

UN DIMANCHE À LA GRANDE JATTE

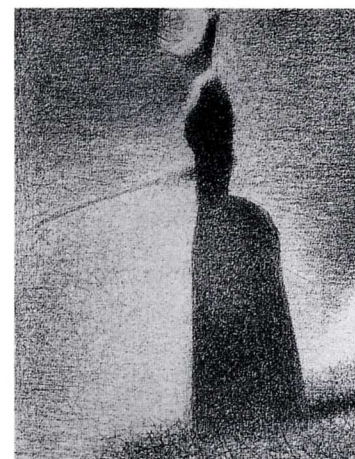
FRANCESCO DAL CO

Un dimanche à la Grande Jatte divide la brevísima carrera de Georges Seurat y es una obra paradójica. Concebida en 1884 pero sólo expuesta con ocasión de la octava Muestra Impresionista de París, inaugurada el 15 de mayo de 1886, a partir de 1926 esta gran tela ha estado en el Art Institute de Chicago. Desde su primera aparición, en la cual Félix Fénéon dedicó a Seurat un ensayo fundamental, la *Grande Jatte* ha sido acogida como un documento de entre los más notables en lo que se refiere a la relación entre arte e historia. Sin embargo, el cuadro no es verdaderamente una alegoría de su tiempo, su contenido realista no lo determina, ya que apunta a la abolición de toda fe remanente en la integridad de los modelos. Con esta obra, en efecto, la pintura moderna da un paso decisivo hacia la superación del valor atribuido al original y se apresta a declarar ya en peligro la confianza subyacente en la correspondencia entre el mundo del acontecer y nuestra imagen del acontecer mismo.

Observándola asiduamente, Seurat evita tratar la lengua de tierra emergida del Sena entre Neuilly y Asnières como un fragmento del mundo, negando a aquel ambiente toda familiaridad, más bien presentando, como hacía Mallarmé, la clara intención de dar a la isla el trato de una tierra irreal. De hecho, la *Grande Jatte* presenta la apariencia de un no-lugar tomado en un momento ambiguo como lo es ese de la tarde dominical, escogido por Seurat para congregar, en el espacio interdicho del *loisir*, a una cuarentena de seleccionados «personajes». La composición (el mismo modo en que el cuadro definitivo toma forma en el transcurso de dos años lo atestiguan) rechaza toda intrusión o tentación realista. El mundo históricamente determinado que se extiende *más allá* de la isla (ya que la *Grande Jatte* no deja de ser un confín) sólo puede ser percibido como una lejanía no mensurable. El proyecto intelectual concebido por Seurat y puesto a punto a partir de *Une baignade, Asnières* (1883-84) necesita de este sistema de abstracciones, ya que en su centro se encuentra el intento de invertir la instrumentalidad de la relación entre arte y ciencia, reconociendo en la experimentación técnica una función esencial en el desarrollo de la pintura moderna.

Pero este programa no se resuelve con la aceptación de la correspondencia mecanicista por la que el modo de producir contemporáneo, técnicamente cualificado, se identifica con lo producido, la *Grande Jatte* postula exactamente lo contrario, dando por supuesto el papel decisivo, como veremos, de un tercer sujeto, junto a lo representado y al representante, capaz de liberar su relación de la necesidad, deviniendo garante de la unicidad de la experiencia estética que origina el producto artístico.

Paradójicamente Seurat conduce esta «batalla», por usar un término de Émile Verhaeren referido a la *Grande Jatte*, obligándose en nombre de lo moderno a una animosa disciplina contraria a la modernidad, elaborando una técnica cohercitiva, aspirando a una teoría radical, renunciando a toda residual desconfianza estética ante lo demoníaco del experimento científico. Seurat adopta lo moderno para explorar su solidez y descubrir sus límites, negándose por todos los medios a contribuir al creciente poder ejercido por la novedad sobre ello.



Georges Seurat, *La Pêcheuse à la ligne*.
1884



Georges Seurat, *Étude d'ensemble*. 1884

Georges Seurat, *Paysage et personnages*. 1884



También desde este punto de vista es oportuno reconsiderar, para tomar una mejor perspectiva histórica, la cuestión tradicionalmente debatida concerniente a la relación entre la técnica madurada con la *Grande Jatte* y la contemporánea conquista de la fotografía. Cuando Wietz, en su gran ensayo de 1885, sostiene que la fotografía «*acaba con la obra de la paciencia y rinde homenaje a la obra del pensamiento*», no sólo capta un aspecto implícito en el mecanismo de reproductibilidad técnica opuesto a los experimentados por Seurat, sino que demuestra la absoluta congruencia del procedimiento reproductivo de la fotografía, con lo que lleva al producto moderno a identificarse con el sistema de producción. Por tanto, la *Grande Jatte* no constituye una «*respuesta*» a la mecánica de la fotografía, sino más bien el intento de restablecer la preponderancia de la observación en la producción de sentido que se da en la representación, allí donde la comunicación moderna privilegia los valores de funcionalidad, verosimilitud y novedad técnicamente correctos. En efecto, Seurat no intenta imitar, pero procura «*crear como la naturaleza*» apuntando hacia una total artificialidad para poder utilizar de la manera más libre nuevos procedimientos de representación, volviendo a la indagación científica para justificar la decisión de concentrar toda la propia tensión antinaturalista sobre cuestiones inherentes a «*la producción de la luz*», para poder responsabilizar hasta el fondo al propio «*público*».

Además, la *Grande Jatte* rehúye lo provisional, lo accidental o lo efímero que, en cambio, es lo privilegiado por la fotografía. La pose de las varias señoras que ocupan con geométrica precisión lugares estratégicos de la composición, el intrigante perfil del fumador de pipa de la izquierda, los deportistas que se ejercitan sobre las aguas del río son otros tantos sujetos que hubieran podido tranquilamente aspirar a la gloria de un reportaje.

Por otro lado, después de 1850, la difusión de los procedimientos fotográficos se hace posible por el empleo de la emulsión húmeda que induce a la fotografía a exaltar la fugacidad de los propios temas y acoge con audacia creciente el desafío de la instantánea (en 1888 E. Muybridge aplica una máquina fotográfica a la línea de llegada de la pista de un hipódromo: el vencedor de cada carrera, de ahora en adelante, estará garantizado «*científicamente*»). Por tanto, en el momento en el que sale a la luz la *Grande Jatte*, la actualidad ya ha decretado el carácter de lo nuevo como custodio de la inmutabilidad de la faz del mundo; Seurat intenta invertir tal situación: en su pintura la inmutabilidad y la fijeza abren el camino a la afirmación de la voluntad de reatribuir a lo nuevo la posibilidad de producir experiencias diversas.

A lo instantáneo que se impone con el reportaje, Seurat enfrenta una geométrica estaticidad, casi adoptando para las propias figuras tiempos de exposición tan dilatados como aquellos a los que estaban obligados a recurrir los viejos daguerrotipistas. Las siluetas reunidas en la *Grande Jatte* son en verdad el resultado de largas «*sesiones de exposición*», prorrogadas por dos años como Seurat precisa a Fénéon, documentadas con series de dibujos y de *croquetons* preparatorios.

Inmersas en la luz de la isla, estas presencias pierden todo carácter familiar desde un punto de vista naturalista y se fijan como figuras a las que ya no se les concede metamorfosis alguna. El tiempo que se les asigna, además, no es aquel sociológicamente determinado por ese mundo moderno que obliga a estas sombras a darse cita en la *Grande Jatte*; es más bien un colapso, una suspensión. Los congregados participan en la «*irrealidad*» de la isla sin poder decir nada acerca de su propia procedencia. La forma en la que han llegado allí no está clara, de manera que también el tiempo de su presencia cae en lo indeterminado para subrayar hasta qué punto, en realidad, las figuras «*pertenecen*» a la isla, adaptándose a una inmovilidad decretada materialmente por la presencia de la luz.

Seurat llega a la luz coleccionando ausencias, sustrayendo. Haciendo esto, con un esfuerzo extremo de concentración, rechaza definitivamente las posibilidades de la descripción verista y, sobre todo, elude el vacío, el resultado inevitable de la imitación de un original. Por lo tanto, la inmovilidad de la representación es consecuencia de la renuncia a la unidad de tiempo que debería ligar los diversos episodios de la



Georges Seurat, *Un dimanche à la Grande Jatte*. 1884-86

representación en el caso de que esta última debiera confrontarse con el ritmo del reportaje. Las siluetas sobre el agua, el humo de las barcas a vapor y la inclinación de las velas, por ejemplo, muestran cómo la *Grande Jatte* es atravesada simultáneamente por vientos provenientes de distintos cuadrantes, mientras que la multiplicidad de las perspectivas no se ordena ni se resuelve, pero se exhibe hasta producir el efecto de una serie de planos dispuestos libremente.

«Preñado de Bellas Artes» como sostenía Pissarro, Seurat vuelve así a una suerte de concepción tradicional de la perspectiva, evitando convertirla en un instrumento dedicado a la producción de verosimilitud y más bien privilegiando su potencialidad transgresiva respecto a lo real. De esta manera, llega a una «precisión arquitectónica» (A. Salmon) que excluye lo pintoresco. En esta precisión tectónica permanecen encerradas figuras ataráxicas, incapaces de llevar la fatalidad de la historia –de su *propia* historia– al interior de aquellas perspectivas. La indiferencia «unifica» las figuras de la *Grande Jatte* (sólo en este sentido es aprehensible su analogía, a menudo superficialmente repetida, con los personajes de Piero della Francesca; también los ojos de los personajes de Piero rehúyen el instante, pero penetran y ven, iluminando caras que Seurat



Georges Seurat, *Une baignade, Asnières*.
1883-84

no puede ni siquiera individualar; la ceguera de las figuras que la *Grande Jatte* acoge completa su ataraxia). Esta uniforme inmovilidad exalta la multiplicidad de la luz, corazón de la composición. Tomando el punto de partida de Delacroix «cuyo color piensa por sí mismo, independientemente de los objetos a los que arroja y da a conocer» (Baudelaire), Seurat extenúa esa misma división para reconducir el color a su luminosa pureza, liberándolo de la necesidad de corresponder, responsabilizándolo sólo frente a la luz. El color es empleado como artificio óptico, destinado a la «producción de la luz», que, en la *Grande Jatte*, alisa cada aspereza y genera todo verdadero residuo.

El estudio del color induce a Seurat, una vez más, a polemizar implícitamente con la exhuberancia del propio tiempo, operando también sobre el plano más propiamente técnico, y nuevamente mediante sustracciones y reducciones. Así limita el número de colores en su paleta; no usa pigmentos y no asocia tonos para obtener tintes análogos a los de las superficies observadas; como intuye Signac, acaba por llevar el conflicto hasta lo más hondo del material expresivo. Seurat no recrea impresionistamente sensaciones en su estudio; se basa, en cambio, en la creación de luminosidades libres. Con tal fin no mezcla ni siquiera los pigmentos, ya que, según las teorías de Rood, toda mezcla hecha sobre la paleta tiende inevitablemente a la oscuridad. Aprendida de Chevreul la lección referente a los contrastes simultáneos, las enseñanzas ópticas aplicadas en la *Grande Jatte* derivan de los experimentos ópticos de Rood, autor del volumen *Théorie scientifique des couleurs* (1881), y de los *Elements of Drawing* de Ruskin. Utilizando exactamente la sucesión de los colores establecida en el círculo cromático de Rood, a partir de los experimentos de Maxwell, Seurat, como sostiene Homer, siempre dispone once colores sobre su paleta, constituyendo una línea debajo de la cual coloca otras tantas manchas de blanco, dejando un espacio intermedio donde cada uno de los colores del espectro superior se mezcla con el blanco que tiene debajo. Esta rigurosa disposición obliga a la mano a movimientos mínimos, verticales las más de las veces, dado que los recorridos del pincel están limitados a los colores complementarios y al blanco correspondiente. Análogamente, siguiendo una disciplina igualmente rígida que la que se impone a la mano en la paleta, las trazas dejadas por el pincel son mínimas y precisas, resultado de gestos que parecen imitar la producción de una materia de la que se quiere evidenciar la composición molecular.

Igualmente, la observación debe respetar rígidas normas, ya que el efecto de brillo estudiado por Dove sugiere la conveniencia de fijar medidas precisas que regulen la distancia entre el ojo y la pintura. Sólo visto desde una distancia óptima el juego de luces y sombras de la *Grande Jatte* resulta perceptible plenamente, como producto de una insistente complementariedad cromática. La medida esencial de la representación es aquella que establece la distancia necesaria para la observación. Por tanto, el evento fundamental de la experiencia estética se coloca fuera del cuadro, el cual no posee otra norma propia para «mostrar» que no sea el rigor técnico. Convertido en cierta manera en el guardián de la distancia, el observador se inviste de una nueva y decisiva responsabilidad, con un acto que inaugura el flujo ininterrumpido de experimentaciones, variamente elaborado por el arte contemporáneo.

En esta transferencia de responsabilidad queda individualizada la más comprometida de las respuestas con las que Seurat ha provisto lo moderno. En una época que concibe la distancia y el número como «dimensiones» susceptibles de continuas contracciones, en el momento en que la preocupación fundamental va siendo la de apoderarse de las cosas siempre con movimientos más contenidos reduciendo incesantemente el tiempo de la mirada, cuando la experiencia se reduce a la instantaneidad del choque que regula las reacciones de la masa, Seurat utiliza cada uno de estos «procedimientos» para obtener el efecto inverso, postulando con la precisión de la propia técnica una dilatación de la experiencia que implica una extrema, subjetiva responsabilidad del público en la confrontación con el aura de la obra de arte. Negándose a atribuir al tiempo la forma de una única y continua catástrofe, Seurat con la *Grande Jatte* se encuentra en una de aquellas encrucijadas irrepitibles que constituyen «la aparición única de una lejanía» capaz de liberar nuestra mirada de las ruinas de nuestra época.