

TEMA 19
POSTIMPRESIONISMO: CEZANNE, VAN GOGH E GAUGUIN
NEOIMPRESIONISMO: SEURAT

1. Introducción

1.1 Contexto histórico

1.2 A encrucillada postimpresionista

2. Os postimpresionistas:

2.1 Paul Cezanne e as características da súa pintura

PRÁCTICOS:

Naturaleza muerta con tarteira

Os xogadores de cartas

2.2 Vicent Van Gogh e as características da súa pintura

PRÁCTICO:

A noite estrelada

2.3 Paul Gauguin e as características da súa pintura

PRÁCTICOS:

Despois do Sermón

O Mercado

3. Os Neoimpresionistas: Georges Seurat

PRÁCTICO:

A tarde de domingo na Grande Jatte

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Contexto histórico: desenvolvemento e consolidación do sistema capitalista.

Durante o último terzo do século XIX, Europa asiste a un enorme desenvolvemento económico (industrial e tecnolóxico), social e político. É o período no que o barco de vapor substitúe á vela, esténdese o ferrocarril, aparece o teléfono, xeneralízase a electricidade, coñécense a fotografía e o cine (...) ponse en marcha a segunda revolución industrial (petróleo, automóbiles, industria química, concentración de capitais, etc.).

Pero, tamén é o período da consolidación dos Estados liberais constitucionais, da formación de novos Estados (Alemaña e Italia), da expansión do movemento obreiro (*II Internacional*), da consolidación dos partidos políticos democráticos, da consecución dos primeiros sufraxios universais masculinos, da mellora xeneralizada do nivel de vida e dun enorme crecemento demográfico. A burguesía europea consolídase no poder, pero as forzas democráticas apoiadas nas clases medias e os traballadores organizados rematan coa súa tranquilidade. Todo isto permite a Europa dominar a economía e a política mundial ata ben entrado o século XX.

O **impulso industrializador** propiciou que os gobernos, para potenciar as súas economías, **buscaran novos mercados e novos lugares nos que obter materias primas** (imperialismo). Ademais, razóns de **prestixio nacional** fixeron que os Estados estenderan a súa hexemonía e as súas rivalidades mais alá das súas fronteiras. Europa lanzouse ao dominio do mundo, é o denominado **imperialismo europeo**: reparto colonial de África, dominio de Asia e o Pacífico. O **comercio mundial multiplicouse**. A expansión imperialista permitiu o **contacto con outras culturas diferentes á europea** e o coñecemento da **existencia doutros sistemas expresivos** (a arte xaponesa, a arte negra, etc.). Os **problemas internacionalízanse e tamén as experiencias**, a arte e os movementos artísticos están formados por persoas de diferentes países e continentes que coinciden en lugares concretos como por exemplo París.

Francia converteuse neste período nunha das **grandes potencias coloniais**, e ata as primeiras décadas do século XX, no centro da arte mundial. A **III República** favoreceu o **desenvolvemento económico e a formación dun vasto imperio colonial de dimensión mundial**. No terreo artístico **consolidou a Francia como cabeza de Europa**.

1.2 A encrucillada postimpresionista.

Co impresionismo sae á superficie da pintura unha **crise artística** (entendida coma *transformación*) que se viña xestando dende un século antes. **Edouard Manet** sintetizou na súa obra o problema da **nova función da arte e do artista** cando deixa de ter sentido a **tradicional imitación da natureza**. O último terzo do século XIX coñeceu o **triunfo dalgúns impresionistas** e o cansazo doutros que **van disolvendo o movemento** (a derradeira exposición en 1886).

Búscanse novas vías na arte e sobre todo na pintura, eses **novos camiños son os distintos**

movementos pictóricos que se sucederon en Francia entre o **1885-1886 e 1906-1907** e englobase baixo o termo de **postimpresionismo**.

Postimpresionismo é un termo impreciso acuñado en 1910 para **designar a actividade de artistas moi distintos, pero coincidentes no tempo** que, participando inicialmente no impresionismo, **non se sentiron satisfeitos e continuaron avanzando en cadansúa dirección**.

Tres nomes exploran novos viveiros e preparan a eclosión das vangardas na primeira década do século XX: **Paul Cezanne**, **Vicent Van Gogh** e **Paul Gauguin**, a quen cabería engadir **Henri Toulouse - Lautrec**, un artista que, sen as novidades formais daqueles, **creou o cartel moderno**.



Todos eles **coñeceron no impresionismo a importancia da luz como elemento plástico**, pero revisan algúns dos postulados deste movemento:

- **Recuperan o debuxo e as formas** e tratan de captar, non só a luz senón tamén a expresividade das cousas e as persoas

- Basean a súa **obra no uso da cor**, pero rexeitan representar fielmente a natureza, polo que presentan **unha visión do mundo máis subxectiva**.

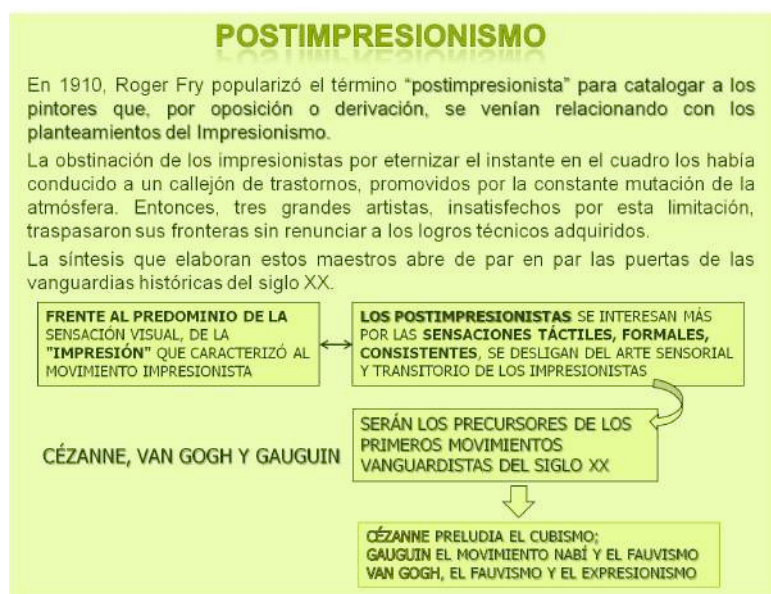
- Tamén **reaccionan contra a representación do fugaz** que tanto pregoan os impresionistas.

A pesar das diferenzas entre os distintos artistas, podemos sinalar como **características básicas dos postimpresionistas** e mesmo doutras tendencias de principios do século XX as seguintes:

Antinaturalismo, intentan unha ordenación intelectual da natureza: *pintan as cousas como son e non como se ven* (obra de Cezanne e posteriormente o cubismo). **Abandonan a visión única do Renacemento** pola visión múltiple dos modelos, auténticos obxectos xeométricos. A **pintura non terá que imitar a natureza, será un obxecto en si mesmo**. Ademais, a **pintura tamén terá que expresar estados de ánimo do artista** como por exemplo a obra de Gauguin e tamén Van Gogh (simbolismo).

A pintura independízase das regras tradicionais da expresión:

- O **tratamento da cor non é convencional**, pintan o mar amarelo, unha cara verde ou un cabalo azul (Gauguin e despois os fauves). Mesmo **chegan a eliminar a cor ou a reducila á mínima expresión** (ex. o cubismo e Picasso en algunhas obras).



- **Rómpease cos métodos tradicionais de representación do volume**: non hai claro - escuro no fauvismo; non hai profundidade e elimínase o punto de fuga con Cezanne e no cubismo; e mesmo se trata de negar o espazo en obras cubistas nas que non se distingue entre o obxecto e o espazo (fusión entre ambos).

- **Abandono da base sensorial como punto de partida do artista sobre todo en parte das**

vangardas: o cubismo crea a partir da natureza un mundo obxectivo, autónomo; a abstracción busca a independencia total dos sentidos e crea unha nova realidade distinta, autónoma.

Cezanne, Van Gogh e Gauguin son os tres grandes postimpresionistas en Francia. Os tres **reivindican a pintura pura como estética e a creación dunha realidade paralela**.

2. OS POSTIMPRESIONISTAS

2.1 Paul Cézanne e as características da súa obra.

Paul Cezanne (1839-1906) significa o *punto crítico* decisivo da **ruptura coa pintura do pasado e coa representación literal da natureza**. Decepcionado polo seu fracaso nas exposicións impresionistas, retírase na década dos oitenta a Aix-en-Provence para **emprender a súa propia investigación**. Disinte do impresionismo e dedica todo o seu esforzo a **recuperar o volume e a densidade** que el percibía da natureza.

A cabalo entre dous séculos, Cezanne **resume a herdanza do pasado** e **senta as bases do futuro**, anunciando o **fauvismo** na construción das formas a través da cor, e o **cubismo** na disposición xeométrica de planos.

Quere facer do Impresionismo *algo sólido e verdadeiro* é dicir, **fronte a unha pintura que quería captar a aparencia da realidade**, Cézanne quere representar a **esencia da realidade**. Para el, debaixo das luces que fan parecer que **as cousas** son diferentes, están **as cousas** (paisaxes, obxectos, etc.) que sempre son iguais (*todo cambia da aparencia e permanece no fondo*).

Isto fai que Cézanne queira **recuperar a forma** na **pintura**, por iso non lle interesa desfacer as formas, senón **potencialas por medio da cor e da luz**. Para que non se perdan os contornos **soe enmarcar as figuras con grosas liñas escuras**.

A luz en Cézanne parece **brotar das propias figuras, paisaxes ou obxectos**, e potencia as súas formas.

A cor: emprega **cores planas e puras**, e o contraste simultáneo. Emprega unha **pincelada curta, ancha, precisa e firme** que potencia os contornos e as formas. A pincelada impresionista era **curta, pero máis estreita, menos precisa e máis solta e lixeira**.

A pintura de Cézanne é moi **intelectual e científica**. Utiliza a Natureza como **base para a súa pintura** pero leva a cabo un proceso de **descomposición da Natureza en formas xeométricas simples**. A partir desa descomposición da Natureza volve a **recompoñer/reconstruír esas formas** no cadro e ensamblalas como se tratara dun quebra-cabezas. Pero **agora as formas teñen que se adaptar a unha realidade distinta de Natureza**, é o propio cadro. Cezanne **establece diferenza entre cadro e natureza**: cada un ten as súas propias regras. O cadro comeza a ter *vida propia e autonomía*. Todo este proceso pictórico é moi lento e lévalle moito tempo pintar un cadro a Cézanne.

A **composición adáptase ó cadro que ten normas propias**: pode haber **sensación de profundidade** e utiliza **varios puntos de vista** para **representar un mesmo obxecto** (pódeo representar ó mesmo tempo por arriba, e por abaixo, por detrás e por diante: isto significa que non o representa como o vemos senón como sabemos que é: abre así o camiño á *visión simultánea* dos cubistas), as figuras, as paisaxes, representan **distorsións para adaptarse ás normas que rexen o cadro**. **Reduce o cadro ás formas xeométricas: esferas, conos e cilindros**. A **profundidade non crea en Cezanne distancia e nada se esfuma, todo está cerca**.

Os cadros de Cezanne encérranse en si mesmos **reivindicando a súa autonomía** con respecto a realidade: **son cadros, non natureza**. Isto acentúase porque **as figuras humanas non se relacionan co espectador** e nas paisaxes **pecha o acceso ó cadro** colocando en primeiro termo casas ou un muro.

Características de su pintura

- Cézanne consideraba inseparables forma y color.
- Su lenguaje pictórico se caracteriza por la utilización de áreas de color planas, aplicadas con pinceladas geométricas, que van configurando la superficie del cuadro.
- Sus paisajes, bodegones y retratos rompen con la concepción tradicional de profundidad, definida por planos sucesivos, e intentan captar pictóricamente la estructura interior de las cosas.
- Cezanne solía dejar pequeños huecos sin pintar, en blanco, zonas descubiertas de la tela, de modo que se puede apreciar cómo iniciaba el cuadro y cómo lo acababa. Es por eso que los cuadros de Cezanne dan la impresión de que aún no están terminados, por las pequeñas zonas que deja sin pintar.



"Naturaleza muerta con cesta de frutas"

Os temas son a escusa para investigar sobre a composición, a forma e a cor no cadro. Representa as paisaxes de L'Estaque, o macizo montañoso provenzal onde vive, facilita a súa investigación.

O perfil desta rexión, as súas rochas encrespadas e cumes crebadas, tan distintas dos outeiros ondulados e suaves do norte, préstanse a un **proceso de depuración e simplificación do motivo**, a unha **xeometrización en forma de cilindros conos e esferas** que Cezanne presenta no xeito en que a percibimos e pensamos.

Xunto á paisaxe, Cezanne rescata o **bodegón** coma xénero idóneo para os seus propósitos: froitas, mesas e vasos posúen unha **forma definida e simple, volumétrica**, e **poden ordenarse como se prefira**. Aquí **trata de plasmar a plenitude dos obxectos**, a súa densidade de volume (*paralela* pero non imitación do natural), por novos medios: prescindindo do modelado clásico, recorre no seu lugar a unha hábil e complexa gradación tonal de pinceladas densas xustapostas, planos que envolven os obxectos cunha manchea de multitude de cores distribuídas e superpostas en toques oblicuos, superficies amplas que se estenden ata o límite mesmo dos obxectos circundantes.

Os **retratos** están **tratados da mesma maneira**, reducindo faces e corpos a **formas xeométricas** que non perden sen embargo a súa condición humana. Tamén representou este pintor a serie dos *Xogadores de cartas* durante a década dos noventa.

Dedica o último período da súa pintura a **dous temas**: a **integración da figura humana** - o nu - **no aire libre** na súa **serie das Bañistas**, obra mestra de arquitectura compositiva, forza plástica e monumentalidade. E a culminación da paisaxe coas distintas **vistas da montaña de Sainte-Victoire** (tamén serie), onde o **abocetamento dos planos cromáticos libres e a economía de pinceladas** para referir o motivo, sitúano a **un paso da abstracción**.

Entre as súas obras destacan: *A Montaña de Santa Vitoria* (1896-1898 - óleo sobre lenzo), *Natureza morta con froiteiro, copa e mazás*, *Natureza morta con cortina* (1899 - óleo sobre lenzo), *A muller da cafeteira*, os *Xogadores de cartas* (1890-1895 - óleo sobre lenzo) e *Grandes bañistas* (1898-1900).



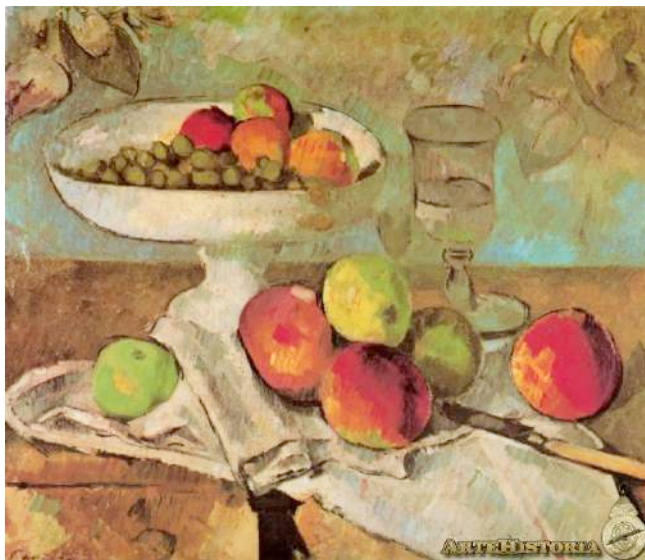
PRÁCTICOS CEZANNE:

Still Life With compotier ou *Natureza morta con froiteiro, copa e mazás*

1. Clasificación

Still Life With compotier ou *Natureza morta con froiteiro, copa e mazás* (1879-1882) de Paul Cezanne. Pertence á Collection Mr. And Mrs. Lecomte, París. Óleo sobre lenzo. **Pintura francesa do postimpresionismo**, último terzo do século XIX. O termo de postimpresionismo emprégase por primeira vez en 1910 e con el **designase á pintura que se realiza entre 1886** (data da última exposición dos impresionistas) e o **nacemento do cubismo en 1907**.

O termo abarca as obras de Cézanne, Gauguin e Van Gogh, pintores que reaccionaron fronte ó impresionismo.



2. Contexto Histórico

Realizar polo tema

3. Análise

Esta obra é **un dos bodegóns máis interesantes de Cezanne**. É un óleo sobre lenzo de pequenas dimensións que forma parte dunha **serie doutras seis naturezas mortas** diante do mesmo fondo de papel floreado na parede.

O artista fixo unha proposta decorativa, no sentido de formar **un conxunto único cos obxectos** (mesa, froiteiro, copa, coitelo e mantel) e **coas froitas**, neste caso mazás e o **papel estampado** da parede, cuxos motivos de follas enmarcan o bodegón desde ángulos superiores, como se fosen partes dunha guirnalda.

As **pinceladas** son **curtas, repetitivas, dispostas paralelamente** unhas ás outras, **lixeramente separadas e xeralmente discorren oblicuas** (en diagonal). É o que se ven denominando **pinceladas construtivas**. Con elas **créanse superficies ou planos de cor que se contraponen**.

A **liña** é **importante** porque **marca perfís, define formas e dálle nitidez**. É realizada por medio de trazos grosos e de cor case sempre negra (liña que delimita por exemplo o froiteiro, as mazás, etc.).

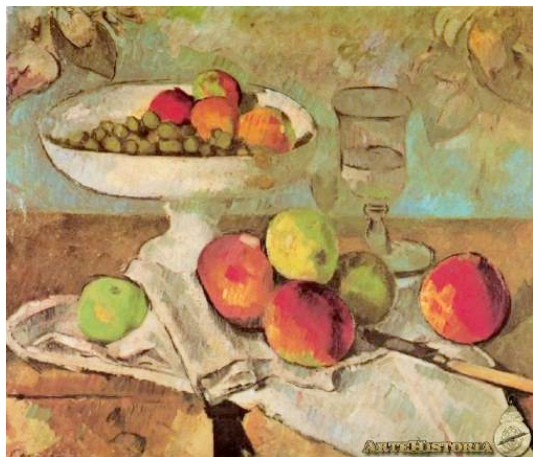
A **luz** parece **brotar dos propios obxectos e potencia as formas**. O **paso da luz reflíctese nas sombras que son diferentes para cada un dos obxectos**.

A **cor** é marabillosamente **suave e rica**. Emprega **verdes, vermellóns, ocre e brancos con toques de azuis**. Combina os **cálidos cos fríos con predominio dos verdes**. Son **cores locais e están matizadas e explota os contrastes entre cálidos e fríos** como forma de **realzar as cores e potenciar a planitude da obra**. Neste sentido tamén debemos mencionar que a **saturación das cores** é a mesma independentemente da *distancia*.

O pintor busca o **volumen**, un dos obxectivos primeiros, por medio das **gradacións de cor** (ao que sabe arrancar unha gran intensidade) **aplicadas con pinceladas construtivas**. As posicións, as **cores e os contornos** das froitas varían porque quere plasmalos como el os percibe. O pintor dicía *hai que tratar a natureza polo cilindro, a esfera e o cono*, volumes

fundamentais que están na obra de Cezanne. Deste xeito, **consegue que os obxectos do bodegón teñan unha forma concreta** e que resulten reais ao ter as tres dimensións e **ocupar un espazo**.

A Cezanne interésalle **a representación do espazo como ámbito no que se move o volume**. Neste bodegón o espazo está claro: unha mesa sobre a que se colocan obxectos e ao fondo a parede empapelada que dá unidade ao conxunto. Pero, **a profundidade é escasa** porque **non emprega a perspectiva herdada** (renacentista), nada está lonxe, todo está cerca. Pola contra, busca a **multiplicidade de puntos de vista** porque trata de representar as cousas tal como son e non como se ven para que o lenzo resulte máis real.



Para conseguilo mesmo recorre a certas *irregularidades* como a **deformación do froiteiro** por exemplo. Obxecto que **xunto coa copa están representados desde un punto de vista máis alto**. En xeral, todo o conxunto se dispón en función dun **punto de vista alto** que nos permite apreciar con precisión o que hai sobre a táboa.

A **nivel compositivo** hai un **xogo de horizontais e verticais** que lle **dan unha sensación de estabilidade ao cadro**. Este estatismo era querido e buscado polo pintor que (ao contrario que os impresionistas) **pensaba que aínda que as cousas en aparencia cambian, a esencia permanece sempre**. É unha composición, como todas as de Cezanne, que aínda que a

simple vista parece simple e improvisada, está calculada e pensada.

É unha **pintura figurativa e realista**. A pesar da simplicidade do tema/motivo, unha **natureza morta, este xénero foi moi importante para o pintor**. Ao longo da súa vida **realizou numerosos bodegóns** evolucionando desde a simplicidade dos primeiros na década dos sesenta, aos **construtivos** dos setenta e oitenta ata os anos noventa con obras como *Amorciño con xeso e anatomía* (1895). ????

Cezanne rescata o **bodegón** coma xénero idóneo para os seus propósitos: froitas, mesas e copas posúen unha forma definida e simple, volumétrica, e poden ordenarse como se prefira. Aquí **trata de plasmar a plenitude dos obxectos**, a súa densidade de volume (*paralela* pero non imitación do natural), por novos medios: prescindindo do modelado clásico, recorre no seu lugar a unha **hábil e complexa gradación tonal de pinceladas densas xustapostas**, planos que envolven os obxectos cunha mancha de **multitude de cores distribuídas e superpostas en toques oblicuos**, superficies amplas que se estenden ata o límite mesmo dos obxectos circundantes.

Sen embargo, son **diversas as hipóteses sobre os motivos que levaron ao pintor de Aix-en-Provence a manifestar tanto interese polas froitas, sobre todo polas mazás**. Como propio artista afirmou *vou conquistar París cunha mazá*.

Para especialistas como Francisco Calvo Serraller, o **bodegón a Cezanne facilitoulle a máis pura reflexión pictórica** porque puido dispoñer dos obxectos do seu tema todo o tempo necesario, premeditar a iluminación e as relacións plásticas e coidar a execución.

Meyer Schapiro, que elaborou un auténtico **estudo psicolóxico** sobre isto, entende que os bodegóns e sobre todo as mazás de Cezanne son **ricos en símbolos**, mesmo as ve como un **símbolo erótico banal**. Este mesmo autor tamén afirma que durante os últimos anos do século XIX a recorrencia ás froitas e legumes, non só na pintura senón tamén na literatura, se explica porque **os obxectos**, tanto artificiais como naturais, **están ao servizo do home para o seu uso e pracer**.

Pero, *as froitas de Cezanne non son unha copia do natural*, non naceron para ser comestíbles, son só pintura e acadaron autonomía como tal, son un **obxecto de contemplación**.

Daquela, o **cadro** xa non é a visualización da natureza para el, senón que é **outra natureza, unha natureza intelectualizada, unha natureza paralela**. Para Cezanne **a arte é estética**.

Polo tanto, como ben queda recollido nas características xerais do autor, tódolos temas (paisaxes, retratos, bañistas e tamén bodegóns) para Cezanne **son só unha escusa para investigar sobre a composición, son a pintura mesma**.

Como acabamos de ver, nesta obra están presentes as **características inconfundibles da obra de Cezanne: pincelada construtiva, cor intensa, gusto por prescindir do secundario para centrarse no esencial, a estrutura dos obxectos, a multiplicidade dos puntos de vista, os esquemas xeométricos** na composición e un dos temas/motivos preferidos, un bodegón de froitas, *Natureza morta con froiteiro, copa e mazás* que foi pintado entre 1878 e 1882, na **etapa denominada construtiva despois de romper co impresionismo**.

A **obra deste artista francés pasa por distintas etapas**. Nacera en Aix-en-Provence en 1839 e polo tanto é da mesma xeración que os impresionistas Monet, Renoir, Pissarro, etc. dos que foi tamén amigo aínda que a súa traxectoria pictórica fose distinta.

En Provenza **estuda o bacharelato e alí coñece a Zola que vai ser un bo amigo seu ata a madurez**. En 1862 vaise a París para estudar o Louvre e aprender o oficio. Ata 1871 vive un **período romántico** na súa etapa de formación e **admiración pola obra de Delacroix**. Xa durante a aprendizaxe se vai interesar polos temas que ocuparán a súa vida, a paisaxe, o bodegón, etc.

Despois da **Guerra Francoprusiana** (1870) comeza o **período impresionista** marcado sobre todo pola **amizade con Pissarro**. Expón na *Galería Nadar*, pero nunca se sentiu impresionista porque a **él xa lle interesaba máis a estrutura das formas**.

De 1878 a 1887 desenvolve o **período construtivo** no que **simplifica as formas** no seu **afán de chegar ao esencial: o volume e a estrutura**. Busca o estable e o permanente. A esta etapa pertence, como xa sinalamos, a obra explicada. É agora cando se vai illar aínda e mesmo regresa á súa terra natal.

Desde 1888 ata 1906 cando morre, desenvolve o **período sintético** e na que se reafirma nos temas e principios anteriores. Nesta época reclúese aínda máis na súa Provenza natal. Este illamento, ó que sempre tivo tendencia, potenciouse agora pola publicación, no 1886, de L'oeuvre de Zola, na que o protagonista, un **pintor fracasado**, presentaba **gran semellanza con Cezanne**. Isto doeulle moito e marcou a fin da amizade co novelista. É agora cando comeza a ser recoñecida a súa obra e vai dispoñer dun bo marchante, **Ambroise Vollard**.

4. Conclusión

Cezanne está **considerado como pai da pintura moderna**. Partindo do impresionismo, el recupera o **interese pola forma, o volume e a xeometría** que tan importantes serían no século XX en movementos como o **cubismo**. A súa maneira de **traballar a cor construíndo a forma** será fundamental para **Matisse**.

OS XOGADORES DE CARTAS

1. Clasificación

Título: *Os xogadores de cartas*. Autor: Cezanne. Realizada entre 1890 e 1895. Pintou 5 versións do mesmo cadro. Pertence o estilo postimpresionista. Trátase dun óleo sobre lenzo cunhas dimensións de 47x57 cm. Atópase no Museo de Orsay en París.

2. Contexto histórico

Realizar polo tema.

3. Comentario e análise da obra

Dous homes xogan ás cartas **sentados en lados opostos** dunha mesa presidida por unha botella de viño. Cézanne dicía que *non se podía illalo debuxo da cor: é como se quixese pensar sin palabras*. Con esta afirmación Cézanne destacaba a prioridade que lle otorgou á cor para delimitar as formas.

Nesta obra observamos como as **pinceladas breves, finas,**

superpostas e de diferentes tonalidades modelas os volumes e os obxectos. Neste cadro **predominan as cores cálidas** e adquire gran importancia **o contraste cromático** que axudan a **intensificar a confrontación existente entre os dous personaxes**: o xogador da pipa viste unha chaqueta de tons marróns e pantalóns amarelentos, á inversa que o seu contrincante.

Cézanne reduce a natureza a simples **volumes xeométricos**. No xogador da esquerda o corpo é representado mediante unha forma cilíndrica, ao igual que o brazo.

Cézanne realizou **5 cadros con esta temática** nos que presentou diferente número de xogadores e otorga unha importancia diferente ó decorado. Na obra exposta en Orsay, a **botella actúa como eixe de simetría**, aínda que as dúas metades son lixeiramente diferentes.

Sábese que o xogador da pipa é père Alexandre, o xardineiro do pai do autor. **O tratamento dos dous personaxes é antagónico**: o da esquerda é máis veterano e parece máis seguro de si mesmo, mentres que o seu rival é máis novo e corpulento. Os naipes do primeiro son máis claros que os do segundo xogador.

4. Conclusión

O pintor participou activamente do movemento impresionista ata 1887, momento no que decidiu experimentar outras técnicas empezando a traballar con figuras xeométricas que, para él eran a esencia dos obxectos, e co tratamento da cor como elemento definidor das formas. Reduciu os compoñentes cromáticos da pintura e enriqueceu o tratamento volumétrico das formas. Os autores clásicos foron para él unha fonte de inspiración (Tintoretto, Caravaggio, O Greco, Zurbarán, Ribera, Poussin, etc.)

Cézanne é un dos pintores postimpresionistas que máis influenciou nos artistas posteriores. As súas contribucións fixeron que cubistas, fauvistas e expresionistas o considerasen unha fonte de inspiración, tal e como Picasso recoñeceu o afirmar: *Cézanne é a nai de todos nós*. Está considerado como o antecesor directo do cubismo pola súa capacidade de descompoñer as formas en diferentes partes e volverlas a acoplar como se fosen pezas dun quebra cabezas.



2.2 Vicent Van Gogh e as características da súa obra

En Vicent Van Gogh (1853- 90) dáse o paradoxo de ser a un tempo **un dos pintores modernos máis difundidos pero mal estudado e peor comprendido**. A atracción que exerce a súa figura e as circunstancias trágicas da súa vida por mor da súa doenza (esquizofrenia e ou epilepsia), **relegan a un segundo plano o que é máis importante a súa decisiva contribución á arte, o valor intrínseco da súa proposta plástica, pioneira das tendencias expresionistas do século XX**, dunha tremenda forza estética na distorsión que introduce na cor e a pincelada para expresar o seu drama íntimo.

Unha formación serodia: de Holanda a París. (1881-1888):

A súa vocación artística foi serodia. Tras un breve período de arrouto relixioso, no que exerceu o apostolado nunha zona mineira, decide con **vintecinco anos expresar a súa forza interior na pintura**, na que atopa **unha forma de liberación persoal da súa natureza atormentada**. A súa obra inicial son pequenos óleos de tonalidades sombrías e pincelada ruda e pastosa que se interesa polos temas sociais - en continuidade coa súa anterior vocación - dentro da órbita do realismo das décadas anteriores. *Os comedores de patacas* ilustran e culminan esta primeira época.



Na procura dun ambiente artístico máis estimulante, **marcha a París en 1886 co seu irmán Theo** (o seu único apoio material e moral durante a súa curta vida), marchante de arte que lle descobre o movemento impresionista.

A súa **paleta reacciona aclarando tonalidade**, ó tempo que **adopta a súa pincelada lixeira e fragmentada**. Decátase de que a relevancia que el dá ó tema está superada e concentra desde aquela a súa carga expresiva en medios plásticos coma **a cor e a liña**.

Os tres anos finais: das cores acendidas ás formas convulsas. Entre Arlés e Auvers (1888-1890).

En **1888** abandona a axitación de París - e a cada vez máis difícil convivencia co seu irmán Theo - e marcha a **Arlés, na Provenza**, onde disfruta unha **efémera calma** á vez que **alcanza a súa plenitude artística**. Deslumbrado pola **intensa luz mediterránea**, que el traduce nos **cálidos amarelos das súas teas**, pinta sen descanso e con renovada vitalidade retratos, floreiros, trigais, e naturezas mortas. Obras todas dun colorido persoal, dominado por amarelos luminosos e azuis, dunha forza cromática descoñecida. Alí **substitúe a técnica impresionista** (a pincelada miúda e fragmentada que aprendera en París) **por amplas superficies saturadas de cores planas, vivas e poderosas, sen sombras**, que rescatan a plenitude corpórea pero prescinden para sempre do ton local dos obxectos, construíndo auténticas harmonías acendidas e pletóricas: *A cor é para o cadro o que o entusiasmo para a vida*.

A este período corresponden obras como *Unha vista de La Crau* pintada en xuño de 1888, coa súa **perspectiva case renacentista dos campos e as granxas**, unha sorprendente revitalización dos principios que foran abandonados polos impresionistas e Gauguin.



Toda a pintura está **coloreada de vermello**, ouro e azul, que eran as súas propias cores (pelo, barba e ollos) o predominio destas cores revela, polo menos temporalmente, un **equilibrio mental**. Tamén pintou *Os Xirasoles* e *A Miña habitación en Arlés*.

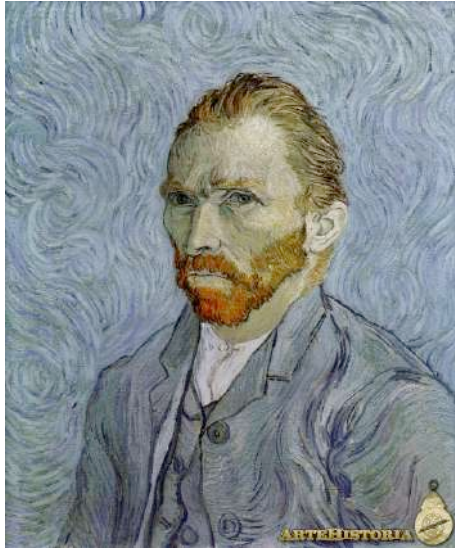


Pero o feliz período durou moi pouco, en setembro, un mes antes da esperada chegada de Gauguin para compartir a súa casa, Van Gogh. **pintou a primeira das súas perturbadoras obras, *O Café de noite***. A finais de decembro dese mesmo ano (1888) Van Gogh **lanzou un coitelo contra Gauguin**. Finalmente cortouse unha orella. A consecuencia disto, Gauguin deixou Arlés.



<http://artedonypasion.blogspot.com.es/2016/04/van-gogh-segun-el-diario-de-paul.html>

En 1889 e, tralo incidente con Gauguin, **Van Gogh ingresa voluntariamente no manicomio**. Pero a súa **visión da natureza muda e pobóase de formas convulsas e atormentadas**, eco da súa afectividade enferma. A **intensidade expresiva trasládase agora á forma, e ao trazo**, a liña/contorno e a pincelada **adquiren unha tensión desacougante e arrebatada**. Coma antes sucedera coa cor, **o trazo céibase da forma en curvas axitadas que se pregan ou crepitan como lapas nun ritmo frenético e febril**. Dalgún xeito, **converte a natureza que pinta en actores** que protagonizan sobre a tea a paixón e o drama que vive. Desta etapa son as obras como *Autorretrato* ou *Noite Estrelecida*.



En maio de 1890, Van Gogh foi a París para unha estancia de tres días co seu irmán, e **despois a Auvers**, que acollera a moitos pintores impresionistas e postimpresionistas e establécese alí baixo os **coidados do doutor Paul Gachet**, amigo e patrón de artistas. Escapouse dunha cura, saíu pintar *Un campo de trigo sobrevoado por corvos* e **abrumado pola soidade matouse dun tiro**. Tiña 37 anos.



Como vemos, na obra dos **seus tres últimos** anos aparece reflectido o seu estado de ánimo. Un exemplo claro disto constitúeno as súas **naturezas mortas de flores, xirasoles, lirios**, etc. Son **composicións moi simplificadas**, flores dunha soa clase, no centro da tea, nun primeiro plano e ocupando case toda a superficie. Na *etapa feliz* de Arlés, o pintor representa *Os xirasoles* con liñas firmes e simplificadas, cores brillantes, amarelas, o sol vital e deslumbrador do sur exprésase nesas flores que aparecen vivas e tensas como o pintor. Pola contra, nos *Lirios* de 1890 proxéctase a súa **traxedia**, a composición é similar, pero **unha das ramas parece caída**, porque lonxe da auga morrerá pronto.



As características principais da pintura de Van Gogh son:

Este pintor deixounos como regalo centos de obras que **reflicten claramente a súa vida chea de traxedia, desesperación e loucura**. Os elementos que a definen son:

Emprego de cores puras e planas (non hai modelado e polo tanto non hai volume). Usa as **cores complementarias e fortemente contrastada**, pero tamén emprega nun mesmo cadro **diferentes tonalidades dunha mesma cor** buscando as harmonías cromáticas (así nos *Xirasoles* utiliza unha gama ampla de amarelos chegando ós castaños).

Ausencia de perspectiva e profundidade (influxo da estampa Xaponesa). En cadros como *Unha habitación en Arlés* hai certa sensación de profundidade, pero o cadro non se rexe polas normas da perspectiva tradicional.

As cores e as maneiras de aplicalas sobre o lenzo reflicten o seu estado de ánimo: Van Gogh expresa os seus sentimentos non a través dos temas, senón a través das cores e da maneira en que as aplica sobre o lenzo. En cadros como *A noite estrelecida* a pasta pictórica é tan espesa que o cadro se converte nun relevo. Con isto Van Gogh **dálle a volta á pintura tradicional**: a cor sae fóra do cadro e expresa os seus sentimentos (para berrar). A **forma violenta de aplicar as cores sobre o lenzo e o retorcemento das liñas** que **provoca distorsións e deformacións** convierten a Van Gogh no **máis importante predecesor do expresionismo**. Os fortes contrastes cromáticos e a violencia na aplicación das cores **inflúen sobre os pintores fauvistas**.

Os temas son unha escusa para transmitir os seus sentimentos, destacan paisaxes, retratos, autorretratos, naturezas mortas moi simples. É dicir, temas que en principio non aludían nin á alegría nin á tristeza, pero que se convierten en alegres, tristes, angustiosos, desesperados, a través da utilización que fai dos medios pictóricos, especialmente das cores.

A súa obra pictórica presenta unha serie de simbolismos: a cor **amarela é símbolo de alegría**, a azul de tristeza, angustia, desesperación. O sol é símbolo do absoluto (o Deus Verdadeiro) e de alegría. A noite é a angustia, a desesperación, a morte. As liñas rectas queren transmitir seguridade, (aínda que non o conseguen), as curvas e retortas transmiten angustia, loucura. Os xirasoles son símbolo de felicidade, os cipreses de morte.

PRÁCTICO DE VAN GOGH

A noite estrelada

1. Clasificación

A noite estrelada de Vicent Van Gogh (1889). Postimpresionismo. Óleo sobre lenzo (73x92 cm.). *The Museum of Modern Art* (Nueva York).

2. Contexto histórico

Realizar polo tema.



3. Análise e comentario

Unha **paisaxe nocturna chea de estrelas** serve ó artista de escusa para expresa-a súa **aproximación mística á natureza e a súa fonda angustia vital**. Mentres as **pinceladas sinuosas e rápidas** do artista se transforman en estrelas do firmamento e en cipreses cheos de vitalidade, **pinceladas rectas delimitadas por grosas liñas negras** conforman as casas da vila.

A **paleta cromática utilizada por Van Gogh non pretende ser fiel ó modelo**, senón **transmiti-las impresións persoais do seu autor** no intre de pintalo. O verde dos cipreses e o amarelo das luces celestres e das fiestras mitigan a presenza do azul que todo o invade.

En primeiro termo aparecen **dous cipreses**: un, o maior, elévase ata o límite superior do lenzo, e o outro, de dimensións máis reducidas, adquire formas chameantes. O **dinamismo vertical** que se desprende de ambos e tamén da agulla da igrexa da vila contraponse ó **remuíño horizontal das estrelas**.

Dúas enormes espirais que se enroscan transmiten a súa **axitación ó ceo intensamente azul**. Once estrelas iluminan o firmamento, mentres que **unha enigmática lúa de cor laranxa** se confunde cun astro maior que o resto; probablemente o sol. Unha brillante luz amarela esténdese por todo o horizonte.

A **cidade en primeiro plano está trazada con liñas rectas e a partir de formas xeométricas básicas** (rectángulos, triángulos, cadrados e pentágonos). Destaca o **contraste entre a caracterización da parte terrea e as curvas propias da celeste**. Mesmo as diminutas luces das casas son rectangulares e non redondas como as estrelas.

Pintou esta obra durante a súa **estancia voluntaria no hospital psiquiátrico de Saint-Rémy**, non pretende ser un reflexo máis ou menos fiel da paisaxe, se non quizais a **expresión do sentimento místico do artista cara a natureza e da súa propia angustia**, que se materializa no **uso da deformación como recurso expresivo**. O resplandor das estrelas ilumina artificialmente o ceo, o que se interpretou como un **símbolo da derradeira esperanza de salvación para un home sumido na desesperación**. Nesta obra Van Gogh incorporou **dous elementos moi típicos do momento: os cipreses** (de marcado ímpetu ascensional) e **as escenas nocturnas**, que pintaba ó aire libre, provisto de candís.

4. Conclusión

Van Gogh é un dos pintores postimpresionistas de máis sona e un dos precursores da arte contemporánea. O uso de cores violentas e arbitrarias e o afaán expresivo da súa obra leváronno a ir máis alá do impresionismo e abrir un mundo de posibilidades a expresionistas e fauvistas.

A obra de Van Gogh afondou no uso da cor como recurso expresivo, seguindo o camiño aberto por Delacroix.

A pesar de que as súas obras na actualidade alcanzas cifras astronómicas, na súa vida tan só vendeu un cadro (*A viña vermella*). Este feito fixo que dependera económicamente do seu irmán Theo. As súas constantes depresións levarónno a ser coñecido como o *tolo rubio* de Arlés. Suicidouse no ano 1890.

2.3 Paul Gauguin e as características da súa pintura

Gauguin foi un deses *artistas malditos* do século XIX que, coma Baudelaire ou Van Gogh, se define pola súa rebelión. **Resulta difícil separar a súa arte da aventura que foi a súa vida** desde que, con trinta e cinco anos, abandona a súa familia e un cómodo traballo de axente de banca co que fixera certa fortuna, para se dedicar de súpeto á pintura, pasar fame e vagabundear por **Francia - París, Bretaña, Provenza - e o Pacífico na procura dunha arte auténtica.**

Comeza coma un *pintor domingueiro* que entretén o tempo libre practicando unha afección para a que **asemella posuír certa habilidade.** Da man de **Pisarro** asimila un **impresionismo claro de paisaxes** e **chega a expoñer cos impresionistas**, pero a **súa maduración artística cadra coa crise do movemento.** Cada un emprende o seu propio camiño e a **opción de Gauguin pasa por un rexeitamento da civilización occidental degradada.** Decide *facerse un salvaxe*, é dicir, **volver ás orixes non contaminadas polo moderno, e principia un percorrido compulsivo que o leva en poucos anos á Bretaña, Martinica ou Arlés, crendo sempre descubrir o paraíso, sen acougar nunca máis duns meses no mesmo lugar. Arruinado, gravemente enfermo e con problemas coa lei, morre nas illas Marquesas** (na Polinesia francesa – Océano Pacífico).

En Bretaña, país illado e ancestral (rústico e atávico nese intre), onde regresará varias veces, forma o *grupo de Pont-Aven*, céibase definitivamente do impresionismo e **inaugura un simbolismo propio primixenio e transgresor** que ten na *Visión despois do sermón* (1888 2ª estancia na Bretaña Francesa). Un **cadro emblemático** no que **Gauguin racha cos convencionalismos tradicionais e remóntase a un mundo arcaico, prerrenacentista, que coída puro e auténtico.**

A partir de ese momento, oriéntase cara unha **concepción simbolista da arte** que desenvolve en Tahití (outra fuxida ó paraíso) desde 1891. Busca **mergullarse na natureza virxe para atopar a expresión primitiva e inocente.** De aí a súa **fascinación polos seus ambientes que plasma en imaxes exóticas de formas plenas e sensuais.** Usa a **cor dun xeito evocador e arbitrario** en tons brillantes e xustaposicións libres, concordando co **ritmo decorativo anterior do arabesco.** Adoita en ocasións o **hieratismo formal do antigo Exipto** nas estruturas compositivas. Pero o desengano por un paraíso soñado pero non atopado, por unha realidade que destruíra as súas utopías, non está ausente nesta pintura deslumbrante, **onde emerxen ás veces a melancolía e a frustración.**

A esta etapa corresponde a obra *O día de Deus* pintada no 1894, unha **feliz muller núa e os seus dous fillos descansan na beira da auga,** baixo a imaxe dun Deus ó fondo. Pero mentres as **posturas están libres da tradición occidental,** os **contornos foron concibidos como continuidade sen**

rupturas o mesmo que na arte exipcia e na arte grega arcaica. O contorno, que brillante, arbitrario e intenso, fai que as **formas libres vistas na auga en primeiro plano teñan pouca ou ningunha relación coa realidade visible.**

Xusto antes da súa morte, Gauguin dixo: *Quería establecer o dereito a desafialo todo (...). O público non me debe nada, pois a miña obra pictórica é só relativamente boa; pero os pintores que hoxe se aproveitan desta liberdade debenme algo.* Así ocorría na realidade, especialmente con Matisse e os fauvistas, aínda que non máis do que o cubismo e os movementos abstractos deberían a Paul Cezanne.



As obras de Gauguin presentan as seguintes características:

Defende que a *arte pura e verdadeira* é a que practican os pobos primitivos, a arte anterior ó Renacemento, e a arte popular.

Ausencia de profundidade e perspectiva: pinturas **planas, bidimensionais**. Non hai modelado e, polo tanto, non hai volume. Desaparece o claroscuro. Para Gauguin, un cadro é unha **superficie plana sobre a que se distribuían as cores de forma ordenada e precisa**.

Grande importancia da cor, auténtica protagonista do cadro. Utiliza **cores planas e puras**, sacando o máximo partido ás **complementarias** e ós **contrastes violentos e intensos**. Pinta a base de **amplas zonas de cor que delimita por medio de unha liña grosa creando campos de cor**. As figuras tamén **aparecen delimitadas por medio dunha liña grosa**: esta técnica é tomada das **vidreiras góticas** e dos esmaltes e recibe o nome de *cloisonnisme*. Gracias a esta técnica consegue que as formas non se perdan.

Utiliza as cores de forma arbitraria con respecto á realidade (árbores vermellos, Cristos amarelos, etc.): **libera a cor** que deixa de reflectir a realidade tal cal é e **inicia o camiño de autonomía do cadro que comeza a afastarse da realidade**.

A forma de aplicar as cores sobre o lenzo converte a Gauguin no claro precedente do fauvismo. Para Gauguin, o **protagonista principal do cadro é a cor** que **esperta no espectador sensacións diferentes**. A cor é **enigmática** e transporta ó espectador a un mundo máxico, de ensoñación.

Os temas representados son unha escusa para destacar o primordial: **a cor**. Gauguin **representa temas que aluden ó mundo non contaminado pola civilización**. Buscar a **exaltación do primitivo** (abre o camiño ás **correntes primitivas do século XX e tamén ó simbolismo**).

PRÁCTICOS DE GAUGUIN

A Visión despois do sermón

Óleo sobre lenzo, 0,73 por 0,90 cm.,
1888. Museo Thyssen Bornebiza

1. Clasificación

Pintura francesa postimpresionista dos últimos anos do século XIX. O termo de postimpresionismo emprégase por primeira vez en 1910 e con el désignase á pintura que se realiza entre 1886 - data da última exposición dos impresionistas - e o nacemento do cubismo (1907). O termo abarca as obras de Cézanne, Gauguin e Van Gogh, pintores que reaccionaron fronte ó impresionismo. En concreto trátase da Visión despois do sermón de Gauguin.



2. Contexto histórico

Realizar polo tema.

3. Análise - comentario

Foi pintado no 1888 durante a súa segunda estancia na Bretaña francesa e considérase que esta obra marca o **comezo do simbolismo de Gauguin**. Foi realizada para a igrexa da zona, pero o párroco rexeitouna.

Tema. Gauguin representa en primeiro plano a cabeza dun sacerdote e xunto a el aparecen mulleres rezando vestidas co traxe típico bretón, como esculturas. En fronte, aparece a suposta visión que tiñan as bretoas despois do sermón: Xacobo loitando con un anxo nunha pradería dun vermello cálido que determina o espazo da visión. Esta última é a parte simbólica e o artista representa as dúas escenas simultaneamente

Gauguin emprega a cor para plasmar a idea o que influirá no FAUVISMO. Os caracteres da súa pintura aparecen reflectidos nesta obra:

Emprego das **cores planas e vivas** separadas por perfís escuros que realzan os contornos e recordan ás vidreiras medievais e á arte oriental, é a técnica do *cloisonnisme*.

As cores están dispostas en grandes superficies, parecen un enorme esmalte. Son cores puras sen mesturas e reafirman o aspecto de plenitude.

Simplicidade da súa paleta e **uso arbitrario da cor** (nesta obra a pradería é vermella). **O colorido responde a unha visión interna xa que non corresponde fielmente á realidade.** Gauguin diría que *a pureza cromática consiste para el en usar o pigmento fabricado industrialmente tal como sae do tubo*. O traxe das bretoas (negro); as follas da árbore (verde esmeralda); a terra (vermellón puro); o vestido do anxo (azul ultramar); as súas ás (amarelo cromo 1); os

cabelos (amarelo cromo 2); etc. Así, a cor evidencia o seu carácter material e artificial. Gauguin tamén diría que o uso das cores para el é arbitrario e resultado da soberanía da imaxinación fronte á Natureza

As imaxes moi planas, as formas xa non están modeladas.

A súa **concepción do espazo é totalmente nova**. Suxire a profundidade mediante os planos e a cor renunciando á perspectiva aérea e mesmo, usando en escasa medida a perspectiva lineal. Neste cadro despraza o tema central, corta as figuras das mulleres do primeiro plano que polo seu tamaño contrasta coas outras pequenas figuras " na distancia ".

Concibe un cadro máis como unha creación que como unha representación, é dicir, interpreta máis que reproduce.

Esta obra é considerada primitiva e simbolista. O propio Gauguin afirma: *creo que nestas figuras logrei reflectir con sinxeleza unha marabillosa superstición rústica. Creo que neste cadro, a paisaxe e a loita existen só dentro da imaxinación da xente que está rezando, e como resultado do sermón*. Por elo, existe un contraste entre a *xente real* e a loita que se produce nunha paisaxe desprovista de naturalismo e fóra de proporción ".

Deste xeito Gauguin define o primitivismo en función da sinxeleza, da intensidade e a ausencia de naturalismo. Ademais, tamén di que as simplificacións formais son símbolos da cultura primitiva á que representan. **O artista pensaba que el era un comunicador directo, salvaxe innato, a quen os obxectos e estímulos dunha cultura primitiva lle permitían crear, convertíano nun ser superior**. Mesmo, nos autorretratos, mediante asociacións simbólicas representábase cheo de espiritualidade.

O tema que presenta, como xa vimos, é máis ou menos relixioso, pero non está fomentando unha relixión ou piedade relixiosa. Combina un tema bíblico do Xacobo loitando co anxo co tema de Perdón local, pero a loita é coma se as mulleres a observaran, e mesmo pode facer referencia ós bailes da noite de Bretaña.

A **organización espacial** axúdanos a facer máis lexible o relato: as cabezas en primeiro termo ordénanse en fila e quedan enmarcadas aos lados por dúas figuras orantes de perfil (o cura ten un notable parecido con Gauguin); separado delas pola árbore que atravesa o cadro en diagonal, o combate de Xacobe e o anxo (inspirado nunha estampa xaponesa). A desproporción, a disparidade de escala entre as cabezas e a escena da loita indica, segundo o autor, a oposición simbólica entre a realidade aquí e a visión alá, entre o natural e o sobrenatural. As bretoas están máis cercanas e son máis tanxibles en tanto que a aparición irreal é máis plana.

Outro aspecto importante é o lugar preferente que Gauguin dá á muller en toda a súa obra. Nesta obra, como vimos, amósanos a unhas mulleres bretoas axeonlladas rezando e vestidas segundo a tradición: os tocados do primeiro plano permítenos unir a imaxe de carácter primitivo de Gauguin coa cultura local de Bretaña. **Simbolicamente está facendo referencia á importancia da muller na cultura tradicional fronte ó dominio masculino na civilización moderna**.

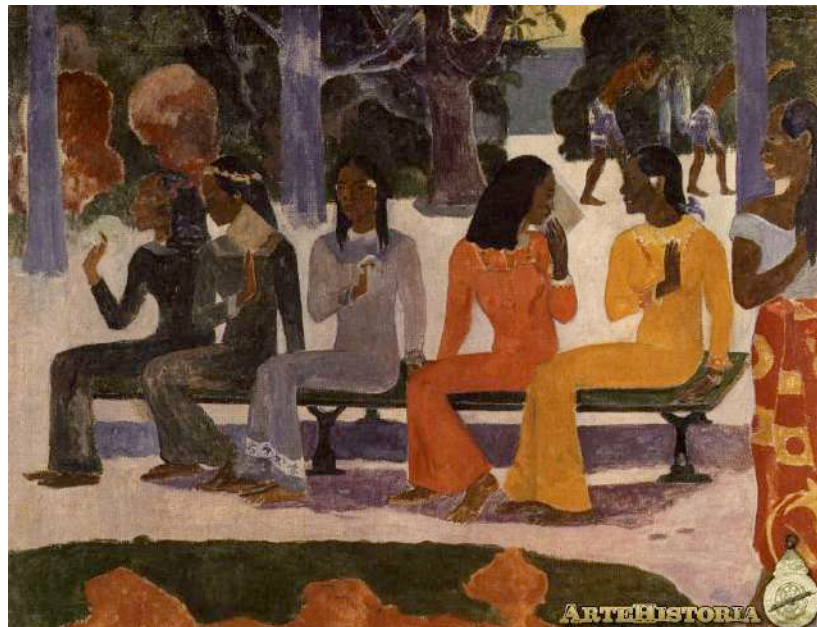
Gauguin séntese orgulloso desta obra, e sobre todo, das figuras *rústicas* e *supersticiosas* como el llo comunica por carta a Vicent Van Gogh. Desta mesma etapa serán obras como *O Cristo amarelo*. Logo desenvolveu unha etapa máis simbolista en Tahití á que corresponden obras como *Saúdote María*, *Mozas con flores de mango*, etc. Entre o 1895 e o 1903, ano no que morre, realizará obras como *¿De onde vimos ?, ¿Quen somos ?, (...)*.

4. Conclusión

Debes elaborar unha conclusión sobre esta obra.

1. Clasificación

Título da obra: *Ta Matete* (El mercado).
Autor Paul Gauguin. Realizada **durante a súa primeira estancia na Polinesia**.
Trátase dun **óleo sobre lenzo**. Ten unhas medidas de 73x92 cm. O estilo artístico é **postimpresionismo**. Actualmente está en Basilea.



2. Contexto histórico

Realizar polo tema.

3. Análise e comentario da obra

A escena parece estar protagonizada por unhas prostitutas do mercado de Papeete, por tanto é probable que o autor quixera indicar a influencia e o papel negativo da irrupción dos occidentais naqueles Mares do Sur.

A composición amosa unha clara influencia da arte exipcia que o autor dicía que era *a arte primitiva más sabia de todas*. Recoñécese a súa influencia nas pernas e cabezas de perfil e tronco de frente e tamén nas dúas figuras que se atopan detrás que parecen sacadas de relevos exipcios.

A composición é aberta cunha figura a nosa dereita incompleta probable influencia dos encadres da fotografía. Nesta mesma figura o detallado pareo é influencia da arte xaponesa, tamén presenta dobre perspectiva por unha parte frontal no pareo e por outra o pé parece captaddo desde o alto.

As figuras non teñen volume o corporeidade e recórtanse casi planas sobre o fondo. A técnica é a que xa empleaban nas súas obras en Bretaña e que aparece tamén nas obras de Van Gogh. Primeiro realiza a silueta e logo o debuxo da figura, tal como se facía na arte das vidrieiras (cloisonismo) e logo rechéase ese contorno con cores planas.

A cor ou cores son intensas son planas e sen gradacións, amarelso, laranxas, vermellos, azuis ou grises que contrastan co marrón das facianas.

Na elección da cor preséntase xa certa arbitrariedade, as cores non teñen que corresponder co natureza senon coa súa imaxinación como se observa nos troncos das árbors azul-morado, no chan do primeiro plano alaranxado, no ceo do fondo amarelo. Non existe movemento, nin tampouco expresión pero o primitivismo dos xestos, a paisaxe e os colores transmiten serenidade e frescura fronte á cultura occidental.

4. Conclusión

Paul Gauguin (1848-1903) comezou a dedicarse á pintura a partir de 1883. Esta decisión acarreeulle pobreza e abandono da súa muller e fillos. Defraudado do mundo que tiña na contorna e enamorado do primitivismo de

Bretaña e das noticias que lle chegaban da vida dos habitantes dos Mares do Sur, abandona Francia e viaxa a Tahití en 1891, donde se instalou definitivamente en 1895 ata que a presión das autoridades coloniais lle obrigaron a fuxir ás illas Marquesas.

Pretendía transmitir ideas mediante a simplificación da forma. Neste senso é o antecedente do simbolismo. Utiliza as cores en amplos campos dentro de liñas (cloisonismo) por influencia da arte medieval e estas cores son fortes, vivas, puras, cores planas e moitas veces arbitrarias que non responden ao que chamamos realidade xa que, **para iso, está a fotografía.**

3. O NEOIMPRESIONISMO: George Seurat

Coa expresión *neoimpresionismo* definiu o crítico de arte francés (Felix Fénéon en 1887) o movemento artístico de finais do século XIX liderado por Georges Seurat e Paul Signac. Fénéon sinalaba que as raíces destes artistas se situaban nas artes visuais do Impresionismo pero que presentaban unha nova lectura da cor e a liña. O impresionismo estivo animado, en parte, por algunhas investigacións científicas. Os descubrimentos da óptica foron explotados por autores como Georges Seurat (1858-1891). O punto de partida está no interese polo aire libre e pola captación da luz de pintores inmediatamente anteriores. Pronto tratou de sistematizar a idea da pincelada curta, chegando a concebir o cadro como a unha superficie vibrante con elementos discontinuos de cor.

Os neoimpresionistas non atribúen importancia á forma da pincelada, posto que non lles serve como medio expresivo do modelado, do sentimento ou da imitación da forma dun obxecto. Para eles, a pincelada non é máis que unha das innumerables partes que, en conxunto, compoñen o cadro. Un elemento que desempeña o mesmo papel que a nota nunha sinfonía.

Sensacións tristes ou xubilosas, estados de ánimo apacibles ou axitados non se expresan xa a través do virtuosismo da pincelada, sino mediante a correlación de liñas, cores e tons.

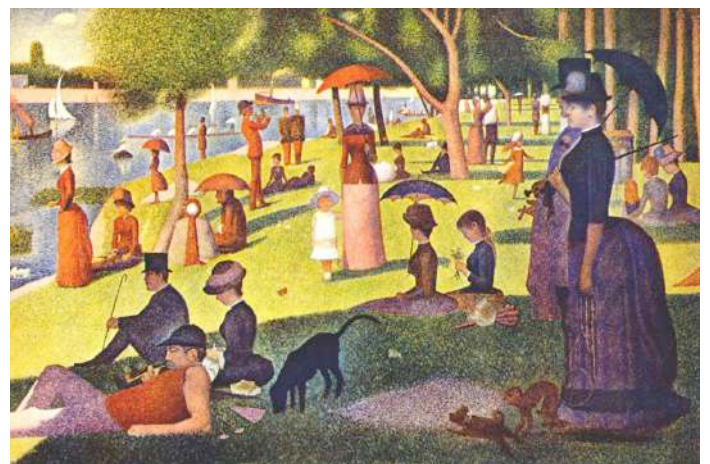
A esta corrente artística tamén se lle denomina *puntillismo*. Isto é debido a razóns técnicas nas que o procedemento consiste na creación de moitos puntos de cores que se funden na retina cando o espectador observa o cadro dende a distancia.

PRÁCTICO DE SEURAT

A tarde de domingo na Grande Jatte

1. Clasificación

Título: *Tarde de domingo na Grande Jatte*. Autor: Seurat.
Estilo artístico: neoimpresionismo tamén denominado puntillismo (pola técnica coa que está realizado).



2. Contexto histórico

Realizar polo tema.

3. Comentario e análise

Trátase da obra mestra de Seurat, unha composición de grandes dimensións que precisou moitos estudos preliminares. O artista logrou crear unha gran naturalidade dentro dun cadro que, realmente, é sumamente artificioso. Todas as personaxes

tenden a estar de perfil ou de frente, o cal, engadido á horizontal do río e as liñas verticais das árbores, contribúe a facernos sentir que está organizada nunha trama ortogonal. O pincel non se desliza polo lenzo se non que se pousa nel con toques nerviosos.

Trátase dunha **escena cotidiana** que se podía na contorna da **Grande Gatte nas beiras do Sena**, donde as distintas clases sociais pasean ou descansan. Un tema, polo tanto, profano, **tan típico do século XIX** que, sin embargo, é como máis tarde veremos, en realidade é unha pura excusa. O soporte é lenzo e as cores están aplicadas en pequenos puntos, o óleo.

A composición é moi complexa e estudiada o que contradice o aparente ambiente costumbrista e espontáneo do que falamos. Destaca unha parte inferior dominada por unha pesada sombra que se conecta de forma intensa pola vertical dos dous personaxes da dereita e dunha forma máis sutil no centro e esquerda. Tras ela aparece a gran zona iluminada cuxa figura de transición será a muller de vermello coa sombrilla. Toda a composición está dominada pola interacción de numerosas verticais que son compensadas por horizontais e diagonais de sentido esquerda dereita (sombas, ribeira).

A liña desapareceu virtualmente, mentres que a cor e as súas gradacións toman a máxima importancia. A súa forma de traballalo é sumamente novidosa, aplicándolo en pequenos puntos sobre o lenzo para conseguir un efecto visual concreto: aproveitar a capacidade de combinar as cores cercanas que ten a nosa pupila, creando así os tons intermedios que produce a luz natural sobre os obxectos.

Na composición, a cor negra da banda inferior estabiliza todo o cadro, mentres os vermellos animan toda a superficie do cadro creando numerosas rutas visuais que nos fan desplazarnos por él de esquerda a derecha, entrando e saíndo na súa profundidade. Como contrapunto e a fin de crear o equilibrio desexado, todo o fondo frío en varios matices creando un fondo homoxeneo no que destacan tanto os oscuros como os cálidos.

A luz, principal obxecto do cuadro, é natural e representativa, intentando levar as súas máximas consecuencias as teorías cromáticas expostas por Chrevaux que xa utilizarande forma máis intuitiva os impresionistas: crear cores puros sobre o cadro para reflectir o seu impacto sobre as distintas cores e obxectos que, pola súa parte, proxectan sombras que xa non son negras senon violetas ou azuladas, como pretendía xa Monet.

A perspectiva, de nuevo, está sumamente cuidada, cunha paradóxica condición. Mentras as numerosas diagonais e a multitude de espazos intermedios que temos obrigáanos a desprazarnos cara o punto de fuga xunto á cabeza dos personaxes da dereita, o propio autor xenéranos numerosos obstáculos (árbores, figuras humanas) cos que taponan estes ocos visuais, obrigándonos unha e outra vez a cambiar de dirección o non poder avanzar cara o punto final.

As figuras se nos presentan (pese o tema) en exceso hieráticas, sin expresións e cun movemento controlado. Predomina nelas o perfil estrito ou a vista frontal, eliminando casi por completo os tres cuartos, como era habitual na época. A súa construción, sumamente xeométrica dalle un punto máis de solidez e inmovilidade.

4. Conclusión

Existen numerosos paralelismos da obra de Seurat coa xeneración impresionista anterior (interés pola luz, efectos cromáticos no ollo humano, utilización de cores puras sólo unidos visualmente, escenarios naturais, sombras coloreadas...). Sin embargo Seurat non se limita a elo, senon que quere darlle un carácter científico e clásico. O primeiro deles coñécese popularmente como **puntillismo** (Seurat prefería o termo **neoespressionismo**), pois a súa técnica, lenta e minuciosa que rompía co carácter abocetado e fugaz do impresionismo, consistía en poñer unha trama de puntos de cor puro tan íntimamente relacionados que o ollo humano termina por misturar os tons (como, moitos anos despois a fotografía utilizará co sistema offset, creando entramados de puntos grises que o ollo reconvertiría en imaxe, ou na actualidade a fotografía dixital ha convertido en píxeles, cantos máis existan maior nitidez terá a imaxe).