujer elegante titulado *Mujer judía* (ca. 1907–1908; fig. 73) revela la atención consciente que prestaba a las cuestiones de identidad cultural, algo que puso de relieve al exponer el cuadro en el Salon des Indépendants en 1908. En sus retratos de finales de la década de 1910, el artista exploraba las particularidades de personajes individuales, mientras que su característico lenguaje formal reflejaba el espíritu vanguardista general de su diverso círculo de amistades.[33]

Uno de los mejores ejemplos de cómo Modigliani representaba su entorno montparnasiano en esta época es el retrato de 1916 del escultor Léon Indenbaum (fig. 74). Nacido en el seno de una familia judía en Bielorrusia (entonces parte del Imperio ruso), Indenbaum estudió arte en Vilna, Lituania, antes de mudarse a París en 1911, donde vivió en el complejo de estudios de artistas de Montparnasse conocido como La Ruche (La Colmena) (ver fig. 7). Este recinto, con un edificio central octogonal construido con restos de la Exposición Universal de París de 1900, fue un centro creativo muy importante para los artistas de principios del siglo XX. La mayoría de los artistas residentes venían de Europa del Este, entre ellos muchos judíos, y se sabía que Modigliani solía pasar tiempo en La Ruche, donde residían amistades como Chaïm Soutine.[34] Indenbaum recordaría muchos años después cómo Modigliani se ofreció espontáneamente a retratarlo en diciembre de 1916, con la petición de que le proporcionara los materiales necesarios e insistiendo en regalarle el retrato. Como lienzo, Indenbaum le ofreció un bodegón ya pintado (visible en una radiografía),

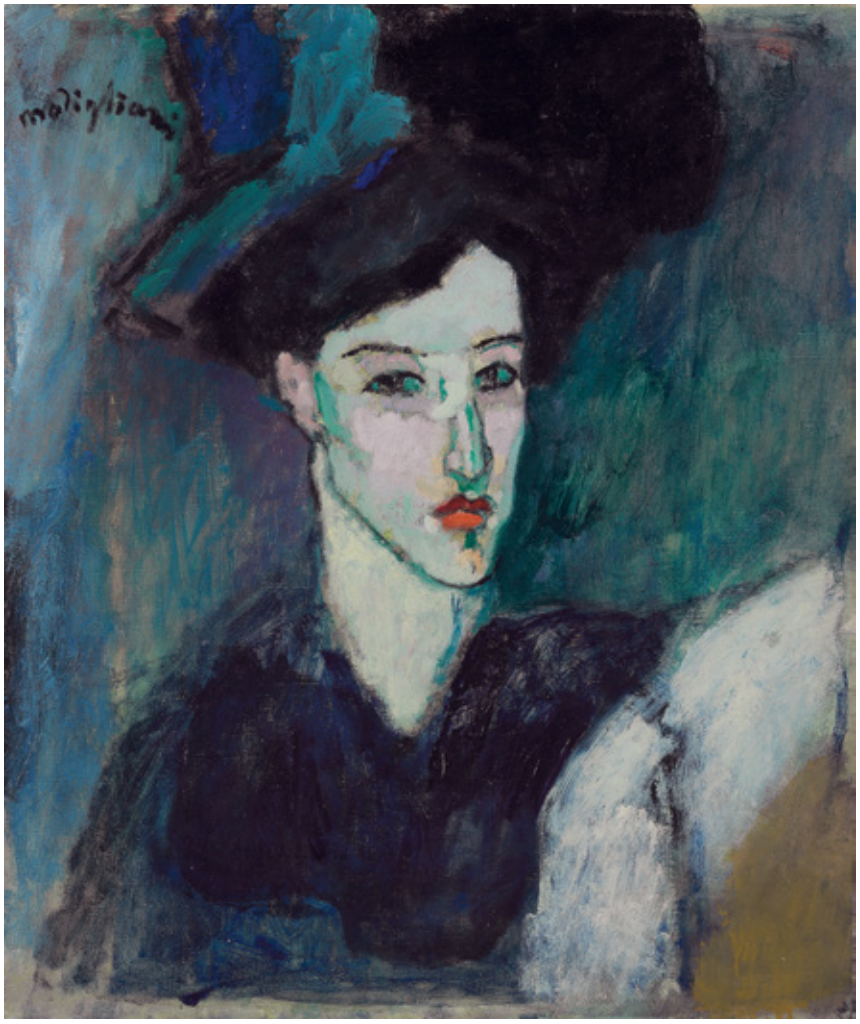


Fig. 73. Amedeo Modigliani, *Mujer judía*, ca. 1907–1908. Óleo sobre lienzo, 54,9 × 46 cm. Colección privada

lo que explica que las proporciones de la obra sean diferentes de las de muchos cuadros de Modigliani.[35] Las sesiones del retrato tuvieron lugar en el pasillo del estudio de Indenbaum en La Ruche, y Modigliani retrató al escultor a poca distancia sobre un fondo negro y gris dividido en formas angulosas, con tonos de gris azulado que se reflejaban tanto en la sencilla túnica con cuello del retratado como en las sombras de su rostro. Con la paleta de colores y el primer plano, se acentúa un estado de ánimo un tanto solemne y concentrado, mientras que los rasgos de Indenbaum, incluida la mecha de cabello en lo alto de la frente, remiten a elementos de la obra *Cabeza* de la Colección Pearlman y a su aparente naturaleza intemporal e idealizada.

Aunque el retrato de Indenbaum está realizado en el estilo característico de Modigliani, con pinceladas toscas y líneas angulosas que crean un efecto facetado, las facciones del rostro captan, sin embargo, el singular aspecto del escultor. La individualización se basa, en gran medida, en los contornos del rostro, mientras que los ojos se dejan deliberadamente en blanco, lo que imprime un aspecto de máscara que se observa a menudo en los retratos de Modigliani. Mason Klein ha interpretado la metáfora de la máscara como un elemento crucial en los retratos de Modigliani, que tiene que ver con su experiencia como extranjero por ser un judío en París, mientras que su origen italiano y cosmopolita a veces enmascaraba esta identidad ante los demás: "Su arte del retrato logra un equilibrio entre el lenguaje universal de la geometría y las inquietudes personales, emocionales y políticas del individuo. Al reflejar su propia experiencia de anonimato racial, los términos pictóricos abstractos de Modigliani confieren a sus modelos una cualidad enigmática. Mediante estos dispositivos de distanciamiento, cuando no de auténticas máscaras, el artista admite y protege la imagen privada del individuo, como ocurre con la máscara de un actor... Al mismo tiempo, permite a sus modelos relacionarse con el mundo que les rodea".[36]

Si bien existe una tensión formal entre el modelado geométrico y los rasgos en forma de máscara y la especificidad de las facciones de Indenbaum, el texto inscrito declara inequívocamente el apellido



FIG. 74
Amedeo Modigliani
***Léon Indenbaum*, 1916**

Óleo sobre lienzo, 54,6 x 45,7 cm. The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum



FIG. 75
Amedeo Modigliani
Jean Cocteau, 1916

Óleo sobre lienzo, 100,4 × 81,3 cm. The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum



Fig. 76. Moïse Kisling (1891–1953; nacido en Cracovia, Polonia [Austria-Hungría]; fallecido en Sanary-sur-Mer, Francia), *Jean Cocteau*, 1916. Óleo sobre lienzo, 73 × 60 cm. Musée du Petit Palais, Ginebra

del retratado y actúa como marco celebratorio de su retrato. La cabeza cubre la letra central del nombre, lo que tal vez crea una especie de enigmático juego de palabras entre los fragmentos "INDE" y "BAUM" (que, quizás por coincidencia, equivalen a "India" en francés y "árbol" en alemán). Una de las características más destacadas de esta inscripción es el modo en que Modigliani pone de relieve el origen ruso de su modelo al representar la *N* al revés (evocando la letra cirílica *И*), y al dirigir sutilmente nuestra atención hacia ella con un realce de pigmento claro sobre la letra que, de lo contrario, sería oscura. De este modo, Modigliani pone en primer plano el concepto de lo foráneo en el retrato, y lo convierte en un aspecto integral que se celebra de manera implícita.

En 1916 también pintó uno de sus retratos más conocidos, el del célebre poeta francés Jean Cocteau (fig. 75). Cocteau era entonces una estrella emergente del círculo de la Margen Derecha, asociado a figuras literarias más consolidadas, y se sintió atraído por la escena vanguardista de Montparnasse tras conocer en 1915 a Picasso (que se había mudado allí tres años antes). Cocteau recordaría el momento en que se pintó su retrato como un momento germinal: "Había dos frentes... El frente de guerra, y luego en París estaba lo que podía llamarse el frente de Montparnasse... Estaba encaminándome hacia algo que parecía una vida intensa: hacia Picasso, hacia Modigliani, hacia Satie".[37] Picasso le presentó a varios artistas, lo que lo llevó a posar para retratos tanto de Modigliani como de Moïse Kisling (fig. 76), que parecen haber sido pintados durante la misma sesión en el estudio de Kisling. Modigliani representó a Cocteau en un retrato de medio cuerpo y en gran formato que muestra al poeta sentado en una silla tapizada de color rojo y respaldo alto. Con un marcado sentido de formalidad, la representación que Modigliani ofrece de Cocteau, rígido y como si estuviera en un trono, con la mirada fija hacia su derecha, implica un cierto aspecto de jerarquía más que de intimidad, como en el caso de sus retratos de amistades como Indenbaum.[38] Aunque el retrato transmite cierto prestigio y capta el aire elegante que caracterizaba al poeta, también se puede considerar que presenta a Cocteau como una especie de forastero, tenso y puntilloso, con su postura rígida y su estilo premeditado de moño y pañuelo de bolsillo. Si bien Modigliani parece resaltar las connotaciones burguesas del atuendo apropiado y el porte vanidoso de Cocteau, cabe preguntarse por las implicaciones sexuales que entraña la exageración casi paródica del artista sobre la imagen que Cocteau proyecta de sí mismo.[39] Por su parte, Cocteau no pareció quedar satisfecho con el retrato en su momento, ya que vendió la obra alrededor de 1917.[40]

Uno de los rasgos más destacados de la representación que Modigliani hizo de Cocteau es la manera en que uno de los ojos parece mirar a lo lejos, mientras que el otro parece vacío gracias al uso de un parche sólido de color, un contraste que se hace más evidente por la forma en que el arco de la silla enmarca su cabeza. Tal vez este sea el

ejemplo más notable de la desarticulación que presenta la figura de Cocteau, aunque también reverbera en el cuerpo, con un efecto que parece casi de marioneta. Según Tamar Garb, los retratos de los modelos de Modigliani ponen de manifiesto las tensiones entre lo general y lo específico, y plantean interrogantes más amplios sobre el modo en que los retratos pueden operar en el mundo moderno.[41] El retrato de Cocteau mezcla elementos estéticos de las variadas influencias de Modigliani —los rasgos geométricos de las máscaras africanas, sus propias cabezas escultóricas sintetizadoras y los retratos de Paul Cézanne, por mencionar algunos—, aunque ninguno de ellos parece primar sobre los demás.[42] El carácter paradójicamente disyuntivo y a la vez coherente de la figura de Cocteau confiere al cuadro un atractivo especial que, más allá de la celebridad del protagonista, podría contribuir a que sea uno de los retratos más admirados de Modigliani.

El contraste entre la formalidad de la imagen de Cocteau y la intimidad del retrato de Indenbaum pone de relieve la riqueza expresiva que Modigliani alcanzó en este terreno en poco tiempo. Juntas, estas obras iluminan eficazmente las dinámicas intersecciones que tuvieron lugar en Montparnasse en la década de 1910, desde artistas extranjeros como Modigliani e Indenbaum, que contribuyeron al carácter multinacional del barrio, hasta figuras más consagradas como Cocteau, que se sintieron atraídas por este epicentro vanguardista.

Notas

1. Para conocer otro análisis de este tema, consulte Sophie Krebs, "Modigliani and Paris" ("Modigliani y París"), en *Modigliani*, ed. Simonetta Fraquelli y Nancy Ireson, cat. exp. (Londres: Tate Modern, 2017), 19–25.
2. Aunque París se suele describir como la capital del arte de este período, es importante analizar de forma crítica las narrativas ideológicas en torno a esta idea. Consulte, por ejemplo, Hollis Clayson y André Dombrowski, eds., *Is Paris Still the Capital of the Nineteenth Century? Essays on Art and Modernity, 1850–1900* (*¿Sigue siendo París la capital del siglo XIX? Ensayos sobre arte y modernidad, 1850–1900*) (Nueva York: Routledge, 2016).
3. Sobre otro artista de la Escuela de París, consulte Allison Unruh, "Chaïm Soutine's Painterly Reinventions in Paris and Céret" ("Las reinvenciones pictóricas de Chaïm Soutine en París y Céret"), en este volumen.
4. Consulte Betsy Rosasco, "Modigliani, Poet of the Human Face" ("Modigliani, poeta del rostro humano"), en *Cézanne and the Modern: Masterpieces of European Art from the Pearlman Collection* (*Cézanne y lo moderno: obras maestras del arte europeo de la Colección Pearlman*), de Rachael Z. DeLue et al., cat. exp. (Princeton: Princeton University Art Museum; New Haven: Yale University Press, 2014), 209.
5. Se suelen mencionar los problemas de salud como el motivo de este breve primer intento de dedicarse a la escultura. Consulte Simonetta Fraquelli, "A Personal Universe: Modigliani's Portraits and Figure Paintings (Un universo personal: retratos y pinturas figurativas de Modigliani)", en *Modigliani and His Models* (*Modigliani y sus modelos*), ed. Simonetta Fraquelli, cat. exp. (Londres: Royal Academy of Arts, 2006), 32.
6. Para conocer sobre la disponibilidad de piedra caliza en los sitios de construcción de Montparnasse, consulte Cathy Corbett, "Modigliani and the Salon d'Automne, 1912" ("Modigliani y el Salon d'Automne, 1912"), en Fraquelli e Ireson, *Modigliani*, 49. Según Betsy Rosasco ("Modigliani, Poet [Modigliani, poeta]", 207), Modigliani entabló amistad con los canteros que trabajaban en Montparnasse y cenaba con ellos en el restaurante de su compatriota Rosalie Tobia, Chez Rosalie; el comerciante de Modigliani, Paul Guillaume, creía que la relación del artista con estos trabajadores fue fundamental para su formación técnica en el tallado de la piedra y su acceso a los materiales y las herramientas.
7. Consulte las notas de la restauradora Lynda Zycherman del cat. 36 en DeLue et al., *Cézanne and the Modern* (*Cézanne y lo moderno*), 281; y Rosasco, "Modigliani, Poet" ("Modigliani, poeta"), 20.
8. Para conocer una descripción general de los lugares donde Modigliani vivió y trabajó en París, consulte Marian Cousijn, "Chronology" ("Cronología"), en Fraquelli e Ireson, *Modigliani*, 196–205.
9. Constantin Brancusi, por ejemplo, había vivido en Montparnasse desde noviembre de 1907, según Matthew Gale, "Chronology" ("Cronología"), en *Constantin Brancusi: The Essence of Things* (*Constantin Brancusi: la esencia de las cosas*), ed. Matthew Gale y Carmen Giménez, cat. exp. (Londres: Tate, 2004), 135.
10. El pintor expresionista alemán Ludwig Meidner describió a Modigliani como un "representante sumamente característico y, al mismo tiempo, con grandes

dotes artísticas de la *bohemia* de Montmartre". Ludwig Meidner, "The Young Modigliani: Some Memories" ("El joven Modigliani: algunos recuerdos"), *Burlington Magazine for Connoisseurs* (*Revista de Burlington para conocedores*) 82, n.º 481 (abril de 1943): 87.

11. Para obtener más información sobre el Bateau-Lavoir, consulte Pierre Daix, *Picasso au Bateau-Lavoir* (París: Flammarion, 1994); y René Huyghe et al., *Le Bateau-Lavoir: Berceau de l'art moderne*, cat. exp. (París: Musée Jacquemart-André, 1975).

12. Paul Guillaume alquiló un estudio para Modigliani en el Bateau-Lavoir durante un tiempo en 1914. Consulte Barbara Paltenghi, "Chronology" ("Cronología"), en *Modigliani: Beyond the Myth* (*Modigliani: más allá del mito*), ed. Mason Klein, cat. exp. (Nueva York: Jewish Museum; New Haven: Yale University Press, 2004), 197.

13. Para hacer una lectura crítica sobre los discursos de arte e historia en torno a la adaptación del arte africano por parte de Picasso, consulte Anna C. Chave, "New Encounters with *Les Demoiselles d'Avignon*: Gender, Race, and the Origins of Cubism (Nuevos encuentros con Les Demoiselles d'Avignon: género, raza y los orígenes del cubismo)", *Art Bulletin* (*Boletín de arte*) 76, n.º 4 (1994): 597–611. Para conocer una descripción general de las influencias africanas en el arte moderno, consulte Denise Murrell, "African Influences in Modern Art (Influencias africanas en el arte moderno)" (2008), en *Heilbrunn Timeline of Art History* (*Cronología de historia del arte de Heilbrunn*) (Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 2000–), http://www.metmuseum.org/toah/hd/aima/hd_aima.htm.

14. Según Kenneth Wayne, el comerciante de Modigliani Paul Guillaume se convirtió en el principal comerciante de escultura africana en París de esa época; otro coleccionista del círculo de Modigliani fue Frank Burty Haviland, un amigo de Picasso y uno de los primeros coleccionistas de obras africanas de Camerún, el Congo y Costa de Marfil. Kenneth Wayne, "Modigliani and the Avant-Garde (Modigliani y la vanguardia)", en *Modigliani and the Artists of Montparnasse* (*Modigliani y los artistas de Montparnasse*), cat. exp. (Nueva York: Harry N. Abrams en asociación con la Albright-Knox Art Gallery, 2002), 47. Para un análisis más profundo de las referencias de Modigliani a la escultura de África, Asia, el antiguo Egipto y otras culturas, consulte Alessandro Del Puppo, "Worldly Primitivism, Orientalism for Museums (Primitivismo del mundo, orientalismo para los museos)", en *Modigliani Sculptor* (*Modigliani escultor*), ed. Gabriella Belli, Flavio Fergonzi y Alessandro Del Puppo, cat. exp. (Milán: Silvana, 2010), 62–75.

15. El tallado directo también se asociaba a Miguel Ángel. Consulte Rosasco, "Modigliani, Poet (Modigliani, poeta)", 207.

16. Rosasco, 207.

17. Entre 1900 y 1905, Modigliani visitó ciudades como Nápoles, Roma, Florencia y Venecia, en las que visitó distintos museos, galerías, iglesias y ruinas. Consulte Cousijn, "Chronology (Cronología)", 197.

18. Cousijn, 199.

19. Rosasco, "Modigliani, Poet (Modigliani, poeta)", 209; Jeanne-Bathilde Lacourt, "Art That Separates and Unites: Modigliani's Magnum Opus, 1909–1915 (Arte que separa y une: Magnum Opus de Modigliani, 1909–1915)", en *Amedeo Modigliani: The Inner Eye* (*Amedeo Modigliani: el ojo interior*), por Jeanne-Bathilde Lacourt et al., cat. exp. (París: Gallimard, 2016), 44.

20. Akhmatova destacó: "[Modigliani] estaba loco por Egipto... Dibujó mi cabeza ataviada como las reinas y bailarinas de Egipto". Anna Akhmatova, "Amedeo Modigliani", traducción al inglés de Djemma Bider, *New York Review of Books* (*Revisión de libros de Nueva York*), 17 de julio de 1975. Es posible que Modigliani también haya visto documentales relacionados con Egipto y otros países, ya que iba al cine regularmente. Consulte Emma Lewis, "Modigliani and the Age of Cinema (Modigliani y la era del cine)", en Fraquelli e Ireson, *Modigliani*, 76.

21. Betsy Rosasco ("Modigliani, Poet [Modigliani, poeta]", 208) menciona que los paneles tallados que Gauguin creó para su casa (que formaron parte de la exposición de 1906) podrían haber inspirado a Modigliani a crear una suerte de templo con sus esculturas de cabezas.

22. Lacourt, "Art That Separates and Unites (Arte que separa y une)", 28.

23. Con respecto a las inscripciones en un dibujo de 1913, Jeanne-Bathilde Lacourt ("Art That Separates and Unites [Arte que separa y une]", 56) ha determinado que "estos textos son una combinación de palabras dichas por Modigliani y de citas de la *Tabla Esmeralda*, un texto esotérico que suele atribuirse a Hermes Trismegisto [quien] desde el Renacimiento es considerado el padre de la alquimia".

24. El escultor británico Jacob Epstein recordó sobre su visita a Modigliani en 1912 (o alrededor de ese año): "En ese momento, su estudio era un agujero miserable con un patio, y allí vivía y trabajaba. Estaba lleno de nueve o diez de esas cabezas largas que evocaban las máscaras africanas, y había además una figura. Estaban talladas en piedra, y él, por la noche, les ponía una vela encima a cada una. Daba la ilusión de que era una especie de templo primitivo. Según una leyenda del barrio, cuando

Modigliani estaba bajo la influencia del hachís, abrazaba las esculturas". Jacob Epstein, *Let There Be Sculpture: An Autobiography* (*Que haya escultura: autobiografía*) (Nueva York: G. P. Putnam's Sons, 1940), 38–39. Jacques Lipchitz recordó que, mientras Modigliani trabajaba en estas cabezas, "Me explicó que las había concebido como un conjunto. Creo que las cabezas se expusieron más adelante ese año en el Salon d'Automne, dispuestas en forma escalonada, como si fueran tubos de un órgano que emitían la música especial que quería". Jacques Lipchitz, *Amedeo Modigliani* (Nueva York: Harry N. Abrams, 1954), s. pág. [6].

25. Para conocer ejemplos de los dibujos de cariátides de Modigliani, consulte Mason Klein, "Caryatids (Cariátides)", en *Modigliani Unmasked* (*Modigliani desenmascarado*), cat. exp. (Nueva York: Jewish Museum; New Haven: Yale University Press, 2017), 72–93.

26. Amedeo Modigliani, nota en un cuaderno de bocetos, 1907; reproducida y traducida al inglés en Noël Alexandre, *The Unknown Modigliani: Drawings from the Collection of Paul Alexandre* (*El Modigliani desconocido: dibujos de la colección de Paul Alexandre*) (Nueva York: H. N. Abrams, 1993), 90–91. Lacourt ("Art That Separates and Unites [Arte que separa y une]", 25) relaciona esta afirmación con la admiración que Modigliani profesaba por Friedrich Nietzsche.

27. En el extremo superior izquierdo hay una forma que puede leerse como una "M" o una combinación de las iniciales "MA".

28. Anónimo, "La chasse aux modèles", *Gil blas* (París), 12 de noviembre de 1913, 4; y Max Goth, "Deux artistes polonais", *Gil blas* (París), 3 de agosto de 1913, 4; citados y traducidos al inglés en Kenneth Wayne, "Modigliani and Montparnasse (Modigliani y Montparnasse)", en Wayne, *Artists of Montparnasse* (*Artistas de Montparnasse*), 16.

29. Guillaume Apollinaire, "Montparnasse", *Mercure de France*, 16 de marzo de 1914; citado en Kenneth Wayne, "Modigliani, 1914 to 1916: Beatrice Hastings, Portraits of Artists, and Proto-Surrealism (Modigliani, 1914 a 1916: Beatrice Hastings, retratos de artistas y protosurrealismo)", en Lacourt et al., *Amedeo Modigliani*, 72.

30. Algunas de las asociaciones de artistas extranjeros que se fundaron durante este período fueron la Asociación de Arte Estadounidense, el Centro Estadounidense de Estudiantes y Artistas, la Association des Artistes Scandinaves, la Union des Artistes Polonais en France y la Union des Artistes Russes. Wayne, "Modigliani, 1914 to 1916 (Modigliani, 1914 a 1916)", 72, 76.

31. Para leer un análisis sobre Modigliani y la identidad judía, consulte Griselda Pollock, "Modigliani and the Bodies of Art: Carnality, Attentiveness, and the Modernist Struggle (Modigliani y los cuerpos del arte: carnalidad, atención y la lucha modernista)", 72–73; Emily Braun, "The Faces of Modigliani: Identity Politics under Fascism (Los rostros de Modigliani: política de la identidad en la época del fascismo", 25–39; y Mason Klein, "Modigliani against the Grain (Modigliani contra la corriente)", todos en Klein, *Modigliani: Beyond the Myth* (*Modigliani: más allá del mito*); y en Kenneth E. Silver, "The Circle of Montparnasse: Jewish Artists in Paris, 1905–1945 (El círculo de Montparnasse: artistas judíos en París, 1905–1945)", en *The Circle of Montparnasse: Jewish Artists in Paris, 1905–1945* (*El círculo de Montparnasse: artistas judíos en París, 1905–1945*), por Kenneth E. Silver y Romy Golan (Nueva York: Universe, 1985), 12–51.

32. Según Simonetta Fraquelli ("Personal Universe [Universo personal]", 36–37), "De seguro a Modigliani le recordaban intensamente su condición de judío en París, y es muy probable que haya adoptado el papel de 'extranjero' como un escudo para lidiar con un antisemitismo mucho mayor que el que podría haber encontrado en Italia".

33. Mason Klein ("Modigliani against the Grain [Modigliani contra la corriente]", 6) interpreta una preferencia ideológica en cuanto al enfoque elegido por Modigliani: "La práctica exclusiva del retrato por parte de

Modigliani se convirtió en un vehículo para expresar su visión de igualdad —los principios democráticos que sustentaban las corrientes socialistas contemporáneas— que había sido verbalizada durante toda su niñez".

34. Para profundizar la lectura, consulte Silver y Golan, *Circle of Montparnasse* (*Círculo de Montparnasse*).

35. Consulte las notas del restaurador Norman E. Muller del cat. 38 en DeLue et al., *Cézanne and the Modern* (*Cézanne y lo moderno*), 282; y la anécdota en Henry Pearlman, *Reminiscences of a Collector* (*Reminiscencias de un coleccionista*) (Princeton: Princeton University Art Museum, 1995), reimpreso y comentado en DeLue et al., *Cézanne and the Modern* (*Cézanne y lo moderno*), 4.

36. Klein, "Modigliani against the Grain (Modigliani contra la corriente)", 10–11. Para leer más sobre la temática de las máscaras en la obra de Modigliani, analizada desde la óptica teórica, social y estética, consulte Mason Klein, "Unmasking Modigliani (Desenmascarando a Modigliani)", en Klein, *Modigliani Unmasked* (*Modigliani desenmascarado*), 1–29.

37. Jean Cocteau, citado y traducido al inglés en Francis Steegmuller, *Cocteau: A Biography* (*Cocteau: biografía*) (Boston: Little, Brown, 1970), 149.

38. Betsy Rosasco ("Modigliani, Poet [Modigliani, poeta]", 215) describe este retrato como una obra que se distingue de los demás retratos de amistades que realizó Modigliani, pero su aspecto formal también podría ser reflejo de una relación menos empática con el modelo.

39. Tamar Garb remarcó que la "masculinidad refinada de Cocteau está representada como un homenaje de doble filo que irradia ambivalencia. Cocteau es retratado como el esteta sensible, pulido, puntilloso y amanerado; y su identidad, aunque está ensamblada por partes, se lee como coherente, propia". Tamar Garb, "Making and Masking: Modigliani and the Problematic of Portraiture (Creación y enmascaramiento: Modigliani y la problemática de los retratos)", en Klein, *Modigliani: Beyond the Myth* (*Modigliani: más allá del mito*), 46.

40. Para conocer la procedencia completa del retrato, consulte DeLue et al., *Cézanne and the Modern* (*Cézanne y lo moderno*), 281. En una carta en la que Cocteau responde la consulta de Henry Pearlman sobre su retrato, Cocteau observó con humor que "le portrait de Modigliani ne me resemble pas . . . mais il resemble à Modigliani ce que'est mieux" (mi retrato que hizo Modigliani no se parece a mí... pero se parece a [un] Modigliani, lo que es mejor aún) (traducción libre). Jean Cocteau a Henry Pearlman, Saint-Jean-Cap-Ferrat, Francia, 10 de febrero de 1958, Registros del Departamento de Pintura y Escultura: Exposiciones, Archivos del Brooklyn Museum of Art.

41. "El poder de los retratos de Modigliani está en su capacidad para representar las tensiones entre lo genérico y lo específico, la máscara y el rostro, lo endémico y lo particular; de hecho, su fuerza radica en tematizar la problemática de los retratos a la que se enfrenta esta generación. Estos retratos, compuestos por los materiales de la historia y las partes del cuerpo, dejan todas las costuras visibles —extrañas aunque elocuentes— sobre la superficie pintada". Garb, "Making and Masking (Creación y enmascaramiento)", 53.

42. Modigliani visitó las exposiciones más importantes de las obras de Cézanne en el Salon d'Automne en 1907 y en la Galerie Bernheim-Jeune en enero de 1910. Para conocer más sobre la relación entre los retratos de Modigliani y los de Cézanne, consulte Garb, "Making and Masking (Creación y enmascaramiento)", 46–47; Simonetta Fraquelli, "Modigliani and the Impact of the Midi (Modigliani y el impacto del midi)", en Fraquelli e Ireson, *Modigliani*, 155; y Marc Restellini, ed., *Modigliani: The Melancholy Angel* (*Modigliani: el ángel de la melancolía*), cat. exp. (París: Musée du Luxembourg, 2002), 45–46. Alfred Werner recuerda una anécdota muy repetida sobre cómo Modigliani llevaba en el bolsillo una reproducción de la obra de Cézanne *El niño del chaleco rojo* (1888–90; National Gallery of Art, Washington, DC). Alfred Werner, *Modigliani the Sculptor* (*Modigliani el escultor*) (Nueva York: Arts, 1962), xvi.



Jacques Lipchitz: escultor y *émigré*, París y Nueva York

ALLISON UNRUH

La más antigua de las cuatro esculturas de bronce de Jacques Lipchitz que forman parte de la Colección Pearlman, *Acróbata a caballo* (1914; fig. 77), demuestra su ascenso como escultor consumado de vanguardia solo unos años después de migrar a París. Nacido en el seno de una familia judía en Druskininkai, un pueblo balneario al sur de Lituania (que entonces formaba parte del Imperio Ruso), Lipchitz llegó a la capital francesa en 1909 sin una formación académica de arte. Había estudiado en las escuelas técnica y de ingeniería de Białystok y Vilna, aunque las amenazas de los pogromos y las estrictas restricciones educativas y de viajes impuestas a los judíos por el régimen zarista lo impulsaron a buscar oportunidades en el exterior.[1] En París, Lipchitz reemplazó su nombre de nacimiento Chaïm Jacob por el nombre de origen francés Jacques. Al comienzo, estudió bajo la supervisión de un escultor de la École des Beaux-Arts y luego en academias independientes, mientras en simultáneo aprendía de arte leyendo y visitando museos y galerías contemporáneas.[2] Pronto comenzó a exponer sus esculturas, primero junto a otros artistas rusos en la Galerie Malesherbes en 1911 y luego en el Salón organizado por la Société Nationale des Beaux-Arts en 1912, donde se dice que Auguste Rodin elogió su trabajo.[3] En sus primeras esculturas, como *Mujer y gacelas* (1911–12; fig. 78), que se expuso en el Salon d'Automne de 1913, Lipchitz se centró en representar las figuras de una manera idealizada pero, al mismo tiempo, natural.[4] Estas obras incorporaron formas simplificadas relacionadas con precedentes clásicos, como los de los artistas franceses de la generación posterior a Rodin, incluidos Aristide Maillol y Charles Despiau. Muchos de los colegas internacionales de Lipchitz en París compartían esta orientación estilística, como queda claro en la obra *Busto de una mujer (Anita Lehmbruck)* (1910; fig. 79),

EN LA PÁGINA OPUESTA: FIG. 77

Jacques Lipchitz (1891–1973; nacido en Druskininkai, Lituania [Imperio ruso]; fallecido en Capri, Italia; activo en París, Francia, y en Hastings-on-Hudson, Nueva York)
***Acróbata a caballo*, 1914**

Bronce, 53,7 × 44,5 × 23 cm. The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum



Fig. 78. Jacques Lipchitz, *Mujer y gacelas*, 1911–1912. Bronce, 76,2 × 116,8 × 20,6 cm. Cortesía de Marlborough Gallery, Nueva York

una de las dos obras del escultor alemán Wilhelm Lehmbruck que están en la Colección Pearlman.[5] Lehmbruck, que vivió en París de 1910 a 1914 y ganó reconocimiento por sus figuras sumamente expresionistas, también fue amigo de Amedeo Modigliani y podría haberse cruzado con Lipchitz antes de regresar a Berlín cuando estalló la Primera Guerra Mundial.[6]

Lipchitz se mudó a un edificio en la calle Montparnasse en 1911, y es posible que haya visto sus primeras pinturas cubistas ese año.[7] Comenzó a relacionarse con círculos independientes y de vanguardia en París, y entabló estrechas amistades con distintos artistas internacionales como Modigliani y Chaïm Soutine (a quienes Lipchitz presentó en 1914), Juan Gris, Pablo Picasso y Diego Rivera. Lipchitz regresó a Rusia por poco tiempo en 1912 cuando lo llamaron para el servicio militar, y este viaje tuvo un impacto en su arte.[8] A pesar de las limitaciones que tenían los judíos para viajar a San Petersburgo, visitó la capital y recibió acceso especial al Hermitage con la ayuda de uno de los contactos de su madre.[9] Allí, descubrió las obras de los escitas, unos antiguos nómades que habían migrado de Asia Central a lo que ahora corresponde al sur de Rusia y Ucrania durante los siglos VIII y IX a. e. c. (fig. 80). Lipchitz podría haberse sentido impactado por las obras escitas debido a sus diferencias con respecto al arte antiguo y clásico al que había estado expuesto en París, ya que las consideraba una nueva fuente de inspiración formal en sus motivos angulares y estilizados que representaban

EN LA PÁGINA OPUESTA: FIG. 79

Wilhelm Lehmbruck (1881–1919; nacido en Duisburg, Alemania; fallecido en Berlín, Alemania)
***Busto de una mujer (Anita Lehmbruck)*, 1910**

Bronce, 79,4 × 52 × 26 cm. The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum





Fig. 80. Adorno de carruaje de bronce que muestra a Targitaj peleando contra un monstruo (escita, Ucrania, 2.º período), siglo V-III a. e. c. The State Hermitage Museum, San Petersburgo

figuras y animales. Como contó en sus memorias: "Recuerdo especialmente una magnífica colección de arte escita, que fue una revelación para mí. Estas figuras interconectadas, prácticamente abstractas, parecían tener algún tipo de relación con lo que estaba intentando hacer y, aunque esto fue previo al momento en que me convertí en cubista, creo que también me ayudaron a aclarar las ideas".[10]

La obra protocubista *Acróbata a caballo* es una muestra de las primeras aproximaciones de Lipchitz a los planos simplificados y facetados,[11] y presagia el lugar que ocupó el artista como figura central en el ámbito de la escultura cubista de 1915 a 1925. También captura las distintas fuentes de inspiración de las que nutrió su práctica en ese momento, desde las imágenes arcaicas griegas y escitas hasta las ilustraciones del arquitecto Villard de Honnecourt del siglo XIII con figuras yuxtapuestas y formas geométricas.[12] Estas fuentes disímiles también son un eco de la amplia gama de obras de Europa, África, América, Oceanía y Asia que el propio Lipchitz coleccionaba; en el momento de su fallecimiento en 1973, había adquirido miles de objetos que abarcaban varios milenios. A partir de 1909, cuando compró un vaso de madera pintado del Reino de Dahomey de África occidental (aunque, en ese momento, se creía que la pieza era egipcia) en un mercado de París, estaba en la búsqueda de obras que expresaran diversos enfoques formales y técnicos, haciendo hincapié en lo que él consideraba poco convencional. Aunque no logró identificar los contextos culturales originales de estas obras ni priorizó comprenderlas (un reflejo de las prácticas coloniales problemáticas en las que se originaron tantas de las colecciones europeas y americanas), sus piezas le permitieron aprender de una amplia muestra de creatividad humana.[13] A su vez, esto se relaciona con la idea central de lo que él denominó "encuentros", es decir, yuxtaposiciones de distintos elementos estéticos que alimentaban su experimentación formal continua. Como cuenta Lipchitz: "Siempre me han fascinado los encuentros, las uniones, las comparaciones entre elementos similares y opuestos, y los aspectos inesperados repentinos que pueden surgir a partir de ellos".[14] La mezcla de distintas influencias históricas y estéticas, y el contraste formal entre las propias figuras que vemos en *Acróbata a caballo* refleja el concepto de "encuentro" que acuñó el artista como fuente de motivación.

Las imágenes específicas de la figura ecuestre que realiza las proezas acrobáticas se relacionan, por un lado, con la admiración que sentía Lipchitz por la obra *Circo* de Georges Seurat (1891; Musée d'Orsay, París) y, por otro, con su propia experiencia como espectador del circo en París.[15] El espectáculo animado de los payasos, los animales y otros artistas en lugares como el Cirque Medrano, en el límite de Montparnasse, era popular en esa época e inspiró a numerosos artistas.[16] También podría especularse con que las imágenes de los acróbatas podrían tener su origen en la niñez de Lipchitz, quizás por la experiencia de ver a los acróbatas itinerantes que ofrecían sus espectáculos a lo largo y ancho de Europa oriental. La postura casi circular del jinete que plantea Lipchitz es una exageración de las hazañas acrobáticas de estos artistas y transmite una cualidad flotante y que desafía la gravedad, lo que le aporta un tono festivo a la obra. Al mismo tiempo, la composición es muestra de cómo el artista exploraba el papel fundamental del espacio negativo, que se crea a raíz de la contorsión prácticamente imposible de la figura, que rima visualmente con la curva pronunciada de la pata elevada del caballo. La activación visual del espacio negativo tendría más preponderancia en los próximos trabajos cubistas de Lipchitz.

Durante el año que Lipchitz creó *Acróbata a caballo*, vacacionó en España con Rivera. Lipchitz había estado en Mallorca unas dos semanas cuando

se declaró la guerra en julio de 1914, por lo que no pudo irse de España durante varios meses. Pasó la mayor parte de ese tiempo en Madrid, donde creó obras inspiradas en sujetos locales, como *Toreador* (1914) y *Niña con trenza* (1914).[17] Según un académico, Lipchitz creó *Acróbata a caballo* durante ese período, aunque es posible que haya trabajado con esta temática antes del viaje, ya que mantiene un paralelismo en términos de tema y estilo con distintas composiciones de 1913.[18] A pesar del estallido de la guerra, Lipchitz volvió a París y no fue reclutado para el servicio militar por ser ciudadano ruso. Las esculturas restantes que creó durante la guerra no parecen abordar directamente la temática bélica, ya que continuó realizando imágenes de bailarines y músicos.[19] Estas obras mutaron hacia un lenguaje escultórico explícitamente cubista y, al mismo tiempo, ampliaron las imágenes de los circos y artistas itinerantes —que aparecen en muchas imágenes de arlequines de Picasso y otros artistas—; esto es, en parte, un comentario metafórico sobre las vidas de los artistas y su existencia nómada en los márgenes de la sociedad.[20]

Teseo y el minotauro (1942; fig. 81), una obra creada casi tres décadas después en la que vemos a dos combatientes entrelazados y retorciéndose en el fragor de la lucha, representa un capítulo muy distinto en la carrera de Lipchitz. Tanto en el tema como en su ejecución, queda claro que la obra se relaciona explícitamente con la experiencia del artista durante la Segunda Guerra Mundial y su emigración a Estados Unidos. La composición de la escultura se desarrolló a partir de distintas obras centradas en escenas de batalla, figuras bíblicas o mitológicas, y cuestiones abiertamente políticas que Lipchitz había producido en la década de 1930. Fue durante este período, mientras vivía en Francia y observaba la ola creciente de fascismo en Europa, que Lipchitz comenzó a tratar los eventos contemporáneos de manera más directa en su obra.

En 1931, Lipchitz, "atormentado por el fantasma del fascismo en Alemania", se volcó a la mitología para expresar su respuesta.[21] Creó un pequeño boceto de Prometeo —campeón de la humanidad— con el cuerpo recostado y un buitre destrozándolo; Zeus envió al animal para desgarrarle el hígado por toda la eternidad como castigo por haber compartido el fuego con los mortales.[22] En lugar del águila, que suele asociarse más a Zeus y que fue apropiada por el simbolismo nazi, la elección que hace Lipchitz de esta ave innoble y carroñera funciona como una crítica directa a la amenaza monstruosa y depredadora del fascismo.[23] Lipchitz retomó este mito en su monumental escultura de yeso *Prometeo estrangulando al buitre*, que fue encargada por el Palais de la Découverte (el pabellón de Ciencias) de la Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne de 1937 en París, en la que ganó la medalla de oro de escultura (fig. 82). Prometeo, representado con una figura ancha y musculosa, se ha librado de las cadenas y estrangula al buitre que se alimentaba de él. Prometeo fue un símbolo establecido del conocimiento científico y el esfuerzo de los seres humanos, y el artista renovó su simbolismo al agregarle un gorro frigio al héroe, como símbolo de la democracia y vinculándolo a la Revolución Francesa. Como Lipchitz observó sobre el sujeto: "Fue concebido como una lucha —no como una simple conquista— en la que la luz, la educación y la ciencia batallan contra la oscuridad y la ignorancia, que todavía no habían sido conquistadas".[24] Mientras que la obra presenta la visión de una batalla atemporal del bien contra el mal, la referencia a la situación política actual fue obvia para las distintas audiencias, como también sucedió con la crítica que hizo Picasso a la España de Francisco Franco en su aclamada pintura *Guernica* (1937; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid), que estuvo en la misma exposición.
La literatura sobre Lipchitz suele plantear versiones contradictorias sobre la escultura: según algunos, fue destruida por manifestantes de derecha luego del cierre de la exposición, y de acuerdo con otros relatos, la destrucción fue parte de una demolición planificada de las estructuras temporales de la exposición, que los de izquierda consideraban una victoria de la derecha.[25]

Al darle forma a su reacción ante los intricados conflictos de aquella época, Lipchitz se centraba una y otra vez en pares de figuras entrelazadas. Desarrolló esta temática en obras como *Toro y cóndor* (1932), relacionada con una historia que narra que el poeta español Juan Larrea, un amigo



FIG. 81
Jacques Lipchitz
***Teseo y el minotauro*, 1942**

Bronce, 62,2 × 74 × 39 cm. The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum



Fig. 82. Jacques Lipchitz trabajando en *Prometeo estrangulando al buitre*, 1937

que había vuelto hace poco de Perú, le contó sobre una fiesta en la que dos animales eran enfrentados en una batalla a muerte.[26] Más allá del combate penoso entre dos criaturas formidables, la temática de Lipchitz también cuestiona implícitamente las cualidades de la humanidad al perpetuar estos espectáculos mortales. Como recuerda el artista: "Sentí que el toro y el cóndor, y en especial los seres humanos que se regodeaban con su lucha, son un reflejo de la brutalidad demente del mundo".[27] En términos de composición, estas batallas evocan las famosas luchas entre animales del escultor francés del siglo XIX Antoine-Louis Barye. Lipchitz también admiraba el trabajo de Théodore Géricault y adoptó algunos aspectos de las escenas dinámicas de lucha de este artista romántico francés, además de su manera de codificar el significado alegórico de su obra.[28] En su escultura *David y Goliat* (1933), Lipchitz entabló una conexión entre la pelea bíblica y el momento de su actualidad que hizo explícita al colocar una importante esvástica tallada en el pecho de Goliat.[29] Del mismo modo, en la obra *Violación de Europa* (1941), el artista empleó el tema como una alegoría de la profanación de Europa por parte de Hitler.[30]

A medida que el fascismo se extendía por Europa en la década de 1930, Lipchitz siguió viviendo y trabajando en la casa y el estudio que había construido a las afueras de París, en Boulogne-sur-Seine. Cuando las fuerzas de Hitler comenzaron a acercarse a la capital francesa en mayo de 1940, Lipchitz abandonó esta casa con su esposa, Berthe Kitrosser. Sin haber empacado nada, encontraron primero refugio en Vichy y luego en Toulouse, donde Lipchitz siguió trabajando tras la rendición de Francia ante los nazis, en junio de ese año. Con ayuda del Museum of Modern Art en Nueva York y el Comité de Rescate de Emergencia en Marsella, Lipchitz y su esposa estuvieron entre los muchos líderes artísticos e intelectuales reconocidos que escaparon de la ocupación nazi.[31] La pareja llegó en bote a Nueva York el 13 de junio de 1941. Como recuerda Lipchitz:

> Aunque estaba enormemente agradecido por la ayuda del [C]omité de Rescate [de Emergencia] estadounidense, tenía miedo de ir a Estados Unidos, un país del que conocía muy poco; tampoco tenía dinero u otros recursos, ni sabía una palabra de inglés. Fue como comenzar mi vida de nuevo. A pesar de mis preocupaciones, curiosamente también sentía una suerte de euforia; me sentía joven y fuerte, como si estuviera iniciando una vez más mi carrera.[32]

Lipchitz fue uno de los numerosos artistas europeos que se refugiaron en Nueva York durante la guerra, incluidas algunas figuras importantes como Marc Chagall, Marcel Duchamp, Max Ernst, Fernand Léger y Piet Mondrian.[33] Aparte de la camaradería general de los otros *émigrés*, Lipchitz gozaba de un apoyo importante en Nueva York por parte de una red de coleccionistas, comerciantes y profesionales de museos que lo ayudaron a armar un estudio rápidamente y a comenzar a trabajar en su nuevo entorno. En enero de 1942, tuvo una exposición solista —la primera desde que se mudó

a Nueva York— en la Buchholz Gallery, del galerista *émigré* Curt Valentin.[34] Lipchitz continuó con su carrera prolífica y, cuando tuvo la opción de volver a Francia de forma permanente después de la guerra, decidió quedarse en Nueva York.[35]

Teseo y el minotauro fue una de las primeras esculturas que Lipchitz creó luego de llegar a Estados Unidos. Como había hecho a menudo en la década de 1930, volvió a tomar como temática la mitología antigua y representó al héroe griego apuñalando al monstruo con cabeza de toro que merodeaba en un laberinto y que había devorado a tantos jóvenes atenienses que le eran ofrecidos como sacrificios humanos. Lipchitz hizo énfasis en la tensión de la batalla entre las dos figuras, representando los cuerpos entrelazados con contornos musculosos que transmiten una sensación de inmediatez en la cualidad gestual de su modelado. El carácter vigoroso de la obra es un claro ejemplo de lo que se conoce como el período "barroco" poscubista de Lipchitz.[36] Teseo se monta a horcajadas sobre el monstruo, sosteniendo uno de sus cuernos con una mano y apuñalándolo en la cabeza con la otra, lo que genera una tensión en el espacio negativo entre sus cuerpos, al centro de la composición. El tema del héroe que prevalece sobre el villano es un reflejo de los sucesos políticos contemporáneos, lo que constituye un paralelismo con las obras alegóricas que mencionamos anteriormente. Lipchitz hizo explícito el simbolismo en los bocetos preliminares, en los que Teseo aparece usando la Cruz de Lorena, un símbolo de la resistencia francesa contra los nazis.[37] Describió cómo el minotauro representaba a Hitler y cómo Teseo se vinculaba con el presidente francés Charles de Gaulle, inspirado en parte por el primer discurso que este dio desde Inglaterra, donde subió la moral del pueblo al proclamar que Francia había perdido una batalla pero no la guerra, y que al final vencería.[38] Además, Lipchitz describió la obra como una especie de "imagen mágica" mediante la cual podía destruir simbólicamente a Hitler.[39]

Añadiéndole otra capa de simbolismo a *Teseo y el minotauro*, Lipchitz exploró algunos aspectos más ambiguos de la relación entre el héroe mitológico y la bestia.[40] Esto queda de manifiesto en el modo en que los oponentes no solo están trenzados en la lucha, sino que están fusionados: las piernas de Teseo se conectan con las ancas del minotauro y, debido a la cualidad táctil del modelado, las formas forjadas a mano dotan a las figuras de una unidad rítmica. Aunque los rasgos faciales del héroe no se distinguen, ya que la cabeza pequeña desvía el foco hacia el cuerpo musculoso, el monstruo tiene una cualidad sentimental en su expresión clara de dolor y pena. Los ojos abiertos del minotauro, sus fosas nasales enardecidas y la boca abierta en un grito mudo transmiten más intensidad emocional que el héroe sin rostro. Posada en el suelo, la mano derecha del monstruo también es enfáticamente humana y conmovedora, ya que capta el peso aplastante de la derrota.

Lipchitz recordó el modo en que el simbolismo de *Teseo y el minotauro* cambió significativamente durante el proceso de creación de la obra: "Cuando terminé esta escultura, me di cuenta de que el monstruo es también una parte de Teseo, como si en cada uno de nosotros hubiera un Hitler al que debemos destruir. Teseo está matando una parte de sí mismo".[41] En la representación que hace Lipchitz del mito, hay un sentido de claridad moral en el triunfo del héroe sobre el monstruo asesino y un reconocimiento más profundo de las fallas de la humanidad y la responsabilidad a nivel general por el estado de sufrimiento. Desde su condición de doble *émigré* a una cierta distancia de la guerra, en ocasiones, Lipchitz usó sus obras para evaluar su visión más amplia de la condición humana. Mediante los lenguajes escultóricos de la alegoría y la expresividad gestual, *Teseo y el minotauro* nos ofrece una reflexión personal del artista sobre la naturaleza cíclica e inextricable de la lucha entre los aspectos benévolos y malévolos de la humanidad.

Notas

1. Aunque Lipchitz no analizó el tema en sus memorias publicadas, es probable que la amenaza de los pogromos haya ensombrecido la vida en su tierra natal, dado que la posibilidad de estudiar arte en la capital de San Petersburgo le estaba vedada.

2. Comenzó sus estudios con el escultor francés Antoine Injalbert en la École des Beaux-Arts en octubre de 1909; después de poco tiempo, se inscribió en una clase de escultura en la Académie Julian y estudió dibujo en la Académie Colarossi.

3. Jacques Lipchitz, *My Life in Sculpture* (*Mi vida en escultura*) (Nueva York: Viking, 1972), 7.
4. Para ver la obra *Mujer y gacelas*, consulte Alan G. Wilkinson, *The Sculpture of Jacques Lipchitz: A Catalogue Raisonné* (*La escultura de Jacques Lipchitz: catálogo razonado*), vol. 1, *The Paris Years, 1910–1940* (*Los años en París, 1910–1940*) (Londres: Thames & Hudson, 1996), n.º 6 (de aquí en adelante, Wilkinson, vol. 1).
5. "Al igual que todos los escultores jóvenes, en este período estaba creando bustos de retrato de manera simple, con los ojos en blanco y siguiendo las líneas generales de la escultura clásica". Jacques Lipchitz, *My Life in Sculpture* (*Mi vida en escultura*), 7.
6. Para conocer más sobre Lehmbruck, consulte Hans-Peter Wipplinger, ed., *Wilhelm Lehmbruck: Retrospektive/Retrospective* (*Wilhelm Lehmbruck: retrospektiva/retrospectiva*), cat. exp. (Colonia: Verlag der Buchhandlung Walther König; Viena: Leopold Museum, 2016).
7. Lipchitz, *My Life in Sculpture* (*Mi vida en escultura*), 7, 12.
8. Fue dado de baja del servicio militar debido a problemas de salud.
9. "Nunca había estado en San Petersburgo porque los judíos no tenían permitido ir allí, pero por medio de un hombre que se estaba quedando en el hotel de mi madre y que tenía un hermano con influencias en San Petersburgo, pude ir. Aunque el Hermitage estaba cerrado, mi hermano coordinó que pudiera entrar, y fui todos los días". Lipchitz, *My Life in Sculpture* (*Mi vida en escultura*), 10.
10. Lipchitz, 10.
11. Para conocer más sobre Lipchitz y el cubismo, consulte Catherine Pütz, *Jacques Lipchitz: The First Cubist Sculptor* (*Jacques Lipchitz: el primer escultor cubista*) (Londres: Paul Holberton Publishing en asociación con Lund Humphries, 2002); Kosme de Barañano, "Jacques Lipchitz: From the Scythians and Cubism to the Interaction of Forms" ("Jacques Lipchitz: de los escitas y el cubismo a la interacción de las formas"), en *Jacques Lipchitz (1891–1973): A Retrospective* (*Jacques Lipchitz [1891–1973]: retrospectiva*), cat. exp. (Moscú: Moscow Museum of Modern Art, 2018); y Wilkinson, vol. 1, 8–15.
12. Al analizar *Acróbata a caballo*, Lipchitz observó: "En ese entonces, mi ideal era Villard de Honnecourt, ya que había descubierto que, en sus figuras humanas geométricas —que dibujó en el siglo XIII— había hecho exactamente lo que yo estaba intentando hacer en el siglo XX". Lipchitz, citado en Henry R. Hope, *La escultura de Jacques Lipchitz*, cat. exp. (Nueva York: Museum of Modern Art, 1954), 10.
13. Para leer más sobre la colección de Lipchitz, consulte Tanya Sirakovich, ed., *The Lipchitz Collection in the Israel Museum, Jerusalem* (*La Colección de Lipchitz en el Israel Museum, Jerusalén*) (Jerusalén: Israel Museum, 2017). Sin embargo, las cuestiones fundamentales de apropiación cultural y marcos ideológicos colonialistas no se abordan en esta publicación.
14. Jacques Lipchitz, "A la limite du possible", en *Jacques Lipchitz: Fourteen Recent Works, 1958–1959, and Earlier Works, 1949–1959* (*Jacques Lipchitz: catorce obras recientes, 1958–1959 y obras anteriores 1949–1959*), cat. exp. (Nueva York: Fine Arts Associates, 1959), s. pág.
15. "Otras piezas que hice durante 1913 y 1914 fueron *Encuentro* [*la reunión*], *Bailarina*, *Acróbata a caballo* y *Acróbata con abanico* [*Mujer que monta a caballo con abanico*]. El tema circense provenía de la pasión que sentíamos todos por el maravilloso circo francés de esa época. Creo que *Acróbata a caballo* probablemente estuvo inspirada en Seurat, a quien siempre admiré muchísimo. No hay una relación de estilo en particular, pero la idea para el tema podría haber derivado de las escenas de circo de Seurat". Lipchitz, *My Life in Sculpture* (*Mi vida en escultura*), 16.
16. Irene Patai observa que, además de la popularidad contemporánea del circo entre los artistas, el tema también podría estar relacionado con la niñez de Lipchitz, cuando asistía a estos espectáculos. Consulte Irene Patai, *Encounters: The Life of Jacques Lipchitz* (*Encuentros: la vida de Jacques Lipchitz*) (Nueva York: Funk & Wagnalls, 1961), 129.
17. Para conocer *Toreador* y *Niña con trenza*, consulte Wilkinson, vol. 1, n.º 19 y 20. Para conocer más sobre Lipchitz y España, consulte Jordana Mendelson, "Sailors, Bullfighters and Dancers: Lipchitz and Spain" ("Navegantes, toreros y bailarines: Lipchitz y España"), en *Lipchitz and the Avant-Garde: From Paris to New York* (*Lipchitz y la vanguardia: de París a Nueva York*), ed. Josef Helfenstein y Jordana Mendelson, cat. exp. (Urbana-Champaign: University of Illinois, 2001), 13–26.
18. Como afirma A. M. Hammacher: "*Acróbata a caballo*, *Niña con trenza* y *Toreador* fueron creadas en Madrid, lejos de las disciplinas aceptadas voluntariamente del círculo cubista en París". A. M. Hammacher, *Jacques Lipchitz*, traducido al inglés por James Brockway (Nueva York: Harry N. Abrams, 1975), 38. Sin embargo, es posible que *Acróbata a caballo* haya sido creada en París durante la primera parte de 1914, antes de que Lipchitz se fuera a España, ya que está relacionada con el tema de *Mujer que monta a caballo con abanico* y con la exploración de las formas curvilíneas de *Bailarina* y *Mujer con serpiente*, todas de 1913. Para conocer estas obras, consulte Wilkinson, vol. 1, n.º 12, 14, y 13, respectivamente.
19. Para ver las esculturas conocidas que Lipchitz creó entre 1914 y 1918, consulte Wilkinson, vol. 1, n.º 17–80.
20. Para conocer más sobre las imágenes de arlequines de Picasso como metáfora de la multiplicidad de su práctica artística en los años de entreguerras, consulte Yve-Alain Bois, "Picasso the Trickster" ("Picasso, el bromista"), en *Picasso Harlequin, 1917–1937* (*Picasso arlequín, 1917–1937*), ed. Yve-Alain Bois (París: Skira, 2008), 19–35.
21. Lipchitz, *My Life in Sculpture* (*Mi vida en escultura*), 127.

22. Lipchitz (127) observó que en este boceto de Prometeo de 1931 (ilustrado en Wilkinson, vol. 1, n.º 263) había dibujado originalmente un buitre, pero que al final dejó solo la figura.
23. Aunque en la mitología de Prometeo es más común encontrar al águila, a veces se hace referencia al buitre, como en el poema de Lord Byron "Prometeo" (1816).
24. Lipchitz, *My Life in Sculpture* (*Mi vida en escultura*), 139.
25. Por ejemplo, en la cronología de Barañano, *Jacques Lipchitz*, 151, se afirma: "Después del cierre de la exposición, colocaron la escultura afuera del edificio, donde manifestantes de derecha la destruyeron", mientras que Christopher Green (*Art in France: 1900–1940* [*Arte en Francia: 1900–1940*] [New Haven: Yale University Press, 2000], 159) observa que "fue destruida como parte de la demolición planificada de las estructuras temporales de la exposición, un acto que los de izquierda consideraban una victoria de la derecha". Además del boceto que creó en 1931 (consulte la nota 22 que está arriba), Lipchitz hizo varias maquetas y esculturas similares sobre el mismo tema entre 1933 y 1953; consulte Wilkinson, vol. 1, n.º 301, 302, 332–35; y Alan G. Wilkinson, *The Sculpture of Jacques Lipchitz: A Catalogue Raisonné* (*La escultura de Jacques Lipchitz: catálogo razonado*), vol. 2, *The American Years, 1941–1973* (*Los años en Estados Unidos, 1941–1973*) (Nueva York: Thames & Hudson, 2000), n.º 379–81 (de aquí en adelante, Wilkinson, vol. 2).
26. Para conocer *Toro y cóndor*, consulte Wilkinson, vol. 1, n.º 286; consulte también las obras relacionadas *Toro y cóndor, maqueta n.º 1* y *Toro y cóndor, maqueta n.º 2*, ambas de 1932, en Wilkinson, vol. 1, n.º 284 y 285.
27. Lipchitz, *My Life in Sculpture* (*Mi vida en escultura*), 128.
28. Consulte David O'Brien, "Lipchitz and Géricault" ("Lipchitz y Géricault"), en Helfenstein y Mendelson, *Lipchitz and the Avant-Garde* (*Lipchitz y la vanguardia*), 53–56.
29. Para conocer *David y Goliat*, consulte Wilkinson, vol. 1, n.º 310. Lipchitz usó estas imágenes para dejar en claro ante el público su posición política. Alan Wilkinson observa que Lipchitz mostró una versión en yeso de mayor tamaño de *David y Goliat* en el Salon des Surindépendants en París, en 1934. Alan G. Wilkinson, "Lipchitz in the Collection of the Israel Museum" (Lipchitz en la colección del Israel Museum"), en Sirakovich, *Lipchitz Collection* (*Colección de Lipchitz*), 22.
30. Para conocer *Violación de Europa*, consulte Wilkinson, vol. 2, n.º 350. Como explicó Lipchitz (*My Life in Sculpture* [*Mi vida en escultura*], 140): "Usé el tema de *Violación de Europa* más adelante en un contexto bastante distinto: Europa como símbolo del continente y el toro como símbolo de Hitler, y Europa mataba a Hitler con una daga. Esto revierte el concepto a un concepto terrorífico, mientras que en las esculturas originales de Europa [de 1938], el tema en cuestión es el amor sensible y erótico". Para conocer las esculturas de 1938, consulte Wilkinson, vol. 1, n.º 342 (*Violación de Europa I*) y 343 (*Violación de Europa*).
31. La pareja estuvo entre las cerca de dos mil personas que escaparon de Vichy, Francia, con ayuda de una organización privada estadounidense que congregaba a activistas políticos y que llevaba el nombre de Comité de Rescate de Emergencia (ERC; luego conocido como el Comité de Rescate Internacional). El periodista estadounidense Varian Fry, que estuvo en Marsella de 1940 a 1941, dirigió las tareas de rescate en nombre del ERC junto con una amplia red. Para obtener más información sobre Fry y el ERC, consulte "Varian Fry," Enciclopedia sobre el Holocausto, United States Holocaust Memorial Museum, https://www.ushmm.org/collections/bibliography/varian-fry.
32. Lipchitz, *My Life in Sculpture* (*Mi vida en escultura*), 144.
33. Lipchitz fue uno de los artistas que posaron para una fotografía en grupo de George Platt Lynes, que tomó para celebrar la exposición *Artistas en el exilio* en la Pierre Matisse Gallery en Nueva York, en marzo de 1942.
34. Fecha de la exposición según Hope, *Escultura de Jacques Lipchitz*, 89.
35. Lipchitz regresó a su hogar en Boulogne-sur-Seine en 1946, pero volvió a Estados Unidos en 1947. Para conocer más sobre la carrera de Lipchitz en Estados Unidos, consulte Jonathan Fineberg, "Lipchitz in America" ("Lipchitz en Estados Unidos"), en Helfenstein y Mendelson, *Lipchitz and the Avant-Garde* (*Lipchitz y la vanguardia*), 57–68.
36. Lipchitz usó el término "barroco" (*My Life in Sculpture* [*Mi vida en escultura*], 143) para caracterizar algunas de sus obras, como *Vuelo* (1940) (Wilkinson, vol. 1, n.º 344). Donald Kuspit ha conectado el estilo "barroco" del trabajo posterior de Lipchitz con desarrollos contemporáneos en el ámbito de la pintura: "Creo que el período 'barroco' de Lipchitz luego de 1928 denota el compromiso del artista con las corrientes expresionista y surrealista y luego con el arte moderno, que exploró en un intento por introducir el arte narrativo tradicional, junto con su sufrimiento moralizado, en el paradigma cubista. Para Lipchitz, 'barroco' también significaba energía: una energía que, en su mayor expresión, tenía una cierta fluidez muscular, una energía abstracta y expresionista en su intensidad. De hecho, *Teseo y el minotauro*, 1942, inevitablemente evoca las conflictivas obras que Pollock estaba creando en ese mismo momento, o las últimas esculturas figurativas de de Kooning". Donald Kuspit, crítica de la exposición *Jacques Lipchitz* (Marlborough Gallery, Nueva York), *Artforum*, enero de 2011, 220.
37. Lipchitz (*My Life in Sculpture* [*Mi vida en escultura*], 144) recordó que "cuando creé *Teseo y el minotauro*... en 1942, introduje la Cruz de Lorena en algunos de los dibujos preparatorios".
38. Lipchitz, 159. Se presume que Lipchitz estaba haciendo referencia al primer discurso de de Gaulle después de la llegada del general a Londres en 1940, luego de la caída de Francia. El discurso, que se conoció

como la Apelación del 18 de junio, fue transmitido para congregar a la Resistencia Francesa contra los alemanes.

39. "Cuando creé una escultura como *Teseo* o la segunda versión de *Violación de Europa*, en cierto sentido estaba creando una imagen mágica, como si fuera un mago que fabrica la imagen de un enemigo a quien quiere destruir y lo perfora con alfileres. Por medio de la escultura, estaba matando a Hitler". Lipchitz, *My Life in Sculpture* (*Mi vida en escultura*), 159.

40. El enfoque de Lipchitz puede compararse con el renombrado uso que hizo Picasso de las imágenes del minotauro; para Picasso, el minotauro estaba teñido de conexiones personales relacionadas tanto con las peleas de toros en España como con las asociaciones con el inconsciente y la sexualidad cruda. Los artistas del surrealismo compartían este último aspecto, como queda claro en la revista *Minotaure*, que publicó Skira en París de 1933 a 1939; en la primera portada, vemos un *collage* de un minotauro creado por Picasso. Para leer más sobre las imágenes del minotauro de Picasso, consulte John Richardson, *Picasso: Minotaurs and Matadors* (*Picasso: minotauros y matadores*), cat. exp. (Londres: Gagosian, 2017); y Josep Palau i Fabre, *Picasso: From the Minotaur to Guernica (1927–1939)* (*Picasso: del minotauro a Guernica [1927–1939]*), ed. Julià Guillamon (Barcelona: Polígrafa, 2011).

41. Lipchitz, *My Life in Sculpture* (*Mi vida en escultura*), 159.



FIG. 83
Oskar Kokoschka (1886–1980; nacido en Pöchlarn, Austria; fallecido en Montreux, Suiza)
***Henry Pearlman*, 1948**

Óleo sobre lienzo, 101,6 × 76,2 cm. The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum

Retratos de un coleccionista en Londres y Nueva York

ALLISON UNRUH

Poco antes de su fallecimiento en 1974, Henry Pearlman recordó: "He tenido la suerte de que dos grandes artistas hicieran mi retrato: una pintura, de Oskar Kokoschka, y una escultura de mi cabeza creada por Jacques Lipchitz. Ambas fueron experiencias sumamente estimulantes".[1] Pearlman encargó los retratos a estos artistas luego de la Segunda Guerra Mundial, el período en que más trabajó para ampliar su colección, adquiriendo distintas obras de arte moderno de Europa en su ciudad natal de Nueva York y mientras viajaba por Europa.[2] Los artistas a los que contrató tenían una importante experiencia de vida en común: en el momento en que Kokoschka y Lipchitz crearon sus retratos de Pearlman, el primero en 1948 y el segundo en 1952, ambos vivían en el exilio luego de haber escapado de la persecución de los nazis en sus países de origen. Durante sus sesiones de retrato con los dos artistas *émigrés*, Pearlman disfrutó encantado sus conversaciones con ellos y forjó conexiones significativas que dieron paso a relaciones de amistad entre artista y coleccionista.[3]

Pearlman conoció a Kokoschka en Londres en marzo de 1948 durante el primer viaje del coleccionista a Europa, un viaje en el que visitó Inglaterra, Francia, Italia y Suiza. El comerciante Hugo Feigl, con quien Pearlman había entablado amistad en Nueva York, presentó a Pearlman en el mundo del arte en distintas ocasiones durante su viaje, por lo que es posible que él se lo haya presentado al artista. Feigl conocía bien a Kokoschka, ya que lo había representado cuando tenía una galería en Praga antes de huir de la invasión alemana en 1939. El artista encontró de casualidad el momento ideal de forjar relaciones con coleccionistas estadounidenses, ya que pronto se presentaría su primera retrospectiva importante en distintos lugares de Estados Unidos, como el Institute of Contemporary Art en Boston y el Museum of Modern Art en Nueva York.[4] Kokoschka participó de cerca en la selección de obras de arte para la exposición, entre las que estuvo el retrato de Pearlman como una de las piezas más recientes (en el catálogo, la obra figura como *Retrato de un coleccionista de arte*) (fig. 83).[5]

Esto representa no solo la satisfacción de Kokoschka con la obra, sino que quizás también refleja su ojo estratégico para conseguir más encargos por parte de los visitantes de la exposición.[6] El retrato de Pearlman también es una obra notable ya que fue la primera pintura que hizo Kokoschka de un estadounidense, como mencionó Feigl en el catálogo para un pequeño espectáculo grupal que se llevó a cabo en su galería de Madison Avenue en el verano de 1948.[7]

Kokoschka fue reconocido como una de las figuras líderes del expresionismo, un artista de renombre gracias a sus retratos coloridos y de múltiples capas que evocaban los mundos internos de sus modelos, y a sus obras alegóricas que trataban temas políticos y morales. Había pintado retratos innovadores de muchas personas que, al igual que él, fueron parte de la inteligencia en Viena, previo a la Primera Guerra Mundial; por ejemplo, sus primeras obras estaban relacionadas con el movimiento progresivo Secesionista de Viena, a comienzos de la década de 1900. Kokoschka fue uno de los pocos artistas vivos cuyas obras Pearlman adquirió. Por otra parte, Pearlman compró solo un puñado de otras obras relacionadas con el expresionismo austríaco o alemán a lo largo de su vida; en 1944, adquirió la obra *Mujer en el parque* de August Macke (1914), aunque la donó al Museum of Modern Art en 1956.[8] Sin embargo, las pinceladas dinámicas de Kokoschka y la paleta de colores vivos puede tener cierta relación con el trabajo de Chaïm Soutine, un pintor que fue una de las pasiones centrales de Pearlman y de quien a veces se dice que fue un exponente francés del expresionismo.

Otros aspectos que de seguro intrigaron a Pearlman fueron la exuberante personalidad de Kokoschka y su relación con los eventos sociales y políticos dramáticos que tuvieron lugar en Europa durante la primera mitad del siglo XIX. El artista oriundo de Austria se había mudado a Praga en 1935 para refugiarse de la creciente influencia del Partido Nazi en su país de origen; tres años más tarde, después de que los nazis tacharan su obra de "arte degenerado", huyó a Londres. Kokoschka era conocido por involucrarse en cuestiones políticas y, a veces, controvertidas, así como por manifestar sus principios humanitarios, como lo hizo en su reconocida litografía de 1945, que lleva el título *En memoria de los niños de Europa que han muerto de frío y hambre esta navidad*. Pearlman, un ávido defensor de las causas políticas liberales y las iniciativas filantrópicas, sin duda valoró la oportunidad de conversar con Kokoschka sobre arte y los sucesos del mundo.[9] Como describió Pearlman: "Tuvimos catorce sesiones de unas dos horas cada una, y yo iba a cada una de ellas pensando en las grandes conversaciones que tendríamos; de hecho, fue una de las épocas más memorables de mi vida. Era un hombre de mundo, con un gran interés por las cuestiones públicas".[10]

Kokoschka era selectivo a la hora de elegir a sus retratados, ya que consideraba que solo podía completar una obra de forma satisfactoria si lograba transmitir algún tipo de percepción sobre el mundo interior de sus modelos. Según él mismo explicó sobre su proceso de trabajo: "No me interesan los aspectos externos de una persona, los signos de su eminencia clerical o secular, o sus orígenes sociales... Lo que intento es intuir, a partir del rostro, de su juego de expresiones y de sus gestos, la verdad sobre una persona concreta, y recrear en mi propio lenguaje pictórico la destilación de un ser vivo que perdure en la memoria".[11] Sin embargo, a menudo buscaba líderes mundiales u otras figuras poderosas, con la intención de consolidar su reputación como pintor de personas influyentes de su época (en la década de 1940, por ejemplo, se propuso retratar Winston Churchill, Mahatma Gandhi y Joseph Stalin, entre otros).[12] Kokoschka también era exigente con su proceso artístico; según Pearlman, durante sus numerosas sesiones, el artista "ponía mucho de sí mismo en el cuadro".[13]

El retrato que Kokoschka realizó de Pearlman refleja la prolongada contemplación que el artista dedicaba a su modelo. Retratado con pinceladas fluidas e intermitentes, Pearlman se encuentra cómodamente sentado luciendo un traje marrón estampado y corbata sobre un fondo bucólico. Con una sonrisa cálida, enfrenta al espectador con una mirada directa, con trazos de pintura asimétricos que definen sus ojos y dan vida a su expresión. La paleta relativamente clara y las superficies abiertas en las que queda expuesta la pintura de base blanca del lienzo podrían demostrar, en



Fig. 84. Henry y Rose Pearlman con su hija Dorothy (izquierda) y Oskar Kokoschka (segundo desde la derecha), 1949

parte, la influencia de la acuarela, un medio que Kokoschka utilizaba cuando necesitaba economizar gastos después de haberse mudado al Reino Unido. La liviandad, tanto técnica como emocional, contrasta con muchos de los primeros retratos más elaborados del artista. La forma diagonal de la ribera verde se cruza con la cabeza de Pearlman, y su gestualidad y dinamismo evocan una sensación de energía mental y psicológica, lo que recuerda a los primeros retratos de Kokoschka en los que sus modelos aparecían rodeados de campos coloridos y auráticos. En el fondo pintado vagamente, dos niños juegan en el río, lo que quizás sugiere que los pensamientos de Pearlman se habían remontado a recuerdos entrañables de sus hijas cuando eran pequeñas.[14]

Las sesiones de retratos catalizaron una amistad entre el artista y el coleccionista, como lo demuestra su correspondencia, que incluye varias cartas en las que Pearlman envía regalos de comida y dinero a algunos de los amigos y familiares de Kokoschka en Europa del Este.[15] A raíz de este encargo, Pearlman invitó a Kokoschka a alojarse en su casa de Nueva York durante todo el mes de enero de 1949, cuando el artista estaba de visita con motivo de su retrospectiva itinerante que se presentó en el Museum of Modern Art, entre otros lugares (fig. 84).[16] Pearlman contó más adelante que a Kokoschka le disgustaban los dos cuadros de Soutine que colgaban cerca de la habitación donde dormía (un sentimiento quizás teñido de cierta envidia por el éxito de Soutine entre la crítica), pero cuando el artista austríaco se encontró con un tercer Soutine en el despacho de Pearlman unas semanas más tarde, expresó cierto respeto a regañadientes por el pintor.[17] Ese mismo año, Kokoschka invitó a Pearlman a que lo acompañara en un viaje a Viena, donde estaba pintando por encargo un retrato de Theodor Körner, entonces alcalde de la ciudad y luego presidente de Austria. Pearlman recordaba con humor algunos episodios del viaje que revelaban tanto el espíritu presuntuoso de Kokoschka como la mirada sumamente crítica con la que observaba a sus retratados.[18]

A raíz de su cálida relación, el coleccionista adquirió otras obras del artista, entre ellas dos pinturas: un retrato de un payaso en 1948 y el retrato de 1909 de la *Doctora Emma Veronika Sanders* (fig. 85) en 1949 (más adelante vendió ambos cuadros en intercambios por otras obras de arte); y en 1968 compró dos acuarelas, *Faisán* y *Calabaza* (ambas de 1945).[19] También adquirió un retrato escultórico de Kokoschka hecho por el artista italiano Giacomo Manzù, una cabeza esculpida que resalta el perfil distintivo del artista y su expresión concentrada (fig. 86). Con un modelado áspero y entrecortado, Manzù representó a Kokoschka con los ojos hacia abajo, uno de ellos ligeramente cerrado, y los labios fruncidos, lo que evoca una sensación de introspección o de escrutinio crítico. Manzù creó esta obra durante su residencia en el célebre programa artístico de verano de Kokoschka en Salzburgo, el cual el artista austríaco había fundado en 1953 con el nombre de Escuela de la Mirada, destinada a congregar a diversos artistas internacionales.[20]

Al igual que había hecho con Kokoschka, Pearlman cultivó una amistad duradera con Lipchitz como resultado del largo tiempo que pasaron juntos para su retrato, aunque en este caso el encargo se vio precipitado a causa de una tragedia personal que vivió el artista. El 5 de enero de 1952 se produjo un incendio en el estudio de Lipchitz, en la calle 23 de Nueva York, en el que quedaron destruidas muchas de sus obras. Si bien nadie resultó herido, el incendio fue un golpe devastador, dado que poco más de una década antes el artista había llegado a Estados Unidos prácticamente sin pertenencias, tras abandonar su casa y estudio en las afueras de París ante la inminente llegada del ejército de Hitler. Cuando este dramático episodio apareció en las noticias, Lipchitz se ganó la simpatía del público, y Alfred



Fig. 85. Oskar Kokoschka, *Doctora Emma Veronika Sanders*, 1909. Óleo sobre lienzo, 82,7 × 56,7 cm. Museum of Modern Art, Nueva York. Obsequio del Sr. William Mazer y Sra., 2414.1967

Barr, del Museum of Modern Art, pronto creó un fondo para ayudar al artista a construir un nuevo estudio (casualmente en Hastings-on-Hudson, cerca de la casa de Pearlman en Croton).[21] Pearlman fue uno de los primeros en donar al fondo y, al mismo tiempo, le encargó a Lipchitz que lo retratara.[22] Según recuerda Pearlman, "Mis sesiones para el busto con Lipchitz fueron en total veintinueve; tuvieron lugar en mi despacho... Me sentaba en un taburete giratorio, con mi colección de cuadros repartida por toda la sala y sin muchas cosas que me distrajeran. Si por el dinero que le pagué al artista no hubiera recibido nada más, la experiencia en sí habría valido la pena".[23] Sin duda, Pearlman estaba fascinado por la impresionante historia personal del artista y sus experiencias como inmigrante judío llegado de Rusia (al igual que los padres de Pearlman), así como por sus reflexiones sobre problemas de interés mundial, ya que, al parecer, ambos compartían muchas perspectivas liberales y humanitarias. Además, Lipchitz conocía personalmente a varios artistas cuyas obras Pearlman había coleccionado en los siete años anteriores, en particular de Amedeo Modigliani y Soutine, ambos muy cercanos a Lipchitz. De hecho, fue Lipchitz quien había presentado a estos dos artistas en París varias décadas antes.

Lipchitz había sido un retratista prolífico desde la década de 1920, y había realizado una serie de retratos, por encargo o no, de coleccionistas y personalidades como Gertrude Stein. La escultura de la cabeza del artista Marsden Hartley (fig. 87), realizada en 1942, refleja el modo en que abordaba su trabajo, prestando especial atención tanto al parecido como al potencial expresivo de este género. Los surcos profundos de la escultura y su exuberante tamaño transmiten la mirada penetrante y melancólica del modelo. Lipchitz describió su fascinación por el enigmático semblante de Hartley y afirmó que se sintió impulsado a crear un retrato de él incluso antes de darse cuenta de quién era.[24] Las largas sesiones de retrato que Lipchitz compartía con Pearlman eran muestra de cómo el artista se comprometía a observar minuciosamente a sus retratados. Como él mismo explicó: "En casi todos mis retratos he trabajado a partir del modelo vivo, ya que creo que es esencial tener al hombre delante de uno y establecer un vínculo con él".[25] Para el retrato escultórico de Pearlman (fig. 88), Lipchitz creó tres estudios en terracota en los que experimentó con diferentes aspectos de los rasgos faciales y las expresiones del coleccionista. Para la obra final, el artista esculpió la composición en arcilla, luego hizo crear un molde de cera que se fundió en bronce utilizando el método de fundición a la cera perdida antes de ser patinado (un proceso llevado a cabo en la Modern Art Foundry de Long Island City, la misma fundidora en la que se crearon varios vaciados en bronce de la escultura de Gauguin de la Colección Pearlman *Mujer de Martinica* [ver fig. 45] en 1957).[26] Durante el proceso de fundición en bronce, Lipchitz era conocido por trabajar individualmente cada modelo de cera, utilizando diversas herramientas para agregar o quitar cera con el fin de refinar aún más la composición y crear versiones únicas de cada

EN LA PÁGINA OPUESTA: FIG. 86

Giacomo Manzù (1908–1991; nacido en Bérgamo, Italia; fallecido en Roma, Italia)
***Oskar Kokoschka*, 1960**

Bronce, 32,4 × 23 × 24,5 cm. The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum





FIG. 87

Jacques Lipchitz (1891–1973; nacido en Druskininkai, Lituania [Imperio ruso]; fallecido en Capri, Italia; activo en París, Francia, y en Hastings-on-Hudson, Nueva York)
***Retrato de Marsden Hartley*, 1942**

Bronce, 38,1 × 23,3 × 34 cm. The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum



FIG. 88
Jacques Lipchitz
Henry Pearlman, 1952

Bronce, 31 × 21 × 26 cm. The Henry and Rose Pearlman Foundation,
en préstamo al Princeton University Art Museum



Fig. 89. Jacques Lipchitz con su busto de Henry Pearlman, ca. mediados de la década de 1960

molde.[27] El artista acentuó la mirada abierta y los rasgos amplios de Pearlman, y creó surcos profundos y líneas sombreadas para resaltar el juego de luces y sombras en su rostro. La escala y el peso visual de este retrato escultórico, junto con la prominente cúpula de la cabeza de Pearlman, le confieren cierta seriedad. Según Lipchitz describió en su autobiografía, "Este es un buen retrato contundente que creo que refleja la sencillez y al mismo tiempo la fuerza y la inteligencia de este hombre extraordinario" (fig. 89).[28]

En la época en que Pearlman encargó sus retratos a Kokoschka y Lipchitz, contratar a artistas de este modo era una práctica muy extendida entre los coleccionistas de su talla. En 1958, por ejemplo, la Fine Arts Associates de Nueva York organizó una exposición en la que se presentaban retratos de coleccionistas notables junto a una de las obras favoritas de sus colecciones; el retrato de Pearlman realizado por Lipchitz se incluyó en la muestra junto al cuadro de Édouard Manet *Mujer joven con sombrero redondo* (ca. 1877–1979; ver fig. 93) de la Colección Pearlman.[29] Los retratos de Pearlman realizados por Kokoschka y Lipchitz permiten hacerse una idea del carácter y la presencia modesta pero alegre del coleccionista, y a menudo formaron parte de las numerosas presentaciones de la Colección Pearlman que recorrieron Estados Unidos durante la vida de Pearlman y después. Y lo que es más importante, estos retratos hablan de los vínculos personales que Pearlman cultivó con artistas cuyas vidas y obras se vieron marcadas por las complejidades tanto de la migración como del desarraigo durante sus largas carreras, y representan vínculos vigentes con muchos de los artistas modernistas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX de su colección.

Notas

1. Henry Pearlman, *Reminiscences of a Collector* (*Reminiscencias de un coleccionista*) (Princeton: Princeton University Art Museum, 1995), reimpreso y comentado en *Cézanne and the Modern: Masterpieces of European Art from the Pearlman Collection* (*Cézanne y lo moderno: obras maestras del arte europeo de la Colección Pearlman*), de Rachael Z. DeLue et al., cat. exp. (Princeton: Princeton University Art Museum; New Haven: Yale University Press, 2014), 12. Todas las citas de *Reminiscencias de un coleccionista* se refieren a esta reimpresión.

2. Consulte Rachael Z. DeLue, "The Pearlman Collection in Context" ("La Colección Pearlman en contexto", en DeLue et al. *Cézanne y lo moderno*, 31; y Allison Unruh, "Chronology" ("Cronología") en DeLue et al., *Cézanne y lo moderno*, 61–62.

3. Yulla Lipchitz, viuda del artista, escribió una carta de condolencias a Rose Pearlman, en la que remarcó una similitud entre sus maridos fallecidos: "En muchos aspectos, creo, su vida fue como la de Jacques: plena, rica, apasionada, con un amor desmesurado por el arte y la belleza. Eso es algo que hay que agradecer. Es la vida más maravillosa que puede tener un hombre, y él la tuvo. Me gusta pensarlo así". Yulla Lipchitz a Rose Pearlman, Nueva York, 3 de abril de 1975, Documentos de Henry y Rose Pearlman, 1893–1995, Archivos de arte estadounidense, Smithsonian Institution, Washington D. C., caja 2, carpeta 17, página 25 (en adelante, Documentos Pearlman).

4. La exposición retrospectiva se presentó en el Institute of Contemporary Art en Boston (del 6 de octubre al 14 de noviembre de 1948); en la Phillips Memorial Gallery (actualmente Phillips Collection) en Washington D. C. (del 5 de diciembre de 1948 al 5 de enero de 1949); en el City Art Museum (actualmente Saint Louis Art Museum) en San Luis (del 21 de febrero al 21 de marzo de 1949); en el M. H. de Young Memorial Museum en San Francisco (del 10 de abril al 15 de mayo de 1949); y en el Museum of Modern Art de Nueva York (del 19 de julio al 4 de octubre de 1949).

5. *Oskar Kokoschka: A Retrospective Exhibition* (*Oskar Kokoschka: exposición retrospectiva*), cat. exp. (Nueva York: Chanticleer, 1948), n.º 62 (figura como en préstamo por Henry Pearlman).

6. Cathérine Hug brinda un contexto más amplio para los encargos de retratos de Kokoschka, e incluye la observación de que "por necesidad, los encargos de retratos que buscaba de forma activa se convirtieron en una importante fuente de ingresos durante su exilio en Praga y Londres, y los formatos que elegía eran correspondientemente uniformes". Consulte Cathérine Hug, "Kokoschka Revisited: His Impact as a European and a Painter of the Figurative" ("Kokoschka reinterpretado: su impacto como

europeo y como pintor de lo figurativo") en *Oskar Kokoschka: Expressionist, Migrant, European; A Retrospective* (*Oskar Kokoschka: expresionista, migrante, europeo; una retrospectiva*), ed. Cathérine Hug y Heike Eipeldauer, cat. exp. (Heidelberg: Kehrer; Zúrich: Kunsthaus Zürich; Viena: Leopold Museum, 2018), 12.

7. *Modern European Masters: Kokoschka, Rouault, Soutine, Utrillo, Vuillard* (*Maestros europeos modernos: Kokoschka, Rouault, Soutine, Utrillo, Vuillard*), cat. exp. (Nueva York: Feigl Gallery, 1948), n.º 2 (titulado *Portrait* [*Retrato*]). Esta exposición también incluía otras dos obras que pasarían a formar parte de la Colección Pearlman (y que posiblemente pertenecieran a él en aquel momento), *Retrato de una mujer* (1929; ver fig. 64), de Chaïm Soutine, y *Casa blanca* (ca. 1937), de Maurice Utrillo.

8. En 1945 Pearlman había adquirido otro cuadro expresionista alemán, *Flores*, de Karl Hofer, pero es evidente que lo vendió en una fecha desconocida. Consulte Henry Pearlman a Alfred H. Barr Jr., 21 de marzo de 1945, Registros de coleccionistas 61, Archivos del MoMA, Nueva York.

9. Sobre la política de Pearlman, consulte Daniel Edelman, "Introducción", en este volumen, esp. 32.

10. Pearlman, *Reminiscencias de un coleccionista*, 12.

11. Oscar Kokoschka, *My Life* (*Mi vida*) (Nueva York: Macmillan, 1974), 33.

12. Régine Bonnefoit, "Kokoschka's Struggle for Recognition in England and the USA after 1938" ("La lucha de Kokoschka por su reconocimiento en Inglaterra y Estados Unidos después de 1938"), en Hug y Eipeldauer, *Oskar Kokoschka*, 212.

13. Pearlman, *Reminiscencias de un coleccionista*, 12–13.

14. En la época en que se pintó el retrato, las hijas de Pearlman, Marge y Dorothy, tenían veintidós y dieciocho años, respectivamente.

15. Para conocer más sobre la correspondencia entre Kokoschka y Pearlman, consulte los Documentos de Pearlman, caja 2, carpeta 11.

16. Para ver una descripción de su estadía con la familia Pearlman, consulte la carta de Oskar Kokoschka a su esposa, Olda Kokoschka, Nueva York, 7 de enero de 1949, en Oskar Kokoschka, *Briefe*, ed. Olda Kokoschka y Heinz Spielmann (Düsseldorf: Claasen, 1986), 3:214–215.

17. Pearlman, *Reminiscencias de un coleccionista*, 13.

18. Pearlman, 13.

19. Las obras *Faisán* y *Calabaza* de Kokoschka están ilustradas en *An Exhibition of Paintings, Watercolors, Sculpture and Drawings from the Collection of Mr. and Mrs. Henry Pearlman, and Henry and Rose Pearlman Foundation* (*Exposición de pinturas, acuarelas, esculturas y dibujos de la colección del Sr. y Sra. Pearlman, y de The Henry and Rose Pearlman Foundation*), cat. exp. (Brooklyn: Brooklyn Museum, 1974), n.º 48 y 49.

20. La escuela es ahora la Academia Internacional de Verano de Bellas Artes de Salzburgo; consulte https://www.summeracademy.at/en/.

21. "Fire Robs Sculptor of Life's Work; Now 60, He Must Start Over Again" ("Un incendio le arrebata a un escultor la obra de su vida; ahora, con 60 años, debe empezar de nuevo", *New York Times*, 8 de enero de 1952. Existe un registro de cuentas del Jacques Lipchitz Studio Fund en los Documentos de Jacques Lipchitz y los Documentos de Bruce Bassett relativos a Jacques Lipchitz, ca. 1910–2001, Archivos de arte estadounidense, Smithsonian Institution, Washington D. C., caja 7, carpeta 16.

22. Según relató Lipchitz: "Después del incendio, también hice varios retratos de coleccionistas, uno de los cuales, al igual que Henry Pearlman, que es un hombre encantador con una increíble colección de Cézanne, creo que quizás me encargó el retrato en parte para ayudarme económicamente". Jacques Lipchitz, *My Life in Sculpture* (*Mi vida en escultura*) (Nueva York: Viking, 1972), 190.

23. Pearlman, *Reminiscencias de un coleccionista*, 12.

24. Lipchitz (*Mi vida en escultura*, 151–152) describió el modo fortuito en que conoció a Hartley en una fiesta en 1942, cuando vio a un hombre con una cabeza particularmente interesante y un rostro sensible que se propuso esculpir. Lipchitz le preguntó al hombre si le gustaría posar para él, y allí se enteró de que era el pintor Marsden Hartley, que días antes había comprado uno de los dibujos de Lipchitz. Los artistas habían sido amigos de Gertrude Stein y formaban parte de su círculo vanguardista, pero no se habían conocido antes. Hartley posó para Lipchitz un total de veintisiete veces, lo que dio como resultado el retrato escultórico a gran escala de su cabeza, así como una variación de él durmiendo y otros bocetos en terracota.

25. Lipchitz, *Mi vida en escultura*, 152, 155. Según Lipchitz declaró en una entrevista: "Mi modo de retratar siempre ha sido diferente al de colegas como Picasso y Gris. Hablé con ambos largo y tendido sobre este tema. Para mí, un retrato es una pieza especial que no solo es una obra de arte, sino que también tiene que ver con la psicología. Hacer un retrato es como casarse: debes compartir un cierto estado de nervios con tu modelo". Lipchitz, citado en Katherine Kuh, *The Artist's Voice: Talks with Seventeen Modern Artists* (*La voz del artista: conversaciones con diecisiete artistas modernos*) (Nueva York: Harper & Row, 1962), 160, 162.

26. Al parecer, fue Pearlman u Otto Gerson, de Fine Arts Associates (quizás en conjunto), quien encargó a la fundidora que realizara el molde de la escultura de Gauguin en bronce en 1957, en una edición de seis; los moldes se numeraron del A-1 al F-6 en el dorso de la mano derecha, según Christopher Gray, *Sculpture and Ceramics of Paul Gauguin* (*Escultura y cerámica de Paul Gauguin*) (Baltimore: Johns Hopkins Press, 1963), 177.

27. Para conocer más sobre la inusual técnica de Lipchitz de trabajar las ceras a mano y añadir marcas distintivas para que cada molde de cada edición fuera único, consulte la nota de la restauradora Lynda Zycherman para los catálogos 33 y 34 en DeLue et al., *Cézanne y lo moderno*, 280. Lipchitz creó dos moldes del retrato de Pearlman; el otro es propiedad de una de las hijas de Pearlman.

28. Lipchitz, *Mi vida en escultura*, 190.

29. *Collectors: Their Faces, Their Favorites* (*Coleccionistas: sus rostros, sus obras favoritas*), cat. exp. (Nueva York: Fine Arts Associates, 1958).



Fig. 90. Paul Cézanne (1839–1906; nacido en Aix-en-Provence, Francia; fallecido en Aix-en-Provence), *Montaña Sainte-Victoire*, 1902–1906. Acuarela y grafito sobre papel vitela color crema, 31,9 × 47,6 cm. The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum

El eje de Cézanne: París y Provenza

ALLISON UNRUH

Paul Cézanne es un afamado artista oriundo de Aix-en-Provence en el sur de Francia, donde echó raíces firmes y profundas. Su imagen como artista está indeleblemente ligada a esta región, con su enfoque experimental de temas como la montaña Sainte-Victoire, que se han convertido en hitos del arte moderno desde principios del siglo XX. Si bien la afinidad de Cézanne con Provenza ha sido objeto de múltiples exposiciones y publicaciones, su relación algo complicada con el epicentro artístico de París no siempre suele ser un tema central.[1] No obstante, en muchos sentidos, la producción creativa de Cézanne estuvo marcada por sus constantes viajes entre estas dos regiones desde 1861 hasta su muerte en 1906. Esta dinámica de idas y venidas estaba a su vez relacionada con los vínculos que establecía —y a veces evitaba— con los círculos artísticos y sociales de estos lugares. A diferencia de algunos de sus contemporáneos como Paul Gauguin, quienes buscaban inspiración y renovación en sus remotos viajes al extranjero, Cézanne rara vez salía de las regiones de Île-de-France y Midi.[2] Sin embargo, el eje geográfico y social de París y Provenza resultó un terreno fértil para sus incesantes experimentaciones como artista, algo que se refleja en un conjunto significativo de obras tanto de Cézanne como de sus contemporáneos en la Colección Pearlman.

Cézanne nació en 1839 en Aix-en-Provence, una localidad situada en un frondoso valle, no lejos de la gran ciudad portuaria de Marsella. Aix, adaptación de su antiguo nombre de Aquae Sextiae, era conocida por sus aguas termales y fue fundada como ciudad por un cónsul romano alrededor del año 123 a. e. c. Cézanne se adentró en la historia grecorromana de esta región durante sus primeros años de educación, y aun en su vida adulta solía recitar pasajes en latín de autores como Virgilio y Homero.[3] En su época de estudiante en el Collège Bourbon, entabló varias amistades con gran influencia en su vida, sobre



Fig. 91. Paul Cézanne, *Pastoral*, 1870. Óleo sobre lienzo, 65 × 81,5 cm. Musée d'Orsay, París

todo con Émile Zola, que se convertiría en uno de los escritores más importantes de su generación. Junto con Zola y otros amigos, Cézanne exploró en su juventud los paisajes rurales de Provenza, escaló sus colinas y nadó en sus aguas, y desarrolló entrañables recuerdos de esta región como una arcadia personal. A los dieciocho años, comenzó a tomar clases de dibujo en la Escuela Municipal de Dibujo de Aix, donde estudió con el pintor académico Joseph Gibert.[4]

Aunque su padre, que era banquero, le insistía para que estudiara Derecho, Cézanne se marchó por primera vez a París en 1861 con el incentivo de Zola, que estaba viviendo en la capital francesa. Allí, Cézanne intentó encontrar un espacio que le permitiera relacionarse con el mundo oficial del arte y, al mismo tiempo, mantener su propia independencia. Comenzó sus estudios en París en la Académie Suisse, que era una academia informal y abierta al público a cambio de una pequeña cuota, aunque al parecer intentó ingresar en la prestigiosa École des Beaux-Arts, y regresó a Aix tras fracasar en su intento. Sin embargo, en una carta de Zola en 1862 se da a entender que Cézanne dividió su tiempo entre Aix y París de forma intencionada: "Estoy totalmente de acuerdo con tu idea de venir a trabajar a París y luego volver a Provenza. Creo que esa es una buena manera de evitar la influencia de las academias y de desarrollar la originalidad que uno pueda tener".[5]

En su afán por cultivar un punto de vista artístico único, el joven Cézanne encontró un referente muy relevante en Édouard Manet, apenas siete años mayor que él, pero ya consolidado como

artista independiente y figura destacada de la comunidad bohemia.[6] Al igual que Cézanne, Manet se inspiraba en artistas barrocos y renacentistas, a la vez que se comprometía con una sensibilidad pictórica muy personal que a menudo apuntaba a las convenciones de la academia y la clase dirigente. En 1863, Cézanne visitó el Salon des Refusés, en el que se exponían obras que habían sido rechazadas por el Salón oficial. Allí quedó muy impresionado por el controvertido cuadro de Manet *Olympia* (1863; Musée d'Orsay, París), en el que el artista recrea la lánguida *Venus de Urbino* de Tiziano (1538; Gallerie degli Uffizi, Florencia) como una cortesana ostensiblemente contemporánea que confronta a un cliente implícito que le ofrece flores mediante una sirvienta. Esta obra causó un escándalo y afianzó la reputación de Manet como uno de los principales pintores radicales, y Cézanne produjo numerosas variaciones de *Olympia* en la década de 1870 que demostraban su profunda reflexión sobre el artista de mayor edad. En otras obras tempranas, como el dibujo *Estudio para "Pastoral"* (ca. 1870; fig. 92) y el lienzo correspondiente (ver fig. 91), Cézanne respondió al infame *Le déjeuner sur l'herbe* (1863; Musée d'Orsay, París) de Manet, en el que varias mujeres desnudas reposan al aire libre con hombres vestidos con trajes de la época. El dibujo transmite una variación más turbulenta e intensa de este tema pastoral romántico, con contornos pesados que guardan relación con la admiración del artista por Eugène Delacroix.[7] Cézanne se representó a sí mismo reclinado en el centro izquierdo de la composición, con lo que expresó cierto grado de autorreflexión en su respuesta a la provocadora pintura contemporánea de Manet.

Cézanne se reunió por primera vez con Manet en el estudio de este último en 1866, tras enterarse por un amigo de que Manet había visto algunos de sus primeros bodegones y "los había encontrado enérgicamente trabajados".[8] Zola, el amigo de Cézanne, también llegó a formar parte del círculo íntimo de Manet, y se convirtió en uno de los principales defensores críticos del artista. Se dice que, en los encuentros sociales con el famoso artista urbano, Cézanne se mostraba brusco y grosero, acentuando su carácter de forastero llegado de las provincias. Claude Monet contó que, a mediados de la década de 1860, Cézanne se presentó en el Café Guerbois, lugar de reunión frecuentado por el círculo social de Manet, donde un Cézanne vestido burdamente declaró: "No le ofrezco la mano, *monsieur* Manet, llevo una semana sin asearme".[9] A pesar de que Cézanne se consideraba un forastero provinciano (alineándose en muchos aspectos al ejemplo rebelde de Gustave Courbet), albergaba, al igual que Manet, el deseo de ser aceptado por los Salones oficiales. En varias ocasiones, Cézanne presentó sus obras al Salón, una iniciativa que parece haber impulsado sus viajes a París en las



FIG. 92
Paul Cézanne
***Estudio para "Pastoral",* ca. 1870**

Grafito, 10,2 × 13,3 cm. The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum



FIG. 93

Édouard Manet (1832–1883; nacido en París, Francia; fallecido en París)
***Mujer joven con sombrero redondo*, ca. 1877–1879**

Óleo sobre lienzo, 54,6 x 45,1 cm. The Henry and Rose Pearlman Foundation,
en préstamo al Princeton University Art Museum



Fig. 94. Paul Cézanne (izquierda) y Camille Pissarro en Auvers-sur-Oise, ca. 1875

décadas de 1860 y 1870, aunque solo tuvo éxito en una única ocasión, en 1882, gracias a los auspicios de ser alumno de uno de los miembros.[10]

Un cuadro de Manet que forma parte de la Colección Pearlman, *Mujer joven con sombrero redondo* (ca. 1877–1979; fig. 93), evoca ciertos elementos formales de la pintura del artista que llamaban la atención de Cézanne, a pesar de representar el llamativo entorno de la moda que él rechazaba. Esta obra retrata a una mujer, vestida con un traje azul oscuro y con un elegante sombrero redondo y un paraguas, y que parece estar a punto de salir de paseo.[11] Manteniendo el anonimato de su modelo, Manet añadió una sombra y un velo traslúcido sobre sus ojos que evocan el juego de miradas, lo que invita al espectador a leer las pistas visuales que dejan entrever su estatus social.[12] Si bien esta obra transmite la sofisticada capacidad de reflexión de Manet acerca de diferentes aspectos de los constructos sociales parisinos, también destaca con acierto la delicadeza pictórica del artista. La sugerente evocación de texturas y el juego de transparencias, incluido el contraste de la figura con el fondo ambiguo que parece una cortina, suscitan reflexiones sobre un mundo material pero en rápida transformación, sujeto a la renovación constante de la moda.
Es posible que Cézanne admirara la originalidad del lenguaje pictórico de Manet que reconoce tanto su artificio como su materialidad, aunque años más tarde parece haber criticado al artista por considerar que carecía de "armonía" y de una conexión más profunda con la naturaleza.[13]

El pintor impresionista Camille Pissarro, a quien Cézanne describió como "humilde y colosal", fue una de las figuras más impactantes en el desarrollo de Cézanne.[14] Pissarro, nueve años mayor que Cézanne, se convirtió en un mentor importante para muchos artistas relacionados con el impresionismo, entre ellos Cézanne y Gauguin. Nacido en 1830 en el seno de una familia judía en la isla caribeña de Santo Tomás, que entonces estaba bajo dominio danés, Pissarro ya había viajado bastante y se había consolidado como un pintor experimentado para cuando conoció a Cézanne en 1861 en la Académie Suisse. Los dos pintores entablaron una relación duradera que se ha descrito como uno de los diálogos artísticos más significativos del arte moderno de finales del siglo XIX.[15]
Si bien Pissarro fue un mentor para Cézanne (en el catálogo de una exposición de 1902 se lo describió como "discípulo de Pissarro"[16]), los dos artistas se influyeron e impulsaron mutuamente en su experimentación artística. En 1872, el afán que tenía Cézanne por aprender de Pissarro se manifiesta explícitamente en su decisión de copiar el cuadro de Pissarro *Louveciennes* (1871; colección privada), en el que se aprecian un camino arbolado y unas casas al fondo. La copia de Cézanne, a una escala un poco más pequeña, refleja su estudio minucioso de la obra de Pissarro, así como los elementos del enfoque distintivo de Cézanne en las estructuras geométricas del paisaje.[17] A esto le siguió un largo período de trabajo en conjunto entre agosto de 1872 y principios de 1874, cuando Pissarro se instaló en el suburbio parisino de Pontoise y Cézanne se encontraba en la ciudad vecina de Auvers-sur-Oise.[18] Como se veían casi a diario cuando vivían cerca (fig. 94), ambos artistas intercambiaban ideas y, en ocasiones, instalaban sus caballetes uno al lado del otro y pintaban juntos en el paisaje.[19] Este período supuso un giro radical para Cézanne, en el que se alejó del estilo que había seguido en la década de 1860, cuya paleta de colores oscuros y pesados y las gruesas capas de pintura aplicadas con espátula se debían a la

influencia de Courbet.[20] Al trabajar con Pissarro al aire libre (*en plein air*) y observar de cerca la naturaleza y los efectos de la luz, Cézanne comenzó a adoptar una paleta de colores más claros y una pincelada más variada, siguiendo el ejemplo de su compañero de pintura, lo que le ayudaría a desarrollar un estilo más distintivo.[21]

Pintado el mismo año en que Cézanne y Pissarro iniciaron su período de estrecha colaboración e intercambio, el cuadro de Pissarro *Naturaleza muerta: manzanas y peras en una cesta redonda* (1872; fig. 95) muestra con acierto algunos elementos del estilo impresionista del artista. Manet y muchos de los impresionistas eran conocidos por dedicarse a los bodegones o naturalezas muertas, un género que se consideraba menos elevado en la jerarquía académica tradicional, pero adecuado para la exploración de la percepción sensorial y las técnicas pictóricas experimentales. Esta obra es un singular ejemplo de cómo Pissarro incursionó en el bodegón, y además tiene la particularidad de guardar relación visual con un autorretrato que pintó en 1873 (Musée d'Orsay, París), que presenta un papel tapiz similar.[22] En *Naturaleza muerta*, Pissarro creó una composición sutil que construye una sensación de presencia táctil mediante el contraste de tonos claros y terrosos apagados y pinceladas moduladas. El cuadro llama la atención por el juego formal entre las curvas de la cesta y las formas piramidales de la fruta en yuxtaposición con los pliegues lineales del mantel, lo que en su totalidad da una sensación de peso que contrasta con el revestimiento floral más delicado de la pared. El equilibrio entre estos elementos está relacionado con la idea de "concordancia" que Pissarro pretendía plasmar en sus cuadros.[23] En las finas capas de pintura se aprecia una sorprendente variedad de pinceladas, desde pequeños parches de color que definen los contornos de las frutas hasta los trazos anchos y paralelos del mantel, realizados con pigmentos diluidos que dejan al descubierto parte del tejido del lienzo. Aunque el enfoque de Pissarro difiere del de Cézanne en más de un aspecto, como en la aplicación de pinceladas variadas en áreas puntuales de la composición, en la obra se aprecian, no obstante, técnicas que ambos artistas exploraban a su manera. Aunque reconocía las similitudes de ciertos cuadros pintados durante el período en que él y Cézanne trabajaron en estrecha colaboración, Pissarro destacó que, en última instancia, ambos conservaban en su obra sus percepciones individuales: "Cada uno conservó lo único que importa, esa 'sensación' única".[24]

La obra de Cézanne *Retrato de Paul, hijo del artista* (ca. 1880; fig. 96) da cuenta de la transformación del estilo pictórico del artista después de su período de mayor contacto con Pissarro. Este retrato de su hijo pequeño, también llamado Paul, que nació en enero de 1872, puede haber sido creado más cerca de 1875 si es que la obra fue ejecutada del natural (Cézanne no tenía la costumbre de fechar o firmar sus obras).[25] El rostro redondo del niño está representado con pequeños toques de pigmento diluido, en tonos fríos y cálidos contrastados, de forma similar al modo en que Pissarro utilizaba los cambios de color para describir los contornos de las frutas en sus bodegones. Cézanne dejó la composición sin terminar, con gran parte de la capa de base pálida al descubierto, lo que confiere un efecto dinámico a los trazos abocetados que rodean el rostro y al contraste entre la sugerencia de volumen y la superficie plana del lienzo. El uso de una paleta más clara fue uno de los efectos más importantes del vínculo de Cézanne con Pissarro a principios de la década de 1870, algo que se aprecia mejor en su pequeña obra *Bañista de pie visto desde atrás* (ca. 1879–1982; fig. 97).[26] Este estudio es una de las más de doscientas obras de Cézanne dedicadas al tema de figuras de bañistas, que a menudo se considera que están relacionadas con recuerdos de la infancia cuando nadaba en el río en Provenza con Zola y otros amigos.[27] El bañista desnudo está representado en colores rosa y melocotón, con tonos más fríos que sugieren sombras, en yuxtaposición con un fondo parcialmente esbozado de azules y verdes que evocan el agua y los árboles. Las líneas oscuras y entrecortadas que definen los contornos del cuerpo y las pinceladas multidireccionales dan una sensación de inmediatez y vivacidad.

El interés de Cézanne por romper con las convenciones de la pintura académica para transmitir la verdad personal de cómo sentía y percibía él la naturaleza, junto con su amistad con artistas como Pissarro, lo llevaron a participar en dos



FIG. 95
Camille Pissarro (1830–1903; nacido en Charlotte Amalie, St. Thomas, Islas Vírgenes de los EE. UU.; fallecido en París, Francia)
***Naturaleza muerta: manzanas y peras en una canasta redonda*, 1872**

Óleo sobre lienzo, 45,7 × 55,2 cm. Colección de Marge Scheuer, en préstamo a la Henry and Rose Pearlman Foundation y al Princeton University Art Museum

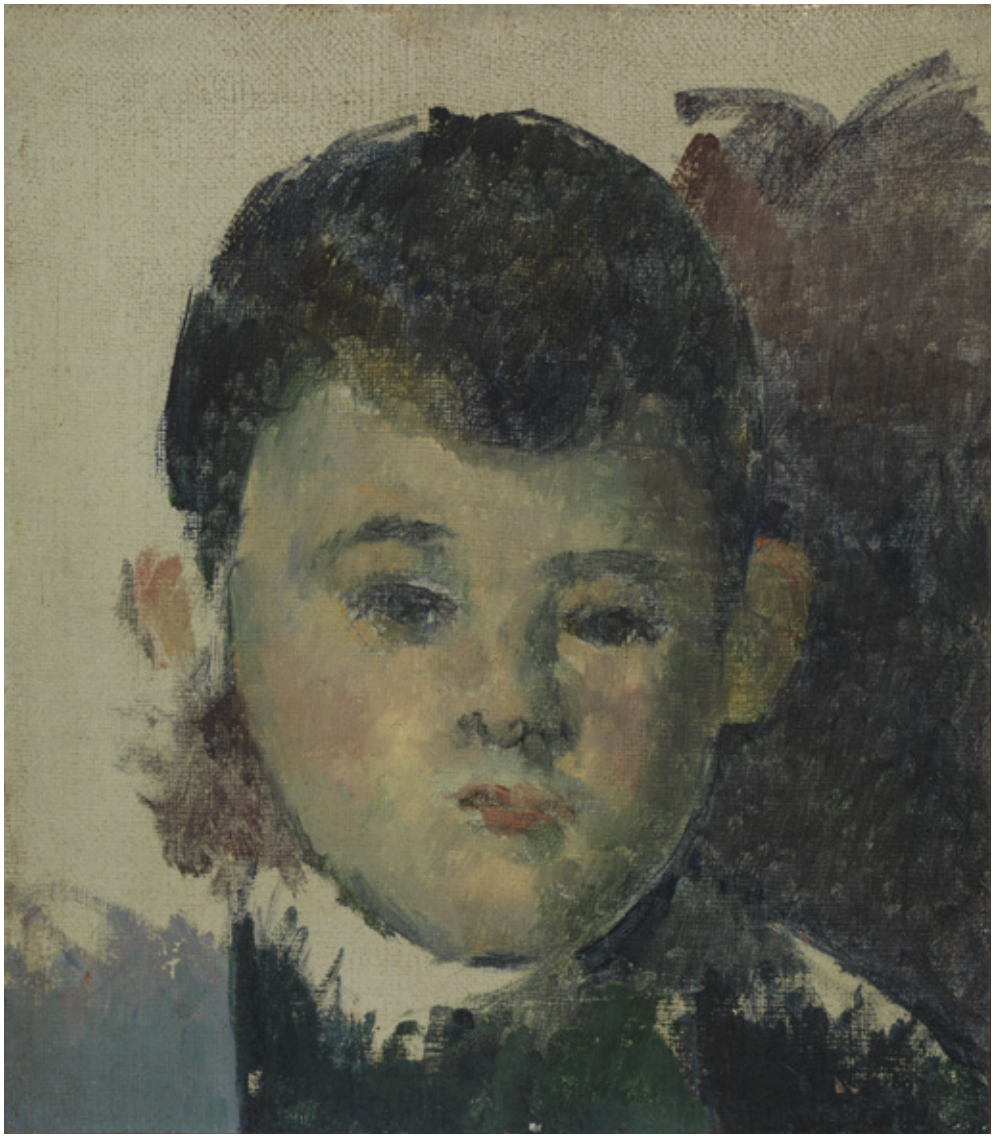


FIG. 96
Paul Cézanne
***Retrato de Paul, hijo del artista*, ca. 1880**

Óleo sobre lienzo, 17,1 × 15,2 cm. The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum



FIG. 97
Paul Cézanne
***Bañista de pie visto desde atrás*, ca. 1879–1882**

Óleo sobre lienzo, 27 × 17,1 cm. The Henry and Rose Pearlman Foundation,
en préstamo al Princeton University Art Museum



Fig. 98. Paul Cézanne, *Una Olimpia moderna*, 1873–1874. Óleo sobre lienzo, 46,2 × 55,5 cm. Musée d'Orsay, París

exposiciones impresionistas.[28] Aunque siguió buscando ser admitido en el Salón oficial, en 1874 Cézanne aceptó ser parte de la exposición grupal que se organizó como un esfuerzo cooperativo, y fue dirigido por Pissarro junto con Monet, Edgar Degas y Pierre-Auguste Renoir. El evento, que se celebró en el antiguo estudio del fotógrafo Nadar, en el elegante boulevard des Capucines en París, fue la primera vez en Francia que los artistas se reunían para exponer sus obras directamente al público sin la supervisión del gobierno ni de un jurado.[29] Entre 1874 y 1886, se celebraron un total de ocho exposiciones impresionistas en diversos lugares y, aunque las muestras fueron a menudo objeto de burla en la prensa debido a la naturaleza vanguardista de muchas de las obras expuestas, los artistas participantes lograron ganarse la atención del público. En la histórica exposición inaugural, Cézanne contribuyó con dos paisajes de Auvers, así como con la pintura al óleo *Una Olympia moderna* (1873–1874; fig. 98). Para la tercera exposición impresionista, celebrada en 1877, presentó dieciséis obras, entre las que se encontraban ejemplares que había creado durante sus aventuras conjuntas con Pissarro en los alrededores de Pontoise; Pissarro, por su parte, ofreció una serie de obras propias relacionadas. Aunque en las exposiciones participaron otros artistas además de los que se identifican con el impresionismo, muchos de los impresionistas más conocidos estuvieron representados, como los mencionados anteriormente, así como Gustave Caillebotte, Berthe Morisot y Alfred Sisley.

La obra de Sisley que forma parte de la Colección Pearlman, *Vista del río* (1889; fig. 99), ejemplifica la aproximación del artista al impresionismo, ya que presenta una escena bucólica de un pequeño río que serpentea por un paisaje verde y lleno de luz. Nacido en Francia e hijo de británicos, Sisley entabló amistad con Monet, Renoir y Frédéric Bazille en sus primeros años de estudio, y comenzó a pintar con ellos al aire libre en la década de 1860. Como se aprecia en *Vista del río*, el artista desarrolló un estilo caracterizado por pequeños toques de pintura que se desplazan por la superficie en múltiples direcciones, lo que sugiere un juego de luces y evoca una sensación de ambientación, en lugar de crear descripciones imitativas. A lo largo de su carrera, creó cientos de paisajes en los que a menudo representaba lugares concretos, aunque en este caso no está clara la ubicación exacta.[30] Los colores frescos de la paleta y la pincelada vivaz habrían llamado la atención del creciente número de coleccionistas de obras impresionistas de la década de 1880, y es posible que Sisley, al igual que otros artistas como Monet y Renoir, repitiera ciertos temas no solo para investigar los diferentes efectos de la luz y la paleta, sino también para satisfacer una demanda de este tipo de escenas.[31] Esta era una situación que Cézanne no compartía, ya que su independencia económica lo desligaba de tales consideraciones y le permitía experimentar con mayor libertad. Sisley, también al igual que Monet y Renoir, dio prioridad a la exploración de una pincelada intermitente y de una atmósfera que se alejaba en ciertos aspectos del creciente interés de Cézanne por la estructura y la forma.

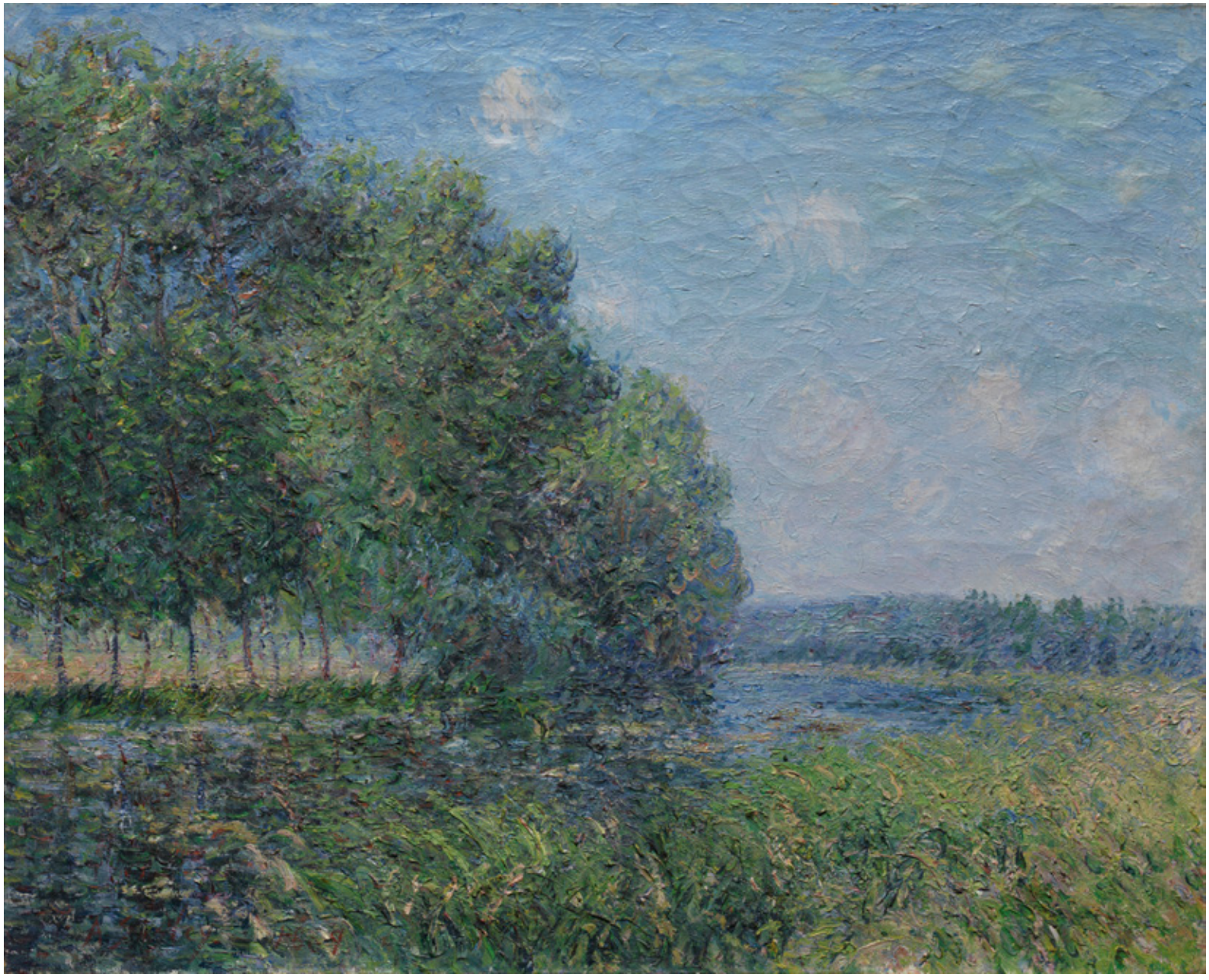


FIG. 99
Alfred Sisley (1839–1899; nacido en París, Francia; fallecido en Moret-sur-Loing, Francia)
***Vista del río*, 1889**

Óleo sobre lienzo, 66 × 81,3 cm. The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum



Fig. 100. Maurice Denis (1870–1943; nacido en Granville, Francia; fallecido en París, Francia), *Homenaje a Cézanne*, 1900. Óleo sobre lienzo, 182 × 243,5 cm. Musée d'Orsay, París

El peculiar enfoque de Cézanne despertó la admiración de numerosos artistas relacionados con el impresionismo, muchos de los cuales adquirieron sus obras. Monet, por ejemplo, llegó a tener catorce de sus cuadros, Caillebotte, cinco y Gauguin, seis.[32] Se sabía que Gauguin, un especial admirador, había llevado un bodegón de Cézanne que poseía a un restaurante donde explicaba sus cualidades.[33] El pintor Maurice Denis se enteró de la presentación de Gauguin e incluyó el bodegón como la pieza central de su *Homenaje a Cézanne* (1900; fig. 100).[34] Otro admirador era Degas, quien, según Pissarro, había ganado en 1895 un sorteo con Renoir para determinar cuál de los dos podía adquirir la acuarela de Cézanne *Tres peras* (ca. 1888–1990; fig. 101), que pertenecía a Ambroise Vollard.[35] Esta obra ilustra el enfoque innovador que Cézanne adoptó con la acuarela, con la que experimentó a lo largo de toda su carrera. Con trazos temblorosos de grafito y parches dispersos de pintura, Cézanne implementó una sorprendente economía de formas para crear las figuras redondeadas de las peras, y utilizó el resto del papel para realzar la sensación de volumen. La sencillez de su disposición piramidal contrasta con la ambigua perspectiva del plato, que está levemente torcido sobre el mantel, y cuyo diseño podría interpretarse como si fueran verdaderas frondas de hojas.

Además de poseer al menos ocho cuadros de Cézanne, se sabe que Degas observaba detenidamente su obra.[36] Un espectador recordaba haber visto a Degas en la Sala Cézanne del Salon d'Automne en 1905, en la que el artista le señalaba pasajes a su acompañante y comentaba: "Magnífico, excelente".[37] La contemplación profunda que Degas hacía de las composiciones de Cézanne quedó atestiguada en su boceto doble (fig. 102) de una figura tomada de *Bañistas descansando* (ca. 1876–1877; The Barnes Foundation, Filadelfia) de Cézanne, que vio en la exposición impresionista de 1877 (en la Colección Pearlman se conserva una edición de la litografía posterior de este cuadro realizada por Cézanne [fig. 103]).[38] El boceto de Degas revela la manera en que le llamaron la atención las proporciones y la pose un tanto inusuales del bañista de pie en el primer plano central derecho del cuadro de Cézanne. El bañista, en posición frontal, con los brazos en ángulo y las manos en las caderas, mira hacia abajo, a su presunto reflejo en el agua bajo sus pies, desviando la mirada del espectador y transmitiendo un tono enigmático. En su serie de bañistas, Degas también exploraba posturas poco convencionales, aunque de manera muy distinta a las estructuras compositivas y a los escenarios de aspecto arcádico de Cézanne. La obra *Después del baño, mujer secándose* (década de 1890; fig. 104) ejemplifica el enfoque osado de Degas con respecto al desnudo femenino, un tema familiar en la historia del arte occidental. En consonancia con su interés por captar aspectos de la vida moderna, este escenario parece contemporáneo, quizás relacionado con sus numerosas escenas de burdeles.[39] La pose de la figura, que se inclina sobre una silla con los brazos flexionados en ángulo (una posición de brazos que quizás por casualidad coincide con la del bañista de Cézanne que Degas había esbozado), es deliberadamente excéntrica y



Fig. 101. Paul Cézanne, *Tres peras*, ca. 1888–1890. Acuarela, *gouache* y grafito sobre papel verjurado color crema, 24,2 × 31 cm. The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum



Fig. 102. Edgar Degas (1834–1917; nacido en París, Francia; fallecido en París), *Copias de los bañistas de Cézanne*, ca. 1877. Grafito sobre papel, cuadernos de bocetos: 24,8 × 33 cm. The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles, 95.GD.35.2



Fig. 103. Paul Cézanne, *Bañistas*, 1890–1900. Litografía en colores, imagen: 41,3 × 50,8 cm; hoja: 48 × 61,7 cm. The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum

hasta presenta una inquietante violencia en su contorsión.[40] A diferencia de Cézanne, a Degas le gustaba trabajar directamente a partir del modelo desnudo (a veces tomaba fotografías para después pintar), y creó numerosas variaciones de la pose que aparece en esta composición. El limitado espacio interior y el marcado contraste entre el naranja brillante y los tonos más fríos de grises, verdes y azules confieren al cuadro una intensidad psicológica distintiva. La pincelada gestual y a menudo visiblemente áspera aumenta la tensión pictórica y, al mismo tiempo, revela la inventiva de Degas a la hora de aplicar la pintura, la cual el artista parece haber trabajado con las manos, como lo demuestran las huellas dactilares que pueden verse con lupa.[41] Si bien el entorno y el tenor psicológico son distintos, hay ciertos elementos de la composición que se asemejan bastante a algunas de las técnicas de Cézanne, como el énfasis en los contornos negros temblorosos y la exposición del tejido original del lienzo, lo que aporta un efecto táctil sensacional.[42]

Renoir también sentía fascinación por Cézanne y buscaba relacionarse con él de diversas maneras; incluso llegó a hacerle un retrato al pastel en 1880, cuando ambos vivían en París (Cézanne expresó cierto respeto por esta obra, y creó una pintura a partir de la composición de Renoir).[43] También intercambiaban obras, y en la década de 1880 Renoir visitó varias veces a Cézanne en el sur de Francia, donde pintaron juntos en múltiples ocasiones.[44] Renoir buscaba oportunidades para



FIG. 104
Edgar Degas
Después del baño, mujer secándose, década de 1890

Óleo sobre lienzo, 75,5 × 86 cm. The Henry and Rose Pearlman Foundation,
en préstamo al Princeton University Art Museum

aprender de él, y se dice que le preguntó a Denis: "¿Cómo es que [Cézanne] lo hace? Él no puede poner dos pinceladas de color en un lienzo sin que ya quede muy bien".[45] Al igual que Cézanne, Renoir estudiaba en los museos una serie de cuadros pintados por maestros antiguos, a la vez que trabajaba directamente con la naturaleza al aire libre. La obra de Renoir *Desnudo en un paisaje* (ca. 1887; fig. 105) es una de las numerosas piezas que el artista dedicó al desnudo femenino, creado con pinceladas suaves y atmosféricas y una paleta de tonos claros que reflejan su particular interés por artistas como Tiziano y Rubens a finales de las décadas de 1880 y 1890.[46] La pose clasicista de la figura reclinada, vista de espaldas, muestra su torso enfatizado por ropajes que cubren sus piernas, mientras que el brazo derecho de la mujer descansa sobre un colorido conjunto de telas que sugieren que se trata de un vestido contemporáneo desechado. Si bien ambos artistas abordan el tema del desnudo en paisajes idílicos, Renoir se centraba en los aspectos sensuales de la forma, a diferencia de las composiciones de bañistas de Cézanne, de carácter más estructural. Aunque Renoir hizo hincapié en las pinceladas paralelas de los ropajes y los árboles, el efecto general de su técnica es más suelto y más plumoso que el de Cézanne, y podría decirse que se centraba en un atractivo erótico más evidente para el espectador. A su manera, ambos artistas, al igual que Degas, buscaban renovar el tema del desnudo para el público contemporáneo.[47]

Los vínculos sociales de Cézanne con el círculo impresionista y con otros artistas de París siguieron siendo importantes a lo largo de toda su carrera, incluso cuando hacia el final de su vida pasaba menos tiempo en la capital.[48] La primera exposición individual de la obra de Cézanne tuvo lugar en la galería de Vollard en París en noviembre de 1895, después de que Pissarro y Renoir le insistieran al joven comerciante para que presentara la obra, en gran parte desconocida, del respetado pintor.[49] Aunque Cézanne no asistió en persona, la exposición tuvo un gran impacto en su reputación. A lo largo de los años, sus obras habían sido adquiridas por colegas y algunos coleccionistas dedicados (como Victor Chocquet), pero esta exposición ayudó a elevar su perfil entre los coleccionistas y entre una generación más joven de artistas; el mismo Vollard dijo que la muestra fue una "revelación".[50] La reputación de Cézanne en París se consolidó aún más en 1904, cuando se presentó una destacada selección de obras en el Salon d'Automne. En 1906, el año de su muerte, varios admiradores y jóvenes artistas, entre ellos Denis y Ker-Xavier Roussel, viajaron a Provenza para reunirse con el pintor. Si bien no era un total ermitaño, Cézanne se dedicaba incansablemente a su arte y prefería trabajar en lugares donde pudiera concentrarse durante largos períodos sin interrupciones; los alrededores de Aix ofrecían un sinfín de opciones para esto. Además, en 1902 pudo construir un estudio diseñado a su medida en las colinas al norte de Aix, en Les Lauves, que le ofrecía una mejor vista del paisaje circundante.

La intensidad con la que Cézanne se interesaba por los paisajes de su Provenza natal está vívidamente representada en la Colección Pearlman, con numerosas acuarelas y cuatro pinturas al óleo que captan diferentes aspectos de los lugares que lo cautivaban. En *Casa provenzal* (ca. 1885; fig. 106) se aprecia un tipo de residencia señorial conocida en la región como *bastida*, que en este caso se compone de una casa principal con varias dependencias más pequeñas. Este tema evoca aspectos de la casa familiar de Cézanne, una bastida que se construyó en el siglo XVIII, conocida como el Jas de Bouffan, situada a poca distancia del lugar de la imagen. En 1880, el padre de Cézanne hizo construir un estudio para su hijo en el piso superior de la casa, y el pintor trabajaba a menudo allí y en los jardines de los alrededores hasta que la familia vendió la finca en 1899, tras la muerte de su padre. Mientras que el Jas de Bouffan se encuentra rodeado de árboles y jardines paisajísticos, el terreno de la *Casa provenzal*, por el contrario, está situado en llanuras abiertas y rodeado de colinas. Se ha determinado recientemente que la ubicación específica es la Bastide d'Encagnane, una mansión y granja situada en un suburbio de las afueras de

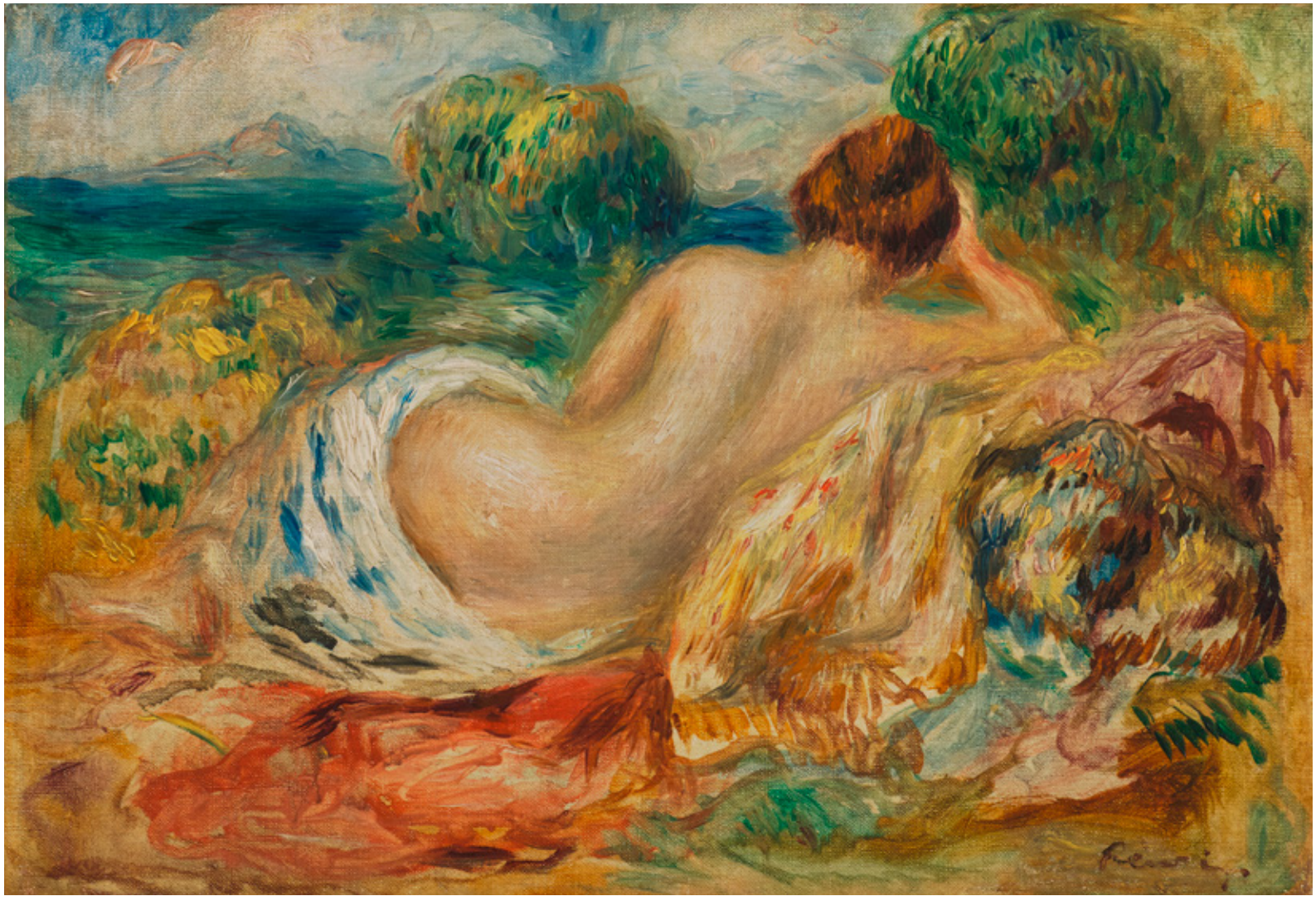


FIG. 105
Pierre-Auguste Renoir (1841–1919; nacido en Limoges, Francia; fallecido en Cagnes-sur-Mer, Francia)
***Desnudo en un paisaje*, ca. 1887**

Óleo sobre lienzo, 21 × 31,7 cm. The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum

Aix, aunque la casa de la imagen ya no existe.[51] La estructura presenta rasgos arquitectónicos típicos de Provenza, como paredes de piedra arenisca o yeso de color ocre y tejados de terracota roja. Cézanne realizó varios dibujos de este lugar, en los que se refleja cómo contemplaba las edificaciones y el paisaje desde distintos puntos de vista.[52] Si bien tiene un acabado más elaborado que estas obras en papel, *Casa provenzal* refleja la estética de las acuarelas de Cézanne, como se aprecia en el modo en que utilizó capas diluidas de pintura en húmedo sobre húmedo y líneas dibujadas (posiblemente con crayón litográfico) para crear la composición, que en ocasiones evoca el volumen y la luz mediante el contraste de los parches de pintura con pasajes en los que el soporte queda al descubierto.[53] También hay una animada yuxtaposición entre las formas rectilíneas de la arquitectura y las formas redondeadas de los pajares, los árboles y la vegetación de las colinas. El estrecho encuadre en formato horizontal realza la extensión de la arquitectura un tanto irregular, que se ve amplificada por las franjas de cielo y tierra que la enmarcan por encima y por debajo. Apuntalada por pajares que parecen cabañas en los laterales izquierdo y derecho de la edificación, y con los mismos tonos terrosos de su entorno, la estructura parece guardar cierta reciprocidad con el paisaje, representado como un elemento separado y a la vez armoniosamente conectado con él. En muchos sentidos, *Casa provenzal* es un ejemplo de la frecuente exploración por parte de Cézanne de la intersección entre el entorno construido y el natural, y del dinámico intercambio entre ambos.

En *Cisterna en el parque de Château Noir* (ca. 1900; fig. 107), Cézanne aborda un tipo de paisaje provenzal muy diferente, mucho más tupido y misterioso. Este cuadro se pintó en los terrenos de una finca situada en la ladera de una colina, al este de Aix, donde Cézanne alquiló una pequeña habitación para guardar sus materiales desde 1887 hasta 1902, lo que le brindaba un cómodo acceso para pintar los extensos terrenos del lugar, en gran medida a solas.[54] Conocido como el Château Noir (Castillo Negro), la propiedad debe su nombre a una estructura neogótica sin terminar construida a mediados del siglo XIX, cuyo aspecto algo destartalado le daba un aire de ruina romántica.[55] Durante mucho tiempo, esta propiedad ha estado rodeada de leyendas locales; su nombre parece derivar de una estructura anterior pintada de rojo y negro, por lo que también se la conoce como el Château du Diable (Castillo del Diablo).[56] Los terrenos se caracterizaban por sus bosques cubiertos de maleza y rocas, cuyos senderos descuidados llevaban a un afloramiento rocoso y a cuevas del Neolítico. El bosque sombrío representado en *Cisterna en el parque de Château Noir* parece haber sido uno de los lugares favoritos de Cézanne en el parque de la propiedad, que representó en otras obras, incluidas dos acuarelas conservadas en la Colección Pearlman (figs. 108, 109).[57] El cuadro presenta una cisterna, algunas rocas y árboles entrelazados sobre un fondo rojizo, con toda la superficie animada por pinceladas en tonos cálidos y fríos que se abren en abanico hacia otras formas más abstractas detrás de las ramas de los árboles. En la parte inferior izquierda se recorta el borde de una cisterna circular, coronada por una estructura de madera en forma de pico en la que probablemente se habría colocado un balde. La composición está estructurada por una serie de correspondencias formales: las vigas de madera resuenan con los delgados troncos de los árboles, mientras que la forma piramidal de la cisterna resuena con la roca grande del centro y la roca más pequeña de la parte inferior derecha. Estas formas en pico pueden remitir a la cercana montaña Sainte-Victoire, así como a antiguos monumentos o viviendas primitivas, mientras que la cisterna remite a los antiguos métodos de ingeniería que los romanos introdujeron en la región.[58] Quizás de un modo más sutil que con *Casa provenzal*, este cuadro pone de relieve las relaciones entre el entorno construido y las fuerzas de la naturaleza. Se podrían encontrar referencias al tiempo profundo, por ejemplo, en las formaciones geológicas forjadas a lo largo de milenios, en contraposición a la intervención humana en forma de cisterna, mientras que la vegetación alude a la renovación constante de la



FIG. 106
Paul Cézanne
***Casa provenzal*, ca. 1885**

Óleo sobre lienzo, 33 × 48,3 cm. The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum



FIG. 107
Paul Cézanne
***Cisterna en el parque de Château Noir*, ca. 1900**

Óleo sobre lienzo, 74,3 × 61 cm. The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum



FIG. 108
Paul Cézanne
***Cisterna en el parque de Château Noir*, ca. 1895–1900**

Acuarela y grafito sobre papel vitela color crema, 50,6 cm × 43,4 cm. The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum



FIG. 109

Paul Cézanne

***Árboles y cisterna en el parque de Château Noir*, ca. 1900–1902**

Acuarela y grafito sobre papel vitela color crema, 47,8 × 31,4 cm. The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum



FIG. 110
Paul Cézanne
***Ruta a Le Tholonet*, 1900–1904**

Óleo sobre lienzo, 101,6 × 81,3 cm. The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum



Fig. 111. Paul Cézanne, *Fuente, Plaza de la Alcaldía en Aix-en-Provence*, ca. 1900. Acuarela y grafito sobre papel vitela color beige pálido, 21,5 × 12,7 cm. The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum

naturaleza. Cézanne tenía interés tanto por la geología como por la historia antigua, lo que puede haber influido de múltiples maneras en su elección de temas y en su enfoque paisajístico, aunque, por encima de todo, lo que buscaba plasmar eran sus propias y complejas percepciones de la naturaleza y del mundo que lo rodeaba.[59] *Cisterna en el parque de Château Noir* parece transmitir tanto un estado de ánimo contemplativo como una respuesta enigmática a la naturaleza, resaltada en la densidad ambigua de los arbustos, la insinuación de las profundidades ocultas de la cisterna y el modo en que la roca central está parcialmente oculta por los árboles.

En *Ruta a Le Tholonet* (1900–1904; fig. 110), Cézanne dirigió la mirada al camino de 13 kilómetros que solía hacer desde Aix hasta el pueblo de Le Tholonet, un complejo turístico rústico muy popular con vestigios históricos que iban de cuevas prehistóricas a ruinas medievales.[60] Después de que la casa de Jas de Bouffan se vendiera en 1899, Cézanne se mudó a un departamento en la calle Boulegon en Aix y viajaba en carruaje a lugares como Le Tholonet.[61] A pesar de vivir en el centro de Aix, rara vez pintaba el pueblo en sí; una acuarela que muestra la fuente que estaba afuera del ayuntamiento es un ejemplo inusual de este tema (fig. 111). En *Ruta a Le Tholonet*, parece haber elegido un punto de vista cerca de la entrada al terreno del Château Noir.[62] A diferencia de otras obras donde se ve el risco de la montaña Sainte-Victoire a la distancia,[63] Cézanne se posicionó mirando desde lo alto de una pendiente hacia abajo a una casa de hacienda (cuyo techo con gablete parece parte de la montaña) con una vista de las colinas verdes a lo lejos. Las secciones de pinceladas paralelas en tonos cálidos y fríos alternados animan al espectador a desplazar la mirada entre el paisaje montañoso y el cielo que está arriba. Una vez más, la composición genera un diálogo entre el paisaje y las intervenciones del hombre, que aquí vemos en la manera en que el artista representa dos árboles estrechos que se elevan prácticamente a lo largo de todo el lienzo y enmarcan el techo en pendiente salpicado de chimeneas, cuya forma similar a picos evoca las pendientes que se elevan

hacia la izquierda. El cuadrante inferior del lienzo, incluida la construcción y lo que figura en primer plano, ha quedado sin terminar (ya sea por elección o casualidad). Cézanne creó un boceto de estas formas con líneas de lápiz suaves y pinceladas delgadas, y dejó la parte inferior casi totalmente en blanco. En el extremo inferior derecho, la pila de líneas horizontales parece una suerte de prueba de colores, lo que sugiere que el artista deliberaba sobre la paleta a medida que avanzaba.[64] Dado que los dibujos preliminares tienen un rol importante dentro de la composición, *Ruta a Le Tholonet* nos deja echar un vistazo a los métodos de trabajo de Cézanne, con las distintas capas de líneas de dibujo que revelan el proceso de calibrar la posición precisa de la construcción y, al mismo tiempo, impartir una sensación de movimiento óptico. El contraste estético entre las formas terminadas y las más abiertas y poco definidas constituye una dinámica poderosa, lo que sugiere que el artista estaba tomando un camino más abstracto y experimental en su obra.

En *Montaña Sainte-Victoire* (ca. 1904–6; fig. 112), Cézanne volvió a uno de sus motivos más famosos —que representó más de cien veces en distintos medios—, lo que contribuyó a la identificación inconfundible de su trabajo con el paisaje de Provenza.[65] La pintura de la Colección Pearlman se ejecutó a varios kilómetros del estudio del artista en Les Lauves, en la colina de una montaña que ofrece una vista extensa del valle que está debajo, desde el cual la montaña asciende drásticamente.[66] Cézanne dedicó nueve pinturas al óleo de gran tamaño y diecisiete acuarelas, incluida *Montaña Sainte-Victoire* (1902–6; figs. 90, 113), a las vistas desde el área cercana a Les Lauves, cada una con distintos formatos y puntos de vista. En comparación con algunas de sus obras anteriores, como *Montaña Sainte-Victoire con un pino alto* (ca. 1887; fig. 114), en la que cada árbol y estructura edificada por el hombre están más definidos, la pintura de la Colección Pearlman parece despojada y radicalmente abstracta. Un ejemplo vertical poco común entre las pinturas de este tema que creó el pintor, se destaca en la obra la montaña que se eleva hacia el cielo, donde las rocas de tonos azules armonizan con las nubes que las rodean.

El imponente pico de Sainte-Victoire, un accidente geográfico omnipresente y dominante en la zona de Aix, era reconocido en la época de Cézanne como un lugar con importancia artística, histórica, literaria y científica.[67] Para Cézanne, Sainte-Victoire era un lugar de contemplación y experimentación formal perdurable. La pintura de Pearlman ofrece una poderosa sensación de visión profunda y extendida, cuyas pinceladas visibles y variaciones de tonos fríos y cálidos sugiere el juego de luces y sombras que hacen que la mirada recorra incansablemente la deslumbrante vista. Las pinceladas dinámicas y rotas crean un efecto facetado en la descripción del paisaje, y así dan forma a la vegetación y los techos del valle casi como figuras cristalinas que se relacionan rítmicamente con las marcas que denotan el pináculo rocoso y las nubes. Estos efectos complejos se compensan, de alguna manera, con la simplicidad estructural de la composición, que se divide horizontalmente en tres registros principales.[68] Sin embargo, también hay una audacia notable en este gesto de simplicidad, así como una cierta tensión pictórica por la que el plano completo de la pintura parece hacer presión contra la superficie, un cambio radical con respecto a las fórmulas tradicionales de los paisajes, que priorizan aspectos como la recesión y la profundidad. Esta vista de la montaña Sainte-Victoire es tal vez una de las obras más analíticas de Cézanne, ya que ejemplifica elementos que quizás hayan inspirado a generaciones más jóvenes de artistas que viraron más hacia la abstracción. También demuestra con fuerza el compromiso de Cézanne con la búsqueda de nuevas formas de ver el mundo que lo rodeaba; como le escribió a un joven pintor en 1903: la pintura de paisaje debería "revitalizar en uno mismo, por el contacto con la naturaleza, los instintos y las sensaciones artísticas que nos habitan".[69] Durante el transcurso de cuatro décadas, las experiencias de vida que tuvo Cézanne al mudarse de París a Provenza y viceversa significaron un impulso fundamental para que tuviera una conexión más profunda con la naturaleza y la disciplina de la pintura, vínculo que continuó explorando desde ángulos nuevos hasta el final de su vida.

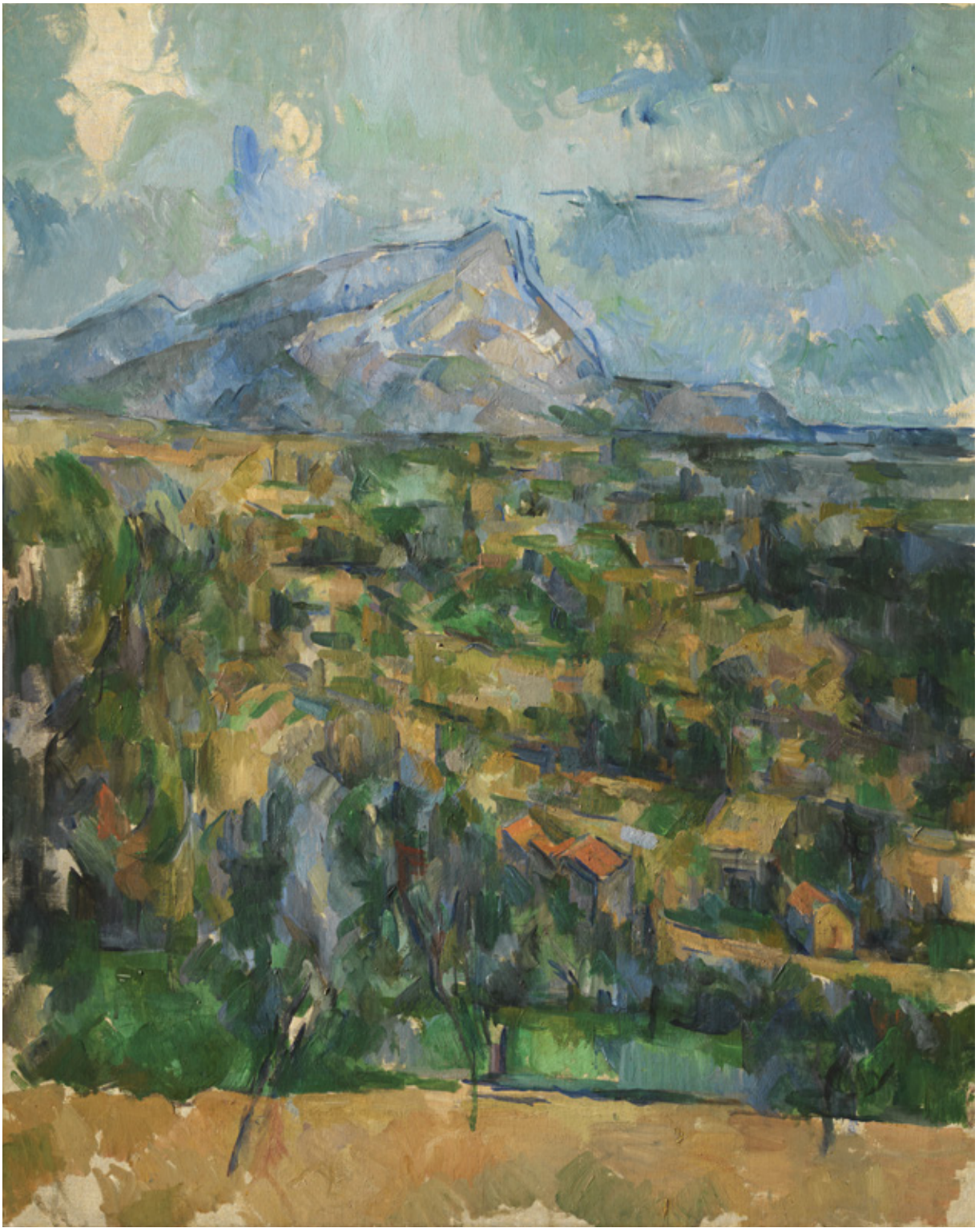


FIG. 112
Paul Cézanne
***Montaña Sainte-Victoire*, ca. 1904–1906**

Óleo sobre lienzo, 83,8 × 65,1 cm. The Henry and Rose Pearlman Foundation,
en préstamo al Princeton University Art Museum



Fig. 113. Paul Cézanne, *Montaña Sainte-Victoire*, 1902–1906. Acuarela y grafito sobre papel vitela color crema, 31,9 × 47,6 cm. The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum



Fig. 114. Paul Cézanne, *Montaña Sainte-Victoire con pino grande*, ca. 1887. Óleo sobre lienzo, 66,8 × 92,3 cm. The Courtauld, Londres

Notas

1. Muchos estudios exploran su obra situada en varias regiones, pero pocos se centran en su relación con París, de los cuales una notable excepción es Denis Coutagne, ed., *Cézanne and Paris* (*Cézanne y París*), cat. exp. (París: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Grand Palais, 2012). Entre los estudios que hacen hincapié en su trabajo en Provenza, se encuentra el de Nina Athanassoglou-Kallmyer, *Cézanne and Provence: The Painter in His Culture* (*Cézanne y Provenza: el pintor en su cultura*) (Chicago: University of Chicago Press, 2003); y Philip Conisbee y Denis Coutagne, eds., *Cézanne in Provence* (*Cézanne en Provenza*), cat. exp. (Washington, DC: National Gallery of Art; Aix-en-Provence: Museé Granet; París: Reúnion de Museés Nationaux, 2006).

2. El único viaje que se conoce que Cézanne hizo al exterior fue un viaje a Suiza en 1890. A excepción de lo observado, las referencias a las fechas biográficas de este ensayo se tomaron de Jayne Warman, "Chronology" ("Cronología"), en *Cézanne in the Barnes Foundation* (*Cézanne en la Barnes Foundation*), ed. André Dombrowski, Nancy Ireson y Sylvie Patry (Nueva York: Rizzoli Electa, 2021), 357–66.

3. Philip Conisbee, "Cézanne's Provence" ("La Provenza de Cézanne"), en Conisbee y Coutagne, *Cézanne in Provence* (*Cézanne en Provenza*), 5.

4. Para conocer más sobre el impacto de los primeros años de Cézanne en Aix, consulte Bruno Ely, "Cézanne's Youth and the Intellectual and Artistic Milieu in Aix" ("La juventud de Cézanne y el entorno intelectual y artístico en Aix"), en Conisbee and Coutagne, *Cézanne in Provence* (*Cézanne en Provenza*), 27–46.

5. Émile Zola a Paul Cézanne, 29 de septiembre de 1862, en Émile Zola, *Correspondance* (*Correspondencia*), ed. B. H. Bakker (Montreal: Presses de l'Université de Montréal; París: Éditions du CRNS, 1978), 1:324; citado y traducido al inglés en Conisbee, "Cézanne's Provence" ("La Provenza de Cézanne"), 6–7. Los viajes de larga distancia entre ciudades se volvieron más fáciles gracias al ferrocarril entre París y Marsella —que se había completado hace poco—, y al hecho de que Cézanne recibía el apoyo financiero de su familia.

6. Para leer más sobre el impacto altamente formativo de la respuesta de Cézanne a Manet, consulte André Dombrowski, *Cézanne, Murder, and Modern Life* (*Cézanne, el asesinato y la vida moderna*) (Berkeley: University of California Press, 2013); y Carol Armstrong, "Prologue: Seeing Double" ("Prólogo: visión doble"), en *Cézanne's Gravity* (*La gravedad de Cézanne*) (New Haven: Yale University Press, 2018), 1–21.

7. En la pintura y el dibujo, Cézanne se representó a sí mismo con una postura recostada que se relaciona con la representación que hizo Delacroix de Sardanápalo en *La muerte de Sardanápalo* (1827; Musée du Louvre, París). Consulte Theodore Reff, "Cézanne and Hercules" ("Cézanne y Hércules"), *Art Bulletin* (*Boletín de arte*) 48, n.º 1 (marzo de 1966): 40.

8. Alex Danchev, *Cézanne: A Life* (*Cézanne: una vida*) (Nueva York: Pantheon Books, 2012), 89.

9. Danchev, 91.

10. La obra de Cézanne *Padre del artista leyendo "L'Événement"* (1866; National Gallery of Art, Washington, DC [FWN 402]) fue aceptada gracias a la intervención del amigo del artista Antoine Guillemet. En el catálogo, Cézanne figura como "estudiante de Guillemet", por lo que logró evitar al jurado gracias a una norma que permitía que cada miembro del jurado expusiera una obra de uno de sus estudiantes. Aquí, los números FWN corresponden a Walter Feilchenfeldt, Jayne Warman y David Nash, *The Paintings, Watercolors and Drawings of Paul Cézanne: An Online Catalogue Raisonné* (*Las pinturas, las acuarelas y los dibujos de Paul Cézanne: un catálogo razonado en línea*), https://www.cezannecatalogue.com.

11. Para obtener más contexto sobre la vestimenta de este período, consulte Gloria Groom, ed., *Impressionism, Fashion & Modernity* (*Impresionismo, moda y modernidad*), cat. exp. (Chicago: Art Institute of Chicago; Nueva York: Metropolitan Museum of Art; París: Musée d'Orsay, 2012).

12. Para conocer más sobre el velo y su representación, consulte Marni Reva Kessler, *Sheer Presence: The Veil in Manet's Paris* (*Presencia auténtica: el velo en la París de Manet*) (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006).

13. Danchev (*Cézanne*, 89–90) cita recuerdos de los comentarios de Cézanne por parte de Ambroise Vollard, y cita a Joachim Gasquet recordando que, en la década de 1890, Cézanne afirmó: "Empapémonos de naturaleza. No extraigamos a la naturaleza de la imaginación. Si no podemos, qué lástima. Verá, en *Almuerzo sobre la hierba*, Manet debería haber agregado, no lo sé, un escalofrío de esa nobleza… que eleva todos los sentidos".

14. "Me entenderá mejor cuando nos veamos de nuevo; el estudio modifica tanto nuestra visión que las teorías anarquistas del humilde y colosal Pissarro parecen justificadas". Paul Cézanne a Émile Bernard, [París], viernes [1905], en *The Letters of Paul Cézanne* (*Las cartas de Paul Cézanne*), ed. y traducido al inglés por Alex Danchev (Los Ángeles: J. Paul Getty Museum, 2013), 353.

15. Joachim Pissarro, *Pioneering Modern Painting: Cézanne and Pissarro, 1865–1885* (*Pioneros de la pintura moderna: Cézanne y Pissarro, 1865–1885*), cat. exp. (Nueva York: Museum of Modern Art, 2005); T. J. Clark, "Strange Apprentice" ("Aprendiz extraño"), *London Review of Books* (*Revisión de libros de Londres*), 8 de octubre de 2020, https://www.lrb.co.uk/the-paper/v42/n19/t.j.-clark/strange-apprentice.

16. La exposición fue organizada por la Société des Amis des Arts en Aix, en 1902. Danchev (*Cézanne*, 136) observa que esta designación apareció en el mismo momento en que Degas y Renoir, ambos antidreyfusards, estaban evadiendo a Pissarro en la calle, lo que sugiere que si Cézanne había elegido figurar de ese modo en el catálogo, es posible que lo hubiese hecho específicamente para demostrar su apoyo explícito a Pissarro.

17. Consulte Pissarro, *Pioneering Modern Painting* (*Pioneros de la pintura moderna*), 103–107. Para ver la copia de Cézanne, consulte FWN 63.
18. Estuvieron un tiempo juntos en la misma región en otras ocasiones también, como en 1877, 1881 y posiblemente 1882. Consulte Alain Mothe, "Comparative Chronology" ("Cronología comparada"), en Pissarro, *Pioneering Modern Painting* (*Pioneros de la pintura moderna*), 234–42.
19. Consulte Barbara Ehrlich White, "Cézanne and Pissarro" ("Cézanne y Pissarro"), en *Impressionists Side by Side: Their Friendships, Rivalries, and Artistic Exchanges* (*Impresionistas codo a codo: sus amistades, rivalidades e intercambios artísticos*) (Nueva York: A. A. Knopf, 1996), 107–48.
20. Para conocer más sobre Cézanne y Courbet, consulte Dombrowski, Ireson y Patry, *Cézanne in the Barnes Foundation* (*Cézanne en la Barnes Foundation*), 60, 89–90, 309–10.
21. Del mismo modo, Gauguin se vio afectado por sus experiencias pintando con Pissarro en Pontoise y Osny en 1882 y 1883. Consulte Charles F. Stuckey, "The Impressionist Years" ("Los años impresionistas"), en *The Art of Paul Gauguin* (*El arte de Paul Gauguin*), ed. Richard Brettell et al., cat. exp. (Washington, DC: National Gallery of Art, 1988), 13. Stuckey observa que "aunque suele decirse que Gauguin conoció a Cézanne en la casa de Pissarro en Pontoise en el verano de 1881, es probable que se hayan conocido en París".
22. Otra de las obras, *Naturaleza muerta con manzanas y jarra* de Pissarro (1872; The Metropolitan Museum of Art, Nueva York), está aún más relacionada con la pintura de Pearlman.
23. Cora Michael, "A Deceptively Simple Still Life by Pissarro" ("Una obra de naturaleza muerta engañosamente simple de Pissarro"), en *Cézanne and the Modern: Masterpieces of European Art from the Pearlman Collection* (*Cézanne y lo moderno: obras maestras del arte europeo de la Colección Pearlman*), de Rachael Z. DeLue et al., cat. exp. (Princeton: Princeton University Art Museum; New Haven: Yale University Press, 2014), 97.
24. Camille Pissarro a Lucien Pissarro, París, 22 de noviembre de 1895, en Camille Pissarro, *Letters to His Son Lucien* (*Cartas a su hijo Lucien*), trad. al inglés de Lionel Abel (Boston: Museum of Fine Arts, 2002), 276.
25. John Rewald (*The Paintings of Paul Cézanne: A Catalogue Raisonné* (*Las pinturas de Paul Cézanne: catálogo razonado*) [Nueva York: Harry N. Abrams, 1996], n.º 464) fecha el retrato alrededor de 1880; FWN (n.º 456) lo fecha en 1875.
26. Rewald, 305. Rewald observa que el hijo de Cézanne, Paul, pudo haber sido el modelo de esta pintura, aunque el joven Cézanne nunca mencionó haberlo hecho.
27. Para conocer más sobre los bañistas de Cézanne, consulte Aruna D'Souza, *Cézanne's Bathers: Biography and the Erotics of Paint* (*Los bañistas de Cézanne: biografía y el arte erótico de la pintura*) (University Park: Pennsylvania State University Press, 2008).
28. Pissarro fue uno de los ejes del círculo impresionista y fue el único artista que participó en sus ocho exposiciones grupales. Para conocer más sobre las exposiciones impresionistas, consulte Charles S. Moffett, ed., *The New Painting: Impressionism, 1874–1886* (*La nueva pintura: impresionismo, 1874–1886*), cat. exp. (San Francisco: Fine Arts Museums of San Francisco, 1986).
29. El grupo era conocido como la Société Anonyme des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs, etc.
30. Caroline Harris demuestra que el paisaje de esta pintura no coincide con el lugar del título con el que se conocía previamente la obra (*El Sena en Verneuil*) y analiza la pintura en relación con otros paisajes de Sisley. Consulte Caroline Harris, "Alfred Sisley's Portraits of Place" ("Los retratos de lugares de Alfred Sisley"), en DeLue et al., *Cézanne and the Modern* (*Cézanne y lo moderno*), 101–11.
31. Sisley no vendió tantas obras durante su vida como sus pares impresionistas Monet y Renoir, quienes recibieron más elogios por parte de la crítica. Para conocer más sobre las relaciones de Sisley con los artistas impresionistas, consulte MaryAnne Stevens, "'A Very Personal Impressionist': Alfred Sisley and His Milieu" ("'Un impresionista muy personal': Alfred Sisley y su entorno"), en *Alfred Sisley: Impressionist Master* (*Alfred Sisley: maestro impresionista*), cat. exp. (Greenwich, CT: Bruce Museum, 2017), 33–53.
32. Danchev, *Cézanne*, 126, 221.
33. Danchev, 126. *Naturaleza muerta con un plato de frutas* (1879–80), la naturaleza muerta de Cézanne que solía ser propiedad de Gauguin, hoy forma parte de la colección del Museum of Modern Art, Nueva York.
34. Danchev, 126.
35. "Degas y Renoir se muestran entusiasmados sobre las obras de Cézanne. Vollard me mostró un dibujo de unas frutas, que ambos querían comprar; hicieron un sorteo para determinar quién sería el ganador". Camille Pissarro a Lucien Pissarro, París, 4 de diciembre de 1895, en Pissarro, *Letters to His Son Lucien* (*Cartas a su hijo Lucien*), 277. Cf. Entrada del diario de Julie Manet del 29 de noviembre de 1895, en Julie Manet, *Growing Up with the Impressionists* (*Creciendo con los impresionistas*), trad. al inglés y ed. de Jane Roberts (Londres: I. B. Tauris, 2017), 76.
36. Según Danchev (*Cézanne*, 126–27), Degas compró siete obras pequeñas de Cézanne entre 1895 y 1897, y veinte años más tarde compró la pintura *Bañista con brazos extendidos* (1877–78; Colección de Jasper Johns [FWN 913]) e intentó comprar otras. También adquirió *Autorretrato* (1879–80; Colección de Oskar Reinhart [FWN 450]), aunque no queda claro si es una de las siete obras que compró entre 1895–97.
37. Danchev (*Cézanne*, 10) cita una anécdota de Maurice Sterne según se narra en Charlotte Leon Mayer, ed., *Shadow and Light: The Life, Friends and Opinions of Maurice Sterne* (*Sombras y luces: la vida, las amistades y las opiniones de Maurice Sterne*) (Nueva York: Harcourt, Brace & World, 1965), 43. Cézanne no parecía respetar

tanto a Degas como este lo respetaba a él; consulte Danchev, *Cézanne*, 127, 132, 295.
38. La etiqueta en línea del Getty Museum para el boceto de Degas sobre los bañistas de Cézanne destaca que, probablemente, el artista pintó la obra de memoria cuando volvió a su casa. Para conocer más sobre la obra *Bañistas descansando* de Cézanne, consulte Christopher Riopelle con Sylvie Patry, "Bathers at Rest" ("Bañistas descansando"), en Dombrowski, Ireson y Patry, *Cézanne in the Barnes Foundation* (*Cézanne en la Barnes Foundation*), 82–105.
39. Consulte Eunice Lipton, "The Bathers: Modernity and Prostitution" ("Los bañistas: modernidad y prostitución"), en *Looking into Degas: Uneasy Images of Women and Modern Life* (*Analizando a Degas: imágenes incómodas de mujeres y la vida moderna*) (Berkeley: University of California Press, 1986), 151–86.
40. Scott C. Allan, "Posing Problems: Degas's Handling of the Nude" ("Planteando problemas: el manejo de la desnudez por parte de Degas"), en DeLue et al., *Cézanne and the Modern* (*Cézanne y lo moderno*), 120.
41. Consulte las notas del restaurador Norman E. Muller del cat. 27 en DeLue et al., *Cézanne and the Modern* (*Cézanne y lo moderno*), 276.
42. Como indica Scott Allan ("Posing Problems" ["Planteando problemas"], 121), esta pintura nunca salió del estudio de Degas durante toda su vida, y no queda claro si el artista consideraba que la obra estaba terminada o no.
43. Según Danchev (*Cézanne*, 129–30), "En realidad, no era tanto una relación, sino más bien una búsqueda constante. Faltaba el elemento de reciprocidad. La admiración de Renoir estaba teñida de un interés egoísta. Iba detrás de Cézanne con un fin: observar y aprender. Al parecer, a Cézanne le caía lo suficientemente bien (se mostraba bastante hospitalario, tanto puertas adentro como en público), pero no hay indicios de que Renoir le importara de verdad". El retrato de Cézanne que pintó Renoir está en una colección privada. Para ver la pintura de Cézanne, consulte *Portrait de Cézanne, d'après Renoir* (1881–82; Colección del Dr. Otto Krebs, Weimar, Alemania [FWN 461]). Cabe destacar el modo en que Cézanne tradujo la composición de Renoir a su propio idioma visual.
44. En enero de 1882, Renoir visitó a Cézanne en L'Estaque, donde pintaron juntos; Renoir y Monet visitaron a Cézanne en L'Estaque a fines de diciembre de 1883; y Renoir visitó brevemente a Cézanne en Aix en enero de 1888. Según Isabelle Cahn, Cézanne también pintó con Renoir en Aix, en marzo de 1895. Isabelle Cahn, "Chronology" ("Cronología"), en *Cézanne*, por Françoise Cachin et al., cat. exp. (Filadelfia: Philadelphia Museum of Art, 1996), 551.
45. Renoir, citado en Maurice Denis, "Cézanne", en *Conversations avec Cézanne* (París: Macula, 1978), 172; citado en Danchev, *Cézanne*, 129.
46. Para conocer más sobre Renoir y el tema de la desnudez, consulte Esther Bell y George T. M. Shackelford, eds., *Renoir: The Body, the Senses* (*Renoir: el cuerpo, los sentidos*), cat. exp. (Williamstown, MA: Clark Art Institute, 2019). Para leer una perspectiva feminista sobre los bañistas de Renoir de la década de 1880 y años posteriores, consulte Linda Nochlin, "Renoir's *Great Bathers*: Bathing as Practice, Bathing as Representation" ("Los grandes bañistas de Renoir: el baño como práctica, el baño como representación"), en *Bathers, Bodies, Beauty: The Visceral Eye* (*Bañistas, cuerpos, belleza: el ojo visceral*) (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2006), 1–54.
47. Renoir y Cézanne formaron un dueto importante en la colección de Albert Barnes, un modelo que podría haber influenciado a Pearlman, quien visitó la Barnes Foundation en distintas oportunidades. Para conocer la perspectiva de Barnes sobre los dos artistas, consulte Cindy Kang, "Intense, Passionate, Almost Cruel" ("Intenso, apasionado, casi cruel"), en Dombrowski, Ireson y Patry, *Cézanne in the Barnes Foundation* (*Cézanne en la Barnes Foundation*), 11–13.
48. Después de 1899, Cézanne parece haber viajado a París (y a Fontainebleau) solo una vez más, en 1905.
49. Para conocer más sobre Vollard, consulte Rebecca Rabinow, ed., *Cézanne to Picasso: Ambroise Vollard, Patron of the Avant-Garde* (*Cézanne a Picasso: Ambroise Vollard, mecenas de la vanguardia*), cat. exp. (Nueva York: Metropolitan Museum of Art; New Haven: Yale University Press, 2006).
50. Ambroise Vollard, citado en Athanassoglou-Kallmyer, *Cézanne and Provence* (*Cézanne y Provenza*), 233. Para conocer el comentario del comerciante sobre la exposición, consulte Ambroise Vollard, *Exposition Cézanne, 1839–1906: Quelques souvenirs*, con documentación recopilada por Roger Gaucheron (París: Pigalle, 1929).
51. François Chédeville, "Un nouveau dessin de la collection Barnes: Encagnane et le Pilon du Roi (avec C0768 et FWN232-R602)", Société Paul Cézanne, publicado el 11 de marzo de 2015, https://www.societe-cezanne.fr/2015/03/11/un-nouveau-dessin-de-la-collection-barnes-encagnane-et-le-pilon-du-roi/. Chédeville sugiere cambiar el nombre de la obra de Pearlman a *Encagnane, bastide et ferme* (Encagnane, casa y granja) para que refleje el sitio con mayor precisión.
52. Consulte *Encagnane with the Pilon du Roi* (ca. 1885; The Barnes Foundation, Filadelfia [FWN 1153]); y *Paisaje cerca de Aix-en-Provence* (1877–80; National Gallery of Art, Washington, DC [FWN 3015-03b, FWN 3015-04a]).
53. Consulte las notas del restaurador Norman E. Muller del cat.5 en DeLue et al., *Cézanne and the Modern* (*Cézanne y lo moderno*), 265–66.
54. El Château Noir era uno de los lugares preferidos de Cézanne, y siguió pintando allí incluso después de que terminara de construirse su estudio en Les Lauves, en 1902.
55. Para conocer más sobre el lugar, consulte Denis Coutagne, "Château Noir et Bibémus", Société Paul Cézanne, publicado el 2 de septiembre de 2013, https://www.societe-cezanne.fr/2013/09/02/chateau-noir-et-bibemus/.

56. Philip Conisbee ("Le Tholonet, Bibémus, and the Château Noir" ["Le Tholonet, Bibémus y el Château Noir"] en Conisbee and Coutagne, *Cézanne in Provence* [*Cézanne en Provenza*], 197) cita a Pierre Cheilan como la primera fuente escrita con respecto al lugar y observa que las estructuras existentes fueron construidas entre 1840 y 1870 por Monsieur Fouilleux, un productor industrial de un pigmento negro que, más tarde, John Rewald y Leo Marchutz sugirieron que podría haberse usado para pintar las paredes. Conisbee destaca que, de haber sido el caso, el color se hubiese desvanecido para la época de Cézanne. Rewald, Marchutz y Marcel Provence también informaron haber visto equipos de química en el sótano de la casa, lo que indica que podrían haberse realizado experimentos alquímicos, aunque Conisbee sugiere que podría haber sido uno de los proyectos especulativos de Fouilleux.
57. Para conocer más sobre el trabajo de Cézanne en el área alrededor del Château Noir, consulte Conisbee, "Le Tholonet, Bibémus", 190–229; y John Rewald, "The Last Motifs at Aix" ("Los últimos motivos en Aix"), en *Cézanne: The Late Work* (*Cézanne: últimos trabajos*), ed. William Rubin, cat. exp. (Nueva York: Museum of Modern Art, 1977), 83-105.
58. Con respecto a *Cisterna en el parque del Château Noir*, Nina Athanassoglou-Kallmyer interpreta una referencia prehistórica en la representación que Cézanne hace de la cisterna, y afirma: "vemos la cisterna desde un ángulo que modifica su apariencia para simular la forma cónica de un menhir prehistórico, lo cual es una alteración intencionada". Nina Athanassoglou-Kallmyer, "Landscape as History: Cézanne at Le Tholonet and Bibémus Quarry" ("Paisaje como historia: Cézanne en Le Tholonet y la cantera de Bibémus"), en Dombrowski, Ireson y Patry, *Cézanne in the Barnes Foundation* (*Cézanne en la Barnes Foundation*), 183. En otro pasaje, Athanassoglou-Kallmyer (*Cézanne and Provence* [*Cézanne en Provenza*], 167) describe la cisterna de piedra como una construcción moderna, mientras que Joseph J. Rishel hace referencia a esta como una "cisterna antigua". Joseph J. Rishel, entrada del cat. en Cachin et al., *Cézanne*, 454, n.º 192.
59. Para conocer más sobre el interés de Cézanne por temas como las rocas, las canteras y la geología, consulte John Elderfield, ed., *Cézanne: The Rock and Quarry Paintings* (*Cézanne: las pinturas sobre rocas y canteras*), cat. exp. (Princeton: Princeton University Art Museum; New Haven: Yale University Press, 2020).
60. Como destaca Nina Athanassoglou-Kallmyer ("Landscape as History" ["Paisaje como historia"], 182): "Le Tholonet no solo sintetizaba sino que realmente *era* la reencarnación del legado antiguo de Provenza. 'La historia de Provenza es la historia de Le Tholonet', declaró el periodista Pierre Cheilan en 1899" (énfasis en el original).
61. Conisbee, "Le Tholonet, Bibémus", 192.
62. Tanto FWN (n.º 347) como Rewald, *Paintings of Paul Cézanne* (*Pinturas de Paul Cézanne*) (n.º 942), hacen referencia a esta pintura como *Vue vers la route du Tholonet près du Château Noir* (Vista hacia el camino de Tholonet cerca del Château Noir). En una carta de 1958, Leo Marchutz observó que Pearlman había adquirido hace poco la pintura e indicó que Marchutz creía que había encontrado el lugar donde se pintó la obra, en la entrada al Château Noir. Leo Marchutz a Albert Châtelet, 13 de noviembre de 1958, citado en François Chédeville, "Vue vers la Route du Tholonet près du Chateau Noir, 1900–1904 (R942-FWN347)", Société Paul Cézanne, publicado el 14 de enero de 2017, https://www.societe-cezanne.fr/2017/01/14/vue-vers-la-route-du-tholonet-pres-du-chateau-noir-1900-1904-r942-fwn347/. John Rewald (entrada del cat. en Rubin, *Cézanne*, 401, n.º 49) describe el lugar como "el sitio donde el camino por el bosque en el Château Noir se une a la ruta de Tholonet en dirección a Aix; se ve el techo de una granja colina abajo entre los troncos delgados de los árboles".
63. Consulte, por ejemplo, *La Montagne Sainte-Victoire au-dessus de la route du Tholonet* (1896–98; The State Hermitage Museum, San Petersburgo [FWN 349]).
64. Consulte las notas del restaurador Norman E. Muller del cat. 17 en DeLue et al., *Cézanne and the Modern* (*Cézanne y lo moderno*), 271–72.
65. Al momento de la presente nota, FWN incluye cuarenta y dos pinturas al óleo, cincuenta acuarelas y once dibujos que contienen el motivo de la montaña Sainte-Victoire.
66. El sitio web de la Pearlman Foundation sugiere un lugar más preciso; consulte https://www.pearlmancollection.org/artwork/cezanne-mont-sainte-victoire/ (en el apartado "Place" [Lugar]).
67. El nombre de la montaña conmemora un pasado antiguo, ya que hace referencia a la victoria del cónsul romano Mario sobre los teutones y cimbrios, que los habían invadido, en 102 a. e. c. La montaña había sido lugar de retiro y reflexión desde los primeros tiempos del cristianismo, en cuya cúspide se erigieron un monasterio y una capilla siglos después. Mientras tanto, el pasado prehistórico de la zona se develó significativamente durante la vida de Cézanne. Entre los años 1866 y 1867, su amigo Antoine-Fortuné Marion encontró evidencia de las primeras personas que se conoce que habitaron las pendientes de la montaña; dos años más tarde, en un sitio cercano, un paleontólogo excavó los primeros huevos de dinosaurio fosilizados de la región, pertenecientes al período Cretácico superior. Consulte Philip Conisbee, "The Late Paintings of Montagne Sainte-Victoire" ("Las últimas pinturas de la montaña Sainte-Victoire"), en Conisbee y Coutagne, *Cézanne in Provence* (*Cézanne en Provenza*), 280–82.
68. Esto puede considerarse un ejemplo del compromiso que mantenía Cézanne con el concepto de la estratificación, que también exploró en sus obras de la cantera; Cézanne tuvo conocimiento de este principio geográfico por medio de Marion. Consulte Elderfield, *Cézanne*, 22. Nina Athanassoglou-Kallmyer (*Cézanne and Provence* [*Cézanne y Provenza*], 174–77) también analiza la relación entre la pintura de Cézanne y el marco de las capas geológicas.
69. Paul Cézanne a Charles Camoin, 13 de septiembre de 1903, citado y traducido al inglés en Philip Conisbee, "Cézanne's Provence" ("La Provenza de Cézanne"), 23.



ÍNDICE DE LA EXPOSICIÓN

Las reproducciones de las obras que no figuran en el catálogo se han incluido aquí, debajo de los epígrafes correspondientes.

Paul Cézanne
1839–1906; nacido en Aix-en-Provence, Francia; fallecido en Aix-en-Provence

Estudio para "Pastoral" (*Étude pour "Pastorale"*), ca. 1870†
Grafito sobre papel, 10,2 × 13,3 cm
The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum
Fig. 92

Página de estudios con bañistas y autorretrato (*Feuille d'études avec baigneurs et autoportrait*), 1875–1878†
Grafito sobre papel, 29,5 × 23,2 cm
The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum



Bañista de pie vista desde atrás (*Baigneur debout vu de dos*), ca. 1879–1882
Óleo sobre lienzo, 27 × 17,1 cm
The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum
Fig. 97

Retrato de Paul, hijo del artista (*Portrait de Paul, fils de l'artiste*), ca. 1880
Óleo sobre lienzo, 17,1 × 15,2 cm
The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum
Fig. 96

Casa provenzal (*Bastide provençale*), ca. 1885
Óleo sobre lienzo, 33 × 48,3 cm
The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum
Fig. 106

Folio recto: *Estudio de árboles* (*Étude des arbres*), 1886–1888†
Reverso: *Árboles* (*Arbres*), ca. 1891*
Grafito sobre papel, 48,3 × 31,7 cm
The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum



Folio recto



Reverso

Folio recto: *Bosque interior* (*Sous bois*), ca. 1890†
Reverso: *Árboles y casa* (*Arbres et maison*), ca. 1890*
Acuarela y grafito, con toques de *gouache*, sobre papel vitela color crema, 32,2 × 48,9 cm
The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum



Folio recto



Reverso

Cisterna en el parque de Château Noir (*Citerne au parc du Château Noir*), 1895–1900*
Acuarela y grafito sobre papel vitela color crema, 50,6 × 43,4 cm
The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum
Fig. 108

Cisterna en el parque de Château Noir (*Citerne au parc du Château Noir*), ca. 1900
Óleo sobre lienzo, 74,3 × 61 cm
The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum
Fig. 107

Camino, árboles y paredes (*Chemin, arbres, et murs*) (*Arbres près d'une route*), ca. 1900*
Acuarela y rastros de grafito sobre papel vitela color crema, 46,7 × 31,4 cm
The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum



Árboles que forman un arco (*Arbres formant une voûte*), ca. 1900†
Acuarela y grafito sobre papel vitela color crema, 60,2 × 45,8 cm
The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum



Folio recto: *Árboles y cisterna en el parque del Château Noir* (*Arbres et citerne dans le parc du Château Noir*), 1900–1902†
Reverso: *Bañista sentada vista desde atrás* (*Baigneuse assise vue de dos*), 1900–1902*
Acuarela y grafito sobre papel vitela color crema, 47,8 × 31,4 cm
The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum
Figs. 109 (recto), 115 (reverso)

Ruta a Le Tholonet (*La route à Le Tholonet*), 1900–1904
Óleo sobre lienzo, 101,6 × 81,3 cm
The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum
Figs. 18, 110

Chemin des Lauves: la curva en la carretera (*Chemin des Lauves: Le virage dans la route*), 1904–6*
Acuarela y grafito sobre papel vitela color crema, 47,9 × 58,6 cm
The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum



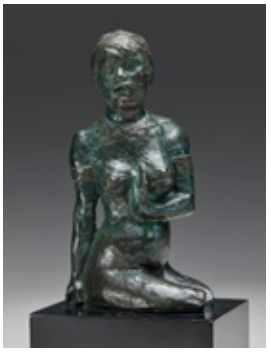
Montaña Sainte-Victoire (*La Montagne Sainte-Victoire*), ca. 1904–1906
Óleo sobre lienzo, 83,8 × 65,1 cm
The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum
Fig. 112

Edgar Degas
1834–1917; nacido en París, Francia; fallecido en París

Después del baño, mujer secándose (*Après le bain, femme s'essuyant*), década de 1890
Óleo sobre lienzo, 75,5 × 86 cm
The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum
Fig. 104

Al estilo de Paul Gauguin
1848–1903; nacido en París, Francia; fallecido en Atuona, Islas Marquesas, Polinesia Francesa

Mujer de Martinica (*Femme de la Martinique*), 1889, fundición 1957*
Bronce, altura 20 cm
Colección privada, en préstamo a la Henry and Rose Pearlman Foundation y al Princeton University Art Museum



Paul Gauguin
1848–1903; nacido en París, Francia; fallecido en Atuona, Islas Marquesas, Polinesia Francesa

Te Fare Amu (*La casa para comer* [*Maison pour manger*]), 1895 o 1897
Tallado en madera policromada, 24,8 × 147,7 cm
The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum
Figs. 26, 44

Oskar Kokoschka
1886–1980; nacido en Pöchlarn, Austria; fallecido en Montreux, Suiza

Henry Pearlman, 1948
Óleo sobre lienzo, 101,6 × 76,2 cm
The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum
Fig. 83

Wilhelm Lehmbruck
1881–1919; nacido en Duisburg, Alemania; fallecido en Berlín, Alemania

Busto de una mujer (Frauenbüste) (Anita Lehmbruck), 1910
Bronce, 79,4 × 52 × 26 cm
The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum
Fig. 79

Jacques Lipchitz
1891–1973; nacido en Druskininkai, Lituania (Imperio ruso); fallecido en Capri, Italia; desarrolló su carrera en París, Francia, y Hastings-on-Hudson, Nueva York

Acróbata a caballo (*L'acrobate à cheval*), 1914
Bronce, 53,7 × 44,5 × 23 cm
The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum
Fig. 77

Retrato de Marsden Hartley, 1942
Bronce, 38,1 × 23,3 × 34 cm
The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum
Fig. 87

Teseo y el minotauro, 1942
Bronce, 62,2 × 74 × 39 cm
The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum
Fig. 81

Henry Pearlman, 1952
Bronce, 31 × 21 × 26 cm
The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum
Fig. 88

Édouard Manet
1832–1883; nacido en París, Francia; fallecido en París

Mujer joven con sombrero redondo (*Jeune femme au chapeau rond*), ca. 1877–1879
Óleo sobre lienzo, 54,6 × 45,1 cm
The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum
Fig. 93

Giacomo Manzù
1908–1991; nacido en Bérgamo, Italia; fallecido en Roma, Italia

Oskar Kokoschka, 1960
Bronce, 32,4 × 23 × 24,5 cm
The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum
Fig. 86

Amedeo Modigliani
1884–1920; nacido en Livorno, Italia; fallecido en París, Francia

Cabeza (*Tête*), ca. 1910–1911
Piedra caliza, altura sin la base 41,8 × 12,5 × 17 cm
The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum
Figs. 17, 65

Jean Cocteau, 1916
Óleo sobre lienzo, 100,4 × 81,3 cm
The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum
Fig. 75

Léon Indenbaum, 1916
Óleo sobre lienzo, 54,6 × 45,7 cm
The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum
Fig. 74

Camille Pissarro
1830–1903; nacida como Charlotte Amalie, St. Thomas, Islas Vírgenes de los EE. UU.; fallecida en París, Francia

Naturaleza muerta: manzanas y peras en una canasta redonda (*Nature morte: Pommes et poires dans un panier rond*), 1872
Óleo sobre lienzo, 45,7 × 55,2 cm
Colección de Marge Scheuer, en préstamo a la Henry and Rose Pearlman Foundation y al Princeton University Art Museum
Fig. 95

Pierre-Auguste Renoir
1841–1919; nacido en Limoges, Francia; fallecido en Cagnes-sur-Mer, Francia

Desnudo en un paisaje (*Nu dans un paysage*), ca. 1887
Óleo sobre lienzo, 21 × 31,7 cm
The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum
Fig. 105

Alfred Sisley
1839–1899; nacido en París, Francia; fallecido en Moret-sur-Loing, Francia

Vista del río, 1889
Óleo sobre lienzo, 66 × 81,3 cm
The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum
Fig. 99

Chaïm Soutine
1893–1943; nacido en Smilavichy, Bielorrusia [Imperio ruso]; fallecido en París, Francia

Autorretrato (*Autoportrait*), ca. 1918*
Óleo sobre lienzo, 54,6 × 45,7 cm
The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum
Figs. 10, 55

Chemin de la Fontaine des Tins à Céret (*Le chemin de la Fontaine des Tins à Céret*), ca. 1920
Óleo sobre lienzo, 81,3 × 78,7 cm
The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum
Fig. 57

Vista de Céret (*Vue de Céret*), ca. 1921–1922
Óleo sobre lienzo, 74 × 85,7 cm
The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum
Figs. 1, 58

Campanario de Saint-Pierre en Céret (*Le clocher de l'église Saint-Pierre à Céret*), ca. 1922
Óleo sobre lienzo, 81,3 × 64,8 cm
The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum
Fig. 59

Corista (*Un choriste*), 1925*
Óleo sobre lienzo, 35,6 × 27,9 cm
The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum
Fig. 63

El pavo colgante (*La dinde pendule*), ca. 1925
Óleo sobre cartón, 95,9 × 72,1 cm
The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum
Fig. 60

Retrato de una mujer (*Portrait de femme*), 1929
Óleo sobre lienzo, 80,6 × 60,3 cm
The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum
Fig. 64

Henri de Toulouse-Lautrec
1864–1901; nacido en Albi, Francia; fallecido en el Castillo Malromé, Saint-André-du-Bois, Francia

Mesalina (*Messaline*), 1900–1901
Óleo sobre lienzo, 97,8 × 78,7 cm
The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum
Fig. 20

Vincent van Gogh
1853–1890; nacido en Zundert, Países Bajos; fallecido en Auvers-sur-Oise, Francia

Diligencia de Tarascón (*La diligence de Tarascon*), 1888
Óleo sobre lienzo, 71,4 × 92,5 cm
The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum
Figs. 6, 35

* Obra expuesta en el Museum of Fine Arts, Houston
† Obra expuesta en el Norton Museum of Art, West Palm Beach, Florida



Paul Cézanne, *Rocas en Bibémus* (folio recto)



Paul Cézanne, *Paisaje con follaje* (verso)

APÉNDICE: OTRAS OBRAS DE LA COLECCIÓN PEARLMAN

Las obras reproducidas como ilustraciones comparativas en el catálogo están indicadas por los números de figuras.

Paul Cézanne
1839–1906; nacido en Aix-en-Provence, Francia; fallecido en Aix-en-Provence

Eneas conociendo a Dido en Cartago (*Enée rencontrant Didon à Carthage*), 1873–1876
Grafito sobre papel verjurado color crema, 22,9 × 30,5 cm
The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum



Folio recto: *Eneas conociendo a Dido en Cartago* (*Enée rencontrant Didon à Carthage*), ca. 1875
Reverso: *Esquina de un colchón o una cama*
Folio recto: Acuarela, *gouache* y grafito sobre papel verjurado; reverso: grafito; 12 × 18,4 cm
The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum



Folio recto



Reverso

Folio recto: *Rocas en Bibémus* (*Rochers de Bibémus*), ca. 1887–1890
Reverso: *Paisaje con follaje*
Acuarela y grafito sobre papel verjurado color crema, 45,9 × 31,8 cm
The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum
Ilustrado en pág. 184

Tres peras (*Trois poires*), ca. 1888–1890
Acuarela, *gouache* y grafito sobre papel verjurado color crema, 24,2 × 31 cm
The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum
Fig. 101



Casa en provenza (*Maison en Provence*), 1890–1894
Acuarela y grafito sobre papel vitela color crema, 43,7 × 54 cm
The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum



Fuente, Plaza de la Alcaldía en Aix-en-Provence (*La fontaine de la place de la Mairie à Aix-en-Provence*), ca. 1900
Acuarela y grafito sobre papel vitela color beige claro, 21,5 × 12,7 cm
The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum
Fig. 111



Matorral (*Broussailles [Arbres sous la tempête]*), ca. 1900–1904
Acuarela y grafito sobre papel vitela color crema, 31,2 × 49,1 cm
The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum



Estudio de un cráneo (*Étude de crâne*), 1902–1904
Acuarela y grafito sobre papel vitela color beige, 22,9 × 31 cm
The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum



Montaña Sainte-Victoire (*La Montagne Sainte-Victoire*), ca. 1902–1906
Acuarela y grafito sobre papel vitela color crema, 31,9 × 47,6 cm
The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum
Figs. 90, 113



Camino en el bosque (*Chemin sous bois*), ca. 1904–1906
Acuarela y grafito sobre papel vitela color crema,
45,5 × 63 cm
The Henry and Rose Pearlman Foundation,
en préstamo al Princeton University Art Museum

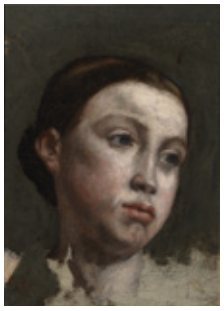


Naturaleza muerta con jarra, botella y frutas
(*Nature morte avec carafe, bouteille, et fruits*), 1906
Acuarela y grafito suave sobre papel vitela color claro,
48 × 62,5 cm
The Henry and Rose Pearlman Foundation,
en préstamo al Princeton University Art Museum
Fig. 24



Gustave Courbet
1819–1877; nacido en Ornans, Francia; fallecido en La-Tour-de-Peilz, Suiza

Retrato de una mujer joven (*Portrait de jeune femme*),
ca. 1845
Óleo sobre lienzo, 28,3 × 21 cm
The Henry and Rose Pearlman Foundation,
en préstamo al Princeton University Art Museum



Honoré Daumier
1808–1879; nacido en Marsella, Francia; fallecido en Valmondois, Francia

Cabeza de una anciana (*Tête de vielle femme*),
ca. 1856–1860
Óleo sobre panel de madera, 21,9 × 16,5 cm
The Henry and Rose Pearlman Foundation,
en préstamo al Princeton University Art Museum



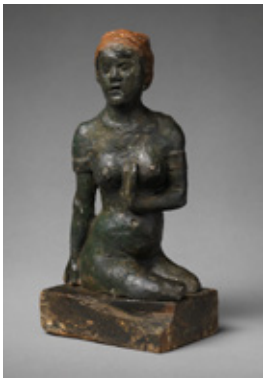
Edgar Degas
1834–1917; nacido en París, Francia; fallecido en París

El baño matutino (*Femme à son lever*), ca. 1886
Pasteles sobre papel vitela color beige, 67 × 52,1 cm
The Henry and Rose Pearlman Foundation,
en préstamo al Princeton University Art Museum



Paul Gauguin
1848–1903; nacido en París, Francia; fallecido en Atuona, Islas Marquesas, Polinesia Francesa

Mujer de Martinica (*Femme de la Martinique*), 1889
Arcilla pintada, tela, papel, base de madera y restauraciones de yeso, 19,7 × 11,1 × 7 cm
The Henry and Rose Pearlman Foundation,
en préstamo al Princeton University Art Museum
Fig. 45



Wilhelm Lehmbruck
1881–1919; nacido en Duisburg, Alemania; fallecido en Berlín, Alemania

Torso de una mujer joven (*Torso eines jungen Weibes*), 1910
Piedra de molde, 116,2 × 48,5 × 36 cm
The Henry and Rose Pearlman Foundation,
en préstamo al Princeton University Art Museum



Amedeo Modigliani
1884–1920; nacido en Livorno, Italia; fallecido en París, Francia

Mateo, ca. 1915
Pincel y capa de marrón sobre grafito, 49,5 × 32,4 cm
The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum
Fig. 72



Maurice Brazil Prendergast
1858–1924; nacido en St. John, Terranova, Canadá; fallecido en Nueva York; activo en París, Francia, y Boston, Massachusetts

Mar y botes, ca. 1907
Acuarela sobre papel, 34,2 × 50,2 cm
The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum



Henri de Toulouse-Lautrec
1864–1901; nacido en Albi, Francia; fallecido en el Castillo Malromé, Saint-André-du-Bois, Francia

El bosque sagrado (*Le bois sacré*), 1884
Óleo sobre lienzo, 172 × 380 cm
The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum



Maurice Utrillo
1883–1955; nacido en París, Francia; fallecido en Dax, Francia

La casa blanca (*La maison blanche*), ca. 1937
Óleo sobre panel de madera, 69,2 × 96,5 cm
The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum





FIG. 115

Paul Cézanne (1839–1906; nacido en Aix-en-Provence, Francia; fallecido en Aix-en-Provence)
***Bañista sentada vista desde atrás*, 1900–1902**

Acuarela y grafito sobre papel vitela color crema, 47,8 × 31,4 cm. The Henry and Rose Pearlman Foundation, en préstamo al Princeton University Art Museum

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

El permiso para reproducir las ilustraciones es proporcionado por los propietarios de las imágenes, según figura en los epígrafes. Los créditos fotográficos adicionales son los siguientes:

Foto: akg-images (fig. 43)

Foto: akg-images/André Held (fig. 56)

Album/Alamy Stock Photo (fig. 94)

© 2023 Artists Rights Society (ARS), Nueva York/ADAGP, París. Foto de Bridgeman Images (fig. 76)

Bridgeman Images (figs. 36, 39, 41, 42, 61, 62, 98)

Foto © Christie's Images/Bridgeman Images (figs. 71, 73)

Foto © The Courtauld/Bridgeman Images (figs. 5, 114)

Foto © Electa/Bridgeman Images (fig. 37)

Foto: Jeffrey Evans (figs. 6, 9, 18, 35, 93, 95, 105, 110; pág. 181, derecha, 189, extremo superior derecho)

Foto © Fine Art Images/Bridgeman Images (figs. 38, 47, 66)

Imagen digital cortesía del Programa de Contenido Abierto del Getty (fig. 102)

© Rémi Jouan, CC-BY-SA, Licencia de Documentación Gratuita de GNU, Wikimedia Commons (fig. 53)

© Oskar Kokoschka, Artists Rights Society (ARS). Imagen digital © The Museum of Modern Art/Con licencia de SCALA/Art Resource, NY (fig. 85); foto: Bruce M. White (fig. 83)

© C. Lancien, C. Loisel/Réunion des Musées Métropolitains Rouen Normandie (fig. 68)

Fotografía de Robert LaPrelle, Kimbell Art Museum (figs. 17, 65, 74)

Foto © LIMOT/Bridgeman Images (fig. 7)

© The Estate of Jacques Lipchitz. Imagen cortesía de Marlborough Gallery, Nueva York (fig. 78); foto: Joseph Hu (figs. 87, 88); Bruce M. White (figs. 77, 81)

© Giacomo Manzù, Artists Rights Society (ARS). Foto: Joseph Hu (fig. 86)

© 2023 Succession H. Matisse, París/Artists Rights Society (ARS), Nueva York. Photo © Art Institute of Chicago/© Succession H. Matisse/DACS2022/Bridgeman Images (fig. 19)

Minneapolis Institute of Art, MN, EE. UU. © Minneapolis Institute of Art/Obsequio de la Sra. de Carl W. Jones en memoria de su esposo/Bridgeman Images (fig. 40)

Musée d'Ethnographie du Trocadéro, París, Francia/Bridgeman Images (fig. 70)

© National Galleries of Scotland/Bridgeman Images (fig. 46)

Niday Picture Library/Alamy Stock Photo (fig. 48)

G. Dagli Orti/© NPL–DeA Picture Library/Bridgeman Images (fig. 54)

Cortesía de la familia Pearlman (figs. 2–4, 11–16, 21–23, 25, 27)

Foto © Photo Josse/Bridgeman Images (fig. 52)

Luisa Ricciarini/Bridgeman Images (fig. 80)

© RMN-Grand Palais/Art Resource, NY (figs. 51, 100)

© Maurice Utrillo, Artists Rights Society (ARS). Foto: Bruce M. White (pág. 189, extremo inferior derecho)

Foto: Bruce M. White (figs. 1, 10, 20, 24, 26, 44, 45, 55, 57–60, 63, 64, 72, 75, 79, 90, 92, 96, 97, 99, 101, 103, 104, 106–9, 111–13, 115; págs. 178–80, 181, izquierda, 185–88, 189, excepto la del extremo superior derecho)

© Peter Willi/Bridgeman Images (fig. 91)

© 1985 Zhang Hongtu. Foto: Bruce M. White (fig. 29). © 2002 Zhang Hongtu. Foto: Bruce M. White (fig. 31). © 2003 Zhang Hongtu. Foto: Bruce M. White (fig. 32). Foto cortesía de Zhang Hongtu (figs. 28, 30, 33, 34)

Este libro se publica para celebrar la exposición *Artistas en movimiento: obras maestras modernas de la Colección Pearlman*.

The Museum of Fine Arts, Houston
21 de mayo – 17 de septiembre de 2023

Norton Museum of Art, West Palm Beach, Florida
14 de octubre de 2023 – 18 de febrero de 2024

Artistas en movimiento: obras maestras modernas de la Colección Pearlman es organizada por el Princeton University Art Museum en colaboración con The Henry and Rose Pearlman Foundation. Esta exposición recibe el apoyo de una subvención del Consejo Federal de las Artes y las Humanidades.

© 2023 The Trustees of Princeton University

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción de este libro, total o parcial, incluidas las ilustraciones y en cualquier formato (a excepción de lo permitido en virtud de las Secciones 107 y 108 de la Ley de Derechos de Autor de EE. UU., y a excepción del copiado que realicen los revisores para la prensa pública) sin la autorización expresa del Princeton University Art Museum. Las obras de arte individuales que figuran en este catálogo pueden estar protegidas por derechos de autor en Estados Unidos o en otros países, y no pueden reproducirse de ninguna manera sin la autorización expresa de los propietarios de los derechos de autor que figuran en la página 191.

Publicado por el Princeton University Art Museum
Princeton, Nueva Jersey 08544-1018
artmuseum.princeton.edu

Editado por Sarah Noreika
Revisado por Dianne Woo
Diseñado por Rita Jules, Miko McGinty Inc.
Composición tipográfica por Tina Henderson
Composición en NN Nouvelle Grotesk y Halyard Text
Traducción al español de Camila Lucena, Paula Bajo Moreno y Analía Zanelli para Eriksen Translations
ISBN: 978-0-943012-36-0

Portada: Detalle de Paul Cézanne, *Ruta a Le Tholonet*, 1900–1904 (figs. 18, 110)
Contraportada: Detalle de Chaïm Soutine, *Autorretrato*, ca. 1918 (figs. 10, 55)
Página 2: Detalle de Alfred Sisley, *Vista del río*, 1889 (fig. 99)
Páginas 4–5: Detalle de Chaïm Soutine, *Vista de Céret*, ca. 1921–1922 (figs. 1, 58)
Página 5: Detalle de Amedeo Modigliani, *Cabeza*, ca. 1910–1911 (figs. 17, 65)
Página 6: Detalle de Jacques Lipchitz, *Acróbata a caballo*, 1914 (fig. 77)
Páginas 6–7: Detalle de Édouard Manet, *Mujer joven con sombrero redondo*, ca. 1877–1879 (fig. 93)
Página 8: Detalle de Vincent van Gogh, *Diligencia de Tarascón*, 1888 (figs. 6, 35)
Página 10: Detalle de Amedeo Modigliani, *Léon Indenbaum*, 1916 (fig. 74)
Página 20: Detalle de Paul Cézanne, *Ruta a Le Tholonet*, 1900–1904 (figs. 18, 110)
Página 46: Detalle de Paul Cézanne, *Cisterna en el parque de Château Noir*, ca. 1900 (fig. 107)
Página 64: Detalle de Chaïm Soutine, *Autorretrato*, ca. 1918 (figs. 10, 55)
Página 178: Detalle de Paul Cézanne, *Camino en el bosque*, ca. 1904–1906 (pág. 187, extremo superior izquierdo)

