

La Indefugible Densitat de la Pintura: Camille Pissarro, per Oriol Mora

Oriol Móra. Pintor. Llicenciat en Belles Arts per la U.B.

www.oriolmora.com

El motiu de la pintura

Quan mirem una pintura, avui dia ja ho podem fer sense contemplar-la “a partir del tema”, com es feia quan calia que l'art reflectís una realitat exterior.

L'abstracció pot haver estat una conquesta natural, si pensem que en la música, per exemple, costa imaginar algú que, sentint una obra clàssica, es pregunta, ja d'entrada: “i aquesta peça, què vol dir?”; “què en vol imitar, de la natura?”; “què representa?”.

Òbviament, aquest procés ha seguit les passes d'artistes determinats (i d'una època gens llunyana). De fet, fins al s. XIX, quan per exemple admirem una tempesta marina en un oli de J. W. Turner, el “motiu” ens condueix a l'àmbit, traduïble en mots, per on es mou l'esperit de l'artista: “la fúria desfermada de la natura, el romanticisme”, etc.

Avui a Turner el reconeixem, potser més que mai, com un artista clau, dels que ultrapassen categories, temps i estils. I no l'admirem necessàriament per l'habilitat de reproduir el motiu extern, que òbviament dominava; més aviat, per la seva capacitat d'interpretar-lo.

Entrant ja al segle XX, l'obra s'ha després de la temàtica i alhora de la literatura associada. No ens cal demanar-li quina cosa és la representada, de quina “realitat” es fa ressò el quadre; i ens fem usuaris del binomi (avui ja fins i tot antiquat) “abstracció / figuració”.

Si observem la traducció (motiu o tema: en anglès *subject*, en francès *motif*) potser es fa més clar aquest canvi esdevingut: consisteix a allunyar l'objecte pintat del subjecte, ja que abans anaven junts. En endavant i singularment, serà la pròpia “forma” que veiem pintada la que esdevindrà el subjecte; no ens caldrà anar més lluny.

L'artista deixa de banda, fet i fet, tot el que és aliè al fet pictòric. L'autenticitat del que hi ha damunt la tela serà, de per si i sense afegits, la seva obsessió. En paraules de Paul Klee: “**l'art no representa allò visible, ens ho fa visible**”. I aquí poc més hi caldria afegir.

Kandinski cerca un “art concret (abstracte)” tal com ho és la música –ella mateixa un art no representatiu–. I això se li fa evident un bon dia, com ell mateix ens explica, tot mirant un oli de Monet, casualment capgirat, que representava una simple muntanya de fenc.

És a dir, la pintura d'avantguarda occidental, quan (per cert, i cosa no pas menystenible) s'ha empeltat de les arts africanes, del món medieval, del món japonès... s'endinsa alhora en un terreny abonat per a la moderna vivència espiritual.

Transcendència, que ocuparà a Mondrian, a Rothko i a tota l'escola del “camp de color”, als informalismes (Tàpies) etc. Potser no tant a Picasso, essent aquest considerat habitualment com el darrer “geni” del classicisme (malgrat que això sigui vist des d'un angle formalista). Ell però, serà el gran demiürg i altaveu amplificador de les conquestes formals del segle XX.

El moment del canvi social

Retrocedim al moment que, a mitjans del segle XIX, el fotògraf ja “li feia la feina”, pràcticament, al pintor, sense ni tan sols requerir gran mestria artesana. La “feina”, ressaltem-ho, en el sentit menys rellevant del terme (tant de la fotografia com de la pintura).

Parlem, doncs, altre cop de la imatge, de l'aparença de l'obra. D'allò superficial. No pas de la pròpia “factura” del quadre, que, com veurem, sí que és al centre dels nostres interessos. Com ens ocupa la pinzellada en si, el treball intrínsecament manual, en els olis i les aquarel·les dels genis del passat com Velázquez, Rembrandt, Van Gogh... La “manera de pintar” ens importa, sobretot, quan apareix inspirada, quan fa real tot un món nou. **En els artistes que aconseguen aquesta unió hi pren cos un cert tipus de revelació.**

La tecnologia que comporta la revolució industrial ve aparellada amb les descobertes del grup de pioners que, a la segona meitat del segle XIX, reptaven l'art acadèmic amb els seus quadres de l'anomenat “art impressionista”.

La ciència sotraguejava la societat i feia possible, d'una banda, el retrat fotogràfic. Alhora, i gràcies als desplaçaments en tren de vapor, els usuaris podien viure la natura enjogassats, des de la fugacitat, per l'òptica “desenfocada” que els oferia la finestreta del vagó des de dalt del tren llançat a bona velocitat. Això venia sumat a les descobertes de la teoria científica dels colors, que n'estudiava les relacions mútues, així com les lleis de l'òptica.

Igualment, cal tenir en compte el fet que la indústria de subministrament de materials per a les belles arts començava a fabricar els avui tan coneguts tubs de plom, que ja permetien de transportar la pintura en petites dosis.

Parlem, doncs, de quan els artistes van sortir a pintar per primer cop al camp, i a fer-ho *sur le motif*. Allí van esforçar-se per retenir-ne l'atmosfera i fer una evocació paisatgista damunt el pla de la tela “des del lloc” mateix.

Aquesta experiència inicial no podia sinó oferir un angle nou, brillant i genial en les formes pintades: l'anomenat “impressionisme” amb totes les seves seqüeles i estils “post”. A Catalunya, a la Provença, al Rosselló... hi acudeixen, itinerants, els pintors, la majoria des de París, cercant la llum mediterrània (alguns arribaren fins al continent africà).

Camille Pissarro (Saint Thomas, 1830 - París, 1903)

El nostre personatge, tan actiu en aquells episodis múltiples, desperta un interès molt més enllà dels sempre discutibles tòpics i de la nostra possible reducció a estils o “ismes”.

Pare de família, d'exòtica estampa, aparellat amb Julie Velay, assistenta familiar, dedica la seva vida a pintar en unes condicions bàsicament desfavorables. Una dilatada carrera, portada a terme al bell mig de la llarga cruïlla, el moment històric que ens ocupa.

Amb la seva perseverança, amb les idees de justícia social (conegut pel seu ideari **anarquista**) és una personalitat referent que infon respecte, i li és prou apreciada la seva capacitat d'aglutinar artistes. Serà, en bona mesura, l'artista decisiu, l'home “clau”.

I ho serà sobretot per la seva obra, la qual s'estén per tot un seguit d'èpoques –diferenciades pels estudiosos– durant els anys de la seva llarga vida. Ell s'imposa, bàsicament, per la indefugible dedicació al “fer” i, per extensió, en la constant depuració de l'expressió personal, l'estil propi com a manera de plasmació d'uns ideals artístics i socials.

Un cop estableix, juntament amb Monet, un dels impulsos inicials del que avui anomenem impressionisme (quan junts coincidien a Louveciennes i en una estada a Londres, 1869-72), el veurem més endavant a Pontoise (prop de París, a la riba de l'Oise, 1872-82) dialogant pictòricament amb l'amic íntim i atent deixeble Paul Cézanne.

Pissarro ens anuncia la propera evolució de Cézanne: en el geni d'Aix en Provence hi culminarà d'alguna manera la seva recerca. Vist des d'avui, ells posen les bases de la modernitat en l'art de les dues dimensions. Hi seguirà el cubisme i tota la resta, en endavant: amb els artistes que baixen al *midi*, amb Picasso, amb Braque...

Cal, doncs, deturar-se en Pissarro. Aquell que Cézanne defineix com el mestre, *humble et colossal*.

La pintura com a experiència.

Recordo un reportatge sobre el pintor abstracte Fernando Zóbel (1924-1984), on aquest afirmava (cito de memòria): "...mireu-vos un quadre durant almenys un parell de minuts, és un exercici que gairebé ningú fa... i us asseguro que sempre ens hi succeeixen coses."

Ho venia advertint Pissarro mateix: "...els que tenen pressa no hi trobaran res (als meus quadres). Només els que s'hi deturen." Res és més cert. Cal una penetració de l'ull en la tela, dedicar-hi temps. Un recorregut morós per les trames incansablement construïdes a punta de pinzell, on el pigment a l'oli esdevé medi natural d'expressió.

Mai no s'havia pintat un paisatge com ho feien els pioners del *plen air* que obren la porta de l'aire lliure i que, en tancar-ne una altra, la de la fidelitat al món físic aparent, ja rebutgen la necessitat de "representar". Anirà prenent cos, a canvi, la intenció de "presentar" quelcom: la realitat d'un món interior o d'una idea pròpia.

Aquestes superfícies atapeïdes de relleus entramats, de ritmes elaborats a cop de pinzellada, amb tonalitats sovint brunes, en el seu conjunt; que sorprenentment, si les observem en detall, ofereixen un veritable "vòrtex" de colors purs (en alguns llocs del quadre més que en d'altres: aquí a la silueta d'una figura a contrallum, més enllà en una formació vegetal...).

Dins aquesta atmosfera de pura densitat pictòrica, hom veu com des del rigor i, amb el fons dels ideals i la intuïció personals, l'autor assoleix la remarcable comunió entre el medi (en aquest cas, l'espessor del pigment i l'oli de lli) i el resultat de la trama visual de creació personal, de manera que s'aconsegueix un nivell excepcional d'expressió.

Quan això s'esdevé, quan la implicació entre forma, mitjà físic i expressió personal és una realitat, podem parlar d'un moment estel·lar en l'art.

Sí que es fa referència al model, al paisatge en si, però d'una manera subjectiva i que es va fent sintètica, amb la progressiva concreció dels plans (en algunes obres, sobretot de Cézanne, més clarament que en d'altres) que anticipen el cubisme.

Camille Pissarro no vol atraure la mirada "explosivament", com ho farien els impressionistes més coneguts (Monet, Renoir, Sisley, posteriorment Van Gogh); la seva paleta, de vegades feta amb colors que ens semblen esmoreïts (i que avui poden contenir tant més de misteri) ho fan, podríem dir, de forma "implosiva", cap endins.

Amb tot i això, l'autor i les seves obres, aquest seguit de quadres aconseguits per mitjà de l'entramat de

pinzellades del “llaurador” pacient de la tela que va ser, han quedat estranyament en un segon terme pel que fa als anals i als llibres d'estampes en color editats d'aleshores ençà.

Podria dir-se que el binomi Pissarro-Monet ofereix un paral·lelisme entre nosaltres amb Francesc Gimeno i Joaquim Mir. El color més natural, la pintura espessa i sense sobresalts dels primers, dels “corredors de fons”, enfront de la festa dels sentits que evoca la paleta dels segons (artistes més populars).

I a l'Anglaterra dels segles XVIII/XIX, John Constable forma un tàndem similar amb el seu coetani J.M.W.Turner, considerat un precedent de l'impressionisme. Ambdós van ser seguits de prop per Pissarro i Monet als museus de Londres, cap al 1870.

El visitant atent, sens dubte, agraeix l'ocasió de, de mica en mica, fer-se seves unes obres que, justament pel fet de ser gestades des d'una posició que s'apropa a allò humil (i sense oblidar-ne l'alegria), es troben tans lluny d'allò pretensions, i ens poden colpir amb més intensitat.

Referències

Domínguez, Martí. (2013). *El Fracassat*. Barcelona: Proa, 2013.

Kandinsky, Wassily.(2004). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós.

Klee, Paul. (1974). *On modern art*. London: Faber & Faber.

Le Grand Atelier du Midi. Exposition à Marseille et Aix en Provence. (2013). *Dossier de l'art n. 208*. Monogràfic.

Lloyd, Christopher. (1979). *Pissarro*. London/NY: Phaidon.

Obra Social “la Caixa”.(2013). *“Pissarro”. Catàleg de l'exposició. Caixaforum. Madrid-Barcelona*.

Pissarro, Camille. (2013). *Turpitudes sociales*. Madrid: Casimiro libros.

Rilke, R.M. (2009). *Cartas sobre Cézanne*. Barcelona: Paidós.

Vial, Marie-Paule (comisari). (2013). *Le Grand Atelier du Midi. De Cézanne a Matisse*. Catàleg. Paris: Editions Gallimard

Per citar l'article: Mora, O. (2014). La Indefugible Densitat de la Pintura: Camille Pissarro. *Catxipanda*, 1(1). Recuperat (data de visualització), a <http://wpu.ir/rbc6s>