



**RIDAA**  
Repositorio Institucional  
Digital de Acceso Abierto de la  
Universidad Nacional de Quilmes



Universidad  
Nacional  
de Quilmes

Paolini, Andrea Alejandra

# Representación, realidad y verdad : un comentario sobre la obra de Cézanne



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.  
Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>


Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

*Cita recomendada:*

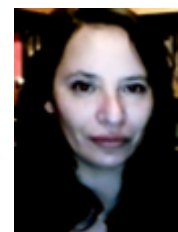
Paolini, A. A. (2015). *Representación, realidad y verdad: un comentario sobre la obra de Cézanne. Sociales y virtuales*, (2). Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/3620>

Puede encontrar éste y otros documentos en: <https://ridaa.unq.edu.ar>

# Representación, realidad y verdad: Un comentario sobre la obra de Cézanne

 [socialesyvirtuales.web.unq.edu.ar/archivo-4/sociales-y-virtuales-nro-2/articulos2/representacion-realidad-y-verdad-un-comentario-sobre-la-obra-de-cezanne/](https://socialesyvirtuales.web.unq.edu.ar/archivo-4/sociales-y-virtuales-nro-2/articulos2/representacion-realidad-y-verdad-un-comentario-sobre-la-obra-de-cezanne/)

Por *Andrea Alejandra Paolini*



## Resumen

El presente trabajo se propone pensar la relación entre la destrucción del espacio perséptico renacentista llevada a cabo hacia fines del siglo XIX y la crisis de la verdad como representación. Para ello se tomarán categorías provenientes tanto de la historia del arte como de la filosofía. Se considerará especialmente la disrupción postimpresionista de Paul Cézanne y las reflexiones de Friedrich Nietzsche.

**Palabras clave:** impresionismo, representación, verdad, historia, tradición.

## Introducción

“ ¿Qué es entonces la verdad? Un ejército móvil de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas, adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, a un pueblo le parecen fijas, canónicas, obligatorias: las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son (Nietzsche, 1996, p. 25).

El presente trabajo se propone describir e indagar el proceso de destrucción del espacio plástico creado en el Renacimiento <sup>1</sup> por parte de la corriente impresionista. En esta línea se ponderarán los elementos disruptivos respecto de la tradición anterior que la pintura impresionista pone en escena a fines del siglo XIX así como se enunciará la relevancia de esta corriente para el surgimiento de las vanguardias del siglo XX. Se tomará en consideración la obra de Cézanne dado que esta pone decididamente de manifiesto el carácter antimimético que asumirá la pintura posterior poniendo en jaque la posibilidad misma de pensar el mundo como representación. Para pensar la crisis del representacionismo y los valores modernos en el que se afina así como la importancia de la historicidad de las creaciones artísticas se abordarán algunas reflexiones del filósofo alemán Friedrich Nietzsche.

## La disrupción del impresionismo

El historiador y crítico de arte Pierre Francastel (1960) sostiene que, lejos de corresponder a una forma inmutable de la experiencia humana, el espacio perséptico del Renacimiento fue una construcción histórica que obedeció a la plasmación de un saber técnico al servicio de creencias individuales y colectivas. Por ello es menester pensar que ante nuevos saberes técnicos y nuevas concepciones acerca del hombre y del mundo, aparecerán nuevas formas plásticas de representarlas.

La destrucción del espacio y el asentamiento de las bases para la creación de uno nuevo por parte del impresionismo tienen lugar a fines del siglo XIX, un tiempo signado por la aceleración de la vida social, la gran urbe, el maquinismo y las primeras muestras de las crisis propias del capitalismo. Un tiempo en el que el sueño de la razón se vuelve pesadillesco y las promesas incumplidas de progreso y felicidad se hacen cada vez más tangibles. La estabilidad y el orden del mundo que la ciencia moderna habría “garantizado” comienzan a resquebrajarse. El sujeto como garante de la racionalidad científica, ética y estética entra en crisis.

En este contexto es notable que el impresionismo, inspirándose en la técnica fotográfica, las leyes de la óptica y de la percepción, haya nacido con la pretensión de plasmar en el lienzo un realismo extremo pero haya terminado reaccionando contra el paradigma mimético. Podría pensarse que fue un intento de hacer pie en un terreno ya poco sólido y que ese tanteo, lejos de haber podido restablecer un suelo firme, terminó por desmoronarlo. En el afán de “pintar lo que se ve” —tal como afirmaban los realistas como Courbet— se desarticuló la aparente armonía entre lenguaje artístico y mundo tan propio del clasicismo que pretendía ser el “arte de la razón”: los artistas de fines del siglo XIX no descubrieron las ansiadas leyes estéticas objetivas de un mundo ya trazado de antemano y aprensible para el yo sino que pusieron de manifiesto, en el uso del lenguaje artístico propio, la impotencia respecto de la capacidad de representar el mundo pues se trataba de “un mundo en arrebatada mutación” (Casullo, 2000, p.173).

El programa impresionista fue entonces disruptivo en tanto que la proclamada búsqueda de la originalidad, la sensación y el efecto llevó a forzar el lenguaje pictórico, exponiéndose como tal: el color se enseñoreó sobre el dibujo, el trazo y la pintura compuesta por manchas de color yuxtapuestas anunciaron que el lenguaje artístico es lo que “hace” a la obra, que la obra es mero lenguaje, el lenguaje del arte se volvió tema. En esa operación se denunció la historicidad y contingencia del hacer del arte. Los impresionistas hicieron estallar el espacio plástico mediante sus propios medios.

Con la ayuda de Nietzsche (1996), puede pensarse que lo que sucedió con la irrupción del impresionismo fue la mostración, el desocultamiento del olvido de la dimensión estética que funda toda relación posible entre el hombre y el mundo. Dado que no existe la “recta percepción” se hizo eminente una verdad: que no hay Verdad, que todo es invención.

Sostiene Nietzsche (1996):

Y, en general, me parece a mí que la “recta percepción” —y esto querría decir: la expresión adecuada del objeto en el sujeto— es una cosa imposible y contradictoria: pues entre dos esferas absolutamente distintas, como el sujeto y el objeto, no hay causalidad, ni corrección, ni expresión, sino a lo sumo una relación estética (...) Del mismo modo que es cierto que una hoja nunca es totalmente igual a otra, asimismo es cierto que el concepto hoja se ha formado al abandonar de manera arbitraria esas diferencias individuales, al olvidar las notas distintivas, con lo cual se suscita entonces la representación, como si en la naturaleza hubiese algo separado de las hojas que fuese la hoja, una especie de arquetipo primigenio a partir del cual todas las hojas habrían sido tejidas, diseñadas, calibradas, coloreadas, onduladas, pintadas, pero por manos tan torpes, que ningún ejemplar resultase ser correcto y fidedigno como copia fiel del arquetipo (pp. 29, 23-24). “

En esta dirección puede ponderarse entonces la profunda ruptura con la tradición mimética: ¡cuán lejos se sitúan los impresionistas de la afirmación que otrora sostuviera Leonardo Da Vinci (1827:122) en *Tratado de la pintura*: “El espejo es el Maestro de los Pintores”!:

Cuando quiera el Pintor ver si el todo de su pintura tiene conexión con los estudios separados que ha hecho por el natural, pondrá delante de un espejo las cosas naturales, y mirándolas retratadas en él, cotejará lo pintado con la imagen del espejo, y considerará con atención aquellos objetos en una y otra parte (p.122). “

### **Cézanne y la ambición de pintarlo todo**

---

Querría copiar la naturaleza pero no puedo. Únicamente me sentí satisfecho cuando descubrí que el sol, por ejemplo, no podría ser reproducido, sino que tiene que ser representado por otra cosa...por el color (Cézanne a Denis ,1907)” (Eisenman y Crow, p.366). “



*Table, Napkin, and Fruit (Un coin de table)* 1895-1900 ; Oil on canvas, 47 x 56 cm; The Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania

Objetos y espacios “distorsionados”, frutas que deberían estar rodando hacia el piso, el tablón de la mesa que parece estar quebrado tras el mantel: si se pretendiera medir con los parámetros propuestos por Leonardo a la naturaleza muerta pintada en *Tabla, servilleta y fruta* claramente no superaría la prueba. Lejos, muy lejos del espejo de Leonardo, tal como sostiene Francastel (1960) “la pintura de Cézanne es la proyección de una imagen mental y no la proyección de un espectáculo” (p.238). Y, sin embargo, la obsesión de Cézanne era pintarlo todo, de acuerdo con su objetivo, su obra se vuelve utópica, paradójica: al decir de Merleau-Ponty (1977, p.248) el suicidio de Cézanne consiste en “aspirar a la realidad negándose a sí mismo los medios para alcanzarla”. En Cézanne pretender alcanzar la totalidad es, de alguna manera, dar cuenta de que dicotomías tales como original y copia, naturaleza e imitación de ella, son siempre posteriores al mundo mismo. Es decir, pintura y percepción constituyen una unidad ya que su pintura no refiere a nada exterior a sí misma: su objetivo no sería evocar, lo que persigue es la experiencia pictórica que hace ver lo conocido de una forma desconocida: “La pintura no sería una imitación del mundo sino un mundo por sí” (Merleau-Ponty, 2003, p.62).



Durante el siglo XX esta línea se profundizará y radicalizará dando forma al arte de vanguardias que, en ocasiones, dará lugar a expresiones tales como las que Adorno llamó “arte auténtico”: ese arte que anunciaba mundos posibles apuntando a una práctica de la que se abstienen: la creación de una vida justa <sup>2</sup> .

## A modo de cierre

---

La destrucción del espacio plástico renacentista puso de manifiesto su carácter de constructo: su historicidad y contingencia fueron condición de posibilidad del surgimiento de nuevas creaciones. En este sentido es menester rescatar la utilidad de la historia para la vida: al decir de Nietzsche (1959) hay formas de ver la historia que lejos de desatar las fuerzas creativas (vitales) las obturan. Paradójicamente hay formas de hacer historia que niegan la historia por venir porque niegan la historicidad de lo pretérito, olvidan que alguna vez el gran arte del pasado fue nuevo. Pero si las fuerzas creativas se posicionan respecto del pasado de modo tal que las potencie, se advierte que para que haya rupturas, tuvo que haber una continuidad; para dilapidar un legado, tuvo que haber algo que heredar.

Tal vez la lección que la historia puede dar al arte, tal como afirma Marcel Proust (1980), es que:

(...) toda novedad requiere indispensablemente la eliminación previa del lugar común a que estábamos acostumbrados, y que se nos antoja la realidad misma (...) cualquier pintura o música originales, parecerá siempre alambicada y fatigosa. Se apoya en figuras que nos cogen de nuevas, nos parece que el que habla no hace más que ensartar metáforas, y eso cansa y da una impresión de falso. (En el fondo, las viejas formas de lenguaje fueron también antaño imágenes difíciles de perseguir cuando el auditor no conocía aún el mundo que ellas describían. Pero desde hace mucho tiempo ya nos figuramos que ese universo es el de verdad, y nos apoyamos en él) (p.77).



---

## Notas



[1] Siguiendo la tesis de P. Francastel (1960).

[2] Para T. Adorno, el arte verdadero es el arte autónomo, el que niega lo real, la operación de negar lo dado es el último refugio de la utopía, negando la realidad, contradiciéndola. Un arte contradictor —no representativo— podría “formar conciencias” en tanto constituye un enigma y formula preguntas sobre lo dado.

---

## Referencias bibliográficas

Casullo N. (2000). “La modernidad ilustrada y romántica” y “Modernismo, Vanguardias y pos vanguardias” en *Arte y Estéticas en la Historia de Occidente. Carpeta de trabajo*, Bernal: Universidad Nacional de Quilmes



Da Vinci, L. (1827). *El tratado de pintura* (en línea) Madrid: Imprenta Real, p. 122

Recuperado de:

[http://es.wikisource.org/wiki/P%C3%A1gina:El\\_Tratado\\_de\\_la\\_Pintura.djvu/198](http://es.wikisource.org/wiki/P%C3%A1gina:El_Tratado_de_la_Pintura.djvu/198)

Eisenman S., Crow, T. (2001). "El fracaso y el éxito de Cézanne" en *Historia crítica del arte del siglo XIX*, Madrid: Akal

Francastel P. (1960). "Destrucción de un espacio plástico" en *Pintura y sociedad*, Buenos Aires: Emecé

Lowe, D. (1986). "La revolución perceptual de 1905-1915" en *Historia de la percepción burguesa*, México: FCE

Merleau-Ponty, M. (1977). "La duda de Cézanne" en *Sentido y sinsentido*, Barcelona: Península

—, (2003). "Conferencia VI" en *El mundo de la percepción. Siete conferencias*, México: FCE

Nietzsche F. (1996). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Madrid: Tecnos

—, (1959). *De la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida*, Buenos Aires: Aguilar.

Proust, M. (1980). *En busca del tiempo perdido II. A la sombra de las muchachas en flor*, Madrid: Alianza

## Imagen

Cézanne, *Table, Napkin, and Fruit (Un coin de table)* 1895-1900; Oil on canvas, 47 x 56 cm; The Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania. Recuperado de: <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/cezanne/sl/>



### ¿Cómo citar este artículo?

Paolini, A. (2015). Representación, realidad y verdad: un comentario sobre la obra de Cézanne. *Sociales y Virtuales*, 2(2). Recuperado de <http://socialesyvirtuales.web.unq.edu.ar/representacion-realidad-y-verdad-un-comentario-sobre-la-obra-de-cezanne/>

**Ilustración de esta página :** Cézanne, P. (1874–1875) *Bathers (fragmento)*. Metropolitan Museum of Art, New York City.

