

Abierta en la Fundación hasta el 23 de febrero

Exposición «Toulouse-Lautrec»

Seis conferencias sobre la vida y obra del pintor

Sigue abierta en la Fundación Juan March, hasta el próximo 23 de febrero, la exposición «Toulouse-Lautrec (de Albi y de otras colecciones)», con 53 obras –39 pinturas y dibujos y 14 litografías– realizadas por el pintor francés de 1882 a 1899. La muestra se ha organizado con la colaboración del Museo Toulouse-Lautrec, de Albi (Francia), que ha prestado 26 obras, así como con la ayuda del Musée des Augustins y Fundación Georges Bemberg, ambos de Toulouse; Musée d'Orsay, de París; Colección Thyssen Bornemisza, de Madrid y de Lugano; Fundación Jacques Doucet, de París; Courtauld Institute Galleries, de Londres; Galerie Jan Krugier, de Ginebra; Alex Hillman Family Foundation y Metropolitan Museum of Art, de Nueva York; y otras colecciones particulares.

La Fundación Juan March organizó en su sede, como complemento de la exposición, además de un ciclo de conciertos sobre música francesa en la época del pintor, otro de conferencias con el título «Seis lecciones sobre Toulouse-Lautrec», que impartieron, del 15 al 31 de octubre, Danièle Devynck, directora del Museo Toulouse-Lautrec, de Albi (Francia) y conservadora jefe del Patrimonio («Toulouse-Lautrec»); Valeriano Bozal, catedrático de Historia del Arte Contemporáneo en la Universidad Complutense de Madrid («Toulouse-Lautrec: la mirada sin prejuicios»); José Jiménez, catedrático de Estética de la Universidad Autónoma de Madrid («La pintura de burdel»); Víctor Nieto, catedrático de Historia del Arte de la Universidad Nacional a Distancia (UNED) («Instante y fragmento en la pintura de Toulouse-Lautrec»); Guillermo Solana, profesor titular de Estética de la Universidad Autónoma de Madrid («Toulouse-Lautrec y el descenso a la noche»); y Javier Maderuelo, profesor titular de Estética y Composición en la Escuela Superior de Arquitectura de Valladolid («La forja de la pintura moderna»).

Ofrecemos seguidamente un extracto de todas las intervenciones.



Danièle Devynck

Búsqueda de lo auténtico

La leyenda que rodea a la figura de Henri de Toulouse-Lautrec ha primado a veces sobre su valor como creador. En torno a su figura se han extendido tópicos y malentendidos relacionados con su propia biografía y con su malformación física. En primer lugar, se le ha identificado como el pintor de los prostíbulos y cabarets, del París de la *belle époque*, hasta tal punto que podría inducir a limitarle como un pintor de su época. Se le ha considerado casi un caricaturista, un artista preocupado por una problemática menor.

Sin embargo, el arte de Lautrec no puede ser leído únicamente como el relato de una época en lo que ésta tiene de más anecdótico. Más allá del valor estrictamente documental de sus obras, por lo demás evidente, el principio que guía su pincel es la búsqueda de lo auténtico en su más completa intemporalidad. Esta verdad se basa en la representación del ser humano en su realidad



social, en el mundo del que es actor.

La esencia del arte de Lautrec extrae su validez de la traducción inmediata de una actitud reflejada en un ambiente social preciso o en un momento particular. Pero la total ausencia de juicio moralizante o crítico detiene la

imagen a las puertas de la caricatura y la convierte en mucho más que una simple ilustración documental sobre una época. Así, el ambiente de la prostitución captado por el pincel de Lautrec es simplemente uno de los campos de acción de la experiencia humana, y el artista crea una imagen que impresiona por su profunda humanidad. La mirada del pintor, basada en un sentido agudo del análisis, otorga a su modelo una misma atención y validez, cualquiera que sea su estrato social, ya se trate de una muchacha del burdel, de una actriz o de uno de sus parientes, y lo convierte en un conjunto de elementos plásticos y visuales. En *Marcelle* (1894), retrato de una prostituta por la que Lautrec sentía una especial simpatía, se manifiesta esta facilidad con que sintetiza lo esencial, conservando al mismo tiempo lo natural del modelo y respetando su individualidad.

El estilo de Lautrec se caracteriza por su gran libertad de realización, por un audaz juego de colores que intensifica la fuerza impactante o la construcción plástica de la escena representada. Sin embargo, esta construcción nunca se elabora en función del puro formalismo pictórico, sino que encierra siempre un significado.

Lautrec no reduce su dibujo a una pura enunciación visual y cromática. Aunque se inspire en el mundo del music-hall, del teatro o de la prostitución, siempre preserva el contenido humano.



«Bajo el verdor», 1890-91

Valeriano Bozal

La mirada sin prejuicios

Si algo ha pretendido el arte del siglo XIX es contar la verdad del mundo cotidiano: la verdad de las apariencias y en las apariencias. En ese recorrido ha llegado a metas que resultaba difícil imaginar a principios de siglo: los impresionistas, por ejemplo, que exhiben una mirada ingenua, inocente, es decir, libre de prejuicios, tal como ya indicó Mallarmé en su época. Naturalmente, no todos los impresionistas son iguales, pero en líneas generales me permito decir que las imágenes impresionistas se mueven en la estela de la concepción romántica de la naturaleza. Es posible que al final de la estela, pero todavía dentro de ella. La «estirpe» de Toulouse-Lautrec es bien distinta. De todos los pintores de este largo final de siglo, es Toulouse-Lautrec el que más se ajusta a los temas e incluso a las pautas que Baudelaire hace propias del pintor de la vida moderna.

Había otro camino, además de la pintura, para alcanzar la representación de la verdad: el de los ilustradores y caricaturistas. Toulouse-Lautrec es un gran artista que se mueve en el marco de la ilustración y el dibujo, cuando no de la caricatura. El estilo responde a su noción del croquis, del apunte rápido que es característico de los dibujantes. Los motivos son los que aparecen en revistas y magazines: hoy día hablaríamos de temas de actualidad. La tradición en la que se mueve Toulouse-Lautrec es más la propia de la ilustración que la característica de la pintura, pero lo que él hace es pintura, gran pintura, pintura grande.

En el retrato de *François Gauzi*, Toulouse-Lautrec ha definido al personaje como aquel que mira, concentrando en su mirar todo el gesto y la condi-



ción instantánea del gesto. Toulouse-Lautrec es un mirón y sólo eso. Alcanzar ese resultado no es nada fácil. Nuestra mirada introduce valoraciones, consciente o inconscientemente, porque nosotros no somos aparatos ópticos, y ni siquiera cuando utilizamos aparatos ópticos —máquina fotográfica o de vídeo— prescindimos de esa valoración. Toulouse-Lautrec no es una excepción, pero las valoraciones a las que accede, que introduce, son estrictamente visuales.

La mirada es el gran protagonista de la obra de este cronista que fue Lautrec. Pero la mirada está condicionada siempre por el tiempo, sometida al tiempo: la mirada no puede sostenerse durante un tiempo excesivo, se esclerotiza, se cansa, pierde viveza, agudeza, pierde consistencia. Es propio de la mirada cambiar, ir de un motivo a otro, como si los umbrales en los que se percibe estuvieran «tirando» de ella hacia un lado o hacia otro, sugiriendo incentivos que nos hagan volver la cabeza, volver los ojos.

La mirada es la gran servidora del tiempo, quizá su mejor exploradora, pues ella le permite configurarse como lo que es, instante; ella le impide la esclerotización, el esquema. Por eso la mirada es el fundamento del cronista, que debe mirar a todo y rápidamente, para que no se le escape nada, los cambios de las fisonomías, de las luces, del espectáculo... La mirada tiene la virtud de convertir el mundo en un espectáculo, y también éste está sometido al tiempo, pues sólo vale como espectáculo en tanto cambie, se renueve y sea otra vez algo distinto. Quizá fue Lautrec el artista que de forma más penetrante supo captar esta verdad, la verdad que constituye lo verosímil.

José Jiménez

La pintura de burdel

Está generalizada la imagen tópica de Toulouse-Lautrec como el pintor de la vida «alegre» en el final del siglo parisino. Pero en este hombre de vida dramática y perturbada, en este “suicida moral” se produce una búsqueda de sí mismo en la que se revelan algunas dimensiones centrales del pasado fin de siglo y del espíritu moderno. Como en su amigo Van Gogh, encontramos en Toulouse-Lautrec una búsqueda desgarrada, un itinerario hacia los espacios más recónditos y oscuros del yo, del alma humana. Hay, sin embargo, importantes diferencias. Si en Van Gogh predomina lo que podríamos llamar «el compromiso moral», e incluso «la compasión» o identificación del yo del artista con el género humano, en Lautrec encontramos, ante todo, un continuo ejercicio de desdoblamiento.

Su condición personal le había convertido en un testigo privilegiado de su tiempo. Era un personaje de una lucidez extrema, profunda, en la que no cabía en ningún momento ninguna concesión al sentimentalismo y mucho menos a la autocompasión. No basta decir que reflejó los ambientes marginales en que vivió: salones de baile, burdeles, vida galante... De forma paralela al itinerario que Baudelaire recorrió en la literatura, Toulouse-Lautrec protagonizó una especie de descenso de la pintura a los infiernos. Lo importante de su obra no es la temática, sino su plasmación. Toulouse-Lautrec fue quizás el primer artista plástico que comprendió el nuevo ritmo vertiginoso de la vida y de las imágenes en el mundo industrial y urbano. El ojo nervioso y el pincel rápido fijan en el lienzo, o trasponen en la litografía, el destello cambiante de la luz viva y los cuerpos en movimiento. Tou-



louse-Lautrec dio categoría artística al cartel y, a la vez, hizo definitivamente contemporánea a la pintura.

Pero para que ese estallido de luz y de libertad expresiva fuera posible, fue necesario asumir el lado oscuro de la vida. Negar la visión auto-complaciente que la sociedad patriarcal del siglo pasado tenía de sí misma. Contraponer, en definitiva, a la apacible imagen oficial de la *belle époque* los turbulentos «interiores» donde se manifestaban sin velos el deseo y los impulsos más íntimos de la época.

A excepción de los retratos de su madre, las numerosas aproximaciones de Toulouse-Lautrec a la representación de la mujer están cargadas de erotismo. Desnudos, bailarinas, prostitutas: el mundo del deseo ocupa el espacio central de la pintura. El ojo nervioso, de los tiempos modernos, presenta en Lautrec la superación de la dualidad, característica que el espíritu de la época sentía ante las mujeres: fascinación y miedo. Es lo que constituye la médula profunda del estereotipo de «la mujer fatal», que se configura con el tiempo.

La congenialidad de Lautrec con las mujeres se aprecia también en su interés por el lesbianismo. Lautrec frecuentó, como Degas, el burdel, aunque éste lo mantuvo al margen de su pintura; Lautrec, en cambio, lo convirtió en uno de los ejes temáticos de la suya.

En ese universo de marginados, Lautrec es aceptado como uno más. También él lo era, en otro sentido. Se trataba, en fin, de hacer llegar la pintura al fondo de sí misma, en un proceso de comprensión profunda de la humanidad. Y en esa vía, Lautrec fue capaz de estar en la raíz de la gran revolución estética del arte de nuestro siglo.

Javier Maderuelo

La forja de la pintura moderna

A través de sus obras se puede reconocer a Toulouse como uno de los artistas que consuma la idea de modernidad y anuncia el advenimiento de las vanguardias. Esto lo consigue a través de una serie de recursos propios que se aprecian en los temas, cotidianos y banales; en la composición de carácter fotográfico; en la utilización de los colores, desprejuiciados y vivos, con tonos muy expresivos, y en la utilización de procedimientos técnicos hasta entonces insólitos. Pero lo que más nos interesa ahora de su pintura y su obra gráfica es el papel que jugó en el triunfo y la consolidación de lo que llamamos la *pintura moderna*, cuyas condiciones y carácter descifrará, con una clarividencia premonitrice, Charles Baudelaire en su ensayo titulado *El pintor de la vida moderna*. Toulouse, guiado por la enorme influencia que ejerció este ensayo, consumó, 25 años después de su publicación, este tipo de pintura e, identificándose con ese *pintor* baudeleriano, se convirtió en un auténtico hombre de la *vida moderna*.

Sin duda alguna, Toulouse es el perfecto *flâneur*, es ese espectador apasionado que elige su morada en lo ondulante, en el movimiento y en lo fugitivo. Es también el que está fuera de casa y se siente en su casa viviendo entre las pensionistas de la *maison* de la Rue des Moulins, haciendo de esa casa de lenocinio el centro del mundo, componiendo su familia con todas las bellezas encontradas, encontrables e inencontrables, compartiendo su vida con esos despojos de la sociedad que él convertirá en heroínas y odaliscas para la posteridad, haciendo surgir de lo efímero y transitorio lo que tiene de eterno. Pero es, sobre todo, el *observador* de ese es-



pectáculo que es la vida moderna, el testigo de una época que quiere librarse de los atavismos del pasado sacudiendo los pilares del clasicismo y de la moral superficial. Para ello, Toulouse va a seguir la vía abierta por Gustave Courbet alejándose de los temas y modelos clásicos que idealizan el pasado para deleitarse con la representación de las imágenes que cualquier censor de la época denominaría feas, inmorales e irreverentes. Se encuentra entre ese grupo de artistas que, despreciando la consecución de la belleza eterna del clasicismo, han buscado esa belleza particular inherente a las pasiones nuevas que reclamaba Baudelaire para el artista moderno y que, como él, encontró en ese jardín artificial en el que crecen las «flores del mal», a la luz agria de las candilejas del cabaret o en las sórdidas camas de la prostitución y del lesbianismo.

Alejándose de los temas públicos y oficiales escudriñará en la vida privada, retratando esos héroes de la vida moderna que son los dandis, los artistas del cabaret y las prostitutas. Al tratar estos temas, tan proclives a la exageración o a la provocación, se aprecia en Toulouse una severidad en el gusto, una naturalidad y una cariñosa comprensión que elevan a muchos de estos asuntos por encima de cualquier juicio moral para convertirlos en auténticos *temas del arte*, ensanchando así las fronteras de éste hacia la vida, redimiendo no a las prostitutas y a los jerguistas, sino al propio arte que se había envenenado, escondido tras el cartón piedra de las inertes figuras y personajes de la historia que parecen en los cuadros ataviados con ropajes más absurdos que los de las estafalarias divas del circo y del cabaret.

Guillermo Solana

Toulouse-Lautrec y el descenso a la noche

La mayor parte de la obra de Toulouse-Lautrec representa interiores nocturnos. Pero cuando hablo de un descenso a la noche en la obra de Lautrec no me refiero a la noche sólo como el lapso de ciertas horas y el ambiente de ciertos locales. En él, lo nocturno trascien-

de la descripción de momentos y lugares, tiempos y espacios; lo nocturno es, sobre todo, un mundo «otro», donde tienen lugar metamorfosis insólitas. Son transformaciones muchas veces jocosas, como de carnaval, de humor crudo o incluso obsceno, transformaciones casi oníricas, siempre inquietantes. Lautrec toma las piezas del léxico de la pintura realista y, con ayuda de su talento para la caricatura, las somete a un proceso metafórico y simbólico, a veces encubierto.

Se pueden desvelar algunas pruebas de este simbolismo secreto en la obra de Toulouse examinando, por ejemplo, un cuadro muy conocido y aparentemente realista. La escena es en el *Moulin Rouge*, abierto en 1889 y que fue el más famoso de los cabarets de Montmartre. Lautrec lo frecuentó desde el principio; iba casi cada noche y le dedicó unas treinta obras. La primera de éstas es a la que me voy a referir. El título de la pintura es *Dressage des nouvelles* (esto es, «adiestramiento» de las nuevas bailarinas), está datada en 1890 y fue comprada por el propietario del *Moulin Rouge* y colgada sobre la barra.

La composición envuelve la danza central en un círculo de espectadores, al fondo y en primer plano. Toda la escena se baña en una atmósfera irreal, fantástica, debida a la iluminación eléctrica y de gas: el gas justifica las



aureolas y sombras verdes. Para tratarse de un local de diversión, me parece que la atmósfera es sórdida y hasta lúgubre. No hay entusiasmo ni alegría; nadie sonríe, nadie parece abrir la boca.

El maestro de danza que prueba y entrena a la nueva bailarina de las medias rojas es una figura familiar en la obra de Lautrec: *Valentin le désossé* (el «des-huesado»). Su nombre era Jules (¿o Etienne?) Renardin; por el día era comerciante de vino y empleado de su hermano, un notario. Por la noche bailaba como aficionado, con una prodigiosa agilidad y flexibilidad que le valió su apodo. Pues bien, al describir este cuadro algún crítico llegó a caracterizar la figura grotesca de Valentin como «un Mefistófeles de callejón». Y es verdad que hay algo diabólico en este maestro de danza que inicia a las muchachas, como si dirigiera un aquelarre.

Pero hay otra figura menos visible que desempeña también algún papel en esa fiesta. Al fondo, entre algunos amigos de Lautrec que se reconocen, Maurice Guibert, Paul Sescou, Gauzi y Jane Avril muy arropada, justo detrás de la danzante y muy cerca del punto de fuga perspectivo, hay un extraño espectador con bombín y cuello duro. ¿No es la muerte misma, de incógnito, quien preside este baile? Pero ¿qué pinta este rasgo de humor negro en el baile del *Moulin Rouge*? En enero de 1863, los hermanos Goncourt anotaban en su diario que los más famosos danzarines de los bailes públicos de París eran un marmolista de tumbas y un empleado de pompas fúnebres, y observaban: «Así se vinculan nuestras bacanales a la Danza de los Muertos».

Víctor Nieto Alcaide

Instante y fragmento en la pintura de Toulouse-Lautrec

La personalidad artística de Toulouse-Lautrec se ha considerado siempre como la de un solitario, como un artista independiente con respecto a las tendencias artísticas de su tiempo. Y, en efecto, es cierto que la obra del pintor, comparada con la de los impresionistas, discurrió por unos cauces completamente diferentes y aparentemente al margen de los principios de cualquier corriente. En relación con otros pintores de su tiempo, la vida de Henri Toulouse-Lautrec tiene mucho de excepcional, con avatares personales que determinaron de forma decisiva muchos de los planteamientos de su pintura.

Su pintura abrió una doble vía de modernidad en la pintura contemporánea: por un lado, los temas como expresión de una nueva belleza sugerida por la vida moderna; por otro, por la vinculación de la pintura al Art Nouveau, pues su trayectoria individual no debe hacer olvidar un hecho fundamental: el papel que Toulouse jugó en el Art Nouveau. En este sentido, su pintura debe ser entendida desde una doble vertiente: como la obra de un artista independiente de las corrientes pictóricas de su tiempo y como uno de los pocos artistas que pueden identificarse con los supuestos formales, decorativos e ideológicos del Art Nouveau. Su condición innata de dibujante le acercó mucho más a las preocupaciones por la línea y el arabesco del Art Nouveau que a las fragmentaciones cromáticas del impresionismo.

El otro aspecto determinante de su expresión de la modernidad fue su temática. La preocupación por temas y formas de representación nuevos e independientes de los principios acadé-



micos hacen de Toulouse uno de los pintores pioneros de la modernidad; puede decirse que lo que plantea es la captación de la vida moderna como una nueva forma de belleza. Su pintura plasma un nuevo ideal de belleza basado en la captación de imágenes de la vida moderna. En cierto modo fue creador de una nueva belleza de la vida moderna que reclamaba, con carácter de una auténtica premonición, Charles Baudelaire.

Toulouse no se afana en ser un mero cronista, un testimonio, sino una adaptación y una expresión, a través de la pintura, del dibujo, de la litografía y del cartel, de las imágenes que produce esa misma vida moderna. Es precisamente esto lo que hace de Toulouse un artista que llevó este género a sus niveles más altos. Pero en su obra la captación de la vida moderna escapa a las categorías habituales de un género, un género que desaparece, pues en su afán de captación de lo fugaz e instantáneo desarrolla un peculiar sistema de encuadre que constituye una de las novedades más radicales de su pintura.

A diferencia de las composiciones clásicas ordenadas de acuerdo con la del marco y que se mantuvieron asimismo en la fotografía durante muchos años, la imagen es la que determina el marco. Éste lo que hace es cortar, aislar un fragmento captado en un instante. Se trataba de una forma de afrontar la modernidad tal y como la entendía Baudelaire (*Le peintre de la vie moderne*), para quien «la modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno e inmutable». □