

Documentos de Trabajo en Estudios Asiáticos

ISSN 0719-8418

EL PROBLEMA DE LA SENSACIÓN EN LA PINTURA DE PAISAJE: DEL JAPONISMO A CÉZANNE

Matilde Belén Gálvez Sepúlveda
Universidad Santiago de Chile



Centro UC
Estudios Asiáticos

Documentos de Trabajo en Estudios Asiáticos Vol 26. No.



EL PROBLEMA DE LA SENSACIÓN EN LA PINTURA DE PAISAJE: DEL JAPONISMO A CÉZANNE

Matilde Belén Gálvez Sepúlveda

Universidad Santiago de Chile

Recibido: 14 de diciembre 2022

Aceptado: 28 de diciembre 2022

Resumen:

En este escrito se realizará un análisis comparativo entre las tradiciones pictóricas de China, Japón y Europa, teniendo al género del paisaje como hilo conductor y situándose en el momento del japonismo europeo. El eje problemático para el estudio es la sensación, relevante en la obra de Paul Cézanne, considerado canónicamente el padre de la pintura moderna. El trabajo concluye que el arte japonés y chino fueron indispensables para la revitalización de las artes y una reformulación de lo que se entendía como mimesis a la vez que el problema de la sensación nos permite trazar afinidades interculturales y discutir problemas tales como cuerpo, ritmo vital y experiencia.

Palabras clave: pintura de paisaje, sensación, japonismo, Paul Cézanne, mimesis

Abstract:

This study aims to establish a comparative analysis between the pictorial traditions of China, Japan and Europe, with landscape painting as common thread, in the context of European Japonism. The problematic axis for the study is sensation, relevant in the work of Paul Cézanne, canonically considered father of modern painting. The paper concludes that Japanese and Chinese art were essential for the revitalization of the arts and a reformulation of mimesis while the problem of sensation allows us to trace intercultural affinities and discuss problems such as body, vital rhythm and experience.

Key words: landscape painting, sensation, japonism, Paul Cézanne, mimesis

Contenido

Introducción	1
Entender a Cézanne desde el contexto del japonismo.....	2
El problema de la impresión y la originalidad a finales del siglo XIX	6
Sensación y pintura.....	10
El objeto como poseedor de cuerpo	15
Cuerpo y ritmo vital.....	17
Perspectiva vivenciada.....	20
Conclusiones	24
Figuras	27
Bibliografía	29

Introducción

La presente investigación tiene como objetivo analizar algunas líneas problemáticas de la pintura de paisaje, principalmente la relación entre sensación y pintura, buscando afinidades entre los problemas surgidos hacia fines del siglo XIX y la tradición pictórica sino-japonesa¹. El estudio se centra, principalmente, en la figura de Paul Cézanne, autor clave en la gestación de la pintura moderna, relevante también para el devenir del arte, incluyendo a la producción pictórica latinoamericana de principios del siglo XX.

La pregunta que animó a esta investigación en un primer momento fue ¿Por qué Paul Cézanne utilizó la palabra *modulación*, un término de la música, para referirse a su construcción pictórica? En este estudio pretendemos esbozar una comparación entre la tradición pictórica sino-japonesa, conceptos derivados de la tradición pictórica europea y temas relevantes para la comprender el surgimiento de la pintura moderna. Esta comparación se enmarca en el periodo del japonismo francés, ocurrido en las últimas tres décadas del siglo XIX y la primera del siglo XX. A su vez el análisis está centrado en pintura de paisaje, lo cual será considerado como hilo conductor iconográfico.

Hacia fines del siglo XIX, Europa se encontraba en un vertiginoso proceso de modernización e industrialización acompañado con profundas modificaciones en los planteamientos y procesos de las artes. El arte japonés tuvo gran influencia no sólo porque motivó transformaciones a nivel técnico e iconográfico sino también porque permitirá volver a *pensar* al paisaje, la naturaleza y su representación. Nuestra intención es aportar algunas luces que nos permitan trazar un estudio comparativo y crítico entre la producción pictórica de “Oriente” y “Occidente”², tomando en cuenta el modo en que se trama un

¹ En este estudio lo sino-japonés hace referencia exclusivamente a la transmisión de procedimientos técnicos y filosóficos en el ámbito pictórico, desde China a Japón.

² Se entiende oriente y occidente como construcciones culturales, de acuerdo con la teoría propuesta por Said en su obra canónica *Orientalismo*. En dicha obra, oriente y occidente se señalan como categorías opuestas en donde una es esencialmente diferente de la otra: oriente le ha servido a occidente para definirse a sí misma. (Said, 2016, p. 20) En este caso oriente no es oriente propiamente tal sino lo que occidente *ha dicho* sobre oriente. Cabe señalar que la teoría inicial de Said, si bien ha sido revisada, sigue generando rendimientos para los estudios asiáticos al día de hoy. Por ejemplo, el término post-orientalismo amplía las definiciones originales de Said en donde: “Oriente no es solo un discurso en el que el “otro” oriental es esencializado y

vínculo entre pintura y naturaleza, a partir del concepto la *sensación*. Esto quiere decir que el acto de observar el modelo y traducirlo a la tela ya no se considera una acción pasivo/mecánica, sino que el acento se pone en la *experiencia* de percibir. Este giro no sólo se observaba en el ámbito de la pintura de paisaje, sino que fue una actitud que permeó la actividad de las artes visuales anunciando lo que en el siglo XX se convertiría en uno de los ejes del arte contemporáneo; el problema de la representación.

Entender a Cézanne desde el contexto del japonismo

Paul Cézanne, nacido en Aix, Francia, en 1839, no presenta un talento convencional para ser incluido en el círculo de formación artística profesional, ni tampoco recibe la aprobación familiar para desarrollar la pintura como oficio principal. Su decisión de mantenerse en la provincia, su carácter temperamental y su escasa participación en el circuito académico, le dieron, sin embargo, gran libertad de trabajo. Cézanne despreciaba las teorías artísticas de una manera tan rotunda que al parecer hizo de su negación su propio discurso artístico: “El pintor debe consagrarse por entero al estudio de la naturaleza y tratar de realizar cuadros que sean una enseñanza. Las habladurías sobre el arte son prácticamente inútiles” (Cézanne, 1991, p. 375). Como señala la cita, el pintor tiene a la naturaleza y, particularmente, a la *sensación* como protagonista, asociado a su vez con los conceptos de *impresión* en boga desde el surgimiento del grupo de los impresionistas.

En los últimos años de su vida Cézanne influyó notablemente a una generación joven de artistas entre los que se cuentan los Simbolistas. Este grupo de artistas jóvenes tuvo gran interés por el arte del *lejano Oriente*³, a la vez que enriquecían sus referentes con elementos de la literatura, mitología y religión, en un periodo en que la modernización ponía en tapete la vigencia de cada aspecto de la sociedad tradicional. Especial relevancia tuvo el arte japonés, convirtiéndose en un referente en ámbitos tales como arte, moda, diseño gráfico e interiorismo. El término fue acuñado en 1872 por el autor francés y coleccionista Philippe

romantizado, sino también un prejuicio con un componente político, social y cultural muy actual es un tipo de racismo cultural muy extendido en las sociedades occidentales contemporáneas”. (Álvarez, 2021, p.8)

³*Lejano Oriente*, en este caso, hace referencia a un conjunto de elementos heterogéneos provenientes de culturas que quedan “al este”, que para el europeo del periodo constituyen un imaginario que puede ser usado libremente para alimentar su producción artística.

Burty para designar un nuevo campo de estudio que cruzaba lo artístico, histórico y etnográfico (Lambourne, 2005, p.6).

Si bien el gusto por los productos y estilos del *lejano Oriente*, donde se destaca la importación a Europa principalmente de porcelanas, sedas y muebles lacados, es muy anterior al periodo del japonismo, la posibilidad de adquirir productos netamente japoneses había quedado mermada debido al sistema *Sakoku* - país hermético – que se había mantenido desde 1639 en dicho país (Ibíd. p. 7). Esta decisión política había sido tomada por el gobierno⁴, en un intento por lograr el control sobre un país, históricamente marcado por guerras internas. La entrada y expansión del cristianismo había propiciado la inestabilidad de las instituciones religiosas por lo que la política *Sakoku*, obedecía a los intereses de la clase dirigente por establecer un control político y social sobre la población. Este periodo, que aborda más de doscientos años de la historia japonesa, logró la estabilidad económica y el progreso cultural, sin embargo, mantuvo al país bajo una estructura feudalista, cuyo intercambio cultural con el exterior sólo se conserva estratégicamente a través de la isla artificial *Deshima*, pero que impedía a la población general nutrirse de la influencia externa.

La presión internacional produjo una gran fragmentación política e ideológica que conllevó a una guerra civil y la disolución del gobierno *Tokugawa*, con lo que se da inicio al *Periodo Meiji*. (1868 – 1912) También conocido como “el siglo de las luces”, este periodo conllevó una serie de profundas transformaciones políticas y sociales en un periodo acotado de tiempo. Parte de las particularidades que tuvo el proceso modernizador de Japón fue la occidentalización, la militarización de la sociedad y el inicio de un proceso expansionista que perdurará hasta 1945 (Marvis, 2000, p. 457).

El proyecto de modernización también incluyó la reforma de las políticas culturales, ya que, desde el modelo europeo y estadounidense, llegaban conceptos tales como patrimonio, museo, bellas artes y exhibiciones universales que hasta ese momento habían sido

⁴ Por ese entonces Japón contaba con un gobierno de tipo militar dirigido por un Shogún, equivalente a Jefe del ejército. El Shogunato de los Tokugawa se mantendrá durante más de dos siglos, opacando la figura política del emperador, quién pasa a cumplir funciones solamente religiosas.

desconocidos para los japoneses. Es así como se reestructura su herencia cultural bajo un nuevo marco conceptual denominado “arte” (Sastre, 2019, p.12). Los japoneses comienzan así, un proceso de mirarse y ser mirados. Tenían la necesidad darse a conocer y en paralelo construir un relato que implicara una imagen moderna pero nutrida por una sólida tradición. Esto favoreció la exportación de diversos objetos e imágenes que colindaban entre lo artístico y lo artesanal.

El gusto por lo japonés se vio favorecido por la mirada negativa que se tenía de China y frente a lo cual surgían inevitables comparaciones, ya que ambas culturas se generalizaban en el concepto de *lo oriental*⁵. Este modo de entender Asia no fue revisado seriamente hasta entrado el siglo XX en que se comenzó a estudiar los rendimientos propios del arte chino sin compararlo con la producción de su país vecino. En general durante el siglo XIX predominó una visión de lo japonés, como *la versión mejorada de lo chino*. Esto contribuyó a generar un ambiente fértil para la proliferación del gusto por los artículos del país del sol naciente, fenómeno que también pudo observarse en Chile⁶. Aún, así cabe destacar que muchos seguidores no lograron desinscribirse del fenómeno de lo exótico. Las xilografías, que representaban a la realidad con soluciones formales diferentes a lo que los europeos conocían, alimentaron la idea de Japón como una región mítica (Lambourne, 2005, p. 32). La interpretación de Japón como un lugar fantástico, de colores brillantes y luz que todo lo inunda denuncia que en un principio las soluciones formales de la xilografía japonesa⁷ no fueron interpretadas de buenas a primeras como tales, sino que hacían pensar a Japón como un lugar carente de sombra⁸.

5 Este tipo de aseveraciones, que tenían que ver con un juicio, en general predisponía los ánimos y el interés para acoger lo japonés de una manera más favorable que lo chino, y ello incidía en las percepciones de corte estético que se hacían con respecto al arte de cada país: Mientras que lo japonés es libre, radiante y fantástico como su cultura, el arte chino es metódico y correctamente formalista (Vernet, cit en Sullivan, p. 213).

⁶ El fenómeno japonista que se da en Chile se enmarca en el “orientalismo periférico”, pues se limita a imitar costumbres y modas de la Europa hegemónica. En la realidad local, el interés por “el oriente” pasa a constituir un símbolo más de status (Iacobelli, Gálvez, 2021, p.99).

⁷ La xilografía japonesa es llamada *mokuhanga* y si bien toma este nombre al ser catalogada como grabado sobre matriz de madera, los procedimientos difieren de lo que se conoce hoy como xilografía. Principalmente por el uso de materiales naturales, tintas al agua y herramientas específicas.

⁸ Usualmente se inscribe a las xilografías que representan paisajes dentro del estilo *Ukiyo-e*, sin embargo, existía ya por esa época conciencia de la separación de éstas últimas con dicho estilo, ya que lograron desarrollar la representación del paisaje más allá de los gustos e intereses de la clase chonin. Esto ya lo señalaba en su época el promotor del arte Yone Noguchi (Noguchi, 2021, p.45).

Es así como, podemos afirmar que el arte japonés estaba muy presente en la vida de Cézanne⁹, si bien no hay registros que expliciten una influencia específica, durante el desarrollo de este escrito se expondrán semejanzas en cuanto al procedimiento pictórico. Cabe señalar que el grupo simbolista interpretó al arte japonés como una propuesta plástica que se alejaba de lo que ellos comprendían como real o mimético:

El movimiento simbolista a su vez, le debe algunas importantes inspiraciones al arte del lejano oriente, que se correspondía en expresión y contenido con sus propios objetivos. El realismo imitativo fue transformado en realismo simbólico¹⁰ (Witchmann, 1999, p. 10).

No sorprende constatar que este mismo grupo emitió un juicio similar en relación con el arte de Paul Cézanne que hoy es considerada una interpretación errónea de los motivos y concepción artística del propio artista:

Cézanne entiende al modelo como algo que habita al mismo tiempo el mundo y la mente (*esprit*) del artista. Esto indica que su posición se distanciaba tanto de un naturalismo de tipo servil como de las posiciones simbolistas que abogaban por el abandono completo del referente sensible y que eran las que estaban imponiéndose crecientemente hacia el *fin de siècle*. Era en el contexto antimimético del simbolismo que se promovía la construcción organizada de una pintura «pura»: una pintura cuyo modelo no estaría en el mundo exterior, sino en el reino de lo no visible: el de los valores universales. No obstante, la promoción de la obra cezanniana provino en principio desde la esfera simbolista, Cézanne defendió insistentemente una postura contraria: la necesidad de mantener una mirada

⁹ Si bien no ha dejado constancia de su apreciación personal hacia el arte oriental, es imposible que Cézanne por su situación histórica y geográfica, no las haya conocido. De hecho, se encontraban disponibles en la conocida tienda galería de Père Tanguy, inmortalizado en el retrato pintado por Vincent Van Gogh. De hecho uno de sus amigos de la juventud, Émile Zola, estaba profundamente influenciado por ellas, como bien lo ilustra el retrato realizado por Edouard Manet.

¹⁰ The symbolist movement, too, owned some important inspirations to the art of the far east, which contained much that corresponded in outlook and content with its own aims. Imitative realism was transformed into symbolic realism (Witchmann, 1999, p. 10).

siempre atenta al motivo, para recién ahí empezar a organizar lo que él denominaba sus sensaciones (Muñoz, 2010, p. 238).

Es así como comienza a construirse un relato en donde a Cézanne se le atribuye el rol de padre de la pintura moderna:

La generación que siguió a Cézanne se hizo cargo de asimilarlo a sus propios principios artísticos. Fue la responsable de la divulgación de su figura como la del iluminado que los hacía retornar finalmente a los valores universales de lo clásico, pero cuyo mérito fundamental residía en que lo hacía de una manera totalmente nueva, original, que no debía nada a los modelos gastados de la tradición (Muñoz, 2016, pp. 72 – 73).

La operación que realizó el grupo simbolista anuncia la crisis de la representación que se dará durante el siglo XX, donde la pintura y sus procedimientos serán permanentemente revisados. Sin embargo, problemáticas atinentes a las artes contemporáneas también están surgiendo por ese entonces, como lo son la sensación, el cuerpo y la percepción.

El problema de la impresión y la originalidad a finales del siglo XIX

El problema de la sensación en la pintura fue antecedido por una discusión que se generó fuertemente a finales del siglo XIX con respecto al concepto de *originalidad* y su relación con el concepto de *impresión*. El término *impresionista* había surgido en 1874 del crítico Jules Antoine Cantagnary, para designar un grupo heterogéneo de artistas que tenían como sello la inmediatez (Shiff, 2002, p. 29). *Impresión* se asemejaba conceptualmente a *impronta*, que implica *marca* o *huella*; la fotografía como la huella de luz. Impresión, por ende, es entendida como un fenómeno *directo*, *primario* y *sin elaborar*. Esta idea fue lo que motivó su vinculación con lo *original* e *individual*, ya que se oponía en este marco conceptual a lo elaborado y estudiado que se asociaba con lo académico (Ibíd. p. 47). La técnica, entendida como los procedimientos establecidos, quedó en el cajón de lo

académico y de lo anticuado. Transgredir estos procedimientos establecidos se equiparó a la expresión de un temperamento personal¹¹.

En este contexto, el impresionismo con su entendimiento de la luz que era bastante novedoso para la época hizo pensar críticamente el problema de la verdad objetiva y la realidad personal o subjetiva, poniendo en jaque los consensos en torno a la mimesis que se habían desarrollado a partir del Renacimiento. En la crítica francesa de fines del siglo XIX, *verité* tenía doble significado. Implicaba tanto una conformidad o fidelidad con la naturaleza a la vez que fidelidad con el temperamento del artista (Ibíd. p. 51):

La realidad terminó siendo equiparada a la conciencia y tal como muchos sostenían, el primer acto de la conciencia era percibir una impresión; la impresión no era ni sujeto ni objeto, sino el origen de sus respectivas identidades y el producto de su acción recíproca (Ibíd. p. 57).

Lo subjetivo también comenzó a ser considerado *veraz*, sólo que, en vez de corresponder a lo veraz en el mundo natural, era consecuente con una realidad interior. Es así como se puede afirmar que el impresionismo viene a ser *un arte de la realidad representado bajo un prisma subjetivo* (Ibíd. p. 41)¹², un método para adquirir tanto conocimiento del yo como conocimiento del mundo:

La impresión es el embrión de las dos formas de conocimiento que posee la persona: el conocimiento subjetivo del yo y el conocimiento objetivo del mundo. Existe antes de que se produzca la distinción entre sujeto y objeto. Una vez establecida esta distinción, la impresión se define como la acción recíproca entre sujeto y objeto. Por lo tanto, un arte de la impresión, de la

¹¹ En épocas previas el virtuosismo y la originalidad no necesariamente debían conllevar un desdén por lo técnico. Un ejemplo recurrente de esto último era la pintura Delacroix, que reconocían tenía una impronta personal frente al color, pero aun así se hacía cargo de una tradición técnica (Shiff, 2002, p. 68). Frente a estas ideas se aceptaba que existiera deformación en las figuras, aunque Maurice Denis señalará también que la deformación a su vez puede ser un recurso deliberado (Ibíd. p. 72).

¹²En estricto rigor el arte impresionista sí puede ser considerado un arte naturalista que busca expresar una verdad del mundo, pero lo hacía con procedimientos técnicos que resultaban novedosos y a su vez proponían una conjunción entre verdad personal y universal. A esto es lo que Shiff le llama *la teoría impresionista* (p. 46).

experiencia primigenia, puede ser concebido al mismo tiempo como subjetivo y como objetivo (Ibíd. p. 49).

La predilección por la inmediatez y la idea de la impresión personal llevaron al arte impresionista a la búsqueda de soluciones pictóricas que se alejaban de los cánones establecidos. Para ello buscaron nuevos referentes y muchos de ellos caían en lo que se ha llamado primitivismo. La búsqueda de lo primitivo estaba en directa relación con la idea de originalidad; los primitivistas querían liberarse de los condicionamientos de la academia y del gusto convencional y relacionaban lo primitivo en una doble lectura; rescatar el pasado y actualizar el presente:

El carácter inacabado o primitivo de la pintura de Cézanne no sólo indicaba que era un “precursor”, sino que atraía a todos aquellos que buscaban un rejuvenecimiento y una espiritualización de la inagotable fuente de la naturaleza (Ibíd. p. 252).

Es así como en el complejo contexto de las vanguardias europeas de finales del siglo XIX las ideas de originalidad se mezclaban con los conceptos de sensación e impresión a la vez que existía la necesidad de volver a un estilo de vida primitivo. Es así como se conjugaba románticamente una crítica hacia lo moderno, un volver al ritmo natural y la expresión de un sentir subjetivo: No bastaba con *hacer* un arte original, sino que convertirse en un *ser original*.

Los paisajes japoneses en un principio fueron considerados como “primitivos”, debido a la falta de técnicas europeas tales como perspectiva con punto de fuga o claroscuro, lo cual se consideraba un “atraso”¹³. Así el arte japonés, por una parte, exponía un naturalismo de gran vitalidad y, por otro, una evidente síntesis o abstracción. Estas características encuentran su explicación en la tradición del arte sino-japonesa, que tiene como gran inspiración la naturaleza, pero no cae en una representación mimética, al menos en los términos en los cuales los europeos entendían lo mimético. En el arte japonés encontramos

¹³ Este punto de vista se relaciona a su vez con la mirada orientalista, en donde el “oriente” se encuentra “estancado”. En palabras de Said, el Oriente simplemente “está ahí” (Said, 2016, p.24). Es por eso que las xilografías japonesas fueron interpretadas como primitivas y no como el resultado de una rica evolución pictórica y gráfica.

una relación con la naturaleza sensible basada en la experiencia directa donde la ejecución pictórica se realiza con otros acentos. Para ejemplificar lo anterior comentaremos a continuación la obra *Biombo de los ciruelos rojo y blanco*, de Korin Ogata (Figura 1). Esta es una obra de estilo Rimpa del periodo Edo, perteneciente a la colección del Museo MOA en Atami Japón. Es una obra declarada tesoro nacional, demostrando su relevancia e inscripción dentro de la historia del arte japonés. En esta obra una masa de agua simula un río cortando el formato por la mitad, pero también uniendo las composiciones en ambos paneles plegables. A ambos lados de la composición figuran dos ciruelos en flor, creando una obra dinámica por los contrapuntos que establecen un árbol blanco y otro rojo, uno más joven y otro más viejo, uno que sale de la composición y uno que entra, así como por las diferentes líneas y fuerzas que generan ambas formas. La obra combina dos estilos de representación de objetos. Por una parte, los ciruelos se han representado de manera más realista, en cambio en la zona que comprende el río, éste se ha representado de manera más sintética, con un grado mayor de abstracción.

Este tipo de composición, que funciona por combinatoria, sugiere un paisaje que nuestro imaginario completa. En esta obra el claroscuro y la perspectiva no son importantes. No es necesario plantearse si la obra es correlato de un espacio físico específico, sino que su énfasis está puesto en transmitir una experiencia de contemplación, donde la percepción destaca dos elementos; las formas y brotes de las ramas de ciruelo en flor y el movimiento sinuoso del cauce del río que juntos conforman el blanco de atención del artista. Se ha elegido esta obra pues combina magistralmente ambas nociones de interpretación del arte japonés; por un lado, la solución naturalista y por otro, la síntesis, dada principalmente por el río. El encuentro con el arte japonés implicó para muchos artistas el redescubrir una manera de relacionarse con lo natural:

Hemos encontrado la ruta hacia la naturaleza otra vez, y yace a través de Japón. El arte vivo de nuestro tiempo ya no se nutre de los estilos del pasado, ya no busca sus modelos en los libros del Renacimiento o Rococó... El maravilloso arte de Japón ofrece una rara combinación de esbozada frescura natural con el más refinado gusto decorativo y la más elevada garantía estilística, seamos agradecidos a él por mostrarnos el camino correcto de

seguir y por abrir los ojos de aquellos que tienen ojos para ver¹⁴ (Aemil Fendler ,1897 cit. en Wichmann, 1999, p. 87).

Como indica la cita, el contacto con el arte japonés estimuló una nueva relación con la naturaleza que resultaba novedosa para los artistas de la época y problematizaba nuevamente el asunto de la mimesis. Por un lado, se podía entender que existía una *nueva mimesis*, ya que el arte japonés implicaba ciertas aproximaciones formales que contribuían a lograr una semejanza, pero mediante procedimientos diferentes. En este sentido se puede argumentar que el surgimiento de la pintura moderna no tendría necesariamente relación con un abandono hacia la mimesis, sino su enriquecimiento y actualización.

Sensación y pintura

En 1863, Castagnary había definido al naturalismo como el arte de aquellos pintores que pretenden *captar sus sensaciones del mundo natural* (Shiff. 2002, p.62). Este autor por ende está puntualizando *lo natural* como algo diferente de las *sensaciones* que lo natural produce. Cézanne por su parte, ha señalado en sus cartas a jóvenes pintores y amigos, que tenía como móvil traducir *esas* sensaciones personales. Son diversas las citas donde se refiere explícitamente a este objetivo:

Me habla en su carta de mi realización en el terreno del arte. Yo creo que cada día me acerco más a ella, si bien con gran esfuerzo. Pues si la sensación fuerte de la naturaleza – bastante viva en mí, por cierto- es la base necesaria de toda concepción artística, sobre la que descansa además la grandeza y la belleza de la obra futura, el conocimiento de los medios para expresar nuestra emoción no es menos esencial, y no adquiere sino mediante una experiencia muy larga (Cézanne, 1991, p. 369).

¹⁴ We have found the way to nature again, and it lays though Japan. No longer does the living art of our time take its nurture from past styles, no longer does it seek its models in the pattern books of the Renaissance or the Rococo... The wonderful art of Japan offers a rare combination of untarnished natural freshness with the most refined decorative taste and the highest stylistic assurance; let us be grateful to it for showing us the right path to follow and for opening the eyes of those who have eyes to see. (Aemil Fendler ,1897 cit. en Wichmann, 1999, p. 87)

Se desprende del texto que Cézanne pretende *captar* las sensaciones, especificando una experiencia de contacto con la naturaleza. Es así como se perfila como un artista que lejos de tener una aproximación intelectual a la obra, pareciera abordarla desde la sensibilidad personal. Esto lo situaría en una línea más bien ligada al ideal romántico, aunque su visión de la naturaleza pareciera no estar marcada por la búsqueda de soluciones dramáticas sino simplemente asimilando el entorno tal cual se le presenta a él.

La naturaleza circundante ocupa el motivo de los paisajes de Cézanne, pero siempre manifestó dificultades para relacionarse con ella y encontrar el *rumbo pictórico*: “Sigo ingeniándomelas para encontrar mi rumbo pictórico. La naturaleza me ofrece dificultades muy grandes” (Ibíd. p. 240). A diferencia de los impresionistas, no pintaba sus cuadros inmediatamente, sino después de una prolongada observación del modelo. Según lo discutido previamente, sensación puede ser equiparable a impresión, pero Cézanne no está entendiendo la sensación al modo como la comprendieron los impresionistas, quienes siempre tuvieron el pie forzado en lo instantáneo. Esto último se favoreció tanto por las nuevas técnicas de almacenado de pintura que les permitía pintar al aire libre, como por el surgimiento de la fotografía como técnica de reproducción de imagen *instantánea* y *moderna*.

El procedimiento en Cézanne difiere del impresionista, ya que implica una reiterada observación del lugar que ha decidido retratar. Efectivamente señala la presencia de una sensación, pero ésta no parece responder a un momento súbito. En ello el planteamiento de trabajo de Cézanne puede ser comparado con el procedimiento de las artes tradicionales de Asia oriental, donde también es importante captar una sensación del entorno a través de la contemplación. Sin embargo, dicho ejercicio no está emparejado con la idea de lo instantáneo, sino que el artista después de una prolongada contemplación del entorno puede percibir de manera sutil la esencia del paisaje que contempla y reproducirlo:

El artista, para poder pintar un paisaje, tiene que contemplar las manifestaciones y comprender a través de la naturaleza la sinfonía de las vibraciones o el flujo constante del *Qi* (energía). Es la energía la que configura las cosas en su aspecto externo, el que es reflejo de la construcción

interna, de ahí que sea esta última dimensión la que deba ser expresada a través de las formas que vemos en la pintura de paisaje (Lira, 2011, p. 22).

Es por ello que la sensación, como la ha entendido la tradición pictórica sino-japonesa, que, si bien tiene relación con un contacto directo con el entorno, es una sensación *dilatada*, que deja un *remanente*. En ella, no es más importante lo que se percibe directamente sino la *sensación que deja la contemplación reiterada*, es decir, es una *sensación decantada por el tiempo*, asimilable a su vez con la experiencia del espectador quién percibe la obra final. La obra lograda es aquella que deja una sensación dilatada en el espectador, a modo de regusto.

Esto resulta similar al procedimiento realizado por Cézanne quien a su vez también sostenía una actitud contemplativa frente al paisaje más que de observación. Esto es porque según señala Richard Shiff, observación puede referirse a un procedimiento tanto visual como mental (p. 264). En cambio, contemplación implica una suspensión de la intelectualidad, Cézanne, durante el desarrollo de su investigación plástica convoca explícitamente este ideal ya que relaciona las fórmulas y teorías sobre el arte con ideas preconcebidas que nublan la correcta captación de sus sensaciones. Su actitud hacia el modelo implica una atención dirigida y discriminativa, en donde se rompe la actitud natural en la que percibimos el mundo de manera pasiva, según Muñoz el modelo es, para Cézanne, algo que precisa *ser leído* (2012, p. 239).

La pintura china también estipula que, si bien tiene cuidado con las fórmulas, esto no implica descuidar la contemplación directa del entorno. Es recomendable, por ende, copiar a los clásicos, pues las grandes obras maestras también son *dignas de contemplación*¹⁵. Cézanne rescata la importancia de conocer a los grandes maestros, pero no por ello desestimar la propia experiencia:

¹⁵ La copia es uno de los cánones de la pintura clásica china. Se señala en el texto “Crítica de Pintura” de Huap’in, que es un clásico de teoría del arte en donde se clasifica y gradúa la destreza y excelencia de los cuadros. Él señaló seis características que deben tener las obras maestras, listado que ejerció una gran influencia en las escuelas teóricas posteriores; 1) Creación de un tono y unas atmósferas semejantes a la vida, 2) Construcción de una estructura por virtud del trabajo con el pincel, 3) Representación de la forma de los objetos tal cual son, 4) Apropiado colorido, 5) Composición y 6) Transcripción y copia (Yutang, Li, 1968, p. 49).

Couture decía a sus alumnos: Tened buenas compañías, es decir, Id al Louvre. Pero tras haber visto a los grandes maestros que allí descansan, es preciso apresurarse a salir de ahí y vivificar en uno mismo, al contacto con la naturaleza, los instintos, las sensaciones artísticas que residen en nosotros (Cézanne, 1991, p.367).

Este es un tema clave que ha surgido en esta investigación en torno a Cézanne. Existe un interés evidente de estudiar pintores clásicos, pero ello no quiere decir que su pintura sea académica. El propio Cézanne dijo: “En el fondo, cuando pinto, no pienso en nada. Veo colores. Sufro, gozo transportándolos a mi tela tal como los veo” (Gasquet, 2009, p. 178). A pesar de que debemos tener en cuenta que Gasquet está adaptando la conversación con Cézanne por lo que no podemos tomar su transcripción como literal, el texto nos da luces en cuanto al procedimiento pictórico de Cézanne y su afinidad con la tradición de Asia Oriental. Pintar precisamente implica un *no pensar*, en el sentido de que la experimentación del modelo debe ser sensorial. En el caso de este pintor no existe en su tradición cultural técnicas que le motiven a suspender todo trabajo intelectual, pero no es el caso de Asia Oriental tampoco, la idea en ambos casos es establecer una colaboración.

El ojo capta las formas, los colores, los volúmenes, mientras que el cuerpo experimenta las sensaciones y la mente las organiza como equivalentes pictóricos. La lógica del cuadro, es decir, de eso que no pertenece al mundo y que es independiente del autor, es una lógica pictórica que proviene de las sensaciones visuales que el estar en el mundo origina, pero cuyo funcionamiento, cuya operatividad depende del control sobre los medios. La propia obra cezanniana se encarga de exhibir esa colaboración (Muñoz, 2012, p. 251).

Esto implica entender el rol que debe jugar la mente, no implica no utilizarla, pero debe estar al servicio de la sensación, del cuerpo y del oficio. El mismo Cézanne también lo entendió así: “Toda su voluntad (la del pintor) debe ser de silencio. Debe hacer callar en él todas las voces de los prejuicios, olvidar, olvidar, hacer el silencio, ser un eco perfecto. Entonces se inscribirá todo el paisaje en su placa sensible” (Gasquet, 2009, p. 166).

Sin embargo, su obra fue leída por la generación siguiente de una manera diferente. El grupo Simbolista tomaría su aproximación atípica a la reproducción del mundo sensible como una negación de éste y lo adaptarían a sus propios fines artísticos¹⁶. Consideraban sus imágenes representaciones de una verdad nueva, que se oponía a un vil naturalismo imitativo y academicista. Es cierto que Cézanne a su vez desdeñaba del academismo y lo imitativo mediante fórmulas, pero fue un error creer que desdeñaba a su vez el mundo sensible.

La sensación decantada de Cézanne podría coincidir con el concepto chino de impresión, contrario a como lo entendieron los impresionistas, que no lograron conceptualizar impresión más allá de inmediatez. La impresión en el mundo tradicional chino se puede entender como aquello que permanece y se queda como remanente sutil en la conciencia del individuo que contempla. Es este remanente el que posibilita la creación de una obra. La tarea que se propone Cézanne entonces es la de capturar las sensaciones generadas por la naturaleza en la tela. Tiene como idea preconcebida que debe evitar ciertos academicismos comunes y tradicionales de su época, por lo que se lanza a una *búsqueda casi a ciegas* donde su guía es su instinto y el método pareciera ser el ensayo y el error. Este ejercicio que pretende elaborar una imagen sin caer en una fórmula preestablecida es lo que condujo a Cézanne a lo que, muchos han denominado, un callejón sin salida. Merleau - Ponty señala al respecto:

Su pintura sería una paradoja: la búsqueda de la realidad sin abandonar la sensación, sin tomar otro guía de la naturaleza que su impresión inmediata, sin fijar los contornos, sin encuadrar el color con el dibujo, sin componer la perspectiva ni el cuadro /.../Abandonando el dibujo, Cézanne se habría entregado al caos de las sensaciones (Merleau-Ponty, 2000, p. 37 – 38).

Merleau - Ponty habla pesimistamente de este abandono de Cézanne a la sensación, pues implica un abandono de las técnicas de procedimiento pictórico para estar a la deriva solo guiado por la percepción, la sensación y el instinto. El ejercicio de pintar sin que intervenga

¹⁶ Este grupo de los simbolistas, incluía a figuras tales como Odilon Redon, Edouard Vuillard, Pierre Bonnard, Paul Ranson y Maurice Denis, quienes estimaban un arte ligado a la imaginación y al mundo onírico.

la intelectualidad es un ejercicio de larga data en Asia Oriental. Cézanne establece este recorrido solitariamente, sin un apoyo cultural donde la contemplación implica un trabajo meditativo en el que participa el cuerpo.

El objeto como poseedor de cuerpo

Merleau Ponty en su texto *Sentido y Sinsentido* señala que la búsqueda de Cézanne iba más allá de la impresionista pues no busca representar el objeto en su variante atmosférica que *diluía* al objeto sino *volver a éste*. ¿Pero qué es el objeto para Cézanne? Al respecto Merleau Ponty señala:

(Cézanne consiguió) ...dar la impresión de un orden naciente, de un objeto que está apareciendo, que se está aglomerando ante nuestros ojos. Algo similar ocurre con el contorno de los objetos, que concebido como una línea que los encierra, no pertenece al mundo visible sino a la geometría. /.../ la mirada, yendo y viniendo de un contorno a otro, alcanza a ver un contorno naciente de todos ellos tal como ocurre en la percepción (Merleau-Ponty, 2000, p.41).

Al parecer Cézanne entiende el objeto como algo *emergente*, que se configura en el mismo instante en que la mirada se posa en él y que sigue configurándose como tal una vez comenzada la ejecución de la obra. Su actitud como pintor tiene afinidades con el ejercicio de la contemplación, por este acento en la percepción directa. Cézanne tomó conciencia lentamente de su proceso creativo:

Como pintor, cada vez tengo más lucidez frente a la naturaleza, pero me cuesta comprender mis sensaciones del todo. No soy capaz de alcanzar la intensidad que se despliega ante mis sentidos, carezco de la fascinante riqueza de color que anima a la naturaleza (Shiff, 2002, p. 251).

Bajo la mirada que entrega la teoría del arte chino, Cézanne está descubriendo el proceso contemplativo de manera intuitiva, proceso en el que se acentúa la atención en el cuerpo en paralelo con el mundo externo. Una sensación era traducida como un *nivel vibracional*

emitido por el modelo contemplado y traspasado a nosotros a través de nuestro cuerpo. Centrarse en la sensación física era un método para absorber o hacer consciente la sensación sin pasarla por el intelecto. Ésta es una técnica de contemplación, que permite penetrar en la experiencia de la sensación, es decir, *saborear la propia sensación* de una manera más profunda, cosa de conservarla antes de que la mente la intelectualice. Según Merleau Ponty, Cézanne llegó a intuir este proceso:

Cézanne no creyó tener que escoger entre sensación y pensamiento, ni tampoco entre caos y orden. No ha querido separar las cosas fijas que aparecen ante nuestra mirada y su manera fugaz de mostrársenos, ha querido pintar la materia dándose forma a sí misma (Merleau-Ponty, 2000, p. 39).

Cézanne por ende está centrando su atención en el momento en que se conjuga un momento presente, cuerpo y percepción, y es lo que se llama aquí al fenómeno de la sensación. También el texto menciona que no hay en el trabajo de Cézanne una voluntad de volver a lo primitivo, aunque los simbolistas hicieron esa interpretación. Cézanne no está interesado en volver a lo primitivo culturalmente, pero sí a lo *primario* en relación con la representación pictórica siendo fiel a sus propias sensaciones. Al respecto el filósofo francés Giles Deleuze ha señalado:

La lección de Cézanne va más allá de los impresionistas: la sensación no está en el juego “libre” o desencarnado de la luz y del color (impresiones), al contrario, está en el cuerpo, aunque fuere el cuerpo de una manzana. /.../ Lo pintado es la sensación. Lo que está pintado en el cuadro es el cuerpo, no en tanto que se representa como objeto, sino en cuanto es vivido como experimentando tal sensación (Deleuze, 2000, p.42).

Esta cita aporta mucho a la discusión en la medida en que relaciona cuerpo y objeto. En este caso también se señala la manzana como *poseedora de un cuerpo*, no es solamente un objeto. Deleuze comprendió que, así como el que contempla tiene un cuerpo, también lo tiene el objeto contemplado, estableciendo una relación recíproca entre ambos y desdibujando la relación sujeto – objeto. Nos encontraríamos, por ende, frente a la *interacción de dos cuerpos que generan sensación*. La cultura china entendió al *Qi* como el

origen de dicha interacción, es decir, cuerpos vitales *dotados de vibración*. En este caso se coincide con la tradición china en que el objeto tiene cuerpo y vibración, por lo que constituye una *presencia*.

Cuerpo y ritmo vital

Ya ha surgido en esta investigación la discusión en torno al cuerpo y su importancia al momento de entender la pintura como sensación. Deleuze entiende al cuerpo como el origen y destino de la pintura y el campo configurador de la sensibilidad (Honorato, 2010, p. 274). Como se ha desarrollado a lo largo de esta investigación, lo planteado por Deleuze es afín con la teoría de la pintura que gestó la cultura china, en donde el cuerpo es fundamental para el desarrollo de la percepción y de la sensibilidad. Siguiendo esta idea, se trataría de una pintura que convierte al espectador en *cuerpos sin órganos*, pues transgrede distintos niveles del sentir. Según Merleau Ponty es el cuerpo el que confiere integridad a los sentidos y hace posible experimentar la sensación como un efecto de interacción entre un sentido dominante y el otro, lo cual es percibido como una resonancia unitaria (Ibíd. p. 275). Así surge una figura multisensible en contacto con una potencia vital que desborda todos los dominios denominado *ritmo* (Ibíd. p. 276).

Este es un modo de referirse lo real sin limitarse a la apariencia. El papel de la obra es hacer perceptible la sensación más allá de los límites orgánicos, es decir, manteniendo vibración, onda nerviosa y emoción vital en el espectador. La pintura entendida en este contexto sería la producción de un *ritmo*, es decir una onda que atraviesa el cuerpo y que se manifiesta visualmente como figura (Ibíd. p. 277). Resulta notable que este autor contemporáneo se refiera a la vibración de las apariencias que constituye el origen de las cosas. En Asia del Este, la teoría de la vibración es la que alimenta y fundamenta toda la teoría del arte. El Romanticismo planteó rendimientos similares, como se puede ver en la siguiente cita de Gustav Carus:

/.../ cuando contemplamos la naturaleza o una obra de arte captamos los objetos como representaciones, poniéndolos en relación con nuestra conciencia, sólo que

con ello también nuestro Yo se relaciona con un nuevo ámbito del mundo externo (esto es, entra en un estado interno diferente); con lo cual, la sensación que se suscite tiene que ser armónica con una atmósfera concreta, con una determinada resonancia (Stimmung) que se manifieste en la vida de la naturaleza a través de ese fenómeno, o bien se corresponda con el sentimiento del que proceden, como una misma unidad interna, la representación y luego la configuración real de la obra (Carus, 1992, p. 80 – 81).

A través de esta cita podemos apreciar los mismos problemas abordados desde el contexto del romanticismo. Para Carus la sensación está relacionada con percibir lo infinito, y de ahí surge su carácter inabarcable. También alude a que una obra puede transmitir una resonancia propia de la naturaleza, equiparable con los conceptos recién mencionados de ritmo o vibración universal. Estos problemas encuentran su eco en la pintura hacia fines del siglo XIX. En dicha época, esta discusión estaba alimentada por el surgimiento de la psicología de la percepción que se referían a la impresión como lo haría David Hume: *la impresión es el efecto causado en los órganos del cuerpo por la acción de objetos externos, o en concreto, el efecto más o menos acusado que los objetos externos producen en los órganos sensoriales* (Shiff, 2002, p.48). La percepción como algo personal pero que apunta a algo supuestamente objetivo, se entendía como un método para adquirir tanto conocimiento del yo como conocimiento del mundo.

El cuerpo surge como aquel elemento que permite la generación de sensaciones. Las sensaciones generan un movimiento interno que puede ser percibido como ritmo. A esto los chinos llamaron el ritmo vital y de hecho forma parte de las claves de la estética taoísta¹⁷. Cézanne tenía un ideal, una meta, pero siempre se sintió insatisfecho con el resultado: “Como pintor, cada vez que tengo más lucidez frente a la naturaleza, pero me cuesta comprender mis sensaciones del todo. No soy capaz de alcanzar la intensidad que se despliega ante mis sentidos, carezco de la fascinante riqueza de color que anima a la naturaleza” (Cézanne cit. en Shiff, 2002, p. 251). Deleuze comprendió la dualidad de la

¹⁷ Para más información se sugiere el texto de Luis Racionero Textos de estética taoísta. Madrid, Alianza, 1994

operación que estaba realizando Cézanne y comprendió a la vez la relevancia del cuerpo dentro de este proceso:

La sensación tiene una cara vuelta hacia el sujeto (el sistema nervioso, el movimiento vital, el “instinto”, el temperamento”, todo un vocabulario común al naturalismo y a Cézanne) y otra cara vuelta hacia el objeto (“el hecho”, el lugar, el acontecimiento). O más bien, no tiene del todo caras, es las dos cosas indisolublemente, es ser-en-el-mundo, como dicen los fenomenólogos: a la vez devengo en la sensación y algo ocurre por la sensación, lo uno por lo otro, lo uno en el otro (Deleuze, 2010, p. 41).

Lo interesante es que Deleuze también menciona el ritmo, como potencia vital que desborda todos los dominios y los atraviesa, que aparece como música a los oídos y pintura a la vista. En la antigua China, la obra lograda, debía transmitir el *Qi* del objeto contemplado. Es así como comprendieron obra como presencia. Insuflar *Qi* era equivalente a dar vida a la pintura:

Una pintura que se aprecie de tal debe ser un trozo de realidad, pero no una imitación de ella, pues no se trata de copiar el aspecto superficial, la apariencia o figura (*hsing*) de las cosas, sino de lograr insuflar vida a la seda. Esto se logra captando lo sustancial de cada elemento, que sería la manera en que la vida se mueve en ellos (Lira, 2011, p. 104).

Cézanne emprende un rumbo por conocer la esencia del objeto más allá del intelecto. Llega a inducir este proceso, ya que no pretende suspender del todo la intelectualidad (conocimiento, maestros) pero pone lo intelectual en un lugar alejado, y da prioridad a la experiencia directa con el motivo.

El pintor toma y convierte justamente en objeto visible aquello que sin él quedaría encerrado en la vida aislada de cada conciencia: la vibración de las apariencias que constituye el origen de las cosas. Para este tipo de pintor, una sola emoción es posible: la sensación de extrañeza: un solo lirismo: el de la existencia siempre recomenzada (Merleau-Ponty, p. 44 – 45).

La existencia siempre recomenzada a la cual alude la cita de Merleau – Ponty implica una actitud frente al motivo elegido, como si este se viera por primera vez en donde lo que queda es la relación, es decir, la sensación.

En la discusión precedente ha surgido la importancia del cuerpo dentro del problema de la representación pictórica. El cuerpo puede funcionar como un instrumento que, en contacto con el mundo, *genera* la sensación. Esta sensación también puede ser objeto de atención lo que contribuye a mantener la sensación primigenia en un estado más puro. Por ello no implica eliminar la mente, sino, como dice Merleau - Ponty se trata de desarrollar un *equilibrio entre sensación física, emoción e inteligencia*.

Perspectiva vivenciada

La perspectiva de Cézanne, al igual que la perspectiva de los antiguos chinos es una perspectiva *vivida*¹⁸, es decir, no tenía la intención de representar en la tela el recorte de un lugar tal como se presenta en una fotografía, sino que su búsqueda es intuitiva y esto es lo que determina las resoluciones técnicas por las cuales optó. Una perspectiva del tipo renacentista resultaría demasiado instrumental, pues implica un análisis matemático y no deviene de la experiencia directa. Efectivamente en el espacio controlado, los puntos de fuga son claramente visibles, pero las variaciones naturales del entorno y el ojo en movimiento dificultan reducir a la experiencia del paisaje a la perspectiva. Efectivamente la sensación rara vez actúa de manera aislada, sino que se compone, transforma y alimenta según se tiene una experiencia que en estricto rigor es multisensorial e implica movimiento. Cézanne incluyó en su rutina el caminar; el cuerpo es el hilo conductor que da unidad a todas las fuerzas vivientes del y en torno al individuo ¹⁹ (Ruiz, 2007, p. 53).

La pintura de Cézanne, ciertamente, pone en suspenso los hábitos - perceptivos, constructivos- del hombre, la interioridad misma de la psique (...) se trata de un mundo sin familiaridad, inconfortable, que paraliza toda

¹⁸ Para más información se sugiere la lectura de Claudia Lira, *Retazos de Universo: Pintura China de Paisaje; Guía de apreciación y experiencia estética*. Santiago, Ediciones UC, 2011

¹⁹ El autor se refiere al pensamiento nómada y corporal de Nietzsche, quién entiende la geografía como algo mental y corporal y no solamente una física en movimiento.

efusión humana. Cézanne – diríamos- se ha conducido más allá de la humanidad constituida; su pintura se ha vuelto un dar lugar a la intemperie. Por ello no hay en él otro interés que la naturaleza en ese su estado refractario, al tiempo sumamente altivo y absolutamente presente, incluso genésico; es lo que llama con insistencia el motivo (Ibíd, p.62).

Efectivamente Cézanne tenía por costumbre dar largas caminatas y pintar al aire libre, consejo que tomó de Camille Pizarro y que fue vital en su desarrollo posterior como pintor. Pintar al aire libre le da a Cézanne otra relación con el color y la luminosidad, que a su vez influyó sus naturalezas muertas y retratos. Esta era una costumbre en boga desde el surgimiento del grupo impresionista y se relacionaba con los progresos técnicos tales como la invención del tubo de óleo. A su vez la pintura al aire libre se oponía al academicismo, problema consciente en el que hacer del pintor:

Pintar al aire libre representaba la liberación de las ataduras del estudio y de la servidumbre académica del respeto al dibujo y a la línea. Pero también suponía esfuerzo físico de viajar y caminar hasta el motivo e incomodidades para pintar a la intemperie bajo el calor, el frío y el viento. Y luego, una batalla con los colores para captar la luz y sus reflejos (García, 2007, p. 84).

Parte de la experiencia de caminar tiene relación con la experiencia de la serenidad. Se sabe que Cézanne era de carácter iracundo, que desdeñaba la vida en ciudad y su velocidad y todo lo que tenía que ver con la modernidad (Muñoz, 2016, p.72). Su vida campestre y sus caminatas parecieran ser el vehículo mediante el cual el artista se contactaba con sus sensaciones.

La contemplación del orden natural incluye la percepción del cielo y la tierra en sus ciclos, los cuales fueron vinculados, en el daoísmo, a los procesos internos del ser humano, tanto en sentido fisiológico como psicológico. Este ejercicio de contemplación incluido en las técnicas de autocultivo es uno de los métodos que transforma la conciencia humana para que el individuo acceda a ser un humano espiritual o un buen gobernante, cuyo rasgo principal de carácter es la serenidad (Lira, 2019, p.18).

Es así como el caminar, el movimiento, la contemplación y la serenidad, se vuelven las experiencias que permiten a Cézanne visualizar el objeto en su estado emergente: *Era necesario soldar unas con otras todas las vistas parciales que la mirada iba tomando, reunir lo que se dispersa a causa de la versatilidad de los ojos, juntar las manos errantes de la naturaleza.* (Ruiz, 2007, p.63). Así surge una visión totalizadora, el mismo sujeto se construye a sí mismo en el proceso del movimiento, no sólo la manera en que percibe:

Las cosas no existen desligadas de sus conexiones, esto es algo que cualquier caminante sabe. El paseante es, de este modo, un cuerpo abierto a pura exterioridad que se va modelando, haciendo y deshaciendo según los espacios que cruza y por los que es cruzado (Ibíd, p.73).

En la tradición pictórica china, captar varios puntos de vista tiene que ver con la experiencia del contemplador, pero también se enfatizan las variaciones de la, *emergía, qi*. Esto se busca a través de contraponer distintos elementos que puedan aludir a lo elevado, lo profundo, lo descomunal etc.

Muchas de las pinturas de paisajes usan más de una perspectiva a la vez, con el fin de expresar en varios puntos de vista, algunos hitos del camino. Lo anterior implica haber visto el paisaje desde distintos ángulos, como cuando se vuelve a un mismo lugar en épocas diversas siempre encontrando algo nuevo. Para quién mira, lo distinto no es sólo el paisaje sino quien regresa (Lira, 2011, p.95).

Efectivamente un paisaje compone una melodía donde están presentes estos tonos y se traduce en la seda como distintos ritmos visuales. En términos cezannianos podemos hablar de la *modulación del color*. El término modulación se ocupa principalmente en el mundo de la música. Sin embargo, Cézanne lo ocupa en términos de construcción visual, de lo que se reafirma esta relación entre paisaje visual y paisaje vibracional; aquí, el paisaje es entendido como melodía. La vitalidad fue básicamente concebida en China a través de la línea y la pintura monocroma. Cézanne en cambio aborda la pintura desde la modulación rítmica del color. Sus pinturas reflejan esa cualidad dinámica e indivisible de la percepción directa.

El mundo chino desarrolló en términos de representación tres tipos de perspectiva, plana, profunda y elevada que se combinan en una misma composición. Aparentemente vemos un paisaje natural perfectamente confeccionado, pero en este caso la apariencia no tiene relación con la vista fotográfica del paisaje en sí, sino con la traducción de la experiencia personal del pintor.

Para ejemplificar comentaremos brevemente un paisaje atribuido a Ma Yuan del periodo Song, perteneciente a la Colección del Museo MOA de Atami, Japón (Figura 2). En ella se ve un paisaje compuesto sutilmente por tres planos generando a través de recursos clásicos propios de China, una sensación de profundidad, sin tener que recurrir a técnicas de perspectiva con punto de fuga. La obra monocroma sobre fondo neutro deja entrever la tela sin acabado sugiriendo un equilibrio entre la acción humana – el acto de pintar, lo activo – y el vacío – la zona receptiva de la obra -. No es importante en este tipo de composición inmortalizar una vista de un lugar en específico, sino lograr una melodía insinuando distintas percepciones del entorno natural; sus cercas – lo abordable – con sus lejos – lo que se escapa a la comprensión humana. El artista debe percibir el movimiento interno del modelo para otorgar vitalidad y esa vitalidad se expresa en la medida en que se hace consciente la sensación que se ha tenido en contacto con dicha realidad. Para Cézanne la búsqueda de la melodía no era otra cosa que la expresión de su sensación y lo expresó teóricamente a través de la modulación del color. En sus paisajes (Figura 3) no vemos la expresión de la línea, sino que la esencia de las cosas está buscada a través de la modulación del color, es decir, la búsqueda de la melodía o bien, la armonía de la obra tanto como coherencia interna como correlato de la sensación o impresión frente a la naturaleza. Cézanne pintó una y otra vez el monte Santa Victoria. Sus series son comúnmente comparadas con la serie de las 36 famosas vistas del Monte Fuji de Katsushika Hokusai. Cézanne es un pintor que no necesita de modelos nuevos para encontrar inspiración, sino que vuelve una y otra vez sobre el mismo motivo. Al igual que las artes de Asia oriental, el acento de la producción pictórica no estaba dado en el resultado, éste sólo era válido en la medida en que denotaba un proceso interior del artista. El propio Cézanne siempre quedó insatisfecho con su propio trabajo. Aun así, podemos

entrever que su mayor aspiración residía en un trabajo de autoconocimiento notable; comprender y expresar *su* sensación.

Conclusiones

En esta investigación se han explorado ejes problemáticos existentes en la teoría y práctica de la pintura de paisaje, tomando ejemplos tanto de la tradición pictórica sino-japonesa como la europea que, en el contexto del siglo XIX, se entendía como una tensión entre “oriente” y “occidente”. En dicha comparación se pudieron aislar afinidades con respecto al modo en que se trama un vínculo entre pintura y naturaleza, y se propuso como eje de dichas afinidades el asunto de la sensación. Para ello se revisó el caso del impresionismo y la obra de Paul Cézanne, pintor que a su vez ubicó a la sensación en el lugar central de su investigación pictórica. La *modulación del color*, como la llamó Cézanne, es significativa para la comparación realizada con la teoría china del arte, que entendía la pintura como *fenómeno vibracional*. Ambos conceptos provienen de la música; una metáfora común para designar el juego de sensaciones que se perciben al estar en contacto con el mundo natural. Tanto Cézanne como la tradición pictórica de Asia del Este, notan que la actitud adecuada para percibir dicha vibración implica quietud y silencio y, un trabajo colaborativo de la mente. No se trata de promover la anulación de esta última, pero sí de ponerla al servicio de los canales de la percepción en beneficio del ejercicio pictórico.

Uno de los aspectos más rescatables surgido de este análisis es el entender el modelo como *presencia* y no como objeto. En este caso el modelo no está dotado sólo de volumen, sino que de *cuerpo*, es decir emite su *propia vibración*. Surge así el concepto de ritmo, como una manera comprender dicha vibración a través de la sensación de un espectador. El concepto de ritmo resultó ser un punto en común entre la tradición pictórica de Asia oriental, el discurso romántico, la teoría del arte contemporánea y la teoría de la percepción. Es así como a través del estudio se vislumbra un campo fértil no solo para la teoría del arte, sino que también problematiza discursos tales como el del arte asiático y el romanticismo que escasamente se actualizan, en relación con los movimientos artísticos contemporáneos.

Tanto el trabajo de Cézanne como el arte japonés sirvieron para alimentar teórica y referencialmente al discurso simbolista quienes interpretaron las soluciones plásticas de estos referentes como un abandono del mundo sensible; el error fue comprender el arte japonés como un arte simbólico, cuando en realidad es un arte *selectivo*. También se puede decir que es un arte *sintético*; deviene de la observación directa del mundo natural pero que es selectivo al decidir qué elementos, aspectos y/o características privilegiará. Cabe señalar que la interpretación que tuvo el grupo Simbolista es un caso aislado y coincide con la interpretación que tuvieron de la obra de Paul Cézanne. El arte japonés para otros representó un regreso a la naturaleza, una manera fresca de ver el mundo donde el color era protagónico. Aun así, resulta muy interesante el caso del grupo Simbolista pues pone en evidencia el choque cultural que generó el arte japonés en este periodo. En el contexto de fines del siglo XIX entraron en crisis los antiguos valores de representación, que usualmente se asocia con una crisis de la mimesis. Este estudio muestra que la voluntad mimética persistía en las inquietudes de los artistas de época, pero sucede un cambio en los parámetros de lo mimético entendido hasta entonces en relación con el claroscuro y el dibujo. Se puede decir que el gran aporte del arte japonés en este periodo fue lograr *hacer pensar* a los artistas su relación con el mundo natural, de lo que surgieron nuevas formas de representación.

El paisaje a través de las sensaciones físicas que provoca tiene la capacidad de despertar en el ser humano esa intuición de un todo indivisible, que repercute filosóficamente. Fueron los antiguos chinos quienes a través del paisaje de brumas simbolizaron metafóricamente el devenir del mundo sensible en una interacción dinámica de formas y no formas. Se produce así un correlato entre realidad, mente y pintura. El mundo, la mente o el cuadro se articulan en un ir y venir constante, mostrándose y ocultándose en el despliegue sugerente de sus formas, conceptos o tintas.

La investigación ha señalado la necesidad de estudiar con mayor seriedad los aportes de Asia para comprender el desarrollo de la pintura moderna e inscribir sus rendimientos teóricos como válidos para una lectura de las artes hoy; ver al arte japonés no solo como una moda de finales del siglo XIX sino también como un aporte en teoría de la percepción, el rol de la mente en el proceso creativo, sensación, cuerpo y vivencia. Esta tradición

pictórica comprendió un estilo de producir arte donde el proceso es muchas veces más relevante que el resultado final. El resultado sólo es válido en la medida en que denota un proceso realizado por el artista:

Todos los que copian han hecho siempre renacer el cliché, de eso mismo que se había liberado /.../ ya es muy hermoso haberlo logrado, haber ganado, para una manzana o para un vaso o dos. Los japoneses lo saben bien, toda una vida basta apenas para una sola brizna de hierba (Deleuze, 2010, p. 91 – 92).

Figuras:



Figura 1: Korin Ogata, *Biombo de los ciruelos rojo y blanco*, Escuela Rimpa, MOA Museum of Art.



Figura 2: Ma Yuan, *Literato contemplando la luna*. Siglo XIII, Dinastía Song. MOA Museum of Art.



Figura 3: Paul Cezanne, *Mont Sainte-Victorie visto desde la cantera de Bibemus*, 1897

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, Pablo. 2021. “Orientalismo chileno entre Periferia y un Orientalismo Invertido”. Revista INTUS-LEGERE HISTORIA UAI. Vol. 15, N° 1, pp. 5-24
- CARUS, Carl Gustav. 1992. *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje: diez cartas sobre la pintura de paisaje con doce suplementos y una carta de Goethe a modo de introducción*. Madrid, Visor, p. 268
- CÉZANNE, Paul. 1991. *Correspondencia* (edición de John Rewald). Madrid, Visor, p. 424
- DELEUZE Gilles. 2000. *Bacon o la lógica de la sensación*. Madrid, Arena, p.170
- GARCÍA, Manuel. 2007. “Cezanne y el cubismo: preámbulo y epílogo del paisaje moderno”, en Maderuelo, Javier (editor). *Paisaje y arte*. Madrid, Abada Editores, p. 266
- GASQUET, Joaquín. 2009. *Cézanne, lo que vi y lo que me dijo*. Madrid, Gadir, p. 264
- HONORATO, Paula. 2010. “Sensación y pintura en Deleuze”. Revista Aisthesis Pontificia Universidad Católica 47, pp. 272- 283
- IACOBELLI, Pedro. GÁLVEZ, Matilde. 2021. “Carlos y Vivianne Barry: Atrapados en Japón”. Revista INTUS-LEGERE HISTORIA UAI. Vol. 15, N° 1, pp. 98-116
- LAMBOURNE, Lionel. 2005. *Japonisme Cultural Crossings Between Japan and the West*. Londres, Phaidon Press Limited, p. 240
- LIRA, Claudia. 2011. *Retazos de Universo: Pintura China de Paisaje; Guía de apreciación y experiencia estética*. Santiago, Ediciones UC, p. 176
- LIRA, Claudia. 2019. *Serenidad, la sensibilidad en el daoísmo y Heidegger*. Santiago. Ediciones Metales pesados, p. 203
- MARVIS B. Jansen. 2000. *The making of modern Japan*. Harvard University Press, Cambridge, p. 871
- MERLEAU-PONTY M. 2000. *Sentido y sinsentido*. (Traducción de Narcís Comadira) Barcelona. Península, p. 277
- MUÑOZ, María Elena. 2012. “La lectura del modelo y su realización: la tarea de Cézanne”. Revista Aisthesis Pontificia Universidad Católica 52, pp. 237 - 260
- MUÑOZ, María Elena. 2016. “La lectura simbolista de la obra de Cézanne: la paradoja del modelo”. Revista Aisthesis Pontificia Universidad Católica 60, pp. 69 - 90
- NOGUCHI, Yone. 2021. *Hiroshige*. Edición de David Almazán. Vitoria-Gasteiz. Sans Soleil Ediciones, p. 141
- RACIONERO, Luis. *Textos de estética taoísta*. Madrid, Alianza, 1994
- RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto, “Revelación de lugar: Apuntes sobre el caminar”, en Maderuelo, Javier (editor). 2007. *Paisaje y arte*, Madrid, Abada Edires, p. 266

- SAID, Edward W. 2016. *Orientalism* . Barcelona, Penguin Random House, p. 510
- SASTRE DE LA VEGA, Daniel. 2019. *Arte y Nación: El discurso de la historia del arte en el Japón de Meiji*. Barcelona, ediciones Bellaterra p. 193
- SHIFF, Richard. 2002. *Cézanne y el fin del impresionismo: estudio de la teoría, la técnica y la valoración crítica del arte moderno*. Madrid, Visor, p. 444
- SULLIVAN, Michael. 1997. *The meeting of Eastern and Western art*. University of California Press, Berkeley, p. 306
- WICHMANN, Siegfried. 1999. *Japonisme: the Japanese influence on Western art since 1858*. Nueva York, Times and Hudson, p. 432
- YUTANG, Lin. 1968. *Teoría China de Arte*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, p. 306