



MUSEO DI ARTE ITALIANO



SULLE TRACCE DI...

**ALFREDO MÜLLER ¿POSTMACCHIAIOLI O
DANDI DE MONTMARTRE?**

(1869 - 1939)

El contexto histórico y social

Hacia 1855, en Florencia y París, las audacias pictóricas y los temas elegidos por los jóvenes pintores constituidos en asociaciones hacen escándalo. Rechazados por la crítica y los Salones oficiales, los artistas organizan exposiciones privadas.

El término *macchiaioli* (algo así como manchadores) fue acuñado el 3 de noviembre de 1862 por un columnista anónimo del periódico *Gazzetta del Popolo* quien, con esa expresión despreciativa, definió a un grupo de pintores provenientes fundamentalmente de la Toscana —principalmente Florencia— que trabajaron en multitud de ocasiones en *plein air* (una técnica novedosa en el contexto de la pintura italiana del momento que rompe con el romanticismo dominante y renueva así la cultura pictórica nacional). De hecho, a este grupo de pintores, se les considera los iniciadores de la pintura moderna italiana.

En París, un movimiento paralelo se desarrolla y el término impresionismo aparece por primera vez después de una exposición en el taller del fotógrafo Félix Nadar en 1874.

Al deslindarse de las normas, estos pintores descubren la libertad, pero también la denegación y la precariedad. En esta época el gran mecenazgo desapareció. Son los negociantes de cuadros los que se convierten en los nuevos guardianes de los artistas. Las obras de arte comienzan a convertirse en «mercancías» que representan «colocaciones». La imagen del artista maldito o bohemio aparece, aunque todos no lo fueron.

Innovaciones técnicas importantes

La fotografía, alrededor de 1839, que permite captar la realidad en sus detalles va a liberar a los artistas y llevarlos a explorar otros temas y otras maneras de pintar.

(*) Obra de carátula: Alfredo Müller, *Vele* (Velas), 1921, óleo sobre madera, 76,5 x 74,5 cm

La invención de los tubos de pintura en metal y del caballete, fáciles de transportar, ofrecen a los artistas la posibilidad de dejar más fácilmente los talleres para ir a pintar al aire libre.

El desarrollo del ferrocarril permite a los artistas desplazarse más fácilmente; así, descubren las playas de Toscana en Italia y las de Normandía en Francia.

Las características del movimiento macchiaioli y del impresionismo

Trabajando *in situ*, con rapidez, con el fin de entender las impresiones visuales fugaces del momento presente, los macchiaioli e impresionistas son la causa del desarrollo de la pintura al aire libre. Las series son los testigos de la atención incesante prestada a las variaciones de la luz y los colores que evidencian los motivos cada vez diferentes (almares, álamos para los macchiaioli y catedrales, ninfas para los impresionistas). La vida moderna en una sociedad en cambio y en movimiento sirve también de tema. La ciudad, las personas, las actividades aparecen a través de la mirada sensible del pintor, de la pincelada liberada y del juego de los colores puros de su paleta.

Los temas

Los artistas se interesan:

- en las sensaciones fugaces y en las impresiones visuales del momento que pasa;
- en los juegos de colores que cambian con la luz;
- en el desarrollo industrial: representan fábricas, ferrocarriles, estaciones;
- en las grandes ciudades y sus suburbios;
- en el campo, la orilla del mar, los jardines;
- en la vida moderna: el trabajo y los ocios (los bailes, las carreras de caballos, el mundo del espectáculo, cafés para los impresionistas).

Las características plásticas

La pintura se usa pura a partir del tubo, sin mezcla, para conservar la fuerza de los colores.

Los efectos de la materia, creados por las pinceladas que pueden ser fluidas o pastosas, animan la representación pictórica.

Los juegos de encuadre con vistas en picado y contrapicado indican las influencias de la fotografía.

De otro lado, tenemos que reconocer que Alfredo Müller (1869-1939), uno de los pintores más apreciados de su época, ha caído en el olvido. Y es que, hasta 1880, casi nadie conocía al grabador parisiense ni al pintor italiano. Con sus largos períodos de vida por una y otra parte de los Alpes, la trayectoria de este gigante italiano que tiene un nombre alemán —de hecho suizo—, y naturalizado francés en 1913 antes de reinstalarse en Toscana al iniciar la Primera Guerra Mundial, favoreció mucho al hecho de que se le olvide como pintor. Después, fue nombrado en Toscana como el grabador que el París de la *Belle Époque* llamaba «Alfred Müller».

Cuando nuestro pintor nace el 30 de junio de 1869 en Livorno, los macchiaioli ya eran conocidos y reconocidos. El joven Müller estudia en Florencia en la Academia de Bellas Artes de Giuseppe Ciaranfi y de Michele Gordigiani y, a los diecisiete años, expone ya con los grandes maestros macchiaioli Fattori, Lega, y los posmacchiaioli Adolfo y Ludovico Tommasi en la Prima Esposizione di Belle Arti en Livorno. Sus cuadros son apreciados por la crítica y se le considera como parte del grupo posmacchiaioli.

En 1888, viaja a París y estudia con François Flameng y Carolus-Duran. Se entusiasma por la técnica de los impresionistas. En 1895, a raíz de un revés financiero, su familia radica en París y el joven Müller se instala definitivamente en la ciudad luz. Traba amistad con Monet, Pissarro, Cé-

zanne, Toulouse-Lautrec y Renoir, y cuando regresa a Livorno en 1898, importa a Toscana las técnicas de los últimos impresionistas. Su cuadro *Los Baños Pancaldi*, que tenía la misma gama de colores que algunas vistas del Sena de Monet, permaneció colgado algún tiempo donde el negociante de colores Mors en Livorno. Este cuadro fue, para algunos pintores de la nueva generación, la iniciación al nuevo discurso pictórico y suscitó la admiración de Plinio Nomellini, Ferruccio Pagni, Enrico Banti, Edoardo Gordigiani y Leonetto Cappiello. Sin embargo, los más antiguos macchiaioli lo acusaron de tener una mala influencia sobre sus camaradas.

La ira del maestro Giovanni Fattori fue tal que en tres cartas (entre enero y marzo de 1891) acusó a Plinio Nomellini y a un «grupo de escolares» de seguir pasivamente el ejemplo de Müller y la moda «monetiana» olvidando sus propios orígenes artísticos. Müller fue, de hecho, «excomulgado»¹.

De regreso a París, comparte la vida de los artistas de Montmartre. Frecuenta la alta sociedad de la *Belle Époque*, y es uno de los preferidos de la alta sociedad artística parisina. Como sus coetáneos, está convencido de la importancia de pintar al aire libre, pero le gusta más estar en su taller; entonces, compra una casa de campo en las afueras de París y cuando sale a pintar por uno o dos meses, deja su taller a Renoir. Su pintura es tan reconocida que en 1936, el Museo de L'Orangerie en París, al dedicar una retrospectiva a Cézanne, se equivoca y asigna a Cézanne un cuadro que resulta ser de Müller.

Artista polifacético, no por versatilidad, sino por explorar y controlar todas las técnicas. Su obra es tan variada que es difícil captarla en su conjunto. Primero porque, como lo hemos dicho, estuvo entre París, Florencia y Livorno; después, porque tuvo dos vidas que hacen que sea más

1. La emoción de Giovanni Fattori se puede explicar, pero no es culturalmente entendible, además Müller nunca fue discípulo suyo. Esta apreciación dejó huellas a tal punto de que en 1914, regresando de París, unos seguidores de Fattori lo tildaron de estar «embebido por la pintura de Cézanne como puede estar embebida una esponja». Como si los pintores livorneses se iban a lanzar en un cezannismo (sic) desencadenado...

conocido en Francia por sus grabados, aguafuertes y aguafuertes que en Italia por sus pinturas².

¿Por qué dandi? ¿Por ser el pintor más elegante del escenario parisino? ¿Casarse con la modelo más famosa de Puvis de Chavannes? ¿Tener como padrino y testigo de boda al músico Erik Satie? ¿Ser campeón de billar y ganar la copa de la Federación Francesa de Billar o por ser refinado y original, rico y ocioso?³ No. Eso sería demasiado fútil. Alfredo Müller fue rico, cosmopolita, cierto, pero no ocioso. Dandi porque, al igual que Giovanni Fattori y Amedeo Modigliani, fue el protagonista de la modernidad y de la innovación pictórica que proyecta a Livorno en el corazón de Europa, ya que no fue un «cezannista»; no fue un seguidor, sino uno de los fundadores de la vanguardia europea, capaz de visitar el espíritu y el refinamiento estético de la cultura artística de su época. ¿Cómo entender sino que cuando se llevó a cabo la Exposición Cézanne en el 2007 en el Palazzo Strozzi de Florencia, cuatro lienzos de Müller estuviesen expuestos?

No negamos la influencia de Cézanne, sobre todo en algunas admirables «Naturalezas Muertas», o de Courbet en algunas caras, pero el arte de Müller es tal que merece una atenta consideración y un gran respeto. Estamos, sin duda, ante un maestro del color. Müller dibuja a la manera de los grandes maestros clásicos, empero como un impresionista. La mezcla admirable de colores, la economía y el gusto de los tonos fríos que nunca chocan hacen de su obra, al mismo tiempo, un todo austero y alegre que produce instantáneamente eco en nosotros con los más grandes procesos del color. Por lo mismo, opta por pintar sobre madera y le gusta mucho el tono caliente, casi rojizo de la caoba o del cedro que

2. Alfredo Müller es uno de los principales maestros del grabado a colores en Francia en la Belle Époque. Sus litografías espectaculares, realizadas en París hacia 1900, están publicadas en *Alfredo Müller Lithographe*, Edition Les Amis d'Alfredo Müller, Paris (2012). Notemos, entre otros, la obra *Verlaine en el café Procope*, un cartel con forma de kakemono que se hizo para la llegada en París de la bailarina japonesa Sada Yacco en la Exposición Universal de 1900. Los seis paneles decorativos sobre papel Art Nouveau impresos en seis colores y publicados por Edmond Sagot. De setiembre 2013 a enero 2014, en el Museo de Montmartre (París), se realizó una gran exposición dedicada a su obra gráfica.

3. Para ir un poco más lejos, cf. Charles Baudelaire: *El pintor y la vida moderna*, 1863, capítulo IX, "El dandi", pp. 21 y sg.

se armoniza perfectamente con los colores fríos del cielo. De este punto de vista, sigue la tradición de los primeros flamencos o de los artistas del *quattrocento* quienes usaban paneles de madera (la mayoría del tiempo el tilo que se consideraba superior al roble o al álamo). Esta madera estaba puesta a secar durante diez años; después, el pintor armaba las tablas y las encolaba con seis capas de una cola a base de pergamino para construir su panel. A veces, se le pegaba una fina tela, pero la mayoría del tiempo se usaba el gesso para disimular los empalmes y las venas de la madera. El gesso es una mezcla de yeso y pegamento de origen animal (piel de conejo, por ejemplo). El resultado debe ser tan liso y duro como el marfil. Esta preparación homogeniza el panel, disminuye el poder absorbente de la madera y facilita la adhesión de la pintura en el soporte. La gran ventaja de esta técnica es que confiere más resplandor y luminosidad a los colores. El inconveniente es que la madera es muy sensible a las variaciones de temperatura: puede dilatarse o retractarse (los paneles se dividen y la capa de pintura se agrieta).

Aunque Müller conozca perfectamente la técnica de la pintura sobre panel, no la ha usado. Se pueden notar las tablas que conforman el cuadro; además, un análisis de la obra —cuando se hizo la restauración— ha mostrado que en algunas partes la pintura aplicada se levantaba. La imagen siguiente muestra claramente las curvaturas y grietas de las tablas ensambladas. Müller no ha usado entelado y tampoco enyesado. Ha empezado a pintar sin preparar la madera, sin usar el famoso gesso, porque el artista sabe que la madera crea en la conciencia colectiva un efecto natural de calor, y despierta un sentimiento de posesión que los demás soportes no suscitan; además, pintar directamente sobre una madera de color rojo, le permite dejar aparecer las venas de la madera y producir efectos de contrastes puros, de juegos entre sombra y luz. Tampoco hizo un esbozo al carboncillo, ni usó la técnica a tempera con huevo o con barniz; sin embargo, ha usado una pintura espesa y colores puros. Tampoco usa el formato preferido de los macchiaioli (pequeños paneles de caoba alargados), pero opta por un panel de cedro casi cuadrado poco habitual para pintar una marina o paisaje marino.



Defectos del entablado

Sabemos que el mar es un motivo recurrente en la pintura, y más específicamente en la pintura impresionista de Monet. Este coge influencia de las obras de su maestro Jongkind: los efectos de la luz y la atmósfera. Hemos dicho que Müller era amigo de Monet y que como a él le encantaban los paisajes marinos; sin embargo, no hemos encontrado en su obra gráfica o pictórica, alguna representación salvaje del mar, ni como un instrumento de ocio para la burguesía. La gran mayoría de sus obras marinas representan barcos o veleros, pero sin la presencia de personas,



solo mar y velas... un inagotable pretexto para multiplicar las variaciones cromáticas. De hecho, Alfredo Müller encuentra una fuente de inspiración constante en la evocación del agua y sus colores. La reflexión de la luz en la superficie del mar o las amplias velas desplegadas para sugerir el viento que por esencia no puede representarse parecen ser la única preocupación del pintor para ilustrar la realidad. ¿Pero de qué realidad hablamos? ¿De Barcos navegando sobre el mar o sobre la arena? ¿De cómo barcos en la arena con velas desplegadas pueden no voltearse? ¿O por qué un cielo más importante que el mar ocupando los tres cuartos del cuadro? ¿Por qué titular la obra *Velas*?

Porque aquí se oponen la profundidad de los volúmenes con el aspecto plano del espacio. La pintura nos hace dudar entre la aceptación de una ilusión: la masa de un objeto pintado y la de una realidad (la planicie de su imagen). De otro lado, a pesar del conflicto entre el volumen y el espacio, este óleo es coherente puesto que lo que está en juego no se ha desplazado. Los barcos pierden su función de imágenes ilusorias para darnos a conocer la realidad de la superficie del lienzo y de la composición de la representación. Estamos en la búsqueda de un equilibrio entre la imagen que tenemos de un mundo y el mundo de la imagen que elaboramos. *Veleros navegando sin mar*. Como Manet y sus seguidores, Müller usa dentro de sus cuadros, el interior mismo de lo que representa las propiedades materiales del espacio sobre el cual pinta. Así, la relación entre los barcos del primer plano y el paisaje del segundo plano vuelve evidente el paisaje; y el paisaje, a su vez, los vuelve evidentes, los rodea de su luz, los refleja y los ilumina.

Ahora bien, podemos tener otra lectura. El colorido no es nada más que colores. Müller no hace de ellos un simple medio técnico y nos los separa, no los aparta del dibujo. Su visión pictórica se resume en la verdadera innovación que aporta a sus cuadros: la utilización del color para modelar los volúmenes y para crear la perspectiva. Decía Paul Cézanne: «...el dibujo y el color no son distintos. A medida de que se pinta, se dibuja. Cuanto más el color se armoniza, más el dibujo se precisa». No obstante, *Velas* no se presenta ante nuestros ojos con colores llamativos o resplandecientes. La luz parece equivalentemente repartida, clara; la atmósfera, límpida. Y es esta luz casi ocre que cincela las formas y, contrariamente a la luz impresionista, no está analizada sistemáticamente, de manera que los contornos se notan con claridad. Las pinceladas son nerviosas y bien



Composición de la obra de Alfredo Müller "Velas"

visibles. La materia es gruesa. No hay rastro de dibujo. Los contornos no existen, ninguna línea precisa es visible. El uso de cuatro o cinco colores, el naranja del barco, el ocre de las velas y de la arena, el celeste del cielo y el verde del mar dan al cuadro un colorido sobrio casi natural: los colores se armonizan entre ellos, suavizan la mirada. La composición obedece a la regla estricta de las tres dimensiones: largo, ancho y profundidad, sino el lienzo sería solo una reproducción plana.

Müller opta por una composición geométrica, mástiles de veleros verticales que forman con las velas un trapecio. Pasa lo mismo con los dos barcos del segundo plano, y con las sombras en el primer plano. No

hay punto de fuga, a pesar de que la línea del horizonte está nítidamente dibujada. La profundidad está determinada por los dos veleros desplazados a la derecha y, entre los dos barcos estancados más allá del horizonte del mar, por un montículo la costa apenas perceptible. Un conjunto aparentemente desequilibrado pero que logra crear una sensación de armonía y de equilibrio desde la orilla del mar hasta el fondo. Finalmente, la obra se divide entre varios planos que originan una suerte de relieve; por esta razón, el cuadro sigue teniendo tres dimensiones sin que Müller las imponga.

Además de estos planos, lo que contribuye a dar la noción de profundidad al cuadro es la elección de los colores que, a primera vista, genera que el espectador cree unidos y uniformes matices oscuros o claros. Pero como la mirada se para sobre las dos velas del primer plano, el espectador no tarda en descubrir que Müller juega sobre una diferenciación de colores. El ocre más o menos oscuro de la arena, el marrón claro del cielo que forma una suerte de cortina veneciana en la parte superior del cuadro y el color crudo de la velas mezclado con un rosado delimitan tres niveles de color, formando así tres planos netos.

Müller logra unir observación y sensación, la teoría de la percepción, el hacer y el sentir. Y trabaja la composición para expresar la realidad de su sensación interior que lo vincula a la estructura interna y objetiva del paisaje marino que representa. No se trata de transcribir una sensación epidérmica, sino la sensación interiorizada que le permite encontrar en la pintura el camino de su expresión.

Se trata de percibir como el ojo humano: el espectador debe contemplar un cuadro alejándose del lienzo, tomando una nueva postura. El artista quiere comunicar al espectador la esencia de su visión. El tema no es importante, la primacía va al color o a las formas. La decadencia del objeto y de lo real abre la vía al abandono de lo figurativo y prefigura el arte abstracto.

Margarita Ginocchio Lainez Lozada



www.museos.cultura.pe



MUSEO DE ARTE ITALIANO

Paseo de la República 2da cuadra s/n, Lima

Teléfono: 3215622 / 6189393 anexo 1040

Correo electrónico: museodearteitaliano@cultura.gob.pe

 /museodearteitaliano

Horario de atención: de martes a domingo de 10:00 a 17:00 horas

Tarifas:

Entrada General: S/ 6.00

Estudiantes de educación superior, docentes y adultos de la tercera edad S/ 3.00 (*)

Escolares y niños: S/ 1.00

Escolares con taller: S/ 3.00

(*) Entrada libre cada primer domingo de mes

(Ley N° 29366 y Ley N° 30260)

Información práctica para su visita:

FOTOGRAFÍAS:

Se permite tomar fotografías sin hacer uso del flash.

PROTEJAMOS NUESTRO PATRIMONIO:

No tocar pinturas, esculturas ni objetos en exhibición.