

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Artes

Historia de las Artes Plásticas V (siglo XIX)

Materiales didácticos

El Arte Moderno. Pasión, Sentimiento, Razón

Alicia Ester Romero, Marcelo Giménez, Alejandra Niño Amieva

2010

Pasión, Sentimiento, Razón

Pasión

PASIONES: «II. Cuando reflexionamos sobre lo que pasa en nosotros, cuando vemos objetos apropiados para darnos placer o causarnos pena, sentimos nacer una tendencia, una determinación de la voluntad que es diferente del sentimiento mismo del bien y del mal.

Esa tendencia está muy cerca de tal sentimiento pero es una manera de ser más activa, es una voluntad naciente cuyos dictados podemos seguir o abandonar, en tanto que no tenemos ningún control sobre esa modificación primera del alma que es el sentimiento».*

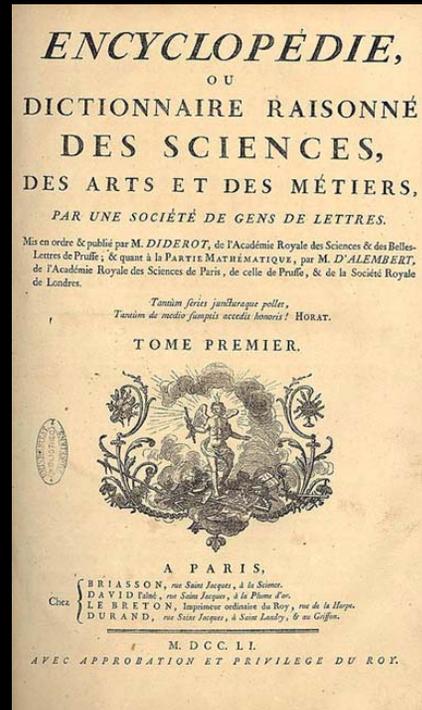
*. «PASSIONS, s. f. pl. (*Philos. Logique, Morale*)». En *Encyclopédie, Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers par une Société de Gens de Lettres. Mis en Ordre et publié par Mr. Tome douzieme. Parl=Pol.* Neufchastel : chez Samuel Faulche, 1765, pp. 144-145.

«Y esa tendencia, ese gusto que nos determina a hacer el bien o a lo que nos parece que es el bien es lo que llamamos adhesión o anhelo, según que se posea el bien o se anhele a poseerlo; y es esa tendencia la que nos aparta del mal y de lo que juzgamos como tal y que, si ese mal está presente, se llama aversión; y si el mal está ausente, se trata de rehuir.

Es así como lo bello o lo que nos agrada, nos conmueve con un sentimiento que a su vez excita el anhelo o deseo y hace nacer la pasión. Lo contrario tiene el mismo desarrollo».*

*«PASSIONS, s. f. pl. (*Philos. Logique, Morale*)». En *Encyclopédie, Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers par une Société de Gens de Lettres. Mis en Ordre et publié par Mr. Tome douzieme. Parl=Pol.* Neufchastel : chez Samuel Faulche, 1765, pp. 144-145.

III. «(...) Son las pasiones las que lo ponen todo en movimiento, las que animan el cuadro de este universo, las que dan, por así decirlo, alma y vida a sus diversas partes».*



*«PASSIONS, s. f. pl. (*Philos. Logique, Morale*)». En *Encyclopédie, Dictionnaire Raisoné des Sciences, des Arts et des Métiers par une Société de Gens de Lettres. Mis en Ordre et publié par Mr. Tome douzieme. Parl=Pol.* Neufchastel : chez Samuel Faulche, 1765, pp. 144-145.

Releyendo la *Encyclopédie* *

El artículo en La *Encyclopédie*, interesa en tanto recoge y filtra los debates sobre las pasiones desarrollados en los siglos XVII y XVIII, configura una especie de *doxa* del universo teórico y pasional de la Edad Moderna.

El texto:

- Define las pasiones como *tendencias, inclinaciones, deseos, aversiones* que se caracterizan por *cierto grado de vivacidad* y por una *sensación confusa de placer o de dolor*.
- Se refiere a los diferentes grados de *modificación de nuestra alma*.
- Plantea la relación conflictiva de las pasiones con nuestra “libertad” (pueden desarrollarse hasta el punto de impedir el uso de la libertad al hacer pasiva nuestra alma).

* FABBRI, Paolo. *Tácticas de los signos*. Barcelona: Gedisa, 1995, pp. 151-160.

- Las pasiones se consideran en constante y fundamental relación con los elementos del pensamiento y del juicio, con articulaciones selectivas de la experiencia (imagen no mecanicista).
 - La conjunción con un sentimiento de placer o de dolor indica la presencia implícita, pero esencial, de una orientación axiológica.
- La pasión no carece de juicio, más aún, nace precisamente de la opinión de que un determinado objeto entraña un gran bien o un gran mal.
 - El mismo aspecto violento, coercitivo de las pasiones se describe como una concentración exclusiva de la atención en el objeto de la pasión misma, a causa de una sobrevaloración de la importancia del objeto.
- La pasión no nace como debilidad del pensamiento, antes bien es creación de campos en los que el pensamiento se concentra con particular fuerza.*

* FABBRI, Paolo. *Tácticas de los signos*. Barcelona: Gedisa, 1995, pp. 151-160.

Diferenciaciones (ejes semánticos subyacentes)*

en «Passions» (*op cit.*)

- Por su relación con el bien/placer - mal/displacer:
eufóricas - disfóricas.

- Por su modo de surgimiento y permanencia:
pasiones súbitas “puntuales” - pasiones continuas “duraderas”

- De acuerdo al momento de manifestarse:
en su comienzo, en el momento culminante de su expresión en su modo de volverse a un término.

* FABBRI, Paolo. *Tácticas de los signos*. Barcelona: Gedisa, 1995, pp. 151-160.

APROXIMACIÓN HISTÓRICO-FILOSÓFICA

Sistema/período	Pasión	
Sistema aristotélico	Afección del ente, contrapuesta a la categoría de «acción»	
Estoicismo	Perturbación contraria a la naturaleza eliminable mediante la razón.	
Escolaticismo (tomismo)	Movimiento suscitado por el apetito sensitivo, afirma la posibilidad de su operatividad sobre la facultad cognitiva y volitiva.	
Modernidad	Descartes [1596-1650]	Afección del alma (<i>Les passions de l'âme</i> 1649). Distingue pasiones fundamentales o primitivas y derivadas.
	Spinoza [1632-77]	Las pasiones fundamentales y que hacen que los hombres difieran entre si, son: el <i>deseo</i> , la <i>alegría</i> y la <i>tristeza</i> ; se diferencian de la razón que hace que los hombres concuerden entre ellos.
	Hume [1711-76]	Considera una falacia la oposición pasión-razón: la razón “es, y sólo debería ser, la esclava de las pasiones, y no puede pretender desempeñar otro oficio que servir las y obedecerlas”. Distingue las pasiones entre <i>violentas</i> y <i>calmosas</i> .
	Kant, [1724-1804]	El hecho que el objeto –cualquiera que sea– influya sobre el sujeto, constituye un afectar: «la sensibilidad es la capacidad de recibir las representaciones según la manera como los objetos nos <i>afectan</i> ’, y la sensación ‘es el efecto de un objeto sobre nuestra capacidad representativa al ser afectados por él».
	Hegel [1770-1831]	La pasión se subordina a la razón la cual usa las pasiones para la realización de los fines esenciales del espíritu.

Coerciones formales y constantes temáticas en la teoría de las pasiones*

CONSTRICCIONES FORMALES:

- Necesidad de una distinción entre pasiones-*tipo* y pasiones *derivadas-combinadas*.
- Doble descripción de las pasiones desde el punto de vista de sus *causas* y desde el punto de vista de sus *estructuras*

CONSTANTES TEMÁTICAS:

- Necesidad de determinar la pasión o clase de pasiones en el eje *euforia vs. disforia*.
- Necesidad de distinguir el eje *exteroceptividad vs. interoceptividad*.
- Necesidad de determinar la *especificidad* de la competencia pasional con su *intencionalidad*.
- Necesidad de especificar la *modalización* de la pasión (querer, saber, poder, deber (moral-lógico)).

* PARRET, Herman [1986]. *Las pasiones. Ensayo sobre la puesta en discurso de la subjetividad*. Buenos Aires: Edicial, 1995, pp. 17-20.

Sentimiento

SENSIBILIDAD SENTIMIENTO (Medicina):

«La facultad de sentir, el principio sensible, o el sentimiento de las partes, la base y el agente conservador de la vida, la animalidad por excelencia, (...) el más singular fenómeno de la naturaleza».

«La sensibilidad está en el cuerpo vivo una propiedad que tienen algunas partes de percibir las impresiones de los objetos externos, y de producir en consecuencia movimientos proporcionados en el grado de intensidad de esta percepción».*

* «SENSIBILITÉ SENTIMENT, (Médecine)». En *Encyclopédie, Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers par une Société de Gens de Lettres*. Neufchastel: chez Samuel Faulche, 1765.

SENSIBILIDAD SENTIMIENTO (Medicina):

«(...) La primera de estas acciones es lo que solemos llamar el sentimiento, *sensatio, sensus*, respecto del cual la sensibilidad no es más que una facultad, una potencia reducida (...)».*

* «SENSIBILITÉ SENTIMENT, (Médecine)». En *Encyclopédie, Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers par une Société de Gens de Lettres*. Neufchastel: chez Samuel Faulche, 1765, pp. 144-145.

SENSIBILIDAD – SENSIBLE – SENTIMIENTO

Los primeros usos de sensibilidad de *la p.i.* latina *sensibilitas*, siguieron los primeros usos de sensible de la *p.i.* francesa *sensible* y ésta del latín tardío *sensibilitis*, sentido percibido a través de los sentidos (físicos).

Este uso sensible, del siglo XIV, subyace a sensibilidad como sensación física o percepción sensorial del siglo XV.

Pero no se trataba de una palabra muy empleada.

El desarrollo significativo de *sentido* fue su extensión desde un proceso hasta un tipo particular de producto: *sentido* como buen sentido, buen juicio del cual iba a derivar el significado moderno predominante de *sensato* (*sensible*) *

* WILLIAMS, Raymond [1975] . *Palabras claves. Un vocabulario de la cultura y la sociedad.* Buenos Aires: Nueva Visión, 2003, pp. 292-295.

(*)

- Antes de que *sensato* (*sensible*) se especializara en este uso limitado, en el siglo XVI se movió temporalmente en otra dirección, para designar un sentimiento «tierno», «fino».

Este sólo sobrevive en *sensible a*
(cf. el uso especial de *conmovido* , *el sentir de*
tiene un alcance real más amplio , incluida la neutralidad).

- El importante uso de *sensibilidad* en el siglo XVIII se derivó de ese uso particular de *sensible* .

Era más que *receptividad*, que puede describir un estado físico o emocional.

Se trataba de una generalización social de ciertas cualidades personales,
o para decirlo de otro modo,
una apropiación personal de ciertas cualidades sociales.

Pertenece entonces a una importante formación que incluye

GUSTO, *cultivo y discriminación*

y, en un plano diferente,

CRÍTICA y CULTURA

(ésta en uno de sus usos derivados de *cultivado y cultivo*).

* WILLIAMS, Raymond [1975] *Palabras claves. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003, pp. 292-295.

(*)

En sus empleos del siglo XVIII

sensibilidad se extendió desde un uso muy parecido al del moderno *conocimiento* (no solo estado *conciente* sino *conciencia*), hasta una forma fuerte de lo que la palabra parece significar literalmente, la aptitud de sentir.

¡Querida sensibilidad! Fuente (...) inagotable de todo lo que es precioso en nuestras alegrías o costoso en nuestras aflicciones (Sterne 1768)

- Fue en ese momento cuando su relación con *sentimental* ganó en importancia. Sentimiento de la *p.i.* *sentimentum*, del latín medieval y la *p.r.* latina *sentire*, *sentir*, se había extendido desde los usos del siglo XIV como sensación física y sentimiento de lo que es propio, hasta los del siglo XVII como opinión y emoción.

- A mediados del siglo XVIII *sentimental* se usaba ampliamente:

Sentimental, tan en boga entre la gente educada (...)
Todo lo inteligente y agradable se incluye en esta palabra (...)
un hombre sentimental (...) un grupo sentimental (...) una caminata sentimental
(Lady Bradshaug 1749).

* WILLIAMS, Raymond [1975] *Palabras claves. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003, pp. 292-295.

(*)

-La asociación con sensibilidad fue entonces estrecha: una apertura consciente a los sentimientos y un supuesto consciente de éstos.

Este último uso hizo que *sentimental* fuera vulnerable y en el siglo XIX se cargó hasta el fondo contra este aspecto:

Esos vahos rosados de sentimentalismo, filantropía y banquetes de moral (Carlyle 1837).

Radicalismo sentimental (Bagehot sobre Dickens 1858).

-Gran parte de lo que era moral o radical, en intención y en efecto estaba cortado con la misma tijera que se usaba para describir las muestras deliberadas o autoindulgentes de *sentimiento*.

Southey en su etapa conservadora , reunió las palabras:

Las clases sentimentales, personas de ardiente o mórbida sensibilidad (1823).

* WILLIAMS, Raymond [1975] *Palabras claves. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003, pp. 292-295.

Esta queja es contra la gente que siente «demasiado»,
así como contra quienes «ceden a sus emociones».
Esta confusión perjudicó permanentemente a *sentimental*
(aunque sobreviven usos positivos limitados)
y determinó por completo *sentimentalidad*.

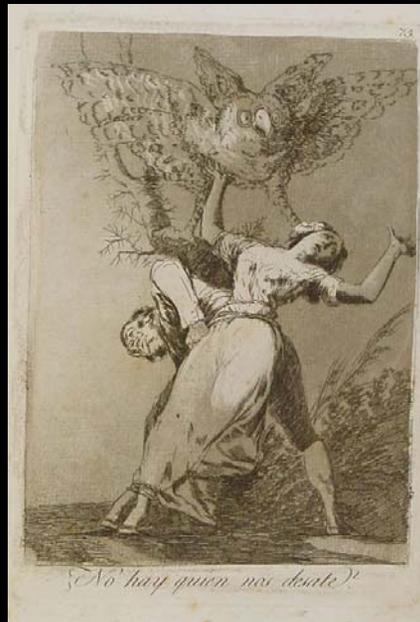
- *Sensibilidad* escapó a esta situación, mantuvo su extensión del siglo XVIII
y ganó importancia en un área especial,
en relación con el sentimiento ESTÉTICO.

En *Sense and Sensibility*, Jane Austen había explorado
las cualidades variables que los términos especializados parecían definir.
Es posible que *Emma* haya escogido una tendencia en la frase:

“Una sensibilidad más aguda a los oídos finos que a mis sentimientos”.
(ii. vi; 1815).

* WILLIAMS, Raymond [1975] *Palabras claves. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*.
Buenos Aires: Nueva Visión, 2003, pp. 292-295.

- Ruskin escribió sobre «la sensibilidad al color» (1843).
La palabra parece haberse utilizado cada vez más
para distinguir un área determinada de interés y respuesta
que podía diferenciarse no solo de RACIONALIDAD o *intelectualidad*,
sino también (en contraste con una de sus asociaciones del siglo XVIII)
de *moralidad*.*



* WILLIAMS, Raymond [1975] *Palabras claves. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*.
Buenos Aires: Nueva Visión, 2003, pp. 292-295.

Razón

RAZÓN: «(...) S. f. (Lógica) (...) distintos conceptos de la palabra razón.

1°. Se puede entender simplemente y sin restricción esta facultad natural de la que Dios ha provisto a los hombres, para conocer la verdad, cualquier luz que ella siga y cualquier orden de asuntos al que ella se aplique.

2°. Se puede entender por razón esta misma facultad en cuestión, no absolutamente, sino únicamente en tanto ella se conduce en sus búsquedas por ciertas nociones que portamos al nacer y que son comunes a todos los hombres del mundo».*

* «RAISON». En *Encyclopédie, Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers par une Société de Gens de Lettres*. Neufchastel : chez Samuel Faulche, 1765.

3°. Se entiende a veces por la razón, esta luz natural (...) por la cual la facultad que designamos por este mismo nombre, se conduce. (...) cuando se habla de una prueba, o de una objeción tomada de la razón, que se quieren distinguir de las pruebas y objeciones tomadas de la autoridad divina o humana.

4°. Por razón se puede también entender la secuencia de las verdades a las cuales el espíritu humano puede alcanzar naturalmente, sin ayudarse de las luces de la fe.*

* «RAISON». En *Encyclopédie, Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers par une Société de Gens de Lettres. Mis en Ordre et publié par Mr. Tome douzieme. Parl=Pol. Neufchastel : chez Samuel Faulche, 1765.*

Razón (de la *p.i. reisun* o *raison*, del francés antiguo y ésta del latín *rationem*, de una raíz en el participio pasado de *rerī* (pensar) tuvo desde sus primeros usos en inglés en el siglo XIII dos tipos de significados; era a la vez:

- específica:

un enunciado, una descripción o un discernimiento
(uso del término relativamente controvertido, mantuvo su vigencia);

- general:

una facultad, por lo común específicamente humana,
de pensamiento y discernimiento conectados

(uso siempre presente, pero se la aplicó de manera variada:
desde la *razón* entendida como “informada por la gracia” en oposición a la mera “razón carnal”,
hasta la *razón* entendida como conjunto de principios universales,
diferenciados de la *razón* como facultad de argumentación).*

* WILLIAMS, Raymond [1975] *Palabras claves. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*.
Buenos Aires: Nueva Visión, 2003, pp. 292-295.

RAZÓN

Entre los momentos en que la *Razón* (con mayúsculas) se distinguió de la acción de dar cualquier razón o razones específicas:

Fines del siglo XVII y siglo XVIII: uso teológico de *Razón* (con frecuencia destacada como *Justa Razón*, contra nuevos tipos de razonamiento y racionalidad)

- Fines del siglo XVIII y XIX: uso idealista, como poder trascendente de captar los primeros principios, diferenciada de los procesos de verificación empírica o cálculo racional.*



* WILLIAMS, Raymond [1975] *Palabras claves. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003, pp. 267-68.

Bibliografía

- FABBRI, Paolo. *Tácticas de los signos*. Barcelona: Gedisa, 1995.
- PARRET, Herman [1986] *Las pasiones. Ensayo sobre la puesta en discurso de la subjetividad*. Buenos Aires: Edicial, 1995.
- WILLIAMS, Raymond [1975] *Palabras claves. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

Repositorios

Bibliothèque Nationale de France, Paris. www.bnf.fr

Algunas exposiciones de artes
que problematizan la transformación
de los conceptos de
pasión, sentimiento y razón
durante la Modernidad

*Las figuras de la pasión.
Pintura y música en la edad barroca*

Paris

Musée de la Musique - Cité de la Musique
3 de octubre de 2001 – 20 de enero de 2002

Comisariado general:

Frédéric Dassas, conservador del patrimonio, director del Musée de la Musique

Emmanuel Coquery, conservador del Musée du Louvre, Paris

Christine Laloue, conservadora del Musée de la Musique

Anne Piéjus, musicóloga, CNRS, Paris

Michel Vershaeve, musicólogo

Escenografía:

Vincen Cornu

Esta exposición se propuso explorar un tema central en la estética del siglo XVII:
el de la expresión de las pasiones.

Enteramente emplazada bajo el signo de un diálogo entre la música y las artes figurativas,
esta exposición constituye, de hecho, el primer panel de un díptico
cuyo segundo es *La invención del sentimiento*,
consagrada al nacimiento del movimiento romántico a partir de mediados del siglo XVIII.

Presentar una exposición sobre la representación de las pasiones
retrotrae inevitablemente a interrogarse sobre los medios que han dado los artistas
para representar lo inefable o lo inexpresable: la vida del alma y sus movimientos.

La cuestión de las pasiones, se trate de su clasificación, de su representación o de su expresión,
recorrió en efecto los debates artísticos del *Grand Siècle*.

Teorizada en el campo de la filosofía por Descartes en su tratado *Les Passions de l'Âme* (1649),
recurrente en la pluma de diversos teóricos que se han atareado con más o menos felicidad
en esclarecer los mecanismos que determinan la eclosión de las pasiones,
su desencadenamiento o, por el contrario, su apaciguamiento,
la cuestión de las pasiones es uno de los resortes principales
de la elaboración de la estética clásica francesa
tal como ella se ubica en el segundo cuarto del siglo XVII.

El primer espacio de la exposición, ***De la Pasión a las pasiones***,
explora la Pasión de Cristo y sus diferentes figuraciones
a través de las suntuosas representaciones religiosas
de un Le Brun, de un Vouet o de un Tournier.

La segunda, ***Bajo el Imperio de las pasiones***,
explora los meandros de los movimiento del alma bajo muchos enfoques:
Mostrar la muerte, Entre cólera y terror, Bajo el signo de Baco: risa y deseo,
con las figuras heroicas o mitológicas de Lucrecio, Séneca, Aquiles, Dido o Sileno.

Los caracteres del retrato (retrato de carácter, pintado o musical),
saca a luz las pasiones íntimas al exponer las obras de Santerre, Raoux o Largillière.

Finalmente, un ***Gabinete de dibujos*** permite discernir mejor la reflexión elaborada por los artistas
sobre los medios a poner en obra para representar las pasiones.

El ***Gabinete de música*** completa el recorrido de la exposición
con una selección de manuscritos y tratados de Mersenne, Lully, Charpentier o Rameau.

De la Pasión a las pasiones

La valorización progresiva del mundo de los afectos está intimamente ligada a la evolución de la sensibilidad cristiana en la Edad Media, en la que la meditación de los sufrimientos de Cristo deviene una de las vías esenciales de la salvación.

La noción de pasión se pone directamente en dependencia de la «Pasión de Cristo» y de sus figuraciones: pasiones místicas, mártires, penitencias y éxtasis definen un primer conjunto de representaciones en las que el dolor se vuelve gozo y la pasión compasión.

La meditación sobre la muerte se nutre del temor del pecado, de la esperanza de la resurrección y de la fe en la fuerza redentora de la pasión, garante de la posible comunión del alma con Dios.

Meditar la pasión es imitar, por la rememoración de sus acontecimientos trágicos, los sufrimientos de Cristo.

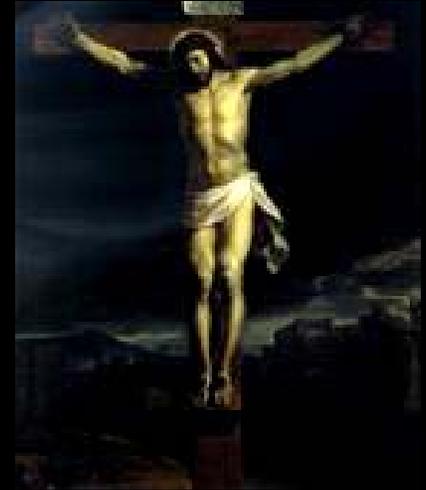
La imagen religiosa debe convertir las pasiones trasmutándolas: nacidas en un desorden solitario, ellas se completan con una participación en un sufrimiento glorioso e infinito.

La figuración de la Pasión toma así el rol de un espejo donde el hombre debe ver su fealdad, su apego visceral a las pasiones y así su responsabilidad frente al sufrimiento de Cristo. Aquel que se encuentra delante de los cuadros debe entonces experimentar un dolor doblemente vívido.

Si los acontecimientos históricos de la Pasión aparecen siempre insinuados, las obras llaman más específicamente a la compasión y a la contemplación.

La Crucifixión
Avignon, Musée Calvet

Círculo de Philippe de Champaigne



Esta pintura obedece a un principio de despojamiento formal donde el realismo de la representación despierta por sí solo la compasión. Cabeza baja y ojos cerrados, el Cristo está muerto, de cara al espectador, que en esta imagen perfectamente frontal debe ver la víctima de sus propios pecados, es decir, verse a sí mismo como en un espejo esclarecedor.

La Madeleine soutenue par deux anges
1625, Besançon, Musée d'Art et d'Archéologie

Simon Vouet
(Paris, 1590-1649, Paris)



Esta Magdalena pone de relieve la transfiguración del alma fuera del cuerpo.

De un dinamismo fulgurante, todo de diagonales incurvadas y cuerpos desbordados, la composición mezcla la voluptuosidad y los dolores de María Magdalena.

No se sabe si ella muere o languidece de amor, pero su devoción es indudable.



La Sainte Face

1649, grabado, 42,8 x 32 cm

Paris

École Nationale Supérieure
des Beaux-Arts

Claude Mellan

(Abbeville, 1598-1688, Paris)

Este *Divino Rostro* vuelve casi real la imagen inscrita sobre el velo, verdadero retrato de los sufrimientos de Cristo por un efecto de trampantojo. Su rostro está presentado en un marco en parte recubierto por un cortinado, su mirada insistente y severa confronta al espectador a su condición de pecador, exhortándolo a arrepentirse.

Bajo el imperio de las pasiones

La historia antigua y el mundo literario
parecen resumirse en el siglo XVII a una galería de figuras
sometidas al poder total de sus pasiones,
que les entrañan un destino a menudo fatal.

El placer nacido del espectáculo del horror explica esta fascinación:
la visión del hombre abandonado al tumulto de las pasiones
crea una disturbio que sumerge la razón y encanta los sentidos.

Mostrar la muerte

A la aproximación cristiana, resignada a la muerte, que glorifica el martirio, responden las figuras heroicas de la Antigüedad, conjurando el destino y ofreciéndose a la muerte.

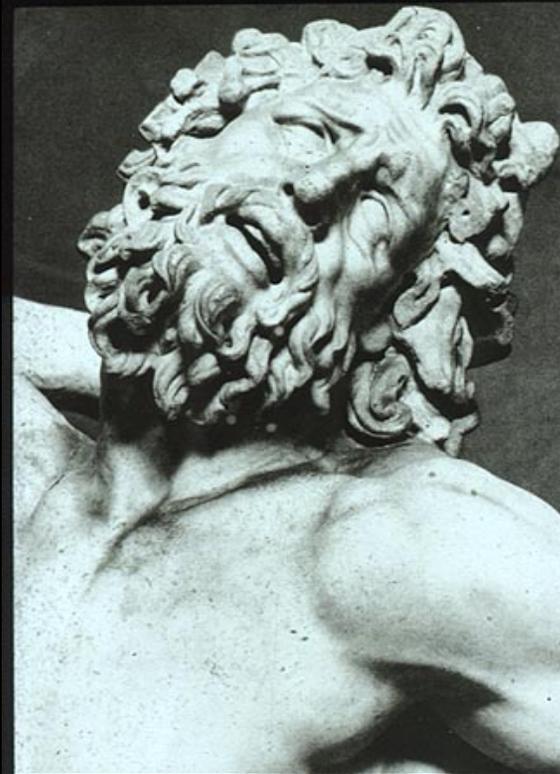
La elaboración de estas imágenes parece exenta de todo contenido moral: la arisca Lucrecia aparece en el mismo plano que la voluptuosa Cleopatra.

El motor principal y común de sus actos es el amor:

el amor por la libertad de Catón, por la fidelidad conyugal de Lucrecia o el de Dido por Eneas.

La fuerza del alma, a menudo representada en esas obras, está ligada a la emergencia del neoestoicismo en la primera mitad del siglo XVII. Esa corriente se propone elevar al hombre por encima de las pasiones y del dolor, y rechaza la mística dolorista tan cara a la espiritualidad del Seiscientos.

Más allá del ejemplo virtuoso, real o supuesto, la representación de los últimos instantes edificantes de los grandes hombres autoriza la exploración de dominios fascinantes y problemáticos donde se bordea la muerte del erotismo o el placer del espectáculo del horror es apenas disfrazado de una intención moral. Esta apología de la voluntad y del coraje es también un desafío expresivo y formal para los artistas: representar el instante paroxístico donde el alma, la fuente de las pasiones, se desprende del cuerpo que las manifiesta.



Laocoonte

Roma?, s. XVIIe a partir del original antiguo
Paris, Musée du Louvre, Dt. Sculptures

Laocoonte es amenudo presentado como el modelo innegable de la expresión del dolor agudo. La fisionomía y los movimientos del *Laocoonte* son de hecho retomados por numerosos artistas en sus obras; así Corneille, para pintar los sufrimientos de Catón, ha hecho claramente referencia al torso del personaje.

La Mort de Lucrece

1635

Nantes, Musée des Beaux-Arts

Jacques Blanchard

(Paris, 1600-1638, Paris)

El artista ha representado aquí
el suicidio virtuoso y heroico de Lucrecia
tras confesar su violación a los allegados.

La mirada revulsiva implora al cielo
a la manera de los santos penitentes.

La orla de armiño
y el nudo aún atado de su velo
son pruebas de su virtud.

Dueña de su destino,
ella lava con sangre
el honor mancillado de su familia.





Cléopâtre

ant. 1697

Paris, Musée du Louvre, Dt. Sculptures

Claude Bertin

(† 1705)

Esta *Cleopatra* reenvía a una dimensión más sensual y ambigua. Reina despojada de su reino, viuda inconsolable librada a la merced de Octavio, se da muerte por la mordedura de un áspid. La suavidad de su sufrimiento es perturbante: como Magdalena en éxtasis, Cleopatra exhala una expresión a la vez dolorosa y sensual.

Entre la cólera y el terror

La cólera y el terror son dos pasiones que fascinaron a los autores del siglo XVII.

Es suficiente analizar los relatos de Jean-Pierre Camus o las tragedias de Crébillon para comprender ese interés obsesivo por los episodios sangrientos de la historia antigua.

La influencia de Séneca es fundamental;

sus tragedias muestran un orden de cosas invertido y atravesado de suplicios infernales.

Esta curiosidad por las patologías de la pasión

(*passio* era la traducción latina del griego *pathos*, «sufrimiento, enfermedad»)

explica la frecuencia con la cual las pasiones son descritas y analizadas.

Los desencadenamientos de esas pasiones toman entonces otro relieve en la convulsión de los elementos, las tempestades, tormentas y otros caprichos de la fortuna a los cuales el hombre está sometido.

La pasión del hombre que está en el origen de todos los problemas de su microcosmos es también la causa de la desorganización del universo.

Esta idea del retorno al caos es recurrente en las escenas de furia.

Transcribir en imágenes o en textos estas convulsiones naturales no es cosa cómoda.

Las tempestades y otras catástrofes devienen entonces entradas al *Diccionario* de la Academia.



Moïse défendant les filles de Jéthro
1686, Modena, Galleria Estense
Charles Le Brun (Paris, 1619-1690, Paris)

Aquí Le Brun aplica ciertos principios enunciados en su célebre *Conferencia sobre la expresión de las pasiones*. Las actitudes que pinta varían así en torno del llanto y de la curiosidad. Los gestos precipitados de las jóvenes marcan el miedo y el deseo de huir mientras que su rostro es movido por la curiosidad de no perder nada de la bravura de su defensor.



La Colère d'Achille

ca. 1711, óleo s/tela, 117 x 210, Tours, Musée des Beaux-Arts

Antoine Coypel (Paris, 1661-1722, Paris)

Aquí el artista demuestra su gusto por el teatro; cada gesto es grandilocuente y debe revelar un temperamento o una intención precisa. El pecho hinchado y el dedo apuntado, Agamenón ordena. Aquiles, la cara enrojecida y espada en mano, marca ostensiblemente su rechazo a obedecer, en tanto Minerva, con gesto pausado pero firme, le ruega moderar su furor.



L'Orage

ca. 1675. London, National Gallery

Francisque Millet (Antwerp, 1642-1679, Paris)

Esta *Tormenta* confronta la cólera de los cielos a la vulnerabilidad humana. El contraste de las brumas tormentosas y el cielo azul, la inmensidad de las montañas, el punto de vista vertiginoso por sobre la escena, todo concurre a crear una tensión dramática entre la claridad que surca los cielos y la actitud de los personajes figurados en primer plano que gesticulan elocuentemente su espanto, suerte de figurines que «materializan» de alguna manera las pasiones suscitados por la tormenta.

Bajo el signo de Baco: risa y deseo

La risa es una pasión difícil de representar. Más que una expresión, releva el dominio sonoro mucho antes que las lágrimas. Sus orígenes permanecen oscuros. Félibien provee una buena descripción: «Cuando la risa es un efecto del placer, que nuestro corazón siente, viene de una repentina emoción de nuestra alma, que quiere expresar su alegría, excita una gran abundancia de sangre caliente, y multiplica los espíritus que agitan los músculos que están en torno al corazón, los cuales se comunican con aquellos apegados a los dos costados de la boca, los hacen elevarse y contraerse al mismo tiempo que abrirse los labios con un cambio de toda la forma de la cara». El médico Marin Cureau de la Chambre es el primero en percibir los caracteres sincopados y dolorosos de la risa. Papin, siguiendo a Descartes, distingue alegría y reír, estigmatizando el carácter inútil y fútil de éste último que le parece de antemano una pasión del alma. Su asociación con el universo de las irregulares pasiones báquicas nos revela lo indecible: la risa es irrespetuosa, iconoclasta, violenta, causante de disturbios. Es el arma preferida de los motines, y el período de la Fronda corresponde al auge de la moda del *burlesque*. Son los mismos valores que se encuentran en las canciones para beber de las que Bénigne de Bacylle nos ha dejado uno de los más bellos compendios. La embriaguez sirve para describir la plenitud de la emoción, la capitulación de la razón en los transportes de la pasión. Si bien la mística a menudo ha recurrido a esta imagen, la embriaguez es contraria a la regla del decoro y el vino metáfora de todos los placeres. Ese mundo sin contrato y sin responsabilidad, gobernado por la búsqueda constante del placer fugaz, donde las reglas sociales son desterradas, es también el lugar de la intimidad individual. Es así que se lo hace retratar bajo la cubierta de la mitología. El espectáculo riante de las bacanales, las mezclas de esos seres medio animales medio humanos, faunos, sátiros, centauros, no están ahí para darnos lecciones sino para expresar eso que no encuentra su lugar en otro lado y que, sin embargo, distingue al hombre de los animales.



Bacchanale

1636

Nancy, Musée des Beaux-Arts

Jacques Blanchard

(Paris, 1600-1638, Paris)

Esta bacanal encuentra en la inestabilidad y en un aparente desorden la expresión del placer y del deseo lascivo. Los cuerpos se confunden con la naturaleza a la que se adaptan graciosos movimientos curvos. La evocación de la música contribuye a la sugestión de una atmósfera de posesión: las ninfas parecen así moverse al son de los tamboriles, las flautas y los crótales.



Sacrifice à Priape, llamado ***Le Triomphe de Pan***
1634. Paris, Musée du Louvre, Dt. Peintures
a partir de Nicolas Poussin

Esta imagen testimonia un gusto vivo en los años 1630-1640 por los temas báquicos, donde ninfas y sátiros celebran los placeres del amor y del vino. La embriaguez y la lubricidad de los faunos representan la capitulación de la razón transportada por la pasión.

Silène barbouillé de mûres

1701

Reims, Musée des Beaux-Arts
(depósito del Musée du Louvre)

Antoine Coypel

(Paris, 1661-1722, Paris)

Este *Sileno embadurnado de moras* pone en escena sátiros traviesos y a la náyade Égle amarrando al protagonista. El juego de manos y de miradas maliciosas como el desborde de los cuerpos en un ballet gracioso expresan toda la sensualidad de la escena, acentuada aún más por el empleo de tintas cálidas y de un toque untuoso.





Bacchanal: The Satyr's Family

1763, grabado, 13.4 x 21.3 cm

New York, The Metropolitan Museum of Art, The Elisha Whittelsey Collection

Jean-Honoré Fragonard
(Grasse, 1732–1806, Paris)



Bacchus and Ariadna

1780, terracotta, 47 x 67 cm
Moscu, The State Tretyakov Gallery

Mikhail Ivanovich Kozlovskiy
(San Petersburgo, 1753-1802, San Petersburgo)

Los caracteres del retrato

Junto a las pasiones intensas de las grandes figuras de la historia,
la psicología individual es objeto de numerosas experiencias
relativas a la representación de movimientos del alma.

El retrato es sin duda dominio privilegiado de estos cuestionamientos:

¿cómo restituir el alma absolutamente particular del modelo?

Jean-Baptiste Santerre, Jean Raoux, Robert Tournières, Pierre Gobert, Alexis-Simon Belle,
en grados diversos adornaron sus modelos a la manera de figuras de porcelana.

La investigación pictórica tiende entonces hacia retratos de tipos psicológicos o, por el contrario,
a la instantánea sin ambición introspectiva, pero altamente cargada de la expresión punzante, de carácter.

En sus *Caracteres de Teofrasto*, La Bruyère es el primero en realizar el retrato de carácter
que intenta derribar la máscara de las apariencias sociales.

Luego del de Rubens, el descubrimiento de Rembrandt, Schalken, Dou o Netscher
devela una nueva aproximación del alma íntima y los efectos expresivos.

El principal protagonista de esta evolución es Santerre,
quien domina a la perfección el arte de la ambigüedad entre tipos y retratos.

De esta especie de crisis del retrato los pintores salen pues
haciendo visible la puesta en escena de la seducción y de las máscaras.

El retrato se da a expresar el poder amenazante del amor más carnal.

El fin del siglo XVII está igualmente marcado por la emergencia del retrato funerario.

Realizado con seriedad, aspira a desafiar la eternidad ofreciendo la imagen de una actitud interior
en la que el difunto se resumiría en su totalidad, esto es, un carácter ideal.

Portrait d'homme en Bacchus
ca. 1700, óleo s/tela, 177 x 144 cm
Paris, Collection Vivendi Universal

Henri Millot
(act. 1699-1730)



Esta pintura se sirve del disfraz mitológico como medio de subversión. Lejos de ofrecer la belleza radiante de Baco, el retratado muestra un cuerpo degradado por frecuentar el placer en demasía. La expresión nublada del rostro y los elementos escenográficos celebran el pecado de la embriaguez. La jarra y el tonel muestran la importancia de las reservas y prometen una embriaguez insaciable, en tanto una pantera seducida por el brebaje invoca el carácter animal de este afecto al derroche.

La Menaceuse

1708, óleo s/tela, 65 x 55 cm
Paris, Col. Vivendi Universal

Hyacinthe Rigaud

(Perpignan, 1659-1743, Paris)

Al dorso de la tela:

«Fait par Hyacinthe Rigaud 1708»



Este retrato de una desconocida de vela un modelo de los más ambiguos, ya que expresa tanto la amenaza, la reprobación como el convite.

El índice apuntado hacia lo alto puede formular una puesta en guardia ante los estragos del amor, tema corriente a principios del s. XVIII.

Sorprendida semidesnuda, la joven puede también reprochar al espectador su *voyeurisme*.

Por último, el convite está sugerido por la gran sensualidad de la mirada al sesgo, la factura aterciopelada de la piel y lo sedoso de las telas.

La liseuse

1719

Paris, Musée du Petit Palais

Jean Raoux

(Montpellier, 1677-1734, Paris)



Portrait d' une femme au collier de perles

1723

Marseille, musée des Beaux-Arts

Jean Raoux

(Montpellier, 1677-1734, Paris)



También ambiguo este retrato de una joven de la que no sabemos si, por pudor, se cubre con su pelerina o, por el contrario, devela la blancura nacarada de su pecho y sus alhajas. Como una máscara, la idealización de los rasgos vuelve impersonal a la modelo, no obstante su mirada traviesa parece animar a la joven con una gran poder de seducción.

Dos actrices

1699, óleo s/ tela, 146 x 114 cm

San Petersburgo, Museo Estatal del Hermitage

Jean-Baptiste Santerre

(Magny, 1650-1717, Paris)



Portrait funéraire d'Henriette Sélincart

1680

óleo s/mármol oval convexo
Reims, Musée des Beaux-Arts



Charles Le Brun

(Paris, 1619-1690, Paris)

El retrato funerario solicita la vía de una reducción del difunto a una de sus virtudes esenciales:
un movimiento del alma deja retener su deseo de salvación o una queja inconsolable.

Esta obra ofrece no tanto el retrato de una mujer real sino más bien la celebración de una virtud encarnada reuniéndose con su naturaleza celestial.

Los ojos semicerrados y la boca entreabierta componen una expresión que mixtura dulzura y éxtasis, apuntando a la iconografía de la Magdalena.



La maja desnuda
1797 – 1800, óleo s/tela, 98 x 191 cm
Madrid, Museo del Prado

Francisco de Goya y Lucientes
(Fuendetodos, 1746-1828, Burdeos)

Autorretrato como Hamlet
ca. 1821, óleo s/ tela, 41 x 33 cm
Paris, Musée Eugène Delacroix
(depósito del Musée du Louvre)

Eugène Delacroix
(Charenton-Saint-Maurice, 1798-1863, París)



El gabinete de dibujos

Con el impulso de Charles Le Brun, director de la Academia Real de Pintura y Escultura, la expresión de las pasiones se coloca en el corazón de los debates académicos:

¿cómo hacer visibles los movimientos del alma? Su conferencia de 1668 sobre el tema es central al respecto.

Nutrido de las teorías cartesianas, expone la mecánica de las pasiones:

en el cerebro, centro de la motricidad y de la sensibilidad, se halla la glándula pineal.

Cuando las sensaciones la estremecen, sensibilizan el alma y provocan determinados movimientos corporales.

A partir de esto, Le Brun establece una tipología de las pasiones

donde cada emoción está asociada a una reacción fisiológica particular.

Apoyándose en las pasiones analizadas por Descartes, busca darles un equivalente visual.

Por ejemplo, retoma fielmente la distinción entre pasión simple y pasión compuesta,

las que provocan en las expresiones faciales movimientos simples o compuestos.

Los veintitrés dibujos que nos han llegado de Le Brun, todos de iguales dimensiones,

con dos rostros, un perfil y puntos que muestran el lugar del mentón, de los labios, la zona bajo la nariz, los ojos y las cejas cuando todos ellos están en reposo, parecen ser documentos de trabajo y de elaboración.

Las quince cabezas de expresiones, dibujadas en piedra negra,

retoman parcialmente figuras que aparecen sus composiciones pictóricas.

Respecto de la fisionomía humana, consagra muchas láminas a las modulaciones de la mirada;

según la orientación de los ojos y de las cejas retoma las reglas de los retratos antiguos para definir tres tipos de hombres:

espiritual y recto (el ojo es horizontal), totalmente espiritual (el ángulo interior del ojo asciende)

e «inclinado a las pasiones» (el ángulo interior del ojo desciende).

Los dibujos conservados muestran un pensamiento complejo y una gran curiosidad por los fenómenos de lo viviente.

Esta apertura le permite explorar sin prejuicios el carácter inconsciente, primitivo y ligado a la animalidad de las pasiones, a la búsqueda de ese animal único que es el hombre.

L' Effroi

1698, piedra negra, 25,3 x 20 cm
Paris, Musée du Louvre, Dt. Arts Graphiques

Charles Le Brun
(Paris, 1619-1690, Paris)

El pavor muestra la violencia de esta pasión
que altera todas las partes del rostro;
«la ceja se eleva por el medio;
sus músculos se marcan y se hinchan,
y descienden sobre la nariz,
que se retira a lo alto
tanto como las ventanas nasales.
Los ojos considerablemente abiertos;
los párpados ocultos bajo las cejas;
lo blanco del ojo envenenado en sangre;
la pupila extraviada
se coloca hacia la parte inferior del ojo; [...]
los cabellos erizados; [...]»
y el contorno de los ojos pálido y lívido...»





Le Ravissement

1698, piedra negra, 25,3 x 20 cm
Paris, Musée du Louvre, Dt. Arts Graphiques

Charles Le Brun

(Paris, 1619-1690, Paris)

El encanto hace aparecer otras expresiones faciales.
La cabeza inclinada hacia el lado del corazón
y las cejas alzadas parecen marcar el sosiego del alma:
«Es por ello también que los ojos se elevan al cielo,
al que parecen apegarse como para descubrir en él
lo que el alma no puede concebir.
La boca está entreabierta,
con las comisuras levemente alzadas,
lo que atestigua una especie de encanto».

Franz Xaver Messerschmidt
(Wiesensteig, 1736-1783, Presburg)

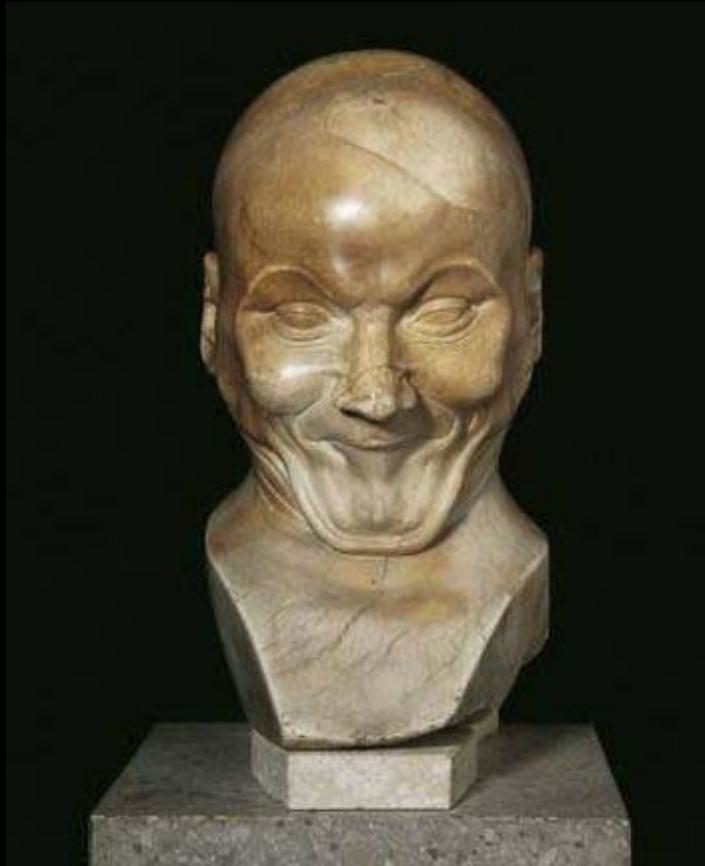
Characterkopfe

En la segunda mitad del siglo XVIII,
afectado por un grave problema psicológico,
el escultor bavarés Messerschmidt realiza frente al espejo expresivos autorretratos
pellizcando su cuerpo y contorsionando su cara.

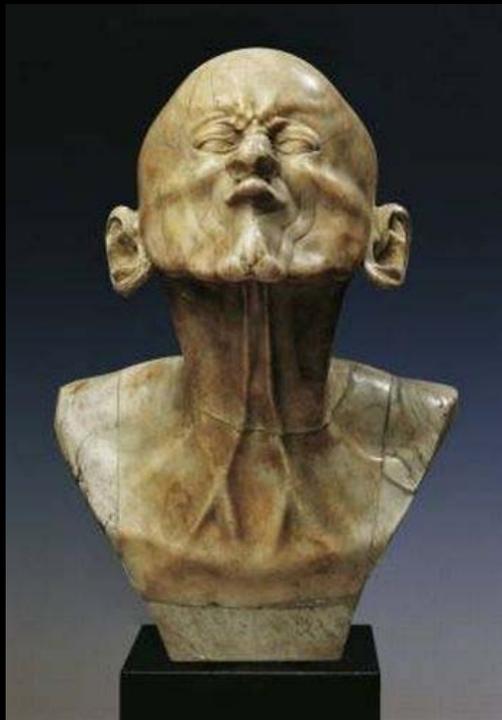
Estos retratos fueron hechos en plomo y alabastro
desde 1770 hasta su muerte en 1783 a la edad de 47 años.

La serie completa de aproximadamente setenta bustos se conoce como

Los Caracteres de Messerschmidt



Cabezas de carácter
ca. 1775-1780



*La invención del sentimiento.
A las fuentes del Romanticismo*

Paris

Musée de la Musique - Cité de la Musique

3 de abril - 30 de junio

2002

Comisariado general:

Frédéric Dassas, conservador del patrimonio, director del Musée de la Musique,
Dominique de Font-Réaulx, conservador del patrimonio, Musée des Monuments Français, Paris
Barthélémy Jobert, Profesor de Historia del Arte en la Universidad

Comisarios asociados:

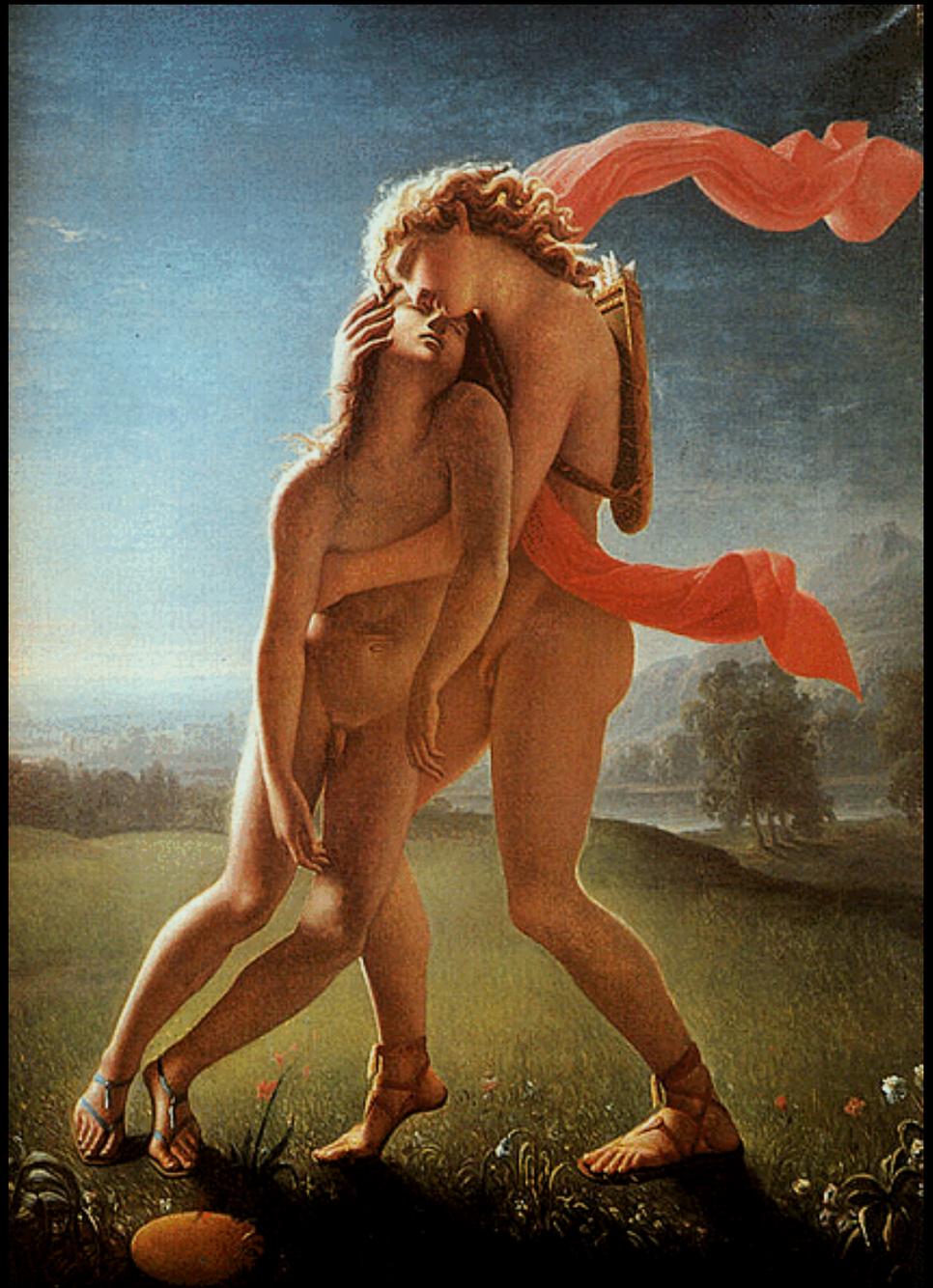
Yves Gérard, musicólogo, Profesor Emérito de Historia de la Música en el Conservatoire de Paris
Adrien Goetz, maestro de conferencias en la universidad Paris IV-Sorbonne

Escenografía:

Vincen Cornu

La Mort d' Hyacinthe
1801, óleo s/tela
Musée Sainte-Croix

Jean Broc
(Montignac, 1771-1850, Polonia? Ucrania?)



Concebida en lazo estrecho con la exposición *Figuras de la Pasión*, esta muestra se centra en torno al período 1760-1830.

Está consagrada a la emergencia del movimiento romántico a partir de la exploración de la noción central de «sentimiento», por oposición al tema clásico de las «pasiones».

Al carácter relativamente estricto de la reflexión estética del siglo XVII responde la variedad desconcertante de vías abiertas a partir de mediados del siglo XVIII.

Transfigurando los modelos clásicos, la obra romántica obedece a las únicas reglas que se fija su autor y busca su justificación en la determinación de una instancia crítica nueva: la verdad del sentimiento.

El lugar de la música es de aquí en más central, y la figura del músico, a la que una parte de la exposición está enteramente consagrada, adquiere una dimensión emblemática que atestigua este incrementado reconocimiento.

La exposición se desarrolla en cinco tiempos.

El primero interroga **la retórica de las lágrimas y la virtud de los héroes** y se concentra en la dimensión nueva que revisten las representaciones de fuerte connotación moral y afectiva desde Greuze hasta David.

El segundo está consagrado a la **escena musical parisina**, evocada a partir de un conjunto de decorados de escena desde Bélanger hasta Cicéri, concebidos para las obras de Gluck, Spontini, Reicha, Auber.

El **tercer tiempo, tragedias antiguas y pesadillas románticas**, está organizado entre temas antiguos –la muerte de Cleopatra, la historia de Eneas, Safo, Apolo y Jacinto- y asuntos modernos –Fausto, Romeo y Julieta, Macbeth, Lenora-.

Inmediatamente se pone de relieve el **artista romántico**, en particular el virtuoso, a través de partituras, caricaturas, alegorías, evocando las tres personalidades mayores que son Beethoven, Liszt y Paganini.

La aspiración hacia el infinito cierra la exposición con una mirada sobre la dimensión casi mística que revestía entonces la contemplación de la naturaleza.

*La retórica de las lágrimas
y
la virtud de los héroes*



El Juramento de los Horacios

1784; óleo s/tela, 330 x 425 cm. Paris, Musée du Louvre

Jacques-Louis David

(Paris, 1748-1825, Bruxelles)

El Juramento de los Horacios de Jacques-Louis David es el punto de partida de la exposición desde un punto de vista cronológico y particularmente temático.

La expresión del sentimiento se aborda bajo el enfoque de la virtud heroica, el tan conocido *exemplum virtutis* y, por debajo, la sentimentalidad femenina -si real, un poco olvidada por la historiografía de la segunda mitad del siglo XVIII-.

Estas dos versiones de la expresión de los afectos se responden y se oponen mostrando al unísono las permanencias y las rupturas con el período precedente.

La primera exalta la virtud heroica de los personajes en un estilo depurado, severo y enérgico. El *Estudio compositivo para el Juramento de los Horacios* de David pone en foco la trinidad del saludo de los Horacios y su padre en el momento del juramento. La energía y el paralelismo de sus gestos expresan su cohesión y el carácter inexorable de su juramento. La devoción a la patria impone renunciar a los apegos heredados de los lazos de sangre.

La segunda pone el acento sobre la pena, el dolor, el abandono en la elaboración de una retórica de las lágrimas derramadas en una gama de sentimientos que llega a tocar la desesperación más sombría.

Dos artistas representantes de esta porción femenina de la expresión del sentimiento, Jean-Baptiste Greuze y Angelica Kauffmann, aparecen destacados. Su éxito era entonces considerable en razón al muy particular *pathos* que presentan sus obras. Los cuadros elegidos poseen un marcado carácter teatral. La retórica de los sentimientos se manifiesta allí con evidencia.

La Muerte de Alcestis

1790, Bregenz, Vorarlberger Landesmuseum

Angelika Kauffmann

(Coire, 1741-1807, Roma)



Sacrificando su vida para apaciguar la cólera de los dioses
que reclaman la muerte de su cónyuge el rey Admeto,
Alceste, extendida en una suave penumbra,
los ojos cerrados,
se abandona en sus brazos y le confía sus hijos.
Ejemplo de virtud, su muerte es, ante todo,
un himno a la sensibilidad femenina.

La figura de los héroes está presentada bajo el ángulo de la confrontación:
entre algunos de los pintores de historia de su tiempo -West, David, Peyron, Drouais-,
entre Inglaterra y Francia, entre la inspiración contemporánea y la ilustración de la historia antigua,
todos apoyándose sobre obras claves.

El recurso a los temas modernos pone fin a la hegemonía de los relatos antiguos:
el gusto por las intrigas románticas permite la exploración
de toda la gama de sentimientos individuales,
sin excluir la apertura sobre el mundo heroico de los personajes históricos
que ha hecho a los grandes acontecimientos que transformaron la Europa en el cambio de siglo.

**Le Général Bonaparte
au pont d' Arcole**

Le 17 Novembre 1796

1796, óleo s/tela, 73 x 59 cm

Versailles, Musée National du Château

Antoine-Jean Gros

(Paris, 1771-1835, Meudon)

Este estudio para el cuadro
hace de Bonaparte
la figura moderna del héroe antiguo.
La cara del general Bonaparte
impacta las imaginaciones
por su evocación de los bustos romanos.
Gros conscientemente lo ofrece aquí
como modelo al espectador,
magnificando su comportamiento heroico
en la Batalla de Arcola
donde se puso al frente de sus tropas
a fin de acometer la decisión final.



La escena

Los trabajos presentados constituyen un gabinete de obras gráficas consagrado a los dibujos de decorados escenográficos desde la *Alceste* de Gluck hasta *Gustavo III* de Auber, presentando obras de Bélanger, Percier, Fontaine y Cicéri. Ellas están cronológicamente recortadas en tres períodos: antes de la Revolución, el Período Revolucionario y aquel del Imperio, la Restauración.

Este recorte cronológico permite introducir el problema de las relaciones entre la escena entendida en un sentido amplio (música, teatro, puesta en escena, decorado, vestuario) y las artes plásticas.

Las principales innovaciones técnicas son la ampliación del encuadre de la escena a través del reemplazo de los habituales telones de fondo por inmensas telas panorámicas pintadas, los progresos en iluminación con la utilización del gas y los efectos de óptica y juegos de luz.

Decoradores y diseñadores desde entonces pueden restituir más eficazmente el color de los sitios y la autenticidad de los trajes.

Projet de décors n °1 pour Alceste de Christoph Willibald Gluck
1776. Paris, Bibliothèque nationale de France

François Joseph Bélanger
(Paris, 1744-1818, Paris)



En este trabajo Bélanger responde al deseo de Gluck (1714-1787) de «limitar la música a su verdadera función, que es la de servir la poesía con expresión», «evitar el sofocamiento con cantidad de ornamentos superfluos», buscar «una belleza simple» y, encontrar «un lenguaje venido del corazón», por una monumentalidad de los decorados :
inmensas arcadas, columnas triunfales, templos votivos, majestuosos enmarcamientos.



Décor pour Sapho, d'Anton Reicha, Acte I. Site pittoresque au bord de la mer
1818. Paris, Bibliothèque nationale de France

Pierre-Luc Charles Cicéri
(St.-Cloud, 1782-1868, St.-Chéron)

La simbiosis entre decorados y música es igualmente aparente aquí. El decorado que Cicheri presenta para el primer acto está en acuerdo con el destino de los dos amantes, una ribera desierta, erizada de rocas, algunos árboles despojados, columnas quebradas, la grandiosidad amenazada de un templo en ruinas invadido por vegetación.

De la tragedia a la pesadilla

Esta sección tiende a mostrar la permanencia y las transformaciones hacia un *pathos* y una teatralidad más marcadas del tema clásico en los primeros decenios del siglo XIX, y al desarrollo de una nueva temática donde la expresión de la razón y el sentimiento ceden paso al realce de emociones intensas, incluso de estados segundos –la pesadilla, los delirios, la obsesión por la muerte.

Esta temática es la del romanticismo en su acepción más común.

Si los asuntos antiguos siguen siendo tratados, aparecen otros temas correspondientes a una renovación de la forma.

La libertad del artista es soberana.

El esbozo adquiere el estatuto de la obra acabada, el boceto en devenir contiene la obra terminada a igual título que las piezas fugitivas o rapsódicas, estudios, páginas de álbumes, nocturnos, bagatelas y baladas en el dominio musical.

Por entonces la estampa deviene un medio de expresión autónomo gracias a las nuevas técnicas puestas a punto en el dominio del grabado sobre madera, en talla dulce y fundamentalmente por la invención de la litografía. Delacroix orienta la estampa por una vía inédita cuando ella reproduce e imita voluntariamente un dibujo, es decir, la moda de una expresión más íntima del artista, que se libera a un visible abandono.

La primera parte de la sección, los asuntos clásicos, se organiza alrededor de la *Safo* de Gros.

Esta imagen mostró en el Salón de 1801 una atmósfera nocturna,
la poesía y la armonía de sus azules profundos.

Como Reicha, el pintor mixtura dos Safo:

la poetisa griega de la isla de Lesbos

y la citarista que se arroja desde la roca de Léucade por un desencanto amoroso.

La cabeza girada en lo alto, los ojos cerrados, los velos flotando al viento,
verdadera metáfora de la orientación de la pintura clásica
hacia el imaginario romántico en formación.

Sapho à Leucate
1801
Bayeux, Musée Baron Gérard

Antoine-Jean Gros
(Paris, 1771-1835, Meudon)



La segunda parte de esta sección evoca dos temas:

el de Fausto, hombre racional arrastrado por su deseo de maestría, de conocimiento absoluto

pero también de eterna juventud,

y el de las cabalgatas fantásticas

y los héroes llevados a gran galope en la noche al encuentro con la muerte,

como en la litografía de Eugène Delacroix

Faust et Méphistophélès galopant dans la nuit du Sabbat,

donde Fausto y Mefistófeles galopan en la noche para intentar liberar a Margarita.



Faust et Mephistopheles galopant, dans le nuit du Sabbat
1828, litografía, 21 x 29 cm/ lám. 29,6 x 45,2 cm, impr. C. Motte (1828)
Washington, The National Gallery, Felix Man Collection

Éugene Delacroix
(Charenton-Saint-Maurice, 1798-1863, París)

F a u s t.

Eine Tragödie.

von

Goethe.

Tübingen.

In bey J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

1808.

El artista: héroe y virtuoso

A principios del siglo XIX emerge un nuevo concepto de virtuosismo donde todo parece converger para asegurar al individuo-intérprete el dominio absoluto de la técnica más compleja y de la expresión más trabajada, dominio aplicado aquí a un instrumento entonces reciente: el piano.

De tal manera, en la primera mitad del siglo XIX los rápidos cambios en la realización de pianos en las capitales europeas favorecieron una puja por el virtuosismo y la imagen de más en más «ex-céntrica» del virtuoso, luego dos aspectos notables en la emergencia del romanticismo.

Beethoven, Paganini y Liszt, más allá de sus composiciones musicales, a partir de la expresión brillante y viva de su genio, fueron percibidos en su tiempo por numerosos artistas como los románticos por excelencia.

Las representaciones de artistas románticos por pintores y escultores van mucho más allá del simple retrato.



Beethoven inspiré

1863. Paris, Bibliothèque Nationale de France, Dt. de la Musique,

François Joseph Aimé de Lemud
(Thionville, 1816-1887, Nancy)

Imagen trascendente del músico presa de los tormentos de la creación conforme a la visión romántica del genio habitado por la inspiración que persistirá a lo largo del siglo XIX. Una multitud de musas acapara el espíritu del músico, arrojado sobre su piano, atributo sistemático del compositor. A su lado, una pila de manuscritos atestiguan la intensidad de su actividad.



Portrait de Niccoló Paganini

1819

Paris, Musée du Louvre, Dt. des Arts Graphiques

Jean-Auguste Dominique Ingres

(Montauban, 1780-1867, Paris)

Este dibujo busca transcribir la fuerza profunda del alma del artista, sea ella la del músico o la suya propia. El pintor se representa en el músico y expresa su propia percepción de la música, fuente de plenitud y sosiego.

Niccoló Paganini

1830

Dresde, Staatliche Kunstsammlungen
Gemäldegalerie Neue Meister

Georg Friedrich Kersting

(Güstrow, 1785-1847, Meissen)

Este retrato evoca

el virtuosismo sobrenatural del violinista desde su rostro;

sus manos vigorosas se destacan

de una frágil silueta negra,

pasando por una larga y espesa cabellera

que parece tragarse su rostro demacrado

hacia sus ojos negros hundidos en una órbita sombría

que componen una mirada afiebrada.





Yeso a partir de las manos de Franz Liszt

Budapest, Museo Nacional Húngaro



La aspiración hacia el infinito

A mediados del siglo XVIII

las relaciones entre el hombre y la naturaleza cambiaron profundamente.

Creación divina

-confiada al hombre del que se supone su dominio

por temor a iras, tempestades y diluvios imprevisibles-,

la naturaleza adquiere en principio con los poetas, luego con los músicos y los pintores,
una dimensión nueva mezclando intimidad y «terribilidad».

Deviene entonces refugio y reflejo del sí mismo, lugar de meditación y contemplación

donde el hombre se restablece, ya no con la infinita generosidad de Dios

sino con los vértigos y meandros de su propia emoción,

despertada y acunada por las bellezas de la naturaleza.

Esta naturaleza, dulce compañía, espejo del alma,

sabe también inspirar de manera sorprendente y abrirse.

Las obras presentadas en esta última parte de la exposición vuelven a trazar la evolución del sentimiento de la naturaleza, el lugar del hombre en ella, sus relaciones con lo divino y lo espiritual entre 1770 y 1830 a través de la historia de la pintura de paisaje.

Ellas marcan jalones en una antología a la vez parcial y completa:

todos los géneros del paisaje están presentes,

tanto la pintura de marinas como todos los períodos durante el medio siglo encarado.

Las tres principales escuelas -alemana, francesa e inglesa- que representan los tres grandes ejes de la pintura romántica en Europa

y tres expresiones de la sensibilidad,

son evocadas, mostrando sus diferencias y convergencias.



Vallée de Haute Montagne
1822, Düsseldorf, Kunstmuseum

Carl Gustav Carus
(Leipzig, 1789-1869, Dresden)

Carus muestra aquí una naturaleza sublime que reduce a un detalle el hombre que camina con su mula al amanecer. Amigable, la montaña se ofrece a la admiración del paseante, viajero en una naturaleza sagrada, tal como el hombre en el seno de su propia vida. La minuciosidad con la cual reproduce la geología denota un deseo de explicar el mundo y de conmover por una representación más justa de los objetos y de los seres.



Marine avec Naufrage
1769, Dieppe, Château-Musée

Philippe-Jacques de Loutherbourg
(Strasbourg 1740 - Chiswick 1812)

Con Philippe-Jacques de Loutherbourg la naturaleza deviene desencadenada y hostil al hombre.

Esta pintura acuerda al cielo, único óvalo luminoso en una composición formada de triángulos agudos y sombras, un lugar mayor. El espectador se identifica naturalmente con los naufragos cuyos gestos expresan horror. El naufrago es entonces un sujeto actual: el pintor hace estremecerse al espectador volviéndolo partícipe de un peligro real.



Vue De La Cascade de Rydal
1795, Derby, Museum and Art Gallery

Joseph Wright of Derby
(Derby, 1734 - Derby, 1797)

Wright de Derby eligió representar un lugar emblemático del romanticismo inglés,
la región de los lagos.

Transcribe pictóricamente sus impresiones personales y la musicalidad del sitio.
Esta tela es característica a la vez de una concepción tradicional de la pintura de paisaje,
fundada sobre una recomposición a la manera de la pintura de historia,
y de otra, anunciadora del romanticismo,
donde cuentan por adelantado las impresiones personales del artista.

Melancolía
Genio y locura en Occidente

Paris

Galeries nationales, Grand Palais
3 de octubre de 2005 – 16 de enero de 2006

Berlin

Neue National Galerie
16 de febrero – 7 de mayo
2006

Org.: Réunion des Musées Nationaux, Staatliche Museen zu Berlin,
con el soporte del Musée Picasso, Paris

<http://www.rmn.fr/melancolie>

La Melancolía
1532, óleo s/madera, 76,5 x 56 cm
Colmar, France, Musée d'Unterlinden

Lucas Cranach el Viejo
(Kronach, Weimar, 1472–1553)



En el Canto XXI del *Paraíso*,
Dante evoca a Saturno
como el astro de la contemplación y de la sabiduría.
Para Marsilio Ficino (1433-1499)
la locura divina y el heroísmo espiritual
manifiestan la influencia de Saturno.

La corriente de valorización de la melancolía que se desarrolla en Europa, particularmente en la Inglaterra isabelina y en la corte de Rodolfo II en Praga, comienza declinar a inicios del siglo XVII.

En 1621, la publicación en Inglaterra de *L'Anatomie de la Mélancolie* del pastor Robert Burton marca el retorno a una concepción médica de la melancolía y a la denuncia de los males que ella causa.



Vanité o Alegorie de la Vie Humaine

primera mitad del s. XVII, óleo s/madera, 28,4 x 37,4
Le Mans, Musée de Tessé

Phillipe de Champaigne
(Bruselas, 1602-1674, Paris)

Pero en el dominio artístico,
el tema de la melancolía pierde sus especificidades
y ya casi no sugiere más que las ideas de soledad y de meditación.

En la *Iconología* de Cesare Ripa (1593),
la melancolía es una joven mujer aislada sentada sobre un peñasco
y este modelo se reencuentra a lo largo de los siglos XVII y XVIII.

Así, reducido a sentimientos vagos, el tema puede contaminar otras imágenes:

la figura de Demócrito en el dominio profano,
la de San Jerónimo y la de María Magdalena en el dominio religioso

La mélancolie
ca. 1614, óleo s/tela, 172,5 x 128,2
Paris, Musée du Louvre

Dominico Fetti
(h. 1589 – 4 de abril de 1623)





La Douce Mélancolie

1756, óleo s/tela, 86,4 x 76,2 cm
Cleveland, The Cleveland Museum of Art

Joseph-Marie Vien

(Montpellier, 1716-1809, Paris)

Firmado abajo a la derecha «jos. m. vien | 1756»
Existe otra versión en le Musée des Augustins, Toulouse

Das Schweigen
(*El Silencio*)

1799-1801, óleo s/tela, 63,5 × 51,5 cm
KunsthhausDeutsch

Johann Heinrich Füssli
(Zürich, 1741-1825, Putney Hill)





***Ezzelino Bracciaferro Ponders Before the Meduna,
Whom He Killed for Having Been Unfaithful During His Absence in the Holy Land***
ca.1780, óleo s/ tela, 58,8 x 61 cm. London, Sir John Soane Museum

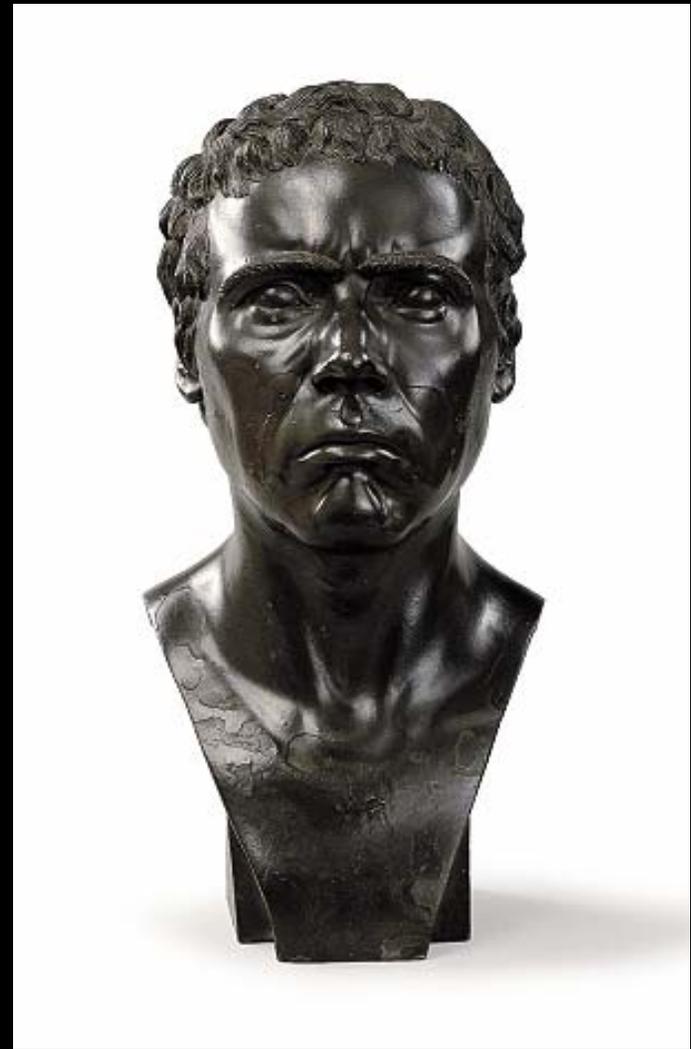
Johann Heinrich Füssli
(Zürich, 1741-1825, Putney Hill)

La Edad de las Luces crea en un primer momento un nuevo orden, clasificando la melancolía en el dominio de la sin razón y de la locura.

En sus *Meditaciones Metafísicas* Descartes habla de esos “*insensés* cuyo cerebro está tan problematizado y ofuscado por los negros vapores de la bilis que aseguran constantemente ser los reyes porque son muy pobres”.

La Melancolía
o
Cabeza de carácter N° 14
ca. 1775-1780
plomo patinado
44,5 cm h.
col. part.

Franz Xaver Messerschmidt
(Wiesensteig, 1736-1783, Presburg)





Scène de désespoir

1796, pluma, tinta negra y castaña, lavada castaña, trazado a la piedra negra, 20,7 x 33 cm
Paris, Musée du Louvre, Dt. d'Arts Graphiques

Johann Tobias Sergel

(Stockholm, 1740 -1814, Stockholm)

Esta bilis negra de la locura
deviene con Diderot una debilidad intelectual y psíquica.
“Es el sentimiento habitual de nuestra imperfección (...)

Por lo general es frecuentemente el efecto
de la debilidad del alma y de los órganos:
son también las ideas de una cierta perfección
que no se encuentra ni en sí mismo ni en los otros,
ni en los objetos de sus placeres ni en la naturaleza”.

Desde entonces, para el saber laico,
la melancolía es una enfermedad del espíritu
y encuentra su lugar en una gnoseología y, como tal,
es llamada a ser tratada en instituciones como el asilo o el hospicio.

El Tiempo o Las Viejas
1808-1812, óleo s/tela, 181 x 125 cm
Lille, Palais de Beaux-Arts

Francisco de Goya y Lucientes
(Fundetodos, 1746-1828, Burdeos)



Mientras tanto, la racionalidad engendra una nueva subjetividad.

Todo aquello que no se deja subsumir por la razón es reubicado en un territorio que más tarde se denominará “la interioridad”.

La melancolía burguesa del siglo XVIII deviene un malestar de vivir general, una sentimentalidad.

Su decorado es “la Naturaleza”, en la que la soledad permite al sujeto retirarse del mundo y tomar con ciencia de sí mismo.



La Tempête o L'Epave
1820, óleo s/tela, 19 x 25 cm
Paris, Musée du Louvre, Dt. Peintures

Théodore Géricault
(Rouen, 1791-1824, Paris)



Monje junto al Mar

1808-1810, óleo s/tela, 110 x 171,5 cm. Staatliche Museen, National Galerie, Berlin

Caspar David Friedrich (Greifswald, 1744-Dresden, 1840)

A partir de una fuga frente a la realidad decepcionante,
la actitud melancólica se transforma en una negación trágica del mundo.
Sobre el fin del siglo la melancolía se radicaliza
y conduce a una verdadera desesperanza metafísica
que se expresa con fuerza en la literatura desde Baudelaire a Huysman.



El mar de hielo

1824, óleo s/tela, 96,7 x 126,9 cm
Hamburg, Kunsthalle

Caspar David Friedrich
(Greifswald, 1744-Dresden, 1840).

***Pesadillas Góticas:
Fuseli, Blake y la Imaginación Romántica***

pinturas, dibujos y estampas
acerca de temas sobrenaturales, fantásticos y visionarios
1770-1830

London, Tate Britain
15 de febrero - 1 de mayo
2006

cur.: Martin Myrone

<http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/gothicnightmares>

La Pesadilla: Fuseli y el arte del horror



The Nightmare

1781, óleo s/tela, 101,6 × 126,7 cm. Detroit, Institute of Arts

Johann Heinrich Füssli
(Zürich, 1741–1825, Putney Hill)

Presentada en la Exposición de la Real Academia en 1782
La Pesadilla parece abreviar en el folklore, la cultura popular,
la medicina, conceptos de imaginación y el arte clásico
para crear un nuevo tipo de imagen de horror sexualmente gravada.

Plagiada y satirizada constantemente desde su creación,
ha devenido una de las imágenes más familiares del arte occidental.



Der Nachtmahr

1790-1791, óleo s/tela, 76,5 x 63,5 cm

Fráncfort del Meno, Goethes Elternhaus (casa natal de Goethe)

Henry Fuseli

(Zürich, 1741-1824, Putney Hill)



El íncubo abandona a las jóvenes durmientes
1793, óleo s/tela, 100 x 124 cm. Zürich: Muraltengut

Henry Fuseli
(Zürich, 1741-1824, Putney Hill)



Un incubo abandonando dos mujeres dormidas
1810, lápiz y lavada s/papel, 31,8 x 40,8 cm
Zürich. Kunsthaus

Johann Heinrich Füssli
(Zürich, 1741–1825, Putney Hill)

El motivo de *La Pesadilla*

puede ser representado y reinterpretado
de las maneras más radicales y complejas.

En la siguiente estampa de William Blake
la escena inferior muestra la imagen femenina yacente de Jerusalén
con el Espectro “demente y deformado “ planeando sobre ella.



And One stood forth from the *Angels* *Heaven's* *Host*
I feel my Spectre rising upon me! Albion! arouse thyself!
Why dost thou thunder with frozen Spectrous wrath against us?
The Spectre is, in Giant Man; insane, and most deform'd.
Thou wilt certainly provoke my Spectre against thee in fury!
He has a Sepulcher hewn out of a Rock ready for thee:
And a Death of eight thousand years forg'd by thyself, upon
The point of his Spear! if thou persistest to forbid with Laws
Our Emanations, and to attack our secret supreme delights
So Los spoke: But when he saw pite death in Albion's feet,
Again he join'd the Divine Body, following merciful:
While Albion fled more indignant: revengeful covering



Jerusalem
Lámina 33, copia 'A'
impresa ca. 1820, grabado en relieve, monocromo
London, The British Museum

William Blake
(London, 1757-1827, London)

El “niño cambiado” (*changeling*)

aparece en diversas leyendas y creencias populares europeas.

Por lo general se trata del hijo de un ser sobrenatural o de una criatura fantástica, dejado secretamente en lugar de un niño humano al que se roba, ya por deseo de tener un sirviente humano, por amor hacia los niños humanos o por malicia.

Se cree que este asunto folklórico se vincula al nacimiento de niños no comunes, esto es, con deformidades, retrasos o, como en Irlanda, simplemente zurdos.

El relato del niño cambiado se encuentra ya en el *Satiricón* de Petronio.



The Changeling

1780, piedra negra, lavada gris y acuarela sobre papel. Zürich, Kunsthaus

Johann Heinrich Füssli
(Zürich, 1741–1825, Putney Hill)

Clasicismo perverso

Fuseli emergió en la década de 1770
como la figura central en una comunidad internacional de artistas
que transformaron la tradición clásica
en una forma más expresiva y extravagante,
asociada con los nuevos conceptos de
lo Sublime y el “genio original”.

***The Artist Moved to Despair
by the Grandeur of Antique Fragments***
1778-1779, sanguina s/lavada sepia
Zürich, Kunsthaus

Johann Heinrich Füssli
(Zürich, 1741–1825, Putney Hill)



Para los poetas y escritores
-incluida Mary Shelley, cuyo *Frankenstein* (1818)
se subtitula “El Moderno Prometeo”-
el Titán caído sirvió como símbolo de la imaginación,
cristalizando la idea del artista rebelde
en los albores de lo que conocemos como “Romanticismo”.



Prometheus Bound

1794, pluma y tinta s/papel, 27,5 x 36,3 mm
London, The Royal Academy of Arts

John Flaxman

(York, 1755-1826, London)



Othryades the Spartan Dying

c. 1778, terracota, 23.5 cm x 35 cm x 26 cm. Paris, Musée du Louvre, Dt. de Sculptures

Johann Tobias Sergel

(Stockholm, 1740 -1814, Roma?)

Esquizo para un yeso hoy perdido, presentado para la admisión
a la Real Academia de Pintura y Escultura de París en enero de 1779



The Falling Titan

1786, mármol, 83,8 x 90,2 x 58,4 cm

London, The Royal Academy of Arts

Thomas Banks

(London, 1735-1805, London)

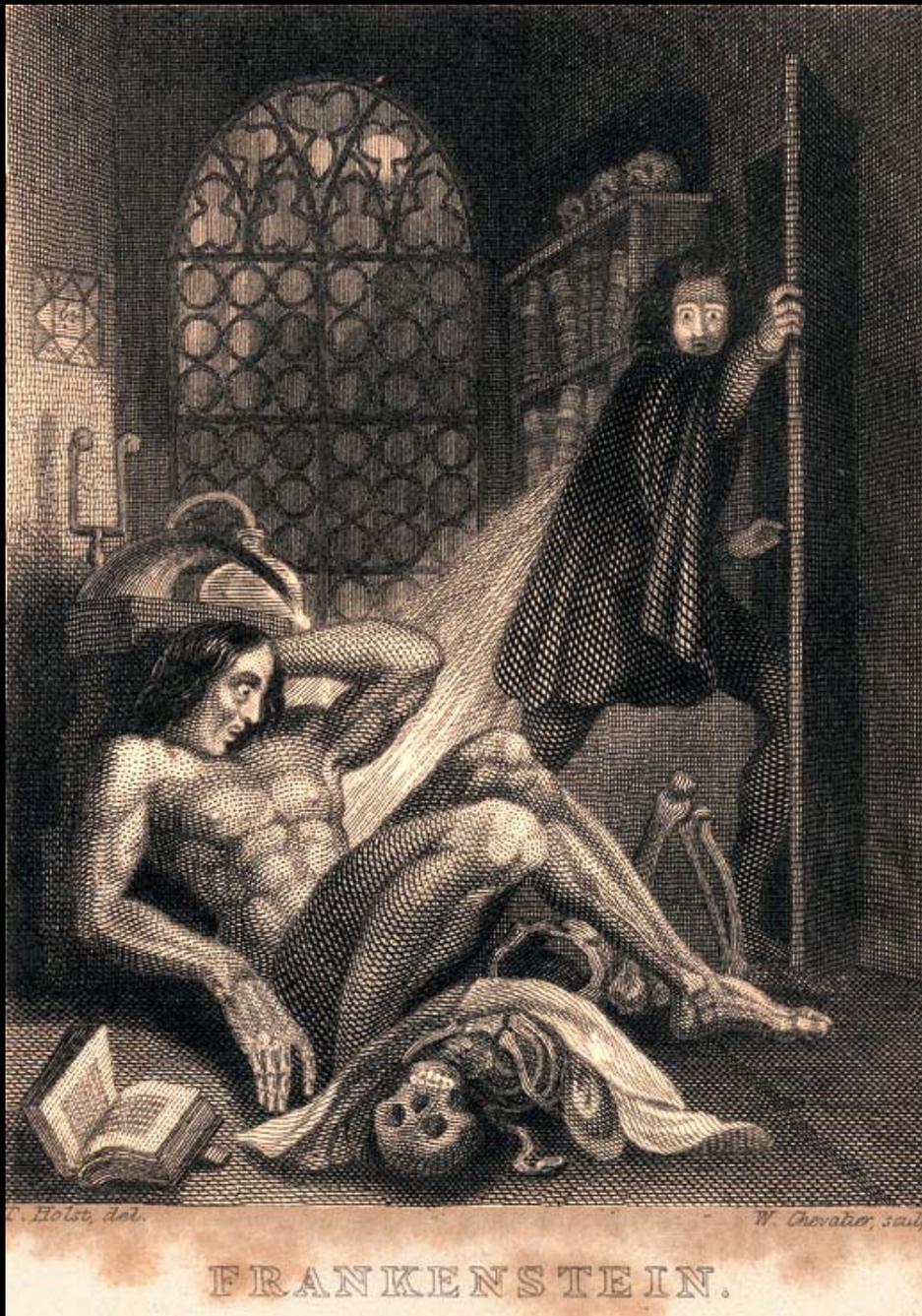


The Blasphemer

ca. 1800, pluma y tinta y acuarela s/papel, 38,4 x 34 cm

William Blake

(London, 1757-1827, London)



Frontispicio para *Frankenstein* , de Mary Shelley
London: Colburn and Bentley, 1831
Grabado en acero, 9,3 x 7,1 cm
Bath, col. priv.

Theodore Von Holst
(London, 1810-1844, London)

Mary Wollstonecraft Godwin
(London, 1797-1851, London)

FRANKENSTEIN.

Superhéroes

Las pinturas y los dibujos de esta sección de la exposición muestran cómo la concepción dinámica del cuerpo desarrollada por los artistas en Roma en la década de 1770 fue introducida en el arte narrativo producido en Inglaterra.

La selección hace evidente la tendencia a la fisicalidad extravagante y la acción fantástica que emergió a fines del siglo XVIII, y la aparición de una suerte de superhéroes distintivamente “Góticos” abrevados de la literatura y la historia.

Amarrados, saltando, volando,
extravagantemente proporcionados,
súper-viriles y ultra-violentos,

la dimensión sexual de estos héroes difícilmente puede ser ignorada,
ya ejemplifique las formas de realización extática asociadas a lo Sublime,
proveyendo autoimágenes halagadoras para los espectadores masculinos,
o incluso aprovechando, quizá de manera no fácil,
la erotización del cuerpo masculino.



The Good and Evil Angels

1795?/ca. 1805, impresión color s/papel acabada con tinta y acuarela, 44,5 x 59,4 cm

William Blake

(London, 1757-1827, London)



Satan et Belzébuth
1795-1797

Piedra negra, resaltes de blanco s/papel castaño,
12,7 x 7,1 cm.
Paris, Musée du Louvre,
Dt. d'Arts Graphiques

Sir Thomas Lawrence
(Bristol, 1769 - Londres, 1830)

El Sueño de Ossian

1813, óleo s/tela, 348 x 275 cm
Montauban, Musée Ingres

Jean-Auguste-Dominique Ingres
(Montauban, 1780-1867, Paris)



Lobreguez Gótica



Rievaulx Terrace, vista de la abadía en ruinas
fot.: David Conway

Castillos y mazmorras, brezales malditos y celdas sepulcrales, bosques y acantilados tempestuosos, damiselas en desgracia, héroes escabrosos, alquimistas, hechiceros, fantasmas, cadáveres putrefactos, monjas sangrientas, monjes, sacerdotes desquiciados, marimachos... son la materia prima de lo Gótico: a veces genuinamente impactante, más a menudo extravagante, ridículo y estrepitosamente tonto.

El gusto por el horror y la fantasía góticos fue el fenómeno cultural de fines del siglo XVIII.

Originado en la retoma de la arquitectura medieval y la literatura romance, la investigación artística políticamente cargada con los antiguos orígenes del estado británico, y un nuevo interés en los temas Sublimes del terror y lo sobrenatural, lo Gótico se desarrolló en la década de 1830 como la primera forma de literatura “chatarra”, alcanzando a una audiencia masiva y socialmente diversa a través de publicaciones baratas y bibliotecas circulantes.



A Philosopher by Lamplight
1769, óleo s/tela, 128,2 x 102,9 cm
Derby Museums and Art Gallery

Joseph Wright
(Irongate, Derby, 1734-1797, Derby)

Visitor to a Moonlit Churchyard
1790, óleo s/tela, 86,3 x 68,5 cm
New Haven, Yale Center for British Art
Paul Mellon Collection

Philip James de Loutherbourg
(Strasbourg, 1740-1812, Chiswick)





Nightscene: A Woman and Two Children, One Apparently Dead, at Seashore

1800, tinta marrón y lavada resaltada con blanco s/papel, 22,5 x 28,1 cm

The New York Public Library, Prints and Photographs, Print Collection, Miriam and Ira D. Wallach Division of Art

Maria Cosway

(Firenze, 1760-Lodi, 1838)



Agnes

ca. 1800, témpera s/tela, 13,7 x 18,1 cm
Cambridge, Fitzwilliam Museum

Catherine Blake

(Battersea, 1762-1831, London?)

Churchyard Spectres Frightening a Schoolboy

ca. 1805, acuarela, 28,1 x 21,6 cm

Col. Robert N. Essick

William Blake

(London, 1757-1827, London)



Los artistas sólo raramente abordaron asuntos
de las novelas góticas contemporáneas;

no obstante, fuentes literarias más establecidas como Shakespeare y Milton
y el acervo de la literatura medieval y renacentista
proveyeron una rica fuente de motivos góticos
como aquellos de la tortura, el encarcelamiento y el terror.

Brujas y apariciones



La sorcière de Laponie observant un naufrage dans la tempête

Ca. 1775-1780, pluma, tinta castaña, pincel, lavado castaño s/trazos de mina de plomo, 29,3 x 50,1 cm
Paris, Musée du Louvre, Dt. d'Arts Graphiques

Goerge Romney

(Dalton-in-Furness, Lancashire, 1734 – 1802, Kendal, Westmorland)

Hacia fines del siglo XVIII, la gran mayoría de la gente había dejado de creer sinceramente en brujas y fantasmas, o al menos había reprimido la expresión pública de tales creencias.

Sólo los niños o las comunidades rurales aún creían en espectros y en los poderes de la magia.

No obstante, lo sobrenatural tuvo un curioso encanto en esta edad materialista y racional.

The Three Witches

ca. 1767-1768

tinta y cuerpo de color (acuarela opaca)
s/papel ensamblado y preparado

235 x 248 mm

Edinburgh, National Gallery of Scotland

John Runciman

(Canongate, Edinburg, 1744
1766, Napoli)





The Ghost of Darius Appearing to Atossa

ca. 1778-1779, piedra negra sobre nueve pliegos de papel ensamblado, 101,5 x 127,0 cm
Liverpool, National Museums

George Romney

(Dalton-in-Furness, Lancashire, 1734-1802, Kendal)

La estética de lo sublime, la revaloración de la literatura medieval y romance, y un nuevo énfasis en la imaginación creativa, conspiraron a fines del siglo XVIII para dar a los artistas la licencia de explorar temas como la brujería y la magia.

Brujas, apariciones y criaturas fantásticas tan atractivas como monstruosas abundaron en la pintura y las artes gráficas,

y proveyeron a los críticos satíricos medios incisivos con los cuales atacar las perceptibles decepciones de la política moderna.

Magia e ilusión, entre tanto, fueron metáforas centralmente importantes para el acto creativo.

Fuseli, en particular, tuvo tempranamente en su carrera pública la reputación de “Pintor Hechicero”

Lady Macbeth sonámbula
1781-1784, óleo sobre tela, 221 x 160 cm.
París, Musée du Louvre, Dt. de Peintures

Henry Fuseli
(Zürich, 1741-1824, Putney Hill)





Hecate

ca. 1795, impresión color s/papel acabada con tinta y acuarela, 43,9 x 58,1 cm
London, Tate Britain

William Blake

(London, 1757-1827, London)



Hamlet and his Father's Ghost

1806, pluma y tinta gris, lavada gris, acuarela, 30,7 x 18,5 cm
London, The British Museum

William Blake

(London, 1757-1827, London)

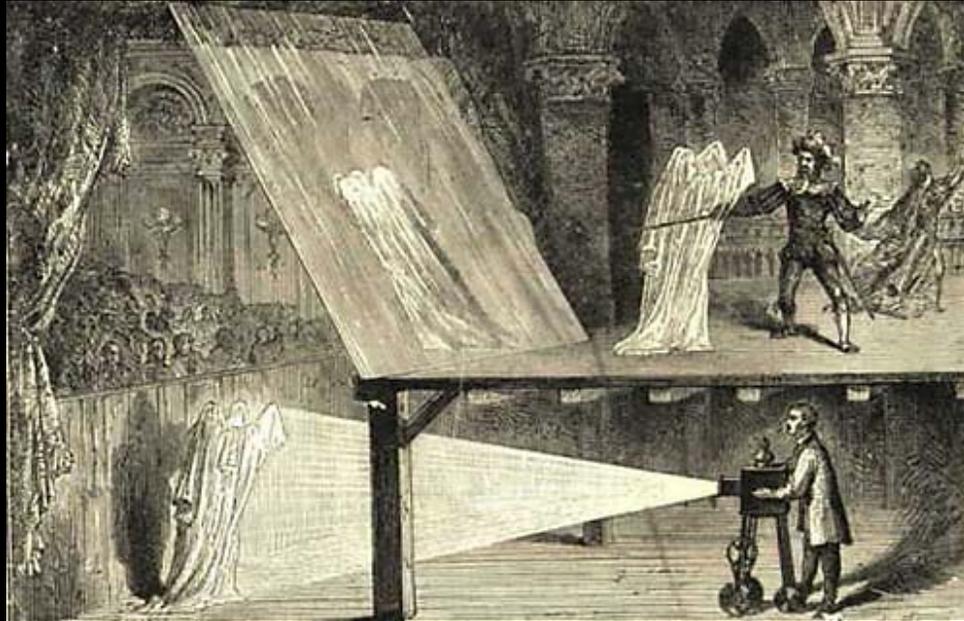
Aquellas fueron fuentes ricas de la tradición literaria y del folklore a las que los artistas podían regresar.

Brujas y fantasmas aparecen pródigamente en la tragedia griega, en Shakespeare, Milton y Jonson.

Tales asociaciones dieron dignidad al tratamiento de temas sobrenaturales en el arte, incluso cuando estaban siendo explorados y explotados los más impactantes y sensacionales efectos pictóricos.

En esta sección la muestra recreó el espectáculo denominado *Fantasmagoría* de ca. 1800.



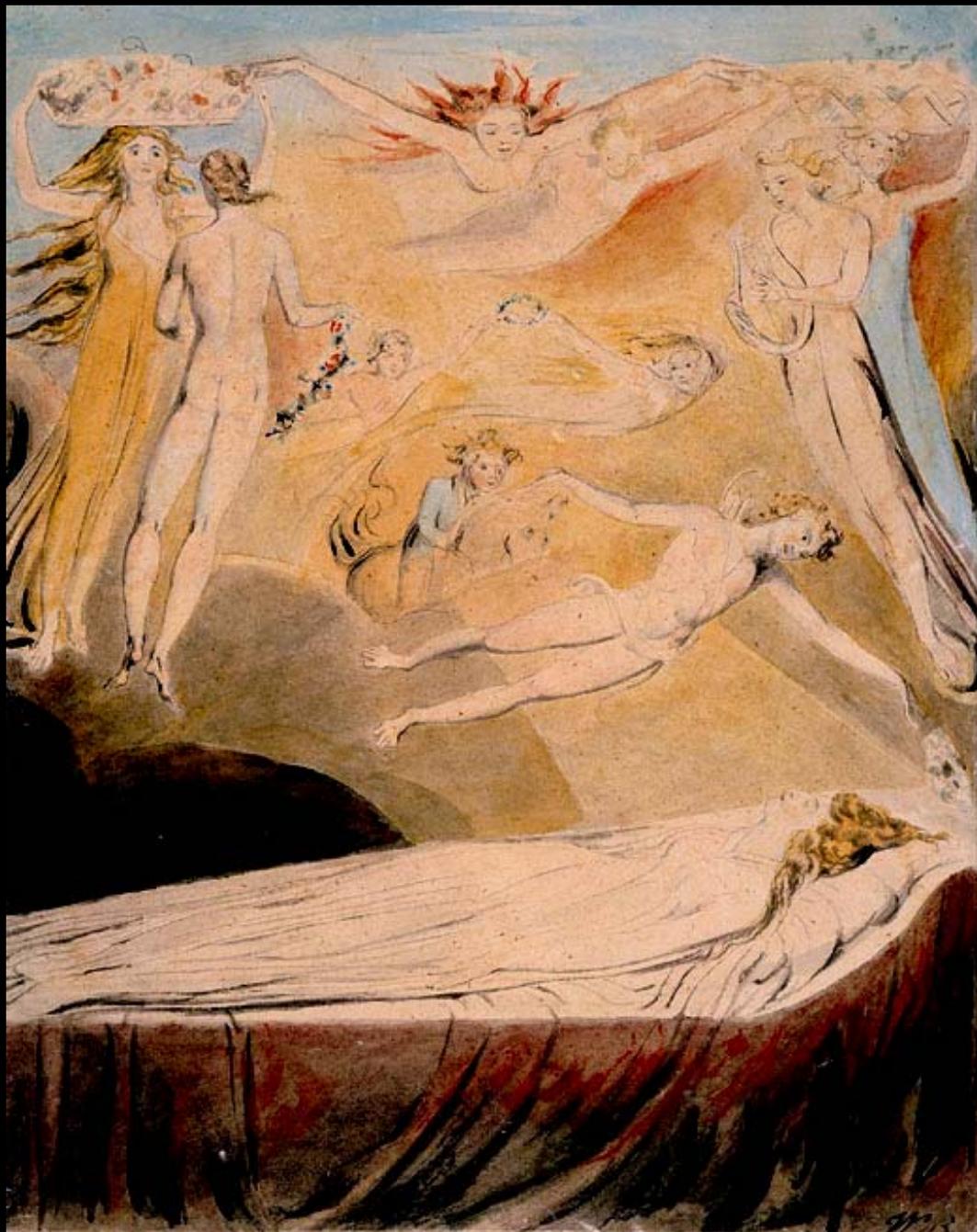


The 'Pepper's Ghost Illusion

exh.: London, Royal Polytechnic Institution, 24.12.1862.

Versión fantasmagórica de *The Haunted Man* de Charles Dickens

Hadas y Mujeres Fatales



Queen Katherine's Dream

ca. 1783-1790

pluma, tinta

Pen, tinta china, lavada gris y acuarela

s/grafito s/papel

20,3 x 16 1 cm

Cambridge, Fitzwilliam Museum

William Blake

(London, 1757-1827, London)



The Shepherd's Dream

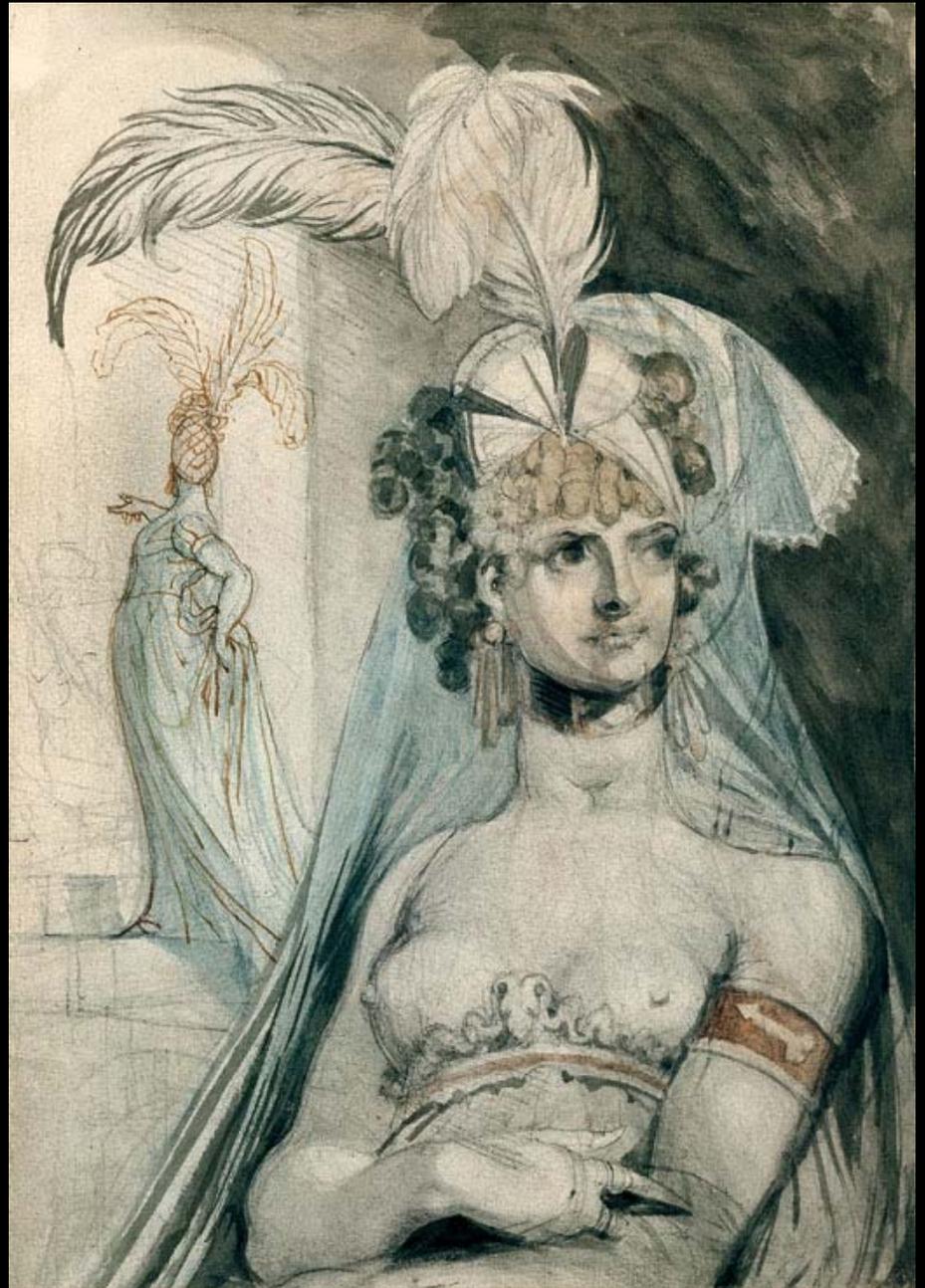
post. 1816, pluma y tinta negra, pincel y lavada negra y gris, s/grafito s/papel
Chicago, The Art Institute, The Leonora Hall Gurley Memorial Collection

Georgiana North

(Waldershare, Kent, 1798-1835, Putney)

Kurtisane mit Federschmuck
ca. 1800-1810
pluma, lápiz y acuarela s/papel, 28,3 x 20 cm
Zürich, Kunsthaus

Johann Heinrich Füssli
(Zürich, 1741–1825, Putney Hill)



Esta sección reúne imágenes de hadas y mujeres de fantasía; los mundos infantil y sexualmente adulto que estas figuras representan estuvieron estrechamente vinculados.

A fines del siglo XVIII nadie en la sociedad educada hubiese admitido creer en hadas.

Como con las brujas y los fantasmas, ellas no podían ser conciliadas ni con la ciencia empírica ni con la fe protestante.

Los cuentos de hadas y la fantasía persistieron; con Fuseli y posteriormente con Blake tomaron una dinámica vida imaginativa nueva.

El primero es universalmente reconocido como el maestro de lo feérico y su visión única del reino de lo sobrenatural está saturada de sexo.

Su concepción del mundo feérico de Shakespeare destacó los personajes femeninos, bellos, criaturas de perfección ampliamente nimbadas contrastantes con los achaparrados y grotescos hombres simples; sus dibujos privados de escenas pornográficas representan mujeres sexualmente agresivas torturando a muchachos, sofocando hombres con sus cuerpos o burlándose arrogantemente.



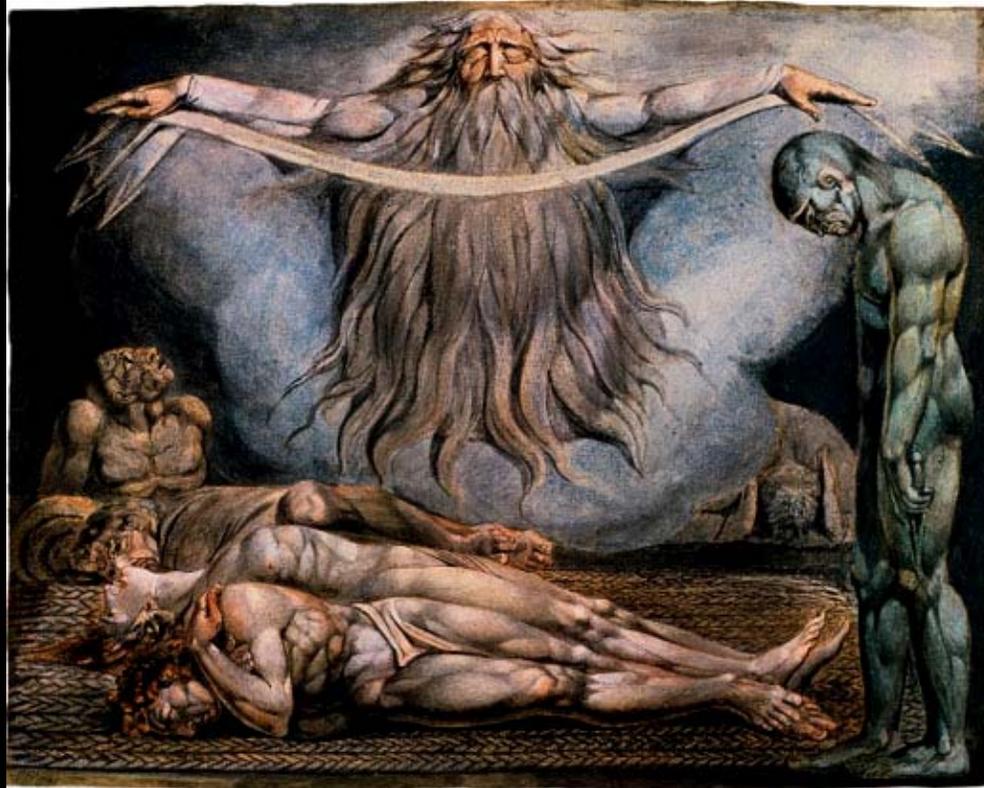
Garden Scene

Augsburg, ca. 1750, peep-show coloreado a mano ("tunnel books")

Martin Engelbrecht (1684-1756). Rest.: Vanessa Haight Smith

Revolución, revelación y Apocalipsis

Desde los disturbios y la agitación política del París de 1789
que señalaron los inicios de la Revolución Francesa,
hasta la batalla de Waterloo en 1815, testigo de la defección de Napoleón,
la cultura europea se transformó de maneras no sólo inéditas
sino virtualmente inimaginables.



The House of Death

1795/ca. 1805, impresión color finalizada con tinta y acuarela sobre papel, 48,5 x 61 cm
London, Tate Britan

William Blake

(London, 1757-1827, London)



Death on a Pale Horse

1783-1803, pluma y tinta castaña y lavada, resaltada con blanco s/papel, 89 x 143 cm
London, The Royal Academy of Arts

Benjamin West

(Springfield, Pennsylvania, 1738-1820, London)

Voltaire Instructing the Infant Jacobinism

ca .1800, óleo s/papel, 27,3 x 20,3 cm

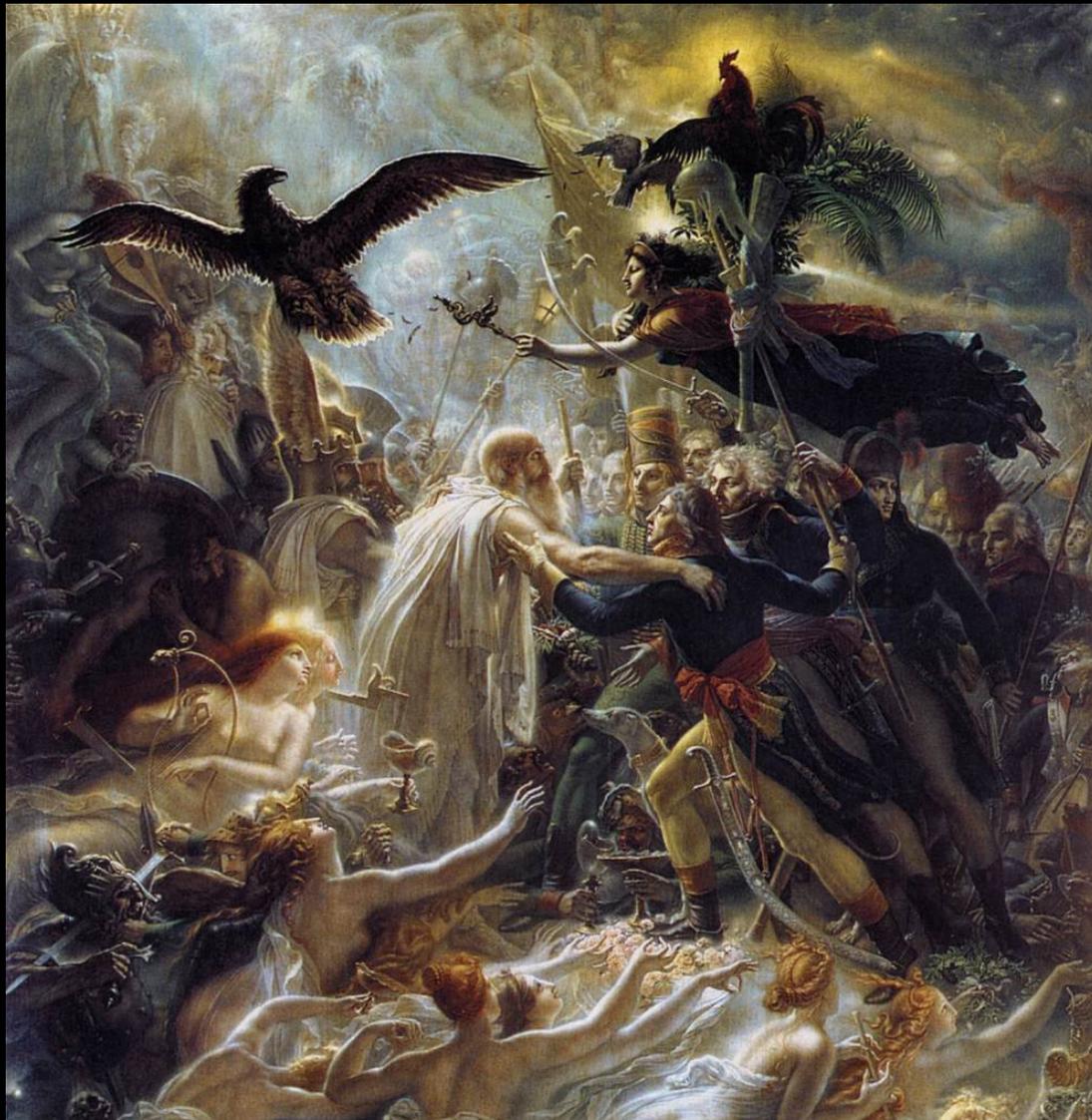
The New York Public Library

Miriam and Ira D. Wallach Division of Art
Prints and Photographs, Print Collection

James Gillray

(Chelsea, 1757-1815, London)





Les Ombres des Héros français reçus par Ossian dans le Paradis d'Odin
ca. 1800, óleo s/tela, 34 x 29 cm. Paris, Musée du Louvre

Anne-Louis Girodet de Roussy
(Montargis, 1767-1824, Paris)

The Spiritual Form of Nelson Guiding Leviathan

ca. 1805-1809

témpera s/tela, 76,2 x 62,5 cm

London, Tate Britain

William Blake

(London, 1757-1827, London)





Le dévouement du capitaine Desse

1829, óleo s/tela, 210 x 295 cm, Bordeaux, Musée de Beaux-Arts

Jean Antoine Théodore de Gudin

(Paris, 1802-1880, Boulogne-sur-Seine)

firmado y fechado abajo a la derecha : «T. GUDIN 1829»

La caída de la infame prisión de la Bastilla,
la rigurosa búsqueda de principios democráticos,
el encarcelamiento y ejecución de Luis XVI y el ascenso de Napoleón como emperador
marcaron la revisión de las antiguas estructuras materiales y simbólicas,
el surgimiento de nuevas maneras de pensar el mundo
y experienciarlo con brutal violencia y doloroso optimismo,
sueños imposibles de libertad y el más inhóspito terrorismo contra la humanidad.



El tres de mayo de 1808, o Los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío
1814, óleo s/tela, 268 cm x 347 cm
Madrid, Museo del Prado

Francisco de Goya y Lucientes
(Fuendetodos, 1746-Burdeos, 1828)

En estas condiciones, el mundo debía rehacerse,
ya como caricatura monstruosa, ya como utopía.

Esta sección representa la respuesta artística
a los traumas históricos de la revolución y la guerra.

Imágenes de horror apocalíptico y devastación, plaga y pestilencia,
demuestran el poder de sátira y el arte visionario en las visperas de la nueva centuria.



J. G. del. et fecit. — Lond. Jun. 4. 1795. by J. M. Humphrey sculp. —
*Presages of the MILLENIUM; with The Destruction of the Faithful... as Revealed to R. Brothers the Prophet, & attested by M. B. Hallhead Esq.
'And in the Last Days before I descend, & behold, & behold, a White Horse, & his Name who sat upon it was Death, & Hell followed after him, & Power was given unto him, to kill with the
Sword, & with Famine, & with Death... And I saw under him, the Souls of the Multitude, those who were slain for receiving the word of Truth, & for the Testimony*

Presages of the Millenium. 4 June 1795

aguafuerte coloreado, y aguatinta, 32,5 x 37,5 cm

Cambridge, University of Cambridge, Fitzwilliam Museum, Bridgeman Art Library

James Gillray

(Chelsea, 1757-1815, London)

La Pesadilla en la cultura moderna



The Ghost of a Flea

ca. 1819-1820, témpera resaltada con oro s/caoba, 21,4 x 16,2 cm. London, Tate Britain

William Blake

(London, 1757-1827, London)



Plunging into Despair

1795, lavada s/tinta, 198 x 331 mm
Nationalmuseum, Stockholm

Johann Tobias Sergel

(Stockholm, 1740 -1814, Roma?)



L'île des morts

1883, óleo s/tela, 80 x 150 cm
Berlin, Staatliche Museen, Nationalgalerie

Arnold Böcklin

(Basel, 1827-1901, Flesole)



Nada. Ello lo dice

Nº 69 de la serie *Los Desastres* (álbum de Ceán)
1810-1820, aguafuerte, aguatinta y punta seca

Francisco de Goya y Lucientes
(Fuendetodos, 1746-Burdeos, 1828)

La muestra cierra con la presentación de fragmentos fílmicos que sugieren maneras en las que *La Pesadilla* fue absorbida por la cultura moderna



Natasha Richardson como Mary Shelley en ***Gothic***
1986, film 35 mm, Inglaterra, 87', Eastmancolor, Dolby, pantalla 1.85 : 1,

Ken Russell (Hampshire, 1927)

Pinturas Negras

Francisco de Goya y Lucientes

(Fuendetodos, Zaragoza, 30.03.1746 – Burdeos, 15.04.1828)

Las catorce pinturas murales que decoraron la casa adquirida por Goya en 1819, conocida como la “Quinta del Sordo”, se han popularizado con el título de *Pinturas Negras* por el uso que en ellas se hace de los pigmentos oscuros y negros y también por lo sombrío de los temas.

El carácter privado e íntimo de esta casa, próxima al río Manzanares, hizo que el artista se expresara con gran libertad. Obras pintadas directamente sobre los muros de las plantas baja y alta, hacia 1819-1823, la técnica empleada debió de ser mixta, pues los análisis químicos revelan el empleo de aceites en su composición.

La disposición original de las pinturas

se ha reconstruido gracias a la información suministrada por diferentes documentos, entre ellos el inventario realizado por Antonio de Brugada a la muerte de Goya y las fotografías de Laurent, hacia 1864.

Sin embargo, no existe consenso pleno sobre la disposición original en ambas salas.

Sala de la planta baja

Saturno devorando a un hijo

Judith y Holofernes

Una manola: doña Leocadia Zorrilla

Dos frailes

Dos viejos comiendo

Aquelarre (el gran cabrón)

La romería de San Isidro

Saturno devorando a un hijo
1820 – 1823
técnica mixta, revestimiento s/mural
143,5 cm x 81,4 cm
Madrid, Museo del Prado

Francisco de Goya y Lucientes
(Fuendetodos, 1746-Burdeos, 1828)





Judith y Holofernes

1820 – 1823

técnica mixta, revestimiento s/mural

146 cm x 84 cm

Madrid, Museo del Prado

Francisco de Goya y Lucientes
(Fuendetodos, 1746-Burdeos, 1828)



Una manola: Leocadia Zorrilla

1820 – 1823

técnica mixta, revestimiento s/mural

145,7 cm x 129,4 cm

Madrid, Museo del Prado

Francisco de Goya y Lucientes
(Fuendetodos, 1746-Burdeos, 1828)

Dos frailes
1820 – 1823
técnica mixta, revestimiento s/mural
142 cm x 65 cm
Madrid, Museo del Prado

Francisco de Goya y Lucientes
(Fuendetodos, 1746-Burdeos, 1828)





Dos viejos comiendo

1820 – 1823, técnica mixta, revestimiento s/mural, 49,3 cm x 83,4 cm
Madrid, Museo del Prado

Francisco de Goya y Lucientes
(Fuendetodos, 1746-Burdeos, 1828)



El Aquelarre o El Gran Cabrón

1820 – 1823

técnica mixta, revestimiento s/mural

140,5 cm x 435,7 cm

Madrid, Museo del Prado

Francisco de Goya y Lucientes

(Fuendetodos, 1746-Burdeos, 1828) Autor Goya y Lucientes, Francisco de



La Romería de San Isidro

1820 – 1823

técnica mixta, revestimiento s/mural

138,5 cm x 436 cm

Madrid, Museo del Prado

Francisco de Goya y Lucientes
(Fuendetodos, 1746-Burdeos, 1828)

Sala de la planta alta

Dos mujeres y un hombre

La lectura (los políticos)

Duelo a garrotazos

Peregrinación a la fuente de San Isidro (el santo oficio)

Las Parcas (Átropos)

Al aquelarre (Asmodea)

Perro semihundido



Dos mujeres y un hombre

1820 – 1823

técnica mixta, revestimiento s/mural

125 cm x 66 cm

Madrid, Museo del Prado

Francisco de Goya y Lucientes
(Fuendetodos, 1746-Burdeos, 1828)

La lectura o Los Políticos
1820 – 1823
técnica mixta, revestimiento s/mural
126 cm x 66 cm
Madrid, Museo del Prado

Francisco de Goya y Lucientes
(Fuentetodos, 1746-Burdeos, 1828)





Duelo a garrotazos

1820 – 1823

técnica mixta, revestimiento s/mural

125 cm x 261 cm

Madrid, Museo del Prado

Francisco de Goya y Lucientes
(Fuendetodos, 1746-Burdeos, 1828)



Peregrinación a la Fuente de San Isidro, o El Santo Oficio

1820 – 1823

técnica mixta, revestimiento s/mural

127 cm x 266 cm

Madrid, Museo del Prado

Francisco de Goya y Lucientes
(Fuendetodos, 1746-Burdeos, 1828)



Las Parcas, o Átropos

1820 – 1823

técnica mixta, revestimiento s/mural

123 cm x 266 cm

Madrid, Museo del Prado

Francisco de Goya y Lucientes
(Fuendetodos, 1746-Burdeos, 1828)



Al aquelarre, o Asmodea

1820-1823

técnica mixta, revestimiento mural

127 cm x 263 cm

Madrid, Museo del Prado

Francisco de Goya y Lucientes
(Fuendetodos, 1746-Burdeos, 1828)



Perro semihundido

1820-1823

técnica mixta, revestimiento mural

131 x 79 cm

Madrid, Museo del Prado

Francisco de Goya y Lucientes
(Fuendetodos, 1746-Burdeos, 1828)

Destino de las Pinturas Negras

En 1823, antes de marchar a Francia, Goya legó a su nieto Mariano la Quinta del Sordo y con ella las pinturas negras.

Medio siglo después, en 1874, los murales fueron trasladados a lienzo por Salvador Martínez-Cubells -restaurador del Museo del Prado- a pedido del nuevo propietario de la finca, el barón Frédéric Émile d'Erlanger quien quería preservarlos del deterioro y darlos a conocer.

D'Elanger presentó los catorce lienzos en la Exposición Universal de París de 1878, en el palacio del Trocadero.

Finalmente, en 1881 donó la serie completa al Estado español, que la adjudicó al Museo Nacional de Pintura y Escultura por real orden de 20 de diciembre de 1881, ingresando el conjunto en el Museo del Prado en enero de 1882.

Nota de los autores

Este material didáctico está realizado sobre la base de las muestras y el patrimonio que se mencionan en cada caso específico.

Para constituir el presente *corpus*, hemos efectuado algunas variantes a las fuentes originales:

hemos agregado otras obras a la selección, hemos traducido textos y completado datos.

En lo fundamental, dimos marco a este *corpus* en fuentes y bibliografía teórica correspondientes a los temas *Pasión*, *Sentimiento* y *Razón* que consideramos rectores de la cultura moderna.

En ningún caso suponemos una relación directa entre los elementos que hacen a dicho marco y las imágenes y textos curatoriales.

Los vínculos entre unos y otros son complejos, la relación entre imagen y palabra se da en diversos niveles.

Esta problematización será desarrollada en otros textos.