

La tribuna

Pintant a l'aire lliure: de Corot a van Gogh

L'experiència de seure de nou davant d'un cavallet a 'pleinair' va ser interessant en molts aspectes

CONXITA
Boncompte

Una cosa és somniar amb esbossos fugissers mirant des de la finestra del tren, com explicava en el meu darrer article, i l'altre és realitzar-los. Els apunts que s'escapen, els que només podem dibuixar en la nostra ment, són tan perfectes com els amors platònics. Els altres, els que pintem, són un altre cosa.

Pintar a l'aire lliure és romàntic en tots els aspectes, especialment per el que fa la les heroicitats que cal portar a terme per aconseguir-ho. La setmana passada, lluitant contra el Cierzo del Somontano que s'endua el meu cavallet i em bolcava la tela sobre la paleta, pensava en l'exposició vista a Madrid: *Impressionismo y aire libre. De Corot a van Gogh* (Museu Thyssen-Bornemisza, fins 12 maig). En aquells moments, envejava una imatge que havia observat a la mostra: una colla de pintors decimonònics arrecerats sota una roca, protegint-se amb para-sols mentre instal·laven els cavallets per treballar «en condicions» aquella jornada. És un quadret de **J.L.P. Coignet** titulat *Pintors a l'aire lliure en el bosc de Fontainebleau* (1825) i reflecteix un dia prototípic d'aquells artistes que, allotjats llargues temporades a la fonda del poblet de Barbizon, tenien temps per buscar els recons més amables des dels quals obtenir els millors enquadraments. En canvi jo, en versió contemporània, havia esgarapat una setmaneta curta per pintar al Somontano. Volia posseir els desitjats paisatges ondulats que envoltaven el poblet d'Azlor mitjançant l'acte màgic de pintar. Però, com la natura i el cos humà tenen les seves lleis (al marge de qualsevol agenda) el vent, la pluja i la grip varen reduir la meua pretensió a tres notes (portava 16 teles). Pintar és una litúrgia que té el seu tempo i els horts d'Azlor, els camps, els safareigs dels moros, les perspectives d'Alquèzar... volen calma.

De tota manera, l'experiència de seure de nou davant d'un cavallet a *pleinair* va ser interessant en molts aspectes. Per exemple, em va fer aflorar reflexions que m'impulsen a reivindicar aquest tipus de pintura, així com la tan denigrada activitat de l'anomenat «pintoret de diumenges». Als anys 70, el moviment *Land art* (del que soc una entusiasta) va plantejar una nova relació de l'artista amb el paisatge mitjançant la intervenció directa del creador en el medi natural. Aleshores, varem entendre que era més subtil el landartist que «tocava» les pedres a la muntanya, les canviava de lloc, inclús les traslladava a un Museu, que el pintor tradicional intentant reproduir la imatge d'aquestes pedres en una pinturita cursi. El temps ho col·loca tot al seu lloc i ara crec que les dues opcions són res-

pectables. És més, avui valoro especialment la interacció que es dona entre pintor i paisatge evocada, per exemple, a *La vie artistique* (1894) pel crític d'art **G. Geoffroy** quan descriu un d'aquests pintors de *pleinair*, **P. Cézanne**, en acció:

«Era un espectacle inoblidable, em va dir **Renoir**, veure a **Cézanne** instal·lat en el seu cavallet, pintant mirant els camps: estava veritablement sol al món, ardent, concentrat, atent respectuós».

Per la seva part, a l'any 1888, el pintor **C. Monet** explicava a l'amic **G. Geoffroy** la seva experiència a Antibes en els següents termes:

«És tan bell aquí, tan clar, tan lluminós! Un neda en l'aire blau, és tremend...»

És a dir, el pintor flota com una molècula dins l'atmosfera en l'acte màgic de pintar un paisatge i es fusiona amb el cosmos en una unitat. Dificil trobar quelcom de més subtil. No és la sensació d'un geni, és la de qualsevol pintor. Crec que l'essència't *Land art* i altres moviments artístics més radicals han infravalorat el paper del pintor a l'aire lliure. S'ha ridiculitzat la voluntat de copiar la natura, contraposant-la al interès transcendental que per alguns comporta la seva manipulació. Tot és molt digne i en aquests moments concedeixo tant o més valor a l'artista que ven un retall de la seva ànima en forma d'arbre al costat d'un rierol sobre un tros de tela que al que transporta pedres des de la muntanya a una galeria per ser venudes, ja que la seva experiència in situ no es pot comercialitzar.

ELS PATIMENTS i les satisfaccions que vivia intentant pintar per **Azlor** m'han ajudat a apreciar extraordinàriament les obres que conformen l'exposició que comentava al principi, *Impressionismo y aire libre. De Corot a van Gogh*. La mostra reuneix un conjunt important de peces petites (alguna de gran), notes del natural pintades a l'oli, realitzades per pintors de renom actius entre finals del segle XVIII i principis del segle XIX. Són quadrets intimistes i alguns, els esbossos de **Constable** (1776-1837), eren estudis analítics: representacions d'herbes o celatges que conformaven el vocabulari amb el que després l'artista crearia les composicions grandiloqüents que avui trobem als museus londinencs. Altres són apunts de paisatges que els artistes europeus prenien a Itàlia durant la seva etapa de formació. A vegades són paisatges urbans, murs, tàpies assolellades de Nàpols o teulats i terrasses de Roma com les que pintà **P.H. Valenciennes** (1750-1819) en les seves estades a la península itàlica. L'artista tolosà, considerat el pare de la pintura a l'aire lliure, enfoca, en dues composicions bessones, la part superior d'una teulada romana amb la mirada sintètica i geomètrica que caracteritzaria, 120 anys més tard, les construccions del bolonyès **G. Morandi** (1890-1964). **Valenciennes** es concentra en la força i el color de les teules velles, dels murs escros-



tonats i del cel romà evocant la presència humana mitjançant la bugada estesa.

També les runes ocupen un lloc destacat a l'exposició:

la primera sala reuneix composicions que tenen com objectiu els vestigis del món antic. Una decisió encertada ja que l'embranchada de la pintura *pleinairista* està vinculada a l'èxit que tingueren els quadres romans de **N. Poussin** (1594-1665) i de **C. Lorrain** (1600-1681), combinant runes, paisatge i mitologia. Per altra banda, la creixent demanda de «quadrets-souvenir» per part dels europeus com a record del seu *grand tour* d'Itàlia, va provocar un increment en la producció de *vedute* amb o sense runes. I, un altre impuls al protagonisme de la runa, així com del paisatge com a tema pictòric, va ser la creació del *Grand Prix de Rome de paysage historique* (1817) per l'*Académie des Beaux-Arts* a França. Els artistes francesos treballarien intensament aquesta temàtica i els guanyadors s'instal·larien una temporada a Roma (Vil·la Medici). Però, el quadret que més em va impressionar d'aquesta sala no pertany a cap francès, tot i que hi ha un corot deliciós (*El pont de Narni*, 1827), si no a un danès, **C.W. Eckersberg**, titulat *El Coliseu, interior* (1813-1816). **Eckersberg** representa amb minuciositat gairebé naïf i amb tonalitats exultantment romanes (grocs, ocres, taronges i verds contra cel blau) una capella cristiana adherida als murs interiors del Coliseu. Una immensa creu vermella davant del temple cristià, una dona amb actitud reverent a la porta del mateix, un altra creu sobre un arc, un jove agenollat als peus d'un dels dos teatrals oratoris i un frare, evoquen la reconversió religiosa d'aquest símbol de la paganitat. Pot ser mai havia vist un quadre tan romà i, si m'ho permeten, tan graciós! **Eckersberg**, de retorn a Copenhage, va ser el impulsor de la pintura a l'aire lliure al seu país.

Però, la majoria de les peces exposades representen diversos elements que trobem a la natura: arbres, cascades, llacs, cels, mar, roques... i, al voltant de cada un d'aquests temes s'agrupen les obres d'artistes ben diferents que han compartit el seu interès per la pintura a l'aire lliure. Tots els quadres

Els quadres de Monet o de Corot reflecteixen la tranquil·litat d'aquests artistes

tenen el seu valor, de manera que el fet de contemplar més detingudament un o altre és només qüestió de gustos. A mi em va cridar l'atenció un **Turner** de proporcions bastant grans perquè era un sorprenent conjunt de taques abstractes tremendament harmonioses. Després vaig saber que **Turner** pintava aquestes peces des d'un talleret que s'havia muntat en una barqueta amb la que navegava per el Tàmesi. Més enllà de l'anècdota, el que em va complaure enormement va ser poder veure un conjunt dels quadrets que **C. Corot** (1796-1895) va pintar en els seus viatges a Itàlia.

ENCARA que les obres exposades a Madrid estiguin datades des de finals del segle XVII, la mostra es subtitula *De Corot a van Gogh* i, de fet, aquests són els artistes que hi estan més ben representats. El mestre de **Corot**, **A. E. Michallon**, havia guanyat el comentat *Grand Prix de Rome de paysage historique* i va transmetre al deixeble els principis de la pintura neoclàssica, l'amor per Itàlia i per la pintura a l'aire lliure. **Corot**, que havia estat un dels primers pintors de *pleinair* als boscos de Fontainebleau (Barbizon), va recórrer Itàlia amb cavallet i pinzells. D'aquests anys italians ens deixà un valuós llegat: cents de petits olis intimistes pintats per Roma, Tivoli, la Toscana, Venècia, Nàpols... A Madrid en podem veure alguns i apreciar com la forta influència de Poussin (*El pont de Narni*, 1827) es va diluint en un estil propi. **Corot** abandona el classicisme acadèmic i representa els camps, els edificis, tal com els veu, s'interessa per els volums i per la llum com a factor de metamorfosi del paisatge. Tot s'esvaeix i s'integra. La seva pintura deixa de costat el detall minuciós i s'interessa per el tractament de conjunts més amplis com podem veure a *Vista d'Olevano* (1827). La calma que transmeten els seus quadres és sempre la mateixa: a *La cascada de Marmore a Terni* (1826) a *Le quai des Pâquis* (Gènova, 1842) o a *Orléans vista des d'una finestra* (1830). Aquesta placidesa característica no emana del paisatge si no de l'inte-

rior del pintor. Del treball de **Corot** m'interessa el conjunt i és un privilegi poder contemplar unes quantes peces a Madrid.

Els hi he dit que **Corot** i **van Gogh** són els artistes més ben representats, però pot ser només siguin aquells als que jo he prestat més atenció ja que, ben pensat, **G. Courbet**, **A. Sisley**, **J. Sorolla**, **F. Hodler**, **A. Dérain**, **E.L. Kirchner**, **C. Monet** o **P. Cézanne** hi són també molt presents. De **Cézanne** recordo com treballa amb la seva pinzellada curta dos blocs horitzontals de verds (arbres i gespa) dividits rítmicament per els troncs foscos entre els quals es perceben els grocs d'una construcció (*Granja a Normandia*, 1885). De **Monet** voldria destacar les seves «impressions» lluminiques d'un moment, les taques amb les que conforma les vistes de la costa normanda (*La cabana a Trouville, marea baixa*, 1881). El llistat és molt més llarg.

Així com els quadres de **Monet** o de **Corot** reflecteixen la tranquil·litat d'aquests artistes, les teles de **van Gogh** evidencien la seva inquietud. Cada paisatge que treballa el pintor holandès li serveix de mirall o d'estímul per aflorar espurnes de la seva personalitat turmentada i desitjosa, alhora, d'una pau inabastable. Cada quadre equival a un procés ritual en el que el pintor intenta unir els oposats: l'harmonia desitjada i el seu desassossec vital. La composició més impactant de l'exposició és, per a mi, *L'Hospital de Saint Rémy* (1889), pintat per **van Gogh** un any abans de la seva mort. L'artista representa el parc davant del sanatori on ell està internat. En el primer terme, els enormes eucaliptus onejant alterats pel fort Mistral són autoretrats del patiment recarregat del pintor. Com l'arbre, **Vincent** enfonsa les seves arrels a l'inframón i, alhora, aspira a tocar el cel. El trajecte envers el sublim pot pertorbar el «coneixement» igual que el vent trastoca fulls i troncs. **Van Gogh** treballa amb pinzellada ràpida i aconsegueix abocar les seves sensacions davant el paisatge de manera veraç. És un mag del color que organitza magistralment l'espai pictòric interrompent les horitzontals de l'edificació groga, del cel blau ultramar i del terra siena amb la sinuosa verticalitat dels troncs. Els personatges que passen són tan petits com petit deuria ser l'espai que ocupaven en la vida de l'artista. El sanatori és atractiu, però, és un centre psiquiàtric. És un espai per realitzar un treball interior en condicions duríssimes. No és el pintoresc Auberge Ganne on organitzaven les seves tertúlies els artistes de Barbizon al voltant d'excel·lents rostits o l'acollidora cuina de la meua amiga **Carmen Banzo d'Azlor** on cada menjar era una marató gastronòmica. Tot té, però, les seves conseqüències i el que exhalem plàsticament els artistes després d'aquests àpats reconfortants són, amb molta sort, entranyables corots, mai un **van Gogh**. ≡

Doctora en Història de l'Art i pintora