

**PAUL SIGNAC
Y LA TEORÍA DEL COLOR
DE CHEVREUL**



David Clarós Morales

El presente trabajo trata de analizar la influencia de Michel-Eugene Chevreul y su estudio sobre la teoría del color en las obras de Paul Signac.

Para poder conseguir este objetivo, se ha analizado la vida y obra de Signac, el manual que dejó por escrito, y su etapa en la Costa Azul francesa.

En cuanto a Chevreul estudiaremos los aspectos básicos de su teoría sobre el color para después poder analizar las obras de Signac en las que su método fue aplicado.

Así, a través del estudio de diversas fuentes primarias y secundarias hemos podido comprobar la influencia que éste recibió por parte de la teoría escrita por Chevreul.

David Clarós Morales

PAUL SIGNAC Y LA TEORÍA DEL COLOR DE CHEVREUL



Universitat Internacional de Catalunya

Facultad de Humanidades

Trabajo Fin de Grado:

La influencia de la teoría del color de Chevreul en el arte de Paul Signac

David Clarós Morales

Curso 2019-2020



Licencia Creative Commons

Edición digital: C. Carretero

Difunde: Confederación Sindical Solidaridad Obrera

http://www.solidaridadobrera.org/ateneo_nacho/biblioteca.html

ÍNDICE DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN

I. DIVISIONISMO

II. PAUL SIGNAC

III. CHEVREUL

IV. OBRAS DE PAUL SIGNAC

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

AGRADECIMIENTOS

INTRODUCCIÓN

Justificación del tema

Humanidades comprende una serie de estudios que engloban diferentes ámbitos, es por ello por lo que, en primer lugar, he tenido que acotar mi interés hasta llegar finalmente a la historia del arte.

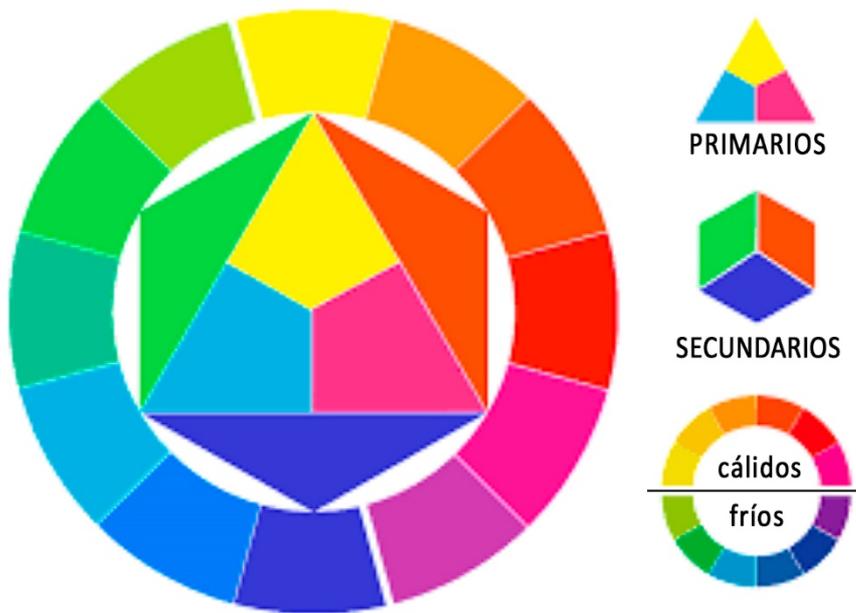
La elección de este ámbito es puramente personal. Si bien es cierto que mis intereses antes de entrar en la universidad estaban entre la historia y la geografía, después de estudiar las distintas etapas de historia del arte y sus movimientos quedé admirado por la gran diversidad de estilos artísticos que se han sucedido a lo largo del tiempo. La gran diversidad de creación artística a lo largo de los siglos es muy variada y a través de las asignaturas de arte hemos visto decenas de movimientos marcados por la sociedad, el pensamiento, los hechos históricos y los distintos contextos en los que la obra era creada.

Una vez tenemos el ámbito humanístico localizado era importante, dentro de la historia del arte, acotar también a una época. No fue muy difícil ya que, dentro de mi entusiasmo por la historia, la edad contemporánea es la que más interés me suscita. Pero lo que realmente hizo que me decidiera por el movimiento y el autor que trataremos en este trabajo es la visita que realizamos con la facultad en 2018 al museo Albertina de arte contemporáneo en Viena. En la sala enfocada al movimiento Impresionista y Postimpresionista pudimos observar cuadros de Manet, Monet, y Cezanne, pero ninguna de sus obras me apasionó tanto como aquel pequeño cuadro situado en la esquina de la sala. El cuadro en cuestión era una obra neoimpresionista de 44 x 35 cm pintada por Paul Signac en 1909, titulada La nube rosa. Me quedé observando la obra durante tanto rato que comprendí que algún trabajo de la universidad lo tendría que hacer sobre el artista y dicho cuadro.

Así que, finalmente, y sin ser muy consciente de ello, aquella visita al museo vienés me dio la clave para escoger el movimiento y el artista al que quería dedicar mis horas de estudio. El Neoimpresionismo y Paul Signac, junto con el respaldo de la teoría que hizo posible la aparición de este estilo son los elementos que van a componer este trabajo y que lleva como título: “La aplicación de la teoría del color de Chevreul en las obras de Paul Signac”.

La teoría del color de Chevreul y los estudios de científicos

del siglo XIX tuvieron una gran influencia en los artistas contemporáneos y de principios del XX. Es por ello que explicaremos su teoría, ya que fue creador del primer círculo cromático de los colores, y veremos cómo ésta fue aplicada en las obras de Signac durante una determinada etapa de su vida.



Círculo cromático

Metodología

La metodología de trabajo una vez tenemos ya el tema decidido se inicia con la búsqueda de información. En primera instancia es de ámbito general y localizada en documentos que encontramos en bases de datos de páginas de arte para tener un conocimiento básico sobre el tema a tratar. Posteriormente, la bibliografía que nos proporciona

la biblioteca de historia del arte del Museo Nacional de Arte de Catalunya (MNAC) en Barcelona es suficiente para abordar el trabajo con libros, revistas y catálogos especializados en los diferentes ámbitos que se van a tratar en este estudio.

Respecto a esta bibliografía, que será tratada en el estado de la cuestión, primero debemos destacar las dificultades con las que nos hemos encontrado durante la lectura y comprensión de la información ya que, la gran mayoría de la bibliografía se encuentra en francés e inglés. Posteriormente, y una vez tenemos la bibliografía seleccionada y la información relevante organizada según la temática, solo falta plasmarla en el trabajo para dar respuesta a los objetivos marcados y que podemos ver en el siguiente apartado.

Objetivos

En el presente trabajo me propongo los siguientes objetivos:

- Comprender el papel de la ciencia, concretamente la teoría del color de Chevreul, en la teoría de la composición del movimiento Neoimpresionista.

- Analizar el papel de Paul Signac en la creación del Neoimpresionismo.
- Analizar, a través de cuatro pinturas de Signac, la aplicación de la teoría del color de Chevreul.

Estado de la cuestión

Signac y la gran mayoría de autores pertenecientes al movimiento neoimpresionista han sido estudiados en el mundo francófono y anglosajón. La gran mayoría de libros y documentos no han sido traducidos al español y han hecho que la investigación lleve un poco más de tiempo.

El estudio para este trabajo empezó, por un lado, con la consulta sobre la creación del movimiento neoimpresionista por Signac junto con su amigo y artista Georges Seurat (1859-1891) y, por otro lado, con los estudios científicos de los colores y su aplicación en la pintura del artista francés, especialmente en sus obras de temática marítima.

En cuanto a los estudios generales sobre el neoimpresionismo, este movimiento fue mencionado por primera vez en 1887 por el crítico de arte Félix Fénéon

(1861-1944) como “Néo-impresionismo” en su artículo “L'Impressionnisme aux Tuileries”, *L'Art moderne*¹.

Pero donde realmente podemos ver una amplia información del movimiento y lo que éste suponía es en el tratado escrito por el mismo Signac en 1899 *D'Eugene Delacroix au Néoimpressionnisme*².

En este libro, nuestro pintor establece las diferencias en las técnicas y los avances que se realizan desde la pintura de Delacroix hasta la técnica creada por los neoimpresionistas y pasando por el arte impresionista. Libros y documentos consultados que recogen teoría sobre el movimiento y los principales autores que lo componen son: *Les Néo-impresionnistes*³ escrito por Sutter, *De Manet a los Neoimpresionistas* de Muller⁴ y un texto escrito por Signac en 1898 titulado *Le néo-impresionnisme* y recogido en el catálogo *Signac et la libération de la couleur*⁵.

1 Fénéon, F., Félix Fénéon au-delà de l'impressionnisme. París, *Mirrors de l'art*, 1966, p. 73-80.

2 Signac, P., *De Eugenio Delacroix al neoimpresionismo*. Buenos Aires, Poseidón, 1943 (1899).

3 Sutter, J., *Les Néo-impresionnistes*. Neuchatel, Ides et Calendes, 1970.

4 Muller, J-E., *De Manet a los Neoimpresionistas*. Barcelona, Gustavo Gili, 1966.

5 Franz. E., *Signac et la libération de la couleur*. Arts du 19e. Musée de Grenoble, 1997.

El libro escrito por Sutter se organiza a través de los cuadros más importantes del movimiento neoimpresionista donde nos facilita datos, descripciones y la influencia de la sociedad en los pintores y sus obras a lo largo del movimiento. El libro de Muller es de un estilo prácticamente igual que el de Sutter ya que, a través de los cuadros que van desde Manet hasta los primeros impresionistas, nos explica cómo cambia la técnica y la forma de realizar las composiciones.

Françoise Cachin (1936-2011) fue una historiadora del arte francesa del siglo XX fundadora del Musée d'Orsay y autora de diversos libros y estudios sobre los pintores franceses del siglo XIX. Cachin escribió la introducción en la reedición del tratado de Signac en 1964 y posteriormente, en 1971, una nueva publicación que titularía con el nombre del artista: Paul Signac⁶. Pero no solo escribió sobre la figura se Signac, sino que realizó escritos sobre el neoimpresionismo y otras artes de vanguardia. En el libro *Le néo-impresionisme de Seurat a Paul Klee*⁷, Cachin escribe un ensayo de diez páginas titulado “Néo-impresionisme et fauvisme”, donde teoriza sobre el olvido de las nuevas técnicas y el paso adelante de otras nuevas a partir del abandono de París por parte de muchos artistas del

6 Cachin, F., Paul Signac. Paris, Bibliotheque des Arts, 1971.

7 Amiot-Saulnier, E., *Le néo-impresionisme de Seurat a Paul Klee*. Paris, Réunion des musées nationaux, 2005.

momento que deciden crear lejos de la gran capital.

El resto de información consultada sobre Signac proviene del crítico francés Félix Fénéon, mencionado anteriormente, y también de catálogos de las exposiciones que han incluido obras de Signac. La más importante fue la exposición del Metropolitan, su catálogo *Signac 1863-1935*⁸ es el más completo hasta el momento ya que se dedica al cien por cien al artista en cuestión. Este catálogo recoge información sobre la vida y la obra del pintor francés a través de expertos en la materia como Marina Ferreti que, junto con la información extraída a través del estudio de los museos donde se realizó la exposición (Galeries nationales du Grand Palais, Paris; el Vang Gogh Museum, Amsterdam; y el The Metropolitan Museum of Art, New York - 2001), se pudo materializar toda la información en el volumen de más de 350 páginas enfocadas en Signac y su obra. El catálogo es una de las fuentes más relevantes para el estudio de las obras de Signac y así poder comprender aspectos técnicos y biográficos. Junto al catálogo, utilizaremos una guía que recopila cartas y escritos de pintores de finales del siglo XIX y principios del XX⁹. Para su bibliografía también hemos

8 Ferreti-Boquillon, M., *Signac 1863-1935*. New York, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2001.

9 Halperin, J.U., *Ouvres plus que completes*. Ginebra, Libraire Droz, 1970, páginas 77-74. Recogidas en Harrison, C., Wood, P y Gaiger J., *Art in Theory 1815 -1900. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford, Blackwell Publishers LTD, 1998.

utilizado libro *Neo-Impressionist Painters: A Sourcebook on Georges Seurat, Camille Pissarro, Paul Signac, Théo Van Rysselberghe, Henri Edmond Cross, Charles Angrand, Maximilien Luce, and Albert Dubois-Pillet*¹⁰.

El movimiento neoimpresionista no se puede entender sin la aplicación de la ciencia en el arte. Uno de los científicos que más marcó a través de sus estudios sobre el color fue Michel-Eugene Chevreul (1786-1889) y su estudio *Ley del contraste simultáneo de colores*¹¹. Chevreul escribió diversos tratados relacionados con el color y también la aplicación de la ley de los colores en las artes, pero no fue el único. Ogden Rood (1831-1902) y David Sutter (1811-1880) fueron dos científicos del siglo XIX cuyos estudios sobre el color y su aplicación en el arte tuvieron también influencia en los pintores neoimpresionistas. En este trabajo nosotros vamos a fijarnos más en Chevreul como quedará explicado en este estudio.

Gran parte de la obra pictórica del pintor francés no se entendería si no explicáramos su estancia en la Costa Azul francesa. Para ver la importancia de esta región del sureste

10 Clement, R.T y Houzé, A. *Neo-Impressionist Painters: A Sourcebook on Georges Seurat, Camille Pissarro, Paul Signac, Théo Van Rysselberghe, Henri Edmond Cross, Charles Angrand, Maximilien Luce, and Albert Dubois-Pillet*. Londres, Greenwood Press, 1999. p 231-234

11 Chevreul, M-E, *The Principles of Harmony and Contrast of Colours and their Application to the Arts*. edición de Faber Birren, West Chester, Penn., Schiffer Publishing Ltd., 1987. (1855)

de Francia vamos a utilizar un artículo realizado por Anne Dymond escrito en el *The Art Bulletin*¹². El artículo “A Politicized Pastoral: Signac and the Cultural Geography of Mediterranean France” nos introduce en la influencia que tuvo este paisaje y su relevancia en la pintura del artista: “a cultural geography of Mediterranean France that emphasized the region's naturally harmonious landscape and concomitant traditions of liberty and social accord informed Neo-Impressionist Paul Signac's depictions of the southern shore”¹³. En el libro de Ferreti¹⁴ mencionado anteriormente también encontramos un capítulo dedicado a la vida de Signac en la Costa Azul francesa y la influencia de ésta sobre el pintor.

12 Dymond, A., “A Politicized Pastoral: Signac and the Cultural Geography of Mediterranean France.” *The Art Bulletin*, vol. 85, no. 2, 2003, pp. 353-370. JSTOR, www.jstor.org/stable/3177348. Consultado 3 Feb. 2020.

13 Íbidem, p. 1. Traducción: “Una geografía cultural de la Francia mediterránea que recalcó el natural y armonioso paisaje de la región y las simultáneas tradiciones de libertad y acuerdo social conformaron las representaciones de la costa del sur de un Paul Signac Neoimpresionista.”

14 Ferreti-Boquillon, M. Op. Cit. p. 172-223.

I. DIVISIONISMO

“Sans jury ni récompense”¹⁵. Este es el lema que dio apertura al Salon des Indépendants en 1884 de la mano de la Société des artistes indépendants de París. Diez años después de la primera exposición de los impresionistas se creaba esta sociedad que sería la organizadora del Salon donde se expondrían las ideas para la revisión del Impresionismo y la presentación de las tendencias del momento y que se seguiría realizando hasta inicios de la Primera Guerra Mundial.

La creación de la Société y del foro para la presentación de las nuevas tendencias, viene precedida por el desagrado que presentó Claude Monet (1840-1926) sobre las obras de Seurat y Signac en la muestra anual impresionista de 1886. La idea de que ambos artistas tuviesen un espacio donde presentar sus propuestas fue de Camille Pissarro (1830-

15 Villar, A., *Arte contemporáneo I*. Madrid, Historia 16, 2003. p. 46.

1903), cansado del movimiento impresionista por su aspecto “intuitivo” a la hora de pintar, logró encontrar en la división científica de los colores un camino más rico a la hora de expresarse en sus cuadros. Aunque Pissarro volviese años más tarde al movimiento impresionista debido a la laboriosidad del Neoimpresionismo, el movimiento ya se había puesto en marcha gracias a Seurat y al trabajo posterior a su muerte por parte de Signac.

Éste último dejaría escrito en *D'Eugène Delacroix au Néoimpressionnisme*¹⁶ todas aquellas investigaciones y avances técnicos que habían realizado los neoimpresionistas. En él dejó patente las diferencias que definían el arte de Delacroix, el Impresionismo y el Neoimpresionismo. Para ver estas diferencias diríjase al apartado 3.2 del presente trabajo.

El término “Neoimpresionismo” se atribuye al crítico francés Félix Fénéon (1861-1944). Utilizó este término para titular un artículo que sería adjuntado en la revista semanal *L'Art Moderne*. Fénéon titularía su artículo “Néo-Impressionnisme” tras el interés que le despertaron los trabajos divisionistas expuestos en la exposición de Les Vingt en 1886. En el artículo, Fénéon nos introduce el término Neoimpresionismo como un punto de conexión entre el divisionismo y una tradición moderna, añadiendo además una sensación de avance. Por lo tanto, lo que

16 Signac, P., Op. Cit.

Fénéon trata de hacer en este escrito es aclarar esa conexión de lo nuevo con lo anterior y, además, dejar clara la naturaleza del avance que se está logrando con este nuevo movimiento. El escrito está dividido en tres secciones y, tanto la segunda como la tercera son las que más nos interesan ya que, en la segunda, realiza una descripción básica y clara de la base racional de la técnica del divisionismo y, en la tercera, explica que este nuevo estilo tiene como función sintetizar la sensación fugaz y redirigirla hacia una forma que dure en el tiempo.

Para poder entender la crítica que hace Fénéon sobre el Impresionismo solo hace falta ver el último párrafo del primer punto donde dice que, en cuanto a la técnica, al principio no había nada muy específico: las obras Impresionistas se daban aires de improvisación, eran rápidas, duras y lisas¹⁷. No obstante, el Neoimpresionismo empezó a introducir técnicas y elementos de estudio científico a sus obras. Se considera a Seurat como el precursor de incorporar estas técnicas a partir del 1884. Las innovaciones tenían como base los diferentes estudios realizados por los científicos años antes sobre los colores y que se podían ya ver también representados en las obras del que es considerado uno de los fundadores del Impresionismo, Camille Pissarro.

17 Fénéon, F., Op. Cit. p. 74

Seurat, el arte como ciencia

Seurat trabajó con la denominada “división científica de los tonos”, cuya teoría nos dice que “en lugar de agitar su mezcla en la paleta para lograr los tonos más o menos terminados necesarios para representar la superficie, el pintor colocará directamente en las pinceladas sobre el lienzo que representan el color local, que es el color que la superficie del objeto tomaría en luz brillante”¹⁸ (traducción del autor). Así, en vez de conseguir el cromatismo en la paleta donde dispone de los colores para hacer sus mezclas, conseguir el cromatismo en el mismo lienzo a partir de la mezcla óptica. Esto lo conseguirá a través de la llamada *Ley del contraste simultáneo* de Chevreul, que analizaremos más adelante, y la intervención de una serie de pinceladas dispuestas a través de un “orden predeterminado”. Dicho orden sería el siguiente según Fénéon:

1) La proporción de luz coloreada reflejada sin adulterar la superficie.

18 Halperin, J.U., *Ouvres plus que completes*. Ginebra, Librairie Droz, 1970, páginas 77-74. Recogidas en Harrison, C., Wood, P y Gaiger J., *Art in Theory 1815 -1900. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford, Blackwell Publishers LTD, 1998. p. 968

2) La proporción más pequeña que penetra bajo la superficie y que se refleja después de haber sido modificada por absorción parcial.

3) Luz reflejada por cuentos adyacentes.

4) Colores complementarios circundantes¹⁹.

(traducción del autor)

Esta aplicación ha de ser a través de pequeños puntos de color puro y no realizando pinceladas bruscas sobre el lienzo. Posteriormente Fénéon nos presenta la forma de cómo aplicar estos cuatro puntos tras haber observado los cuadros y las teorías formuladas por Seurat, Signac y aquellos seguidores que se vieron interesados en la nueva forma de plasmar arte en el lienzo. Esta nueva manera de hacer es la siguiente:

a) Las pinceladas se componen en la retina en un trabajo de mezcla óptica. Así la intensidad lumínica de la mezcla provocada por la vista es, para ellos, mucho mejor que la provocada por los pigmentos, técnica usada por los impresionistas. Los Neoimpresionistas apuntan a que todos esos colores mezclados en la paleta nos llevan inevitablemente hacia colores más oscuros hasta llegar al negro.

b) Dado que las proporciones numéricas de las gotas de color pueden variar infinitamente en un espacio muy pequeño, los cambios más sutiles en relieve y las mejores gradaciones de matiz se pueden traducir exactamente.

c) Esta salpicadura del lienzo no requiere una destreza manual especial, solo visión -¡pero menuda experiencia y qué visión artística!²⁰

Fénéon apunta²¹ en la tercera parte de su artículo que los Impresionistas buscaban mostrarnos aquellos elementos naturales, como el cielo o el agua y cómo variaba gradualmente la visión sobre estos en distintos momentos. Un claro ejemplo son los cuadros realizados por Monet en la localidad francesa de Giverny, *Les nymphéans* (los nenúfares). El objetivo principal de estas composiciones era capturar en ellas el efecto que la luz del momento proyectaba en los elementos naturales.

Esta práctica “los llevaba a desnaturalizar o exagerar estos elementos para así poder justificar que eran momentos únicos y que no iban a repetirse más”²². Fénéon realiza una crítica hacia los autores impresionistas acusándolos de exagerar todo aquello que plasmaban en sus cuadros con el

20 Ibídem, p. 968

21 Ibídem, p. 968-969.

22 Idem.

simple objetivo, dice Fénéon, de hacer únicos esos momentos que no volverán a producirse más.

Los divisionistas en cambio tratan de sintetizar los paisajes, es decir, captar la sensación que trasmite un paisaje y sintetizarlo como definitivo. Podríamos decir que tratan de teorizar la naturaleza con el fin último de transmitir al espectador los conocimientos de ésta, que se van a dar en esas circunstancias en lugares distintos. Para poder llevar a cabo estas ideas era necesario que sus obras fueran realizadas sin prisa y la gran mayoría de ellas, por no decir todas, eran realizadas en el estudio del artista.

El Divisionismo, recibió críticas del trabajo realizado. Se ha llegado a decir que en el trabajo y las obras neoimpresionistas existe la misma distancia entre lo accidental o transitorio; o la comparación del Neoimpresionismo con el arte de los tapices o los mosaicos. Fénéon sale en defensa de estas críticas llamándolas “falacias” y diciendo que “solo hace falta retroceder dos pasos y todos los puntos de color puro se mezclan entre sí para formar un conjunto unido. Todo el trabajo minucioso y “puntilloso” se desvanece a ojos del espectador para dar paso a la verdadera esencia de la pintura y a la totalidad de ésta como conjunto”²³.

La científicidad del movimiento es irrefutable. Seurat

como “padre” del movimiento, seguido por Signac, unieron ciencia y arte para crear experiencias más plenas a la vista del espectador. Seurat halló en todos los estudios sobre el color y sus aplicaciones un respaldo sólido donde fundamentar su nueva forma de hacer arte. Utilizando el círculo cromático de Chevreul, Seurat redujo a los cuatro colores fundamentales su paleta junto a sus tonos intermedios: azul, azul-violeta, violeta, violeta-rojo, rojo, rojo-anaranjado, anaranjado, anaranjado-amarillo, amarillo, amarillo-verde, verde, verde-azul y de nuevo azul. La aplicación de estos tonos de forma pura y sin ser mezclados hacían que fuese nuestra vista la que mezclara los colores.



Círculo cromático de Chevreul

Este proceso fue denominado por el mismo Seurat como cromoluminiscencia, aunque los críticos de arte lo bautizaron como divisionismo. La teoría aplicada por Seurat no ha sido recogida por escrito, pero se conserva una carta que escribió a Maurice Beaubourg, periodista francés a quién le detalló los principios de su técnica e ideales estéticos para que éste diera fe de ello:

“Aesthetics:

Art is Harmony.

Harmony is the analogy of Opposites, the analogy of things similar in tone in tint in line considered by the dominant and under the influence of a combined lighting.

gay calm

or sad

The opposites are:

For a lighter/more luminous tone, a darker tone. For the tint, complementary colours, that is to say a certain red opposed to its complement, etc.

Red - Green

Orange - Blue

Yellow - Violet

For the lines, those which are at right angles to it.

Gaiety of tone is the luminous dominant.

of tint, the warm dominant of line, the lines above the horizon.

Calmness of tone is the equality of darkness and light, of tint, of warmth and of coolness and the Horizontal line.

Sadness of tone is the dark dominant, of tint, the cool dominant, and for line, the downward directions.

Technique

Given the phenomena of the duration of light of impressions on the retina (they are the same)

(the method of expression will be synthetic)

The synthesis imposes itself as the resultant

The method of expression is the optical Mixture of tone, tints (of places and of clarifying colour, sun, petrol lamp, gas, etc.) that is to say of lights and their reactions (shadows) following the laws of contrast, of gradation, of irradiation.

The frame (is not as it was at the beginning) is (opposed to) in the harmony opposite (to) that of the

tones, the tints and lines of (the motif) the picture”²⁴.

24 Ibídem. p. 970.

"Estética:

El arte es armonía.

La Armonía es la analogía de los Opuestos, la analogía de cosas similares en tono en matiz en línea consideradas por el dominante y bajo la influencia de una iluminación combinada.

Calma alegre o triste

Los opuestos son:

Para un tono más claro/más luminoso, un tono más oscuro. Para el matiz, colores complementarios, es decir cierto rojo opuesto a su complementario, etc.

Rojo verde

Naranja - Azul

Amarillo - Violeta

Para las rectas, las que forman ángulos rectos con ella.

La alegría del tono es el dominante luminoso.

de tinte, el cálido dominante de la línea, las líneas sobre el horizonte.

La calma del tono es la igualdad de la oscuridad y la luz, del tinte, de la calidez y la frialdad y la línea Horizontal.

La tristeza del tono es el dominante oscuro, del matiz, el dominante frío, y para la línea, las direcciones hacia abajo.

Técnica Dados los fenómenos de la duración de la luz de las impresiones en la retina (son lo mismo)

(el método de expresión será sintético)

La síntesis se impone como la resultante

El método de expresión es la Mezcla óptica de tono, tintes (de lugares y de color clarificador, sol, lámpara de petróleo, gas, etc.) es decir de luces y sus reacciones (sombras) siguiendo las leyes del contraste, de la gradación,

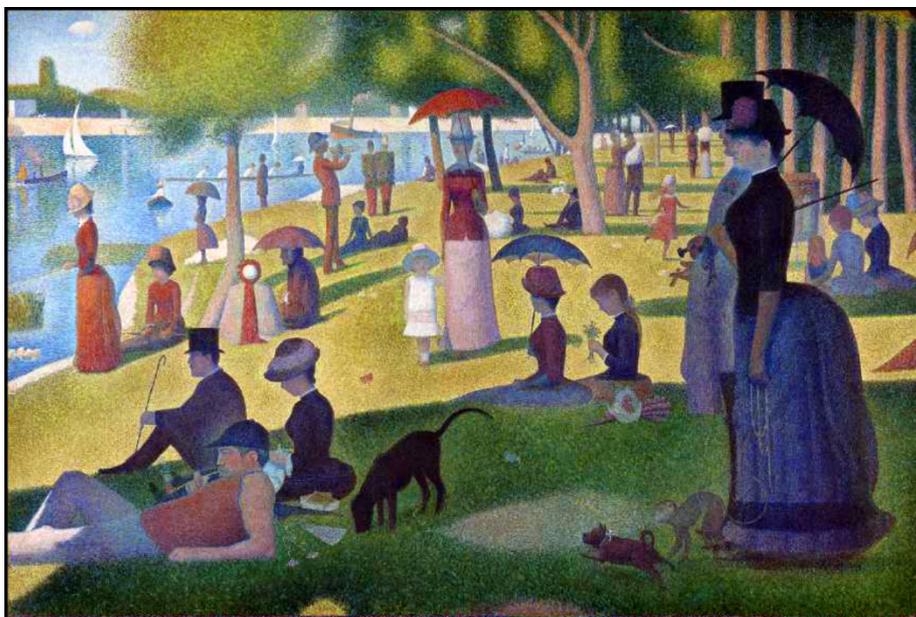
Toda esta teoría la podemos ver aplicada en la que se considera la obra maestra de Seurat. En ella podemos encontrar la teoría puesta en práctica y transformada en arte.

Podemos considerar el mismo cuadro como un manifiesto pictórico ya que en él encontramos resumidas las concepciones que tenía el artista sobre el color y la luz. Seurat era “un hombre de pocas palabras” y se conservan escasos escritos sobre sus teorías. La carta anterior es un ejemplo que resume la técnica pictórica que estaba creando y que podemos ver plasmada en *Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte*. Una obra que por la fecha en la que esta datada aun pertenece al movimiento impresionista. Es una de las obras que expuso junto a Signac en el último Salon en 1886 en que Monet las rechazó.

Las aportaciones que realiza Signac posteriormente a la formación teórica del movimiento neoimpresionista, también son fundamentales para comprender cómo funciona el movimiento y qué les impulsa a tomar una vía distinta a la de los autores impresionistas, las aportaciones del artista van a ser explicadas en el punto 3 del presente estudio.

de irradiación.

El marco (no es como era al principio) está (opuesto a) en la armonía opuesta (a) la de los tonos, los matices y las líneas de (el motivo) el cuadro”.



Georges Seurat.
Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte.
1884-1886

II. PAUL SIGNAC

Biografía

La biografía que mostramos en este apartado ha sido extraída exclusivamente del apartado de Cronología del catálogo de la exposición del Metropolitan Museum a partir de la exposición: *Signac 1863-1935*²⁵ y del libro *Neo-Impressionist Painters: A Sourcebook on Georges Seurat, Camille Pissarro, Paul Signac, Théo Van Rysselberghe, Henri Edmond Cross, Charles Angrand, Maximilien Luce, and Albert Dubois-Pillet*²⁶.

Paul Signac nació el 11 de noviembre de 1863 en el seno de una familia burguesa parisina. Debido a la guerra franco-prusiana y su delicado estado de salud es llevado al norte de Francia junto a su abuela a la edad de siete años y, un año

25 Ferreti-Boquillon, M. Op. Cit. p. 297-323

26 Clement, R.T y Houzé, A. Op. Cit. p 231-234

más tarde vuelve a París. No se le reconoce ninguna formación en ninguna academia de arte, es decir, Signac es un artista autodidacta y en 1879 visita con dieciséis años la Cuarta Exposición Impresionista en la que expusieron Cassat, Degas o Monet entre otros.

El barrio donde vivió la familia antes de la muerte de su padre era frecuentado por artistas venidos de todo el mundo para realizar sus estudios y creaciones. Este dato es muy relevante ya que el entorno en el que se vio inmerso Signac durante su estancia en esta zona de la ciudad marcará su amor por el arte.

En abril de 1880 visita la Quinta Exposición Impresionista donde realiza bocetos y dibujos sobre las obras expuestas, a lo que Gauguin replica señalando la puerta de salida “Uno no copia aquí, caballero”²⁷ (traducción del autor). Signac trataba de aprender las técnicas pictóricas impresionistas a través de la observación y la práctica. Atender a este tipo de eventos le influyeron a tan temprana edad que, al saber que su familia quería que se convirtiera en arquitecto, él se dijo a sí mismo “Mi familia quería que fuese arquitecto, pero yo prefería dibujar en los bancos del Sena antes que en un estudio de la Escuela de Bellas Artes”²⁸.

Tras esta experiencia, y habiéndose trasladado a una

27 Ferreti-Boquillon, M. Op. Cit. p. 298.

28 Ídem.

habitación en Montmatre, realiza su primera obra reconocida datada en diciembre de 1881: *Landscape with a Boat*.

Llegados a 1884, tres años después de su decisión de dedicarse por completo a la pintura, funda el Salón des Independants y allí conoce a Seurat, quien será su mayor influencia a partir de este momento. Entre diciembre de 1882 y hasta junio de 1885 se celebra en París la primera exposición de la Société des Artistes Indépendants. Este dato es sumamente importante para este trabajo ya que, junto con Charles Angrand (1854-1926), visitan a Michel-Eugene Chevreul (1786-1889) que, según apunta Signac en su libro, “fue nuestra introducción a la ciencia del color”²⁹. Es en esta exposición donde conoce también personalmente a Pissarro quien, junto con Seurat, conducirán a Signac a hacia la técnica neoimpresionista y el puntillismo.

En el año 1886 no solo se dedicó a pintar, sino que visitó a artistas como Vincent van Gogh a los que explicó, formó e influenció en el divisionismo. Ese mismo año presenta algunas de sus obras en la última muestra de arte impresionista en París gracias a una invitación de Pissarro. Entre este mismo año y 1891 sigue pintando y se interesa aún más por los estudios científicos relacionados con el color, la luz y la armonía entre estos dos elementos. Y es en

29 Signac, P. Op. Cit. p. 231

1889 cuando estudia las teorías de otro químico y teórico del color, Charles Henry (1859-1926).

Es en este mismo año cuando Seurat muere y recae la responsabilidad de seguir su legado de expansión de la nueva técnica neoimpresionista en Signac.

El año 1892 es sin duda una de las fechas más importantes de su vida a nivel pictórico ya que, movido por Edmund Cross, artista y amigo, adquiere un pequeño barco al que bautizaría con el nombre de Olympia³⁰. Este pequeño barco sería un medio de transporte por la Costa Azul francesa, situada en la zona del sureste francés, donde en aquel mismo año adquiriría una pequeña casa, concretamente en Saint-Tropez. Este hecho es importante para la producción de sus cuadros ya que, los colores y los paisajes de la costa le venían “como anillo al dedo” para aplicar todas las teorías del color con las que había estado familiarizándose durante los años previos.

Al contrario que Seurat, Signac sí que escribe para dejar, no solo cuadros, sino también escritos teóricos que expliquen todo aquello que está haciendo. Así que en 1896 empieza a escribir su ensayo que titularía posteriormente

30 No he sabido encontrar si el nombre del barco tiene algo que ver con el polémico cuadro de Manet. Pero teniendo en cuenta que el cuadro no fue bien recibido por la crítica ya que se salía de los cánones establecidos, es posible que Signac le pusiera ese nombre a su barco para recordar a Manet.

como *D 'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme*. En él trata de recabar toda la información técnica con la que trabajan los artistas neoimpresionistas y la evolución que ha habido en la pintura desde Delacroix pasando por los impresionistas, como veremos.

En 1898 se publica el ensayo dividido en tres partes. Justo ese mismo año, y vista la calidad del escrito, se decide unir las tres partes del ensayo y publicarlo en formato de libro. Un libro que serviría de inspiración a artistas de toda Europa. Éste fue traducido al alemán y al italiano en los años posteriores en los que Signac realizó viajes a Holanda, Alemania e Italia para pintar, formarse y formar. Pintará e influirá en artistas como Matisse o Van Gogh durante la primera década del siglo XX. Durante los siguientes años podemos decir que su vida ya no es tan ajetreada. Sigue pintando y exponiendo, pero con la entrada del nuevo siglo llegan las vanguardias. El neoimpresionismo de Signac fue precursor de algunas de estas vanguardias, aunque éste no tenía cabida en ellas. Sin embargo, Signac siguió aportando sus nuevos descubrimientos a la causa neoimpresionista y sobre todo al movimiento anarquista. Aunque no formara parte de ninguna asociación, ni fuera militante, plasmó en varias de sus pinturas esta ideología, que influyó en el artista durante varios años. Signac muere el 15 de agosto de 1935 en París³¹.

31 Ferreti-Boquillon, M. Op. Cit. p. 323

Anarquismo

El surgimiento de nuevos ideales políticos durante el siglo XIX y su posterior aplicación, especialmente a finales de este mismo siglo e inicios del XX, propiciaron que muchos sectores de la ciudadanía, entre ellos artistas, se vieran directamente influenciados por estos movimientos sociales a la hora de realizar sus obras. El anarquismo fue uno de estos movimientos.

Basándonos en la bibliografía de más fácil acceso, no encontramos una documentación que apunte directamente al neoimpresionismo como un movimiento pro-anarquista.

Tenemos que recurrir a aspectos de la vida de los artistas y los mensajes ocultos en algunas de sus obras y, sobre todo, en trabajos de menor importancia o relevancia histórica.

Estos trabajos están relacionados con su participación en revistas de la época, afines a esta ideología. La realización de pequeños dibujos para ilustrar los diferentes números de las revistas delataba la posición política de los artistas, y permite a los investigadores analizar con mayor profundidad sus obras de mayor renombre.

En el caso de Paul Signac siempre se ha recurrido a la misma obra para afirmar que el artista era afín a los ideales anarquistas. *Au temps d'harmonie* es uno de los cuadros más famosos de este autor.

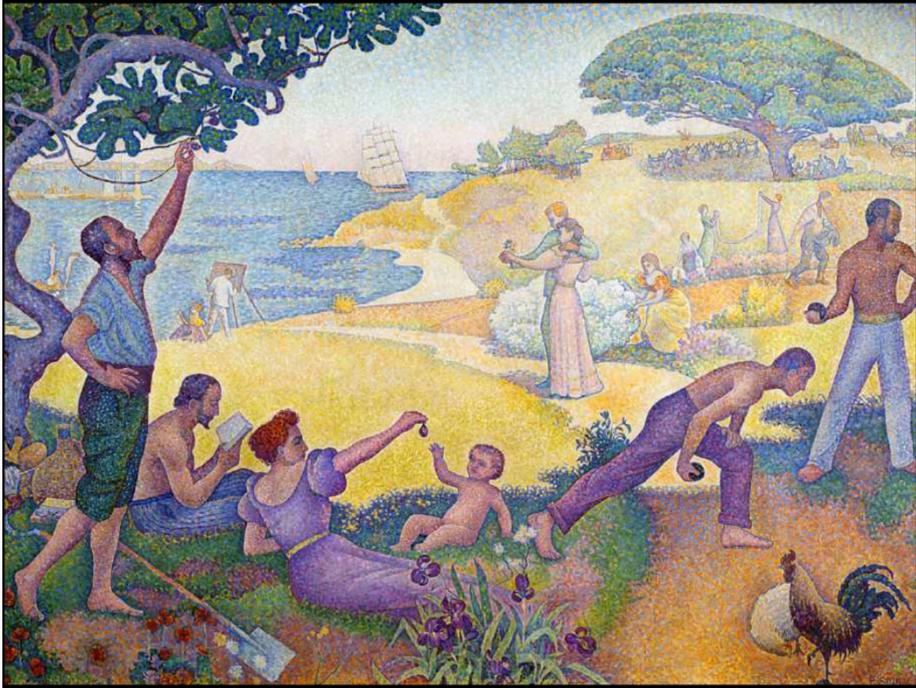
El cuadro tiene un segundo título o una continuación del primero, “l' age d'or n'est pas dans le passé, il est dans l'avenir” o “la edad de oro no pertenece al pasado, pertenece al porvenir”. El cuadro es la perfecta representación de un utópico anarquismo con el que Signac se sentía identificado. No solo el título del cuadro es ya revelador, su tamaño, el contenido y la propia ambición del artista hacen del cuadro una declaración de intenciones en toda regla.

Empecemos por el tamaño del cuadro. Como será mencionado más tarde, Signac tiene una visión del arte para la vida pública, lo que en aquel entonces se llamaría como “arte decorativo”³², totalmente contrario a la venta del arte a un coleccionista privado o burgués.

Con unas medidas de 310 cm de altura por 410 cm de anchura, fue pensado para ser expuesto en un espacio abierto, a la vista de todo el mundo. Nunca consiguió que el cuadro de dimensiones reales se expusiera en un lugar público, por lo que lo guardó en su casa hasta el año de su

32 Swartz, J., *El neo-impressionismo y la anarquía. Prefiguraciones de un concepto político*. Universidad de Barcelona, 2016, p. 109

muerte en 1935. Fue su mujer quien, después de la muerte del artista, lo ofreció al ayuntamiento comunista de Montreuil³³.



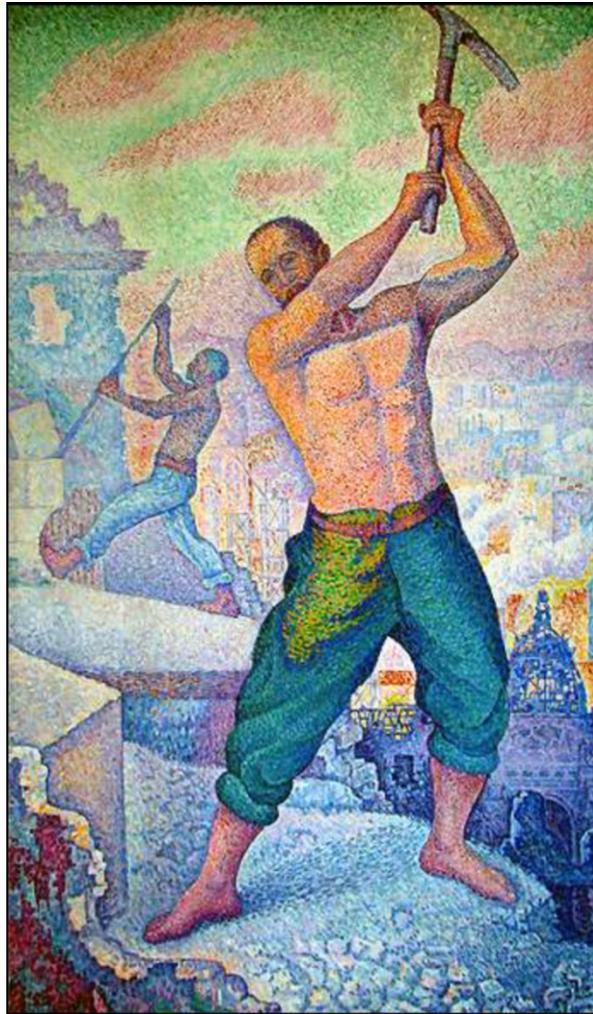
Paul Signac. *Au temps d'harmonie*. 1893-1895

Por otra parte, tenemos el título del cuadro, *Au temps d'harmonie* hace referencia a un posible sistema utópico en el cual todo lo que nos rodea esté en perfecta sintonía, es decir, una perfecta armonía anarquista. Swartz afirma que, si la *Grande Jatte* es una alegoría anti-utópica, *Au temps d'harmonie*, que hace referencia a su vez a la obra de Seurat, se constituye como “su opuesto para establecer un contexto de imágenes utópicas”³⁴. Y la segunda parte del

33 Swartz, J., Op. Cit. p. 111

34 Nochlin, L., *The Politics of Vision: On nineteenth-century Art and Society*. Routledge, Abingdon, Oxford, 2018, p. 178

título del cuadro “la edad de oro no pertenece al pasado, pertenece a lo que ha de venir”, es una alusión a aquello que está por venir. Signac quiere que el cuadro sea un punto de partida, un punto de inflexión entre el pasado, dirigido por la burguesía capitalista, y un futuro armónico donde sea el sistema anárquico el que rija las normas.



Paul Signac. *Le demolisseur*. 1897-1899

Otra obra de Signac en la que se quiere mandar un mensaje y que cumple con muchas de las características de la obra anteriormente comentada es, *Le demolisseur* (el

demoledor). Una obra donde se puede observar a dos trabajadores con su pico en el intento de derrocar edificios y construcciones que se han interpretado como elementos capitalistas típicos del sistema central francés. Signac pintó cientos de cuadros a lo largo de su vida, y sin lugar a duda, el concepto armonía siempre es clave en ellos. Podemos ver que sus afinidades hacia el sistema anarquista son quizás, y digo quizás porque es una conclusión propia, las que hicieron que pasara de ser un pintor impresionista al principal precursor neoimpresionista tras la muerte de Seurat. El concepto de armonía tendría mucho que ver en esta decisión ya que, al igual que el anarquismo, busca romper con lo establecido por el sistema capitalista, y recuperar una armonía para una ciudadanía que vive oprimida por el sistema. Y es por ello por lo que busca la armonía en sus composiciones. Signac ve en el neoimpresionismo y el uso ordenado y armónico en la disposición de los colores, el sistema perfecto para transmitir su mensaje.

El sistema divisionista o puntillista que se caracteriza por la armonía de los colores en las composiciones y el tema que se representa en la obra, en mayor o menor medida, hacen alusión a este anarquismo tan presente, no solo en Signac, sino en tantos artistas de la época.

De Eugenio Delacroix al neoimpresionismo

Es la obra escrita de Signac más importante. Fue concebida en un inicio como un ensayo dividido en tres partes, pero, viendo la gran aportación que el pintor realizaba en él, se decidió editarlo en forma de libro en 1899, como se ha dicho.

Los objetivos principales de Signac en este ensayo son, en primer lugar, plasmar las teorías del color y la luz que usó Seurat para la realización de sus obras. En segundo lugar, la búsqueda de una base científica a través del estudio de los distintos descubrimientos científicos de la época. Y, en tercer lugar, identificar a Delacroix como el primer artista que empieza a experimentar en sus obras con los colores y la luz, y por tanto como el iniciador de un movimiento que pasaría por el todopoderoso Impresionismo y que acabaría desembocando en el Neoimpresionismo.

El libro de Signac no solo nos quiere hacer ver la transición que se dio desde Delacroix hasta el Neoimpresionismo, sino que nos muestra distintos campos más allá del arte que han influenciado en la idea final del Neoimpresionismo.

En este trabajo nos interesa aquello que esté relacionado con el movimiento Neoimpresionista en cuanto a la técnica pictórica y el uso del color y la luz se refiere.

El objetivo principal que persiguen los pintores

neoimpresionistas es la obtención de la máxima luz y el color en sus obras. En este sentido, los neoimpresionistas siguen la estela de lo que ya dijo en su momento Delacroix a través de la siguiente cita:

“El gris es el enemigo de toda pintura”³⁵

(traducción del autor)

Tanto Delacroix como posteriormente los neoimpresionistas creen que el gris es el enemigo de la luz y que para obtener una imagen llena de color y luz viva solo se han de usar colores vivos. Unos colores que han de estar lo más próximos posible de lo que la sustancia lo puede estar de la luz.

Estos colores vivos no han de ser mezclados en la paleta bajo ningún concepto ya que, si los mezclamos, se verán abocados hacia un oscurecimiento y, en última instancia, hacia el gris.

Para que no haya una mezcla en la paleta y la mezcla se produzca de manera visual, los artistas neoimpresionistas van a desarrollar una técnica a partir de dos elementos relacionados entre sí.

Ambos elementos fueron expuestos por Delacroix y

35 Delacroix, E., *The Journal of Eugene Delacroix*. London, Phaidon Press Limited, 1995.

Chevreul. Delacroix tenía un problema a la hora de usar el verde y el morado. Estos dos colores son prácticamente complementarios, lo que quiere decir que, si los mezclamos, habríamos obtenido un color gris opaco y sucio, es decir, un enemigo de la pintura³⁶.

Pero no solo fue Delacroix quien se dio cuenta de esto, sino que Chevreul, en su estudio sobre la ley del contraste simultáneo de colores, estableció que una manera segura y única de conseguir luz y color de la misma manera era reemplazando la mezcla de pigmentos en la paleta o en la superficie donde se quiera pintar por una mezcla óptica.

La técnica que usarían para que esta mezcla óptica se produjera era la de yuxtaponer los colores en vez de mezclarlos. Así se dio cuenta Delacroix que, si en vez de mezclar el verde y el morado en la paleta, los yuxtaponía uno al lado del otro en su composición, conseguiría un gris plateado gracias a la mezcla óptica que se produce en la vista humana al ver dos colores complementarios juntos, pero no mezclados. Lo que hicieron los neoimpresionistas, y lo que plasmaría Signac en este libro y en sus cuadros, fue generalizar y seguir un patrón similar con el resto de los colores.

36 Tollinchi, E., *Romanticismo y Modernidad. Ideas fundamentales de la cultura del Siglo XIX*. Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico, 1989. p. 209.

Los neoimpresionistas, por tanto, llegaron a la conclusión de que la mejor manera de que se produjese la mezcla óptica de la manera más nítida era a través de pinceladas a pequeña escala. Estas pinceladas les permitirían, a través de la observación del cuadro a una distancia determinada, mezclar ópticamente los colores de manera que se reconstruyese todo con el color final deseado y no verlos como un elemento aislado. La técnica de las pequeñas pinceladas de colores puestos uno al lado del otro, algunos la llaman puntillismo y otros, divisionismo, esto nos puede llevar a pensar que la técnica y la virtud del artista no hacen falta. Y en efecto, así es. Podríamos decir que estos dos elementos no nos harían falta si nuestro estilo pictórico fuese el neoimpresionista. La técnica que el artista haya adquirido con las manos carece de importancia en este momento y es el ojo humano y el cerebro quienes cogen las riendas. Delacroix ya lo decía:

“El mayor desafío es evitar la conveniencia infernal del pincel”³⁷ (traducción del autor)

Los neoimpresionistas se basaron en esta afirmación para apartarse de la pincelada y optar por una ejecución del trabajo muy precisa. Una ejecución tan precisa, fruto del trabajo concienzudo y bien realizado, que consigue que la obra brille.

37 Delacroix. E., Op. Cit.

En el neoimpresionismo todo está calculado al detalle. Signac, en el libro, desaconseja a todo artista seguidor del estilo el uso de marcos dorados para sus composiciones. Esto es debido a que el brillo que desprenden hacia el cuadro puede descompensar el correcto orden que se ha realizado con los colores que han sido dispuestos de forma ordenada y en armonía.

Una vez hemos explicado la teoría que mueve al impresionismo y cuáles han sido las influencias de Delacroix en la composición de este movimiento, vamos a pasar a explicar cuáles son las bases de la pincelada dividida que Signac menciona en su libro.

Lo que vamos a explicar a continuación tiene mucho que ver con aquello que se ha explicado en el segundo apartado de este trabajo donde se ha tratado el divisionismo. Esto se debe a que Signac no solo plasma aquello que él ha observado, estudiado y aplicado, sino que también recopila el conocimiento adquirido por otros artistas.

La pincelada dividida no es una simple técnica, sino que sigue un sistema armónico muy complejo. Más que una técnica podemos decir que es un elemento estético. El punto es tan solo el método y el resultado final de un estudio de armonía y estética exhaustivo por parte del artista.

Signac realiza una aclaración entre los términos de

Divisionismo, Puntillismo y Punto. Quiere dejar claro que, aunque se parezcan mucho a priori, no significan lo mismo y que conservan diferencias entre ellos. El divisionismo lo define como un sistema que busca la fuerza y la armonía del color.



Paul Signac. Le Nouage Rose, 1909

En el siguiente esquema podremos observar, gracias al libro *Art in Theory. 1815-1900*, un resumen de los objetivos, medios y resultados que Delacroix, los Impresionistas y los Neoimpresionistas han dejado.

En este esquema veremos cómo desde Delacroix se ha ido desarrollando el arte a través de la ciencia y cuáles son las principales diferencias durante este proceso de desarrollo.

OBJETIVO

DELACROIX |

IMPRESIONISTAS | Maximizar el brillo del color

NEOIMPRESIONISTAS |

MEDIOS

DELACROIX

- Paleta formada por colores puros y colores oscurecidos
- Mezcla en la paleta y mezcla óptica
- Malla transversal
- Técnica metódica y científica

IMPRESIONISTAS

- Paleta hecha exclusivamente de colores puros y que están cerca de los colores del espectro solar

- Mezcla en la paleta y mezcla óptica
- Pincelada en forma de coma o barrida
- Técnica que descansa en el instinto y la inspiración

NEOIMPRESIONISTAS

- Misma paleta que los impresionistas
- Mezcla óptica
- Pinceladas divididas
- Técnica metódica y científica

RESULTADOS

DELACROIX

Mediante el rechazo del color plano y mediante la técnica de la gradación, del contraste y la mezcla óptica, pudo llevar a cabo con éxito la extracción de máximo brillo de los elementos parcialmente oscurecidos a su disposición. La armonía de este brillo está garantizada a través de la aplicación sistemática de las leyes que regulan el color.

IMPRESIONISTAS

A través de la composición de la paleta con tan solo colores puros, (los Impresionistas) obtienen un efecto que es más luminoso y vistoso que el obtenido por Delacroix. Sin embargo, el Impresionismo disminuye su brillo a través de la pigmentación y la mezcla y además restringe su armonía ya que solo aplica irregular e intermitentemente las leyes que regulan el color.

NEOIMPRESIONISTAS

A través de la supresión de la mezcla, mediante el uso exclusivo de la mezcla óptica y los colores puros, por la división metódica y observando la teoría científica del color, (los Neoimpresionistas) garantizan la máxima luminosidad, color y armonía en un grado sin precedentes”³⁸.

La importancia de la Costa Azul francesa

38 Harrison, C (ed.). Op. Cit. p. 980

Este apartado del trabajo tiene importancia por dos motivos distintos. El primero de todos es porque los estudios indican que Signac era un enamorado de la navegación. Prueba de ello es la gran cantidad de cuadros en los que representa los puertos y sus embarcaciones de diferentes localizaciones de la Costa Azul francesa. Cuadros de Marsella, Antibes, Niza y Saint Tropez; pero también de otras poblaciones y ciudades marítimas como Venecia. Y el segundo motivo, y relacionado con el primero, es importante conocer esta parte de la vida de Signac ya que analizaremos dos de sus obras realizadas en fechas de su estancia en la Costa Azul. Es por ello esencial conocer aquello que le inspiró durante años para realizar las composiciones de esta temática.

La Costa Azul francesa no había sido un lugar frecuentado por los artistas de las vanguardias de la década de 1880. Siempre se había asociado el sur de Francia con el clasicismo académico. Incluso Charles Baudelaire había dicho anteriormente que el modernismo era un producto del norte, así que no había indicios que alentaran a los artistas a viajar al sur³⁹. Esta zona geográfica no fue visible para los artistas hasta que Renoir y Monet realizaron un viaje por la costa italiana y la rivera francesa en 1883⁴⁰.

39 Dymond, A., Op.Cit. p. 352-370.

40 Ibídem. p. 353

“Felicidad, eso es lo que he descubierto”⁴¹. Así escribe Paul Signac a su madre el primer día de su llegada a Saint-Tropez en 1892. En su carta explica cómo con su pequeño barco, Olympia, alcanzó la costa francesa y quedó asombrado por los colores que en ella podía observar. Desde aquel año hasta 1896 Signac pintó solo en Saint-Tropez y únicamente escenarios de la Costa Azul gracias a su afición navegante. Las obras del pintor anteriores a Saint-Tropez estaban enfocadas en las ciudades industriales y sus suburbios. Con su llegada a la costa la temática cambió por completo. Las nuevas obras están dedicadas a paisajes marítimos y paisajes típicos del Mediterráneo.

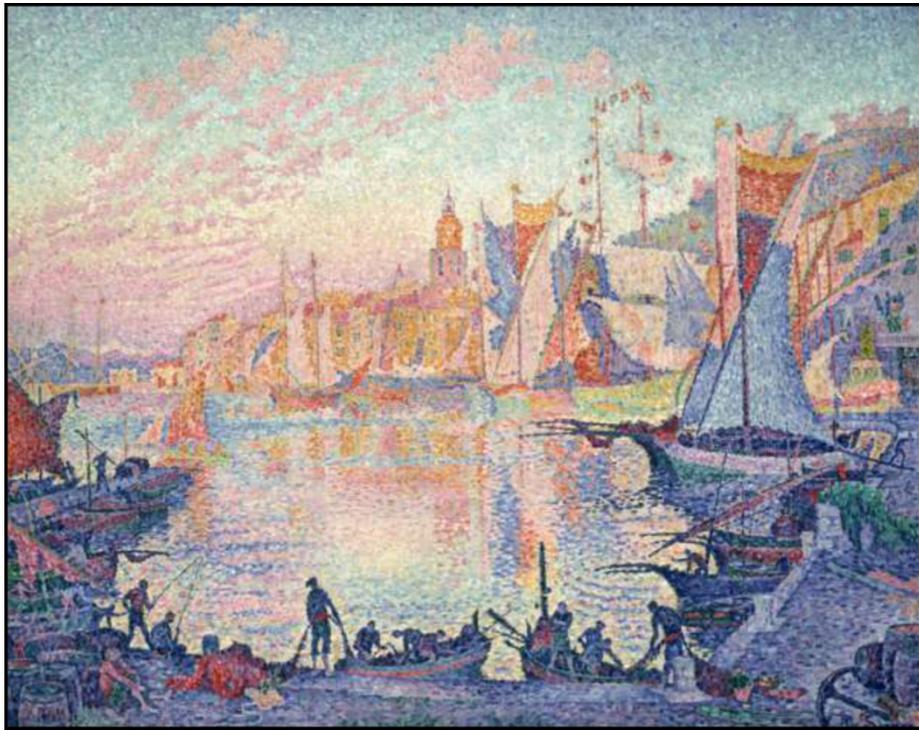
La decisión de un cambio de aires por parte de Signac en 1892 estuvo seguramente motivada por la muerte de su buen amigo Seurat un año antes. Prueba de ello son las obras que pinta durante los primeros años de estancia. Un ejemplo es la ya comentada *Au Temps d'Harmonie*, que recuerda a *La Grande Jatte*, de Seurat. La “moda” a finales de siglo se estaba enfocando en la pintura decorativa, y Signac no iba a quedarse atrás ya que, como hemos visto en el apartado sobre su ideología anarquista, no le era indiferente la vida social y política⁴². Otra teoría que también puede ser válida, y que no compromete a esta última, en el cambio de aires de Signac, se fundamenta en

41 Ferreti-Boquillon, M. Op. Cit. p.172

42 Ibídem. p.173

el papel de esta zona geográfica en la Francia del momento. Según podemos ver en el artículo escrito por Dymond, diversas afirmaciones de intelectuales contemporáneos apuntan que “al llegar al sur era como estar en un país diferente'...”⁴³. De hecho, Signac leía a Stendhal. Éste afirmaba que el sur era un lugar de libertad y alejado del mundo capitalista del norte⁴⁴.

Teniendo en cuenta que Signac tenía como ideología el anarquismo, tenía lógica que se sintiera atraído por la zona.



Paul Signac. *Le Port de Saint-Tropez*. 1901-1902

Pasados los años, en 1897, e influenciado por el auge del

43 Dymond, A., Op. Cit. p. 354

44 Ídem

Art Nouveau, vuelve a mudarse a París, más concretamente al Castel Béanger.

Fue una época complicada ya que no se adaptó bien a las exigencias de este movimiento y se centró en perfeccionar la técnica divisionista y la elaboración de su obra escrita.

En 1894 escribe a Henri Edmond Cross (1856-1910), “la simplificación de los elementos te lleva a obtener más color”⁴⁵. Este nuevo proceder le fue aún más sencillo gracias al uso de acuarelas. Si nos fijamos bien, la gran mayoría de museos que albergan obras de Signac también poseen diversos “bocetos” de esas mismas obras, pero realizadas con acuarelas. Así mismo, el estilo puntillista que recibe de Seurat empieza a difuminarse y empieza a crear su propio estilo.

El uso de los puntos es reemplazado por una nueva técnica. Ésta nueva técnica se basa en pinceladas más angulares, como si de un mosaico se tratara. Su técnica había evolucionado hacia una “simplificación pictórica”. Tal y como escribe en su propio diario “He simplificado y reducido los contrastes en favor del efecto global”⁴⁶.

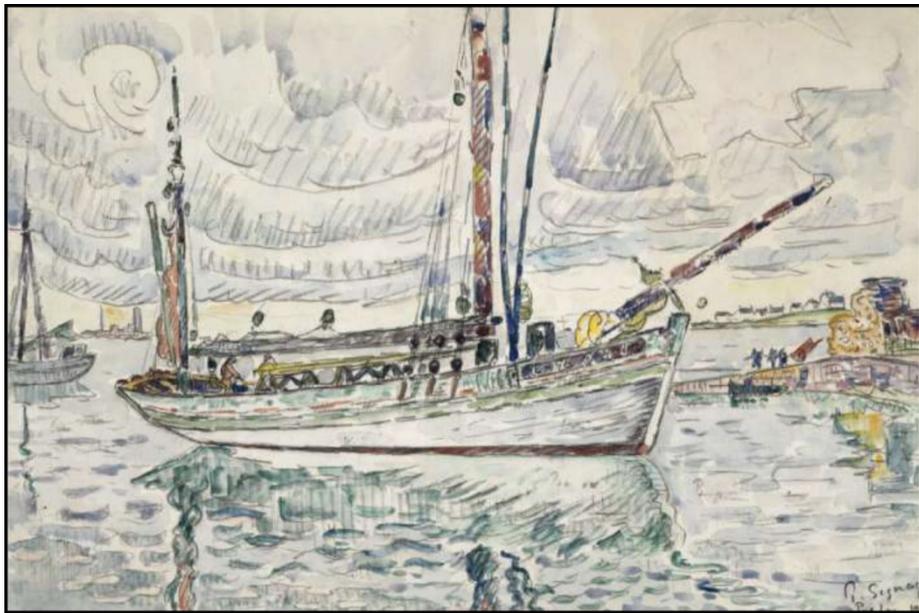
Como bien podemos imaginar, y como afirman los propios neoimpresionistas, la técnica del uso de los colores de una

45 Ferreti-Boquillon, M. Op. Cit. p.173

46 Ídem.

forma científica para que se produzca la mezcla óptica lleva su tiempo.

No es un proceso fácil ni rápido. Así que el uso de acuarelas y bocetos le servían para después poder crear en su estudio basándose en estos trabajos realizados en el campo. De hecho, se puede afirmar que muchas de sus obras no son del todo fieles a aquello que representan. Al disponer de todo el tiempo del mundo en su propio estudio, Signac podía invertir ese tiempo en proponer o eliminar elementos que hicieran que su obra quedara perfecta.



Paul Signac. Port Louis. 1920

Un ejemplo de las acuarelas que realizaba para captar los elementos que posteriormente plasmaría en su obra final es Port Louis. En la obra vemos cómo utiliza los colores con el fin de organizarlos posteriormente en la obra final.

Fue durante esta época cuando dio con el diario de Delacroix, en el que encontró inspiración para su propia obra. Los años de estancia en Saint-Tropez y los años venideros fueron sin duda los más fructíferos y llenos de reconocimiento. El Neoimpresionismo empezaba a ser reconocido como parte de la historia del arte y empezaba a tener influencia en otros movimientos como es el Fauvismo.

III. CHEVREUL Y “LA LEY DEL CONTRASTE SIMULTÁNEO DE LOS COLORES”

Antes de empezar con la ley del contraste simultáneo de colores creo oportuno mencionar algunos aspectos de la vida del Chevreul. Michel-Eugene Chevreul nació en Angers, una pequeña población al oeste de Francia, en 1786. Químico de profesión empezó a trabajar como asistente en el Museo Nacional de Historia Natural a la edad de diecisiete años. Durante su estancia en el museo realizó importantes estudios como, por ejemplo, la mejora en el sistema de velas en la industria, que le auparon como un referente a nivel mundial en el campo de la química.

Tras la publicación de su segundo libro, *Consideraciones Generales en el Análisis Orgánico*, publicado en 1824, fue nombrado director del departamento de tintes de la “Gobelins Manufacture”. Tras este importante paso en su vida profesional, Chevreul se dedicó a escribir e investigar

sobre el color. En 1828 publicó su primera obra sobre la influencia que pueden llegar a tener dos colores sobre sí mismos si los disponemos de manera simultánea. Pero tuvieron que pasar once años para poder publicar su obra maestra en 1839, titulada *En la ley del contraste simultáneo de los colores y su aplicación a...* en la que expone la aplicación de su teoría, que explicaremos a continuación, en una serie de campos como la tapicería, pero también en las alfombras y el arte, entre otros⁴⁷.

El interés por el contraste de los colores vino a causa de una queja externa sobre el color de las telas que en ese entonces proporcionaba a distintas empresas. La problemática que una de ellas expresaba era que los colores negros para usar las sombras de colores como el azul y el violeta era demasiado flojo, no era tan negro como debería. Tras investigar con detenimiento la causa de esta problemática Chevreul formuló la siguiente hipótesis, “en el caso que el ojo vea al mismo tiempo dos colores contiguos, estos aparecerán lo más diferentes posible, ambos en su composición óptica y en la fuerza de su color”⁴⁸. Según dice

47 Remarcar que para la realización del presente trabajo no me he servido del libro original de Chevreul por varios motivos. El primero es porque está en francés, idioma que no domino. Por ello me he servido de un libro también escrito por Chevreul, *The Principles of Harmony and Contrast of Colours and their Application to the Arts*. En este libro, editado por Faber Birren en 1987, podemos encontrar la ley del contraste simultáneo de los colores y muchos otros estudios realizados por el mismo Chevreul.

48 Chevreul, M-E, *The Principles of Harmony and Contrast of Colours*

Chevreul, el cerebro realiza un estudio de los colores que tenemos delante y tiende a exagerar las diferencias entre ellos para que así podamos percibirlos mejor. Además, el cerebro pone especial atención a los bordes donde dos colores se yuxtaponen.

Para poder explicar mejor esta teoría vamos a utilizar la Imagen 1, en la que podremos observar la importancia que tienen tanto la luz como la armonía en esta teoría. En la imagen podemos observar dos tonalidades de gris diferentes y expuestas a la misma calidad y cantidad lumínica. A estos dos grises Chevreul los llama O y P. La teoría dice que, si yuxtaponemos dos muestras de gris, una más oscura que la otra, la más clara la vamos percibir aún más clara, y la oscura aún más oscura. De hecho, este contraste es más palpable si comparamos O y O'; así como P y P', las cuales tienen la misma cantidad de luz. Sin embargo, nuestra percepción de las muestras difiere cuando las vemos separadas y yuxtapuestas.

Así mismo, la parte inferior de la imagen nos muestra una ilusión conocida como “la ilusión de Chevreul”⁴⁹. Ésta consiste en “las rayas, vistas desde una distancia adecuada, se parecen más a las ranuras canalizadas (glifos) que a las

and their Application to the Arts. edición de Faber Birren, West Chester, Penn., Schiffer Publishing Ltd., 1987, p.16.

49 Roque, G., *Chevreul's color Theory and it's consequences fot artists.* Colour Group, Great Britain, 2011.

superficies planas”⁵⁰. Esto, explicado de otra manera, quiere decir que cada una de las tiras que aparecen en el ejemplo, exceptuando las dos de los extremos, tendrán dos tonalidades diferentes. La parte derecha de cada tira aparecerá cada vez más oscura y la de la izquierda cada vez más clara. Esto es debido, como hemos explicado anteriormente, a la influencia que reciben de la tira de su lado, tendiendo a unificarse y así no hacer tan brusco el cambio de color.

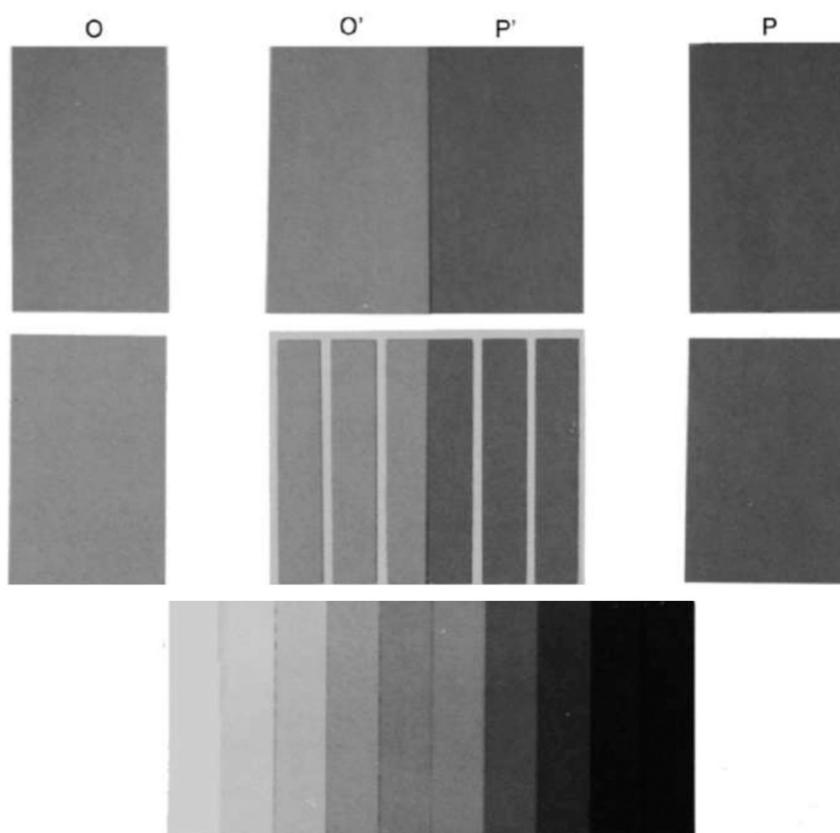


Imagen 1. Sobre el contraste de la luz. Extraída del trabajo de Georges Roque *Chevreul's Colour Theory and It's Consecuencer for Artists*. 2011. p. 5

50 Chevreul, M-E., Op. Cit p.11.

Para comprender qué pasa cuando percibimos dos matices yuxtapuestos nos vamos a remitir a la definición que realiza Chevreul sobre el contraste simultáneo:

“Si observamos simultáneamente dos franjas de diferentes tonos del mismo color, o dos franjas del mismo tono de diferentes colores colocadas una al lado de la otra, si las franjas no son demasiado anchas, el ojo percibe ciertas modificaciones que en primer lugar influyen en la intensidad del color y, en segundo lugar, en la composición óptica de los dos colores yuxtapuestos, respectivamente. Ahora, como estas modificaciones hacen que las rayas parezcan diferentes de lo que realmente son, les doy el nombre de contraste simultáneo de colores; y llamo contraste de tono la modificación en la intensidad del color, y contraste del color al que afecta la composición óptica de cada color yuxtapuesto”⁵¹.

Pero si nos quedásemos sólo en esta definición de lo que es el contraste simultáneo nos estaríamos dejando una parte muy importante de su teoría. Para que ésta pueda ser aplicada en el arte tenemos que entender cuál era la visión que tenía Chevreul sobre los colores complementarios. Chevreul, consciente de su existencia, estudió y analizó los trabajos de científicos como Buffon y Hassenfratz⁵². De

51 *Ibíd*em, p.8.

52 Roque, G., *Op. Cit.* p.7.

hecho, si nos fijamos en cualquier circulo cromático, el color complementario de cualquiera es el opuesto, lo que quiere decir que los colores van a ser percibidos lo más distinto posible de lo que realmente son. Pero ¿qué significa que van a ser percibidos lo más distinto posible? Chevreul pensó, y esta idea está en el corazón de su ley de los colores simultáneos, que “dos tonos yuxtapuestos se percibirán como los más diferentes posibles cuando el cerebro agregue a un tono percibido un poco del complementario del tono yuxtapuesto, y viceversa”⁵³.

Pero lo que realmente llamó la atención a los pintores impresionistas y neoimpresionistas, sobre todo a Seurat y Signac, fue la aplicación de esta teoría para poder resaltar la fuerza de los colores. Si recordamos, el origen del estudio provenía de una queja formulada por los compradores de telas. En la queja argumentaban que el color negro de las sombras del azul y el violeta no era puro y el negro se tintaba con el complementario de ambos colores. Pero ¿qué sucede cuando dos colores complementarios están yuxtapuestos? La conclusión de Chevreul consiste en que ambos colores se realzan y consiguen aumentar la intensidad de su propio color.

Sabemos, gracias a Signac y su obra *D 'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme* que Delacroix se había visto interesado e influenciado por las teorías de Chevreul.

53 Ibidem, p.8.

Durante el Impresionismo este interés se perdió ya que éstos, o al menos algunos de ellos, argumentaban que no necesitaban ninguna teoría para poder realizar sus obras, la confianza en su propia vista les bastaba. Pintores como Pissarro y Monet sí que estudiaron y aplicaron distintas teorías del color en su forma de trabajar.

Con la llegada del neoimpresionismo en la década de 1880 el interés por las teorías científicas sobre el color resurgió con fuerza.

Así que la ley del contraste simultáneo de Chevreul volvió entre las élites artísticas. Signac, junto a Charles Angrand (1854-1926), visitaron a un Chevreul con ya cien años quien, según cita Signac, “fue nuestra introducción a la ciencia del color”⁵⁴.

Según afirma Roque en su estudio, Signac usaba la teoría del color de Chevreul a través de pequeños puntos de colores complementarios interpuestos para así poder dotar de más luminosidad sus obras⁵⁵. Como podemos comprobar en la imagen, Signac usa pequeños puntos de colores complementarios para resaltar la luminosidad de la zona donde estos se encuentran. Podemos ver pequeños puntos de color naranja en la sombra azul; al igual que podemos observar pequeños puntos de color rojo en la zona de color

54 Ferreti-Boquillon, M. Op. Cit. p.299

55 Roque, G., Op. Cit. p.18

verde de la taza. Colores complementarios que se utilizan para crear un color nuevo a través de la mezcla óptica de estos dos.



Paul Signac. *La Salle a Manger*, Opus 152. 1886-87 (detalle)

La teoría de Chevreul se extiende muchísimo más de lo que aquí se ha explicado. No obstante, y con lo expuesto en este apartado, podemos analizar las obras de Signac en el último capítulo de este trabajo, y su influencia de la teoría expuesta sobre el pintor.

IV. OBRAS DE PAUL SIGNAC

La primera obra que analizaremos del pintor neoimpresionista francés Paul Signac es *La Salle a Manger*, Opus 152. Realizada entre 1886 y 1887 es un óleo sobre lienzo de 89 x115 cm. Esta firmada y datada en el extremo inferior izquierdo: 86 P. Signac 87; y en el extremo inferior derecho: Op 152. Actualmente se encuentra expuesta en el Kroller-Müller Museum, en Otterlo, Países Bajos. Y ha sido expuesta en el Salon de Indépendants, París, 1887; en la Exposition des XX en Bruselas 1888, en el Hotel Brenant de París entre 1892-93, y finalmente en 1928 en Düsseldorf⁵⁶.

El cuadro nos muestra una pareja sumida en sus propios pensamientos y aparentemente dispuestos a tomar el té. Ninguno de los personajes atiende a las acciones del otro. Las figuras pasivas están acompañadas por una vajilla lujosa y llena de matices. Signac, tal y como expresa John Leighton

56 Ferreti-Boquillon, M. Op. Cit. p.125.

en *Out of Seurat Shadow: Signac, 1863-1935, An Introduction*, “Signac documentó los detalles de las cortinas, tazas, pliegues de la falda, etc.”⁵⁷. Se puede llegar a la conclusión de que, debido a sus afinidades políticas, quisiera satirizar una escena de la vida burguesa del París de finales de siglo.



La Salle a Manger, Opus 152, 1886-87.

La mujer que se encuentra sentada recuerda a otra pintura de Signac, *Femme Lissant*, 1887. En esta nueva obra vemos cómo la mujer se dispone a beber de la taza mientras que el hombre, con gesto de pasividad, fuma un puro. Este tipo de cuadros no eran ni mucho menos del gusto neoimpresionista, sino que solían formar parte del

⁵⁷ Leighton, L., *Out of Seurat Shadow: Signac, 1863-1935, an Introduction*. En Ferreti-Boquillon, M. Op. Cit. p. 12.

repertorio de la pintura impresionista. Es un ejemplo de la influencia del impresionismo en Signac o Seurat.

Una influencia que utilizan para realizar pinturas críticas sobre la burguesía. Se cree que una influencia importante para este cuadro fue la obra de Caillebotte, *Luncheon*⁵⁸. Ciertamente, en el cuadro se representa una escena muy similar a la que Signac pinta en su obra, pero lo que realmente nos interesa a nosotros para poder analizar la influencia de Chevreul en el cuadro de Signac es la cantidad de detalles, como por ejemplo las tazas de té que sobresalen sobre la mesa oscura en la que están dispuestos, igual que en el cuadro de Caillebotte.



Gustave Caillebotte. *Luncheon*. 1876

Como expresa Camille Pissarro en una carta dirigida a

58 Ferreti-Boquillon, M. Op. Cit. p. 125.

Lucien Pissarro, “el cuadro de Signac es muy bueno, será una sorpresa. Anquetin y Bernard se quedaron sin palabras al ver la pintura, que muestra un progreso real; y estos hombres son realmente difíciles de complacer”⁵⁹. Y añadiendo otra crítica, esta vez por parte de Jules Christophe, “The Dining Room evoca la vida burguesa en una excelente distribución de la luz y con una aguda observación propia de un buen novelista...”⁶⁰. Signac es capaz de realizar un equilibrio perfecto entre la luz y el color para crear una imagen en la que, a través de la técnica divisionista, el espectador sea capaz de unir todos los elementos y colores que forman la composición.

En relación con la teoría del color de Chevreul, la luz es un elemento muy importante en la percepción de los colores. Signac, consciente de ello, utiliza la gran cantidad de luz de la que dispone la sala que está pintando para crear las sombras de los objetos que se encuentran en la mesa. Las sombras, lejos de ser negras o grisáceas, cogen protagonismo al reflejar los colores que se captan con la luz al reflejarse en los objetos. Sombras de color azul y la aparición de aureolas de color naranja al reflejarse la luz sobre los elementos dispuestos en la mesa.

Los colores complementarios, introducidos en la teoría de Chevreul, cogen protagonismo al ser aplicados en la obra de

59 *Ibíd.* p. 126.

60 *Ídem.*

Signac. El rojo y el verde de las paredes, el naranja y el azul de las cortinas o de las sombras de la vajilla dispuesta en la mesa. Las figuras de los personajes representados existen en un ambiente de colores púrpuras, azul y naranja. Y todo el conjunto es resaltado por la luz blanca entrante desde la ventana y que coge fuerza gracias al blanco del mantel y a la falda de la sirvienta. Una luz blanca que ayuda a Signac a ensalzar los colores complementarios, junto con las sombras y los contornos de las figuras.



Paul Signac. *La Salle a Manger*, Opus 152. 1886-87
Detalle de la cortina.

Para poder ver claramente la influencia de Chevreul analizaremos el cuadro y el uso de los colores por partes. Al ser los primeros años de Signac como pintor, y como hemos avanzado anteriormente, la técnica y el uso del color es de una precisión muy cuidada. Una obra de este calibre y repleta de detalles requiere de mucho tiempo y a su vez, un estudio cuidadoso de la aplicación de los colores en consonancia para así poder cumplir las leyes visuales de los neoimpresionistas.

En esta imagen podemos percibir dos tipos de colores. En primer lugar, el color azul, un color primario. Y en segundo lugar el color naranja, complementario del azul. Signac, siguiendo las leyes científicas y aplicándolas al arte, y yuxtaponiendo los dos colores complementarios, consigue un efecto óptico que nunca se había dado. Tal y como hemos visto en la teoría de Chevreul, si yuxtaponemos dos colores complementarios suceden dos cosas diferentes. En primer lugar, ambos colores tienden a intensificarse a sí mismos, es decir, el azul parecerá aún más azul; y el naranja tenderá a ser aún más naranja. Y, en segundo lugar, la creación de un color nuevo a través de la mezcla óptica que el espectador realiza inconscientemente. Es por ello por lo que, si estamos mirando la cortina a una distancia muy cercana, podremos distinguir las pinceladas y los dos colores por separado y dotándose ambos de más intensidad. Pero si nos alejamos del cuadro, esta división de los colores desaparece, formando un conjunto donde no

distinguiremos el azul o el naranja, simplemente nuestro cerebro lo está procesando como si fuera otro color distinto.



Paul Signac. *La Salle a Manger*, Opus 152. 1886-87
Detalle de la tetera y el jarrón.

En esta imagen sucede lo mismo que hemos explicado en la anterior. La tonalidad del azul y del naranja son diferentes, pero la aplicación de ambos colores en la composición busca el mismo resultado.

Y además añadiremos un elemento que es característico del neoimpresionismo: la sombra. Esto no quiere decir que en toda la historia de arte no se retratara la sombra de los objetos, pero sí que es la primera vez que la sombra no es de color negro o grisácea. A partir de este movimiento, y

como podemos observar en la imagen, las sombras reflejarán los colores de los elementos dispuestos. Una característica del neoimpresionismo que adoptarán posteriormente los llamados fauvistas, como por ejemplo Henri Matisse (1869-1954).

En la imagen observamos, en primer lugar, una tetera que en un principio es de color blanco y azul. El tono naranja que se le dibuja es el reflejo del jarrón naranja que desprende todo su color a través de la luz que entra por la ventana. La novedad en esta composición es la sombra que transmiten ambos elementos. En vez de ser negra o de un tono grisáceo, colores que tanto impresionistas como neoimpresionistas rechazan, están compuestas por los colores de la tetera. Volvemos a encontrar la yuxtaposición del color azul con el del naranja. Y, al igual que con la cortina, se nos presenta el mismo efecto. Ambos colores tienden a resaltarse a sí mismos en cuanto nos acercamos, pero en cuanto nos alejamos estos forman una unión creada por nosotros mismos y aparece un color totalmente nuevo. Incluso, si nos fijamos muy detenidamente, podemos observar tonos verdosos y rojizos que se unen a la composición de la sombra del jarrón, y es por ello por lo que la sombra de éste se ve diferente a la de la tetera. Una tetera que mezcla el azul con el naranja sobre un mantel blanco iluminado por la luz entrante.

Pero vamos al elemento más comentado y el que los

historiadores del arte han analizado más: la taza. La gran mayoría de críticos vieron la obra de Signac como algo extraordinario, pero no lo vio así Wauters. En 1888 este crítico de arte escribe, “tras la *Grande Jatte* de Mr. Seurat, nos encontramos ahora la *petit tasse* de Mr. Signac”⁶¹. El crítico, teniendo un cuadro con diversos elementos a su disposición, utiliza, a modo de desprecio, el nombre de “la *petit tasse*”.



Paul Signac. *La Salle a Manger*, Opus 152. 1886-87
Detalle de la taza de té.

61 Ídem.

Wauters utiliza la taza porque, aun siendo una crítica negativa a toda la pintura, la taza representada está llena de detalles y de color y es lo único que se salva de entre toda la composición. Mientras que Seurat consigue una composición perfecta, Signac solo consigue acercarse a Seurat en un elemento tan pequeño como la taza.

En la taza podemos observar cómo Signac, a través de pequeños puntos de color, realiza la forma de una flor. Hace uso del verde y del rojo, ambos complementarios. Y volvemos a ver el uso del azul y de pequeñas pinceladas de naranja, sobre todo en la sombra. Signac pone especial énfasis en los elementos más pequeños del cuadro y los convierte en protagonistas gracias al uso del color. La taza es el elemento central de la composición, aún siendo el elemento más pequeño de la estancia, junto con el puro que sostiene el hombre (que se cree que es Jules Signac, abuelo del artista) se convierten gracias al uso del color y del posicionamiento en el cuadro, en protagonistas de éste.

Au Temps d'Harmonie, 1893-95.

Una pintura realizada en óleo sobre lienzo y, a diferencia de la obra analizada anteriormente, la cual tenía unas medidas estándar, ésta es de gran formato. Con unas

medidas de 300 x 400 cm es la obra más grande del artista. Firmada y datada en la parte inferior por el mismo Signac: P. Signac 94-95. Actualmente, y desde 1980, forma parte de la colección particular de Mairie de Montreuil. La obra, considerada la más importante del artista, fue expuesta en el Salon des Indépendant de París en 1895, en el Salon de la Libre Esthétique, no. 389 de Bruselas en 1896, y de nuevo en el Salon des Indépendants de París en 1926⁶².



Au Temps d'Harmonie, 1893-95.

Para la realización de esta obra monumental, Signac realizó anteriormente una serie de estudios. En ellos, utilizando distintos materiales y técnicas pictóricas, trataba

62 Íbidem. p. 195

de plasmar las ideas que quería transmitir en el cuadro final. Esbozos hechos con acuarelas, lápiz de mina, oleo sobre lienzo, óleo sobre madera y litografía en color. El que parece ser el esbozo final es el realizado entre 1895-96 y que actualmente se encuentra en el Museum of Fine Arts, Houston.



Paul Signac. *Au Temps d'Harmonie*. 1895-96 (esbozo)

Signac no especifica en escrito alguno el escenario donde se da esta escena, no obstante, sabemos que se trata de un paisaje mediterráneo por el tipo de árboles que aparecen en la composición. La higuera en un primer plano y el pino en un segundo plano nos indican que la escena es, si no en Saint-Tropez, en algún lugar cercano a ésta. En un primer plano observamos un hombre que ha dejado sus herramientas de trabajo para recoger un higo del árbol

mientras que otro hombre lee. Para estas dos figuras se dice que Signac usó de modelo a su jardinero. La mujer estirada en el campo jugando con su hijo es la propia mujer de Signac, Berthe Robles. Y a la derecha del primer plano de la composición se aprecian dos hombres jugando a bolos. En un plano medio del cuadro vemos, de izquierda a derecha, un grupo de jóvenes que van a bañarse en el mar, un artista plasmando el paisaje marítimo con una mujer a su lado. En un plano central una pareja pasea y contempla un ramillete de flores mientras otra joven se dispone a recoger más flores. Y en un plano un poco más alejado mujeres doblan ropa. Y, al fondo, encontramos un barco navegando y un pino típico de la costa mediterránea. De hecho, Signac realiza en 1909, *Le Pin au Saint-Tropez*, un cuadro de un pino que tiene la misma forma que el representado aquí y es por ello por lo que podemos situar la escena en el mediterráneo francés.

Con este cuadro Signac quería demostrar que el Divisionismo podía ser usado para la realización de pinturas decorativas propagandísticas, y no solo para la sociedad burguesa de la ciudad. Con la elección del paisaje vemos la transición en la temática pictórica que el artista realiza tras dejar atrás la gran ciudad y trasladarse a la Costa Azul francesa. La muerte de Seurat hace que Signac, voluntariamente, realice obras que recuerdan a la de su colega de profesión. Según afirma Ferreti-Boquillon “la disposición tripartita de *La Grande Jatte* es visible aquí en

las tres zonas sucesivas de sombra, luz y agua”⁶³. El cuadro realizado en 1882 por Pierre Puvis de Chavanne's (1824-1898), *Pleasant Land*, sirve de inspiración también para Signac para realizar la zona izquierda que se encuentra en primer plano.



Pierre Puvis de Chavanne's. *Pleasant Land*. 1882

Lleva a Signac prácticamente dos años acabar el cuadro. Dudas y problemas a la hora de realizar las figuras humanas hacen que necesite demasiados meses para completar la composición. Una vez acabado lo lleva para ser expuesto en el Salón des Indépendants, pero al verlo colgado en la pared quedó decepcionado y dejó escrito en su diario, “soy afortunado de tener tres semanas para repintarlo prácticamente entero”⁶⁴. Finalmente, la obra fue expuesta en el Salon, pero no fue muy bien recibido.

63 Ídem

64 Íbidem. p. 197

Mirando detenidamente *Au Temps d'Harmonie* podemos observar a simple vista que el uso de los colores no es igual que en la obra que hemos analizado anteriormente. La luz mediterránea reflejada en los elementos de la naturaleza produce una explosión de color muy diferente a la luz de la gran ciudad. La luz de la Costa Azul francesa amplía los matices que se generan a partir de una luz pura. Signac sigue utilizando la técnica divisionista y la composición del cuadro sigue con el uso de pequeñas pinceladas de colores puros yuxtaponiéndolos para que la mezcla de éstos sea visual en vez de que la mezcla sea en la propia paleta.

La camisa del hombre que está recogiendo higos, igual que la tetera del cuadro *La Salle a Manger*, Opus 152, es de color azul. Y podemos observar cómo Signac utiliza pequeñas pinceladas de color naranja que recorren el perfil de la camisa. Este recorrido nos indica que el sol está iluminando al personaje desde la otra posición y que por tanto lo que está queriendo transmitir es el reflejo del sol en la camisa. Otro elemento muy característico es su pantalón. En esta prenda no entra el contraste simultáneo de colores complementarios, sino que el contraste se realiza con otros colores. El verde, amarillo, azul y rojo son los colores que utiliza Signac para representar la luminosidad del pantalón. La zona más oscura (izquierda) está compuesta por un color azul oscurecido con alguna mota de color rojo-anaranjado. Si vamos avanzando hacia el centro el color verde coge protagonismo mientras que el azul se va clarificando. Y al

Llegar al otro extremo del pantalón el verde empieza a amarillearse y se le añaden algunas motas de color naranja para hacer notar que es a la parte donde más toca el sol.

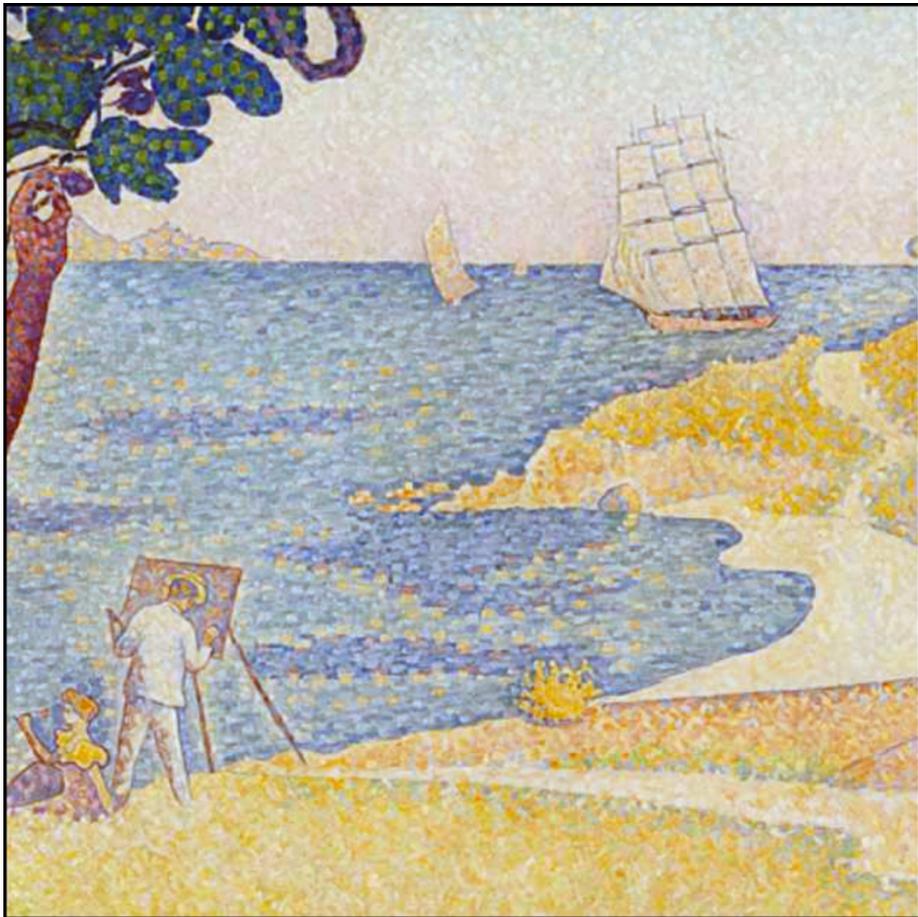


Paul Signac. *Au Temps d'Harmonie*. 1893-95
(Detalle extremo inferior izquierdo)

Otro elemento que llama la atención son las tonalidades de la hierba. En la zona en la que está pintando el artista observamos que la luz del sol impacta directamente y el color amarillo con alguna mota de blanco coge todo el protagonismo. A medida que vamos avanzando hacia el plano frontal vemos cómo este color amarillo se va oscureciendo. En vez de oscurecerlo con un amarillo mezclado con negro, Signac utiliza el mismo amarillo, pero con pinceladas de color verde. La sombra que proporciona el árbol a esa zona hace que el sol no impacte directamente

y que el color verde empiece a coger protagonismo hasta llegar a la zona más cercana al espectador. Las figuras representadas están dispuestas en una hierba de color verde ya que el sol no penetra a través del follaje del árbol y vemos la hierba en su color original.

La sombra que proporciona el árbol, igual que la jarra de agua de *La Salle a Manger*, Opus 152, no tiene ninguna mota de color negro, sino que se muestran los colores reales de los elementos dispuestos.



Paul Signac. *In the Time of Harmony*. 1893-95.
Detalle zona media izquierda

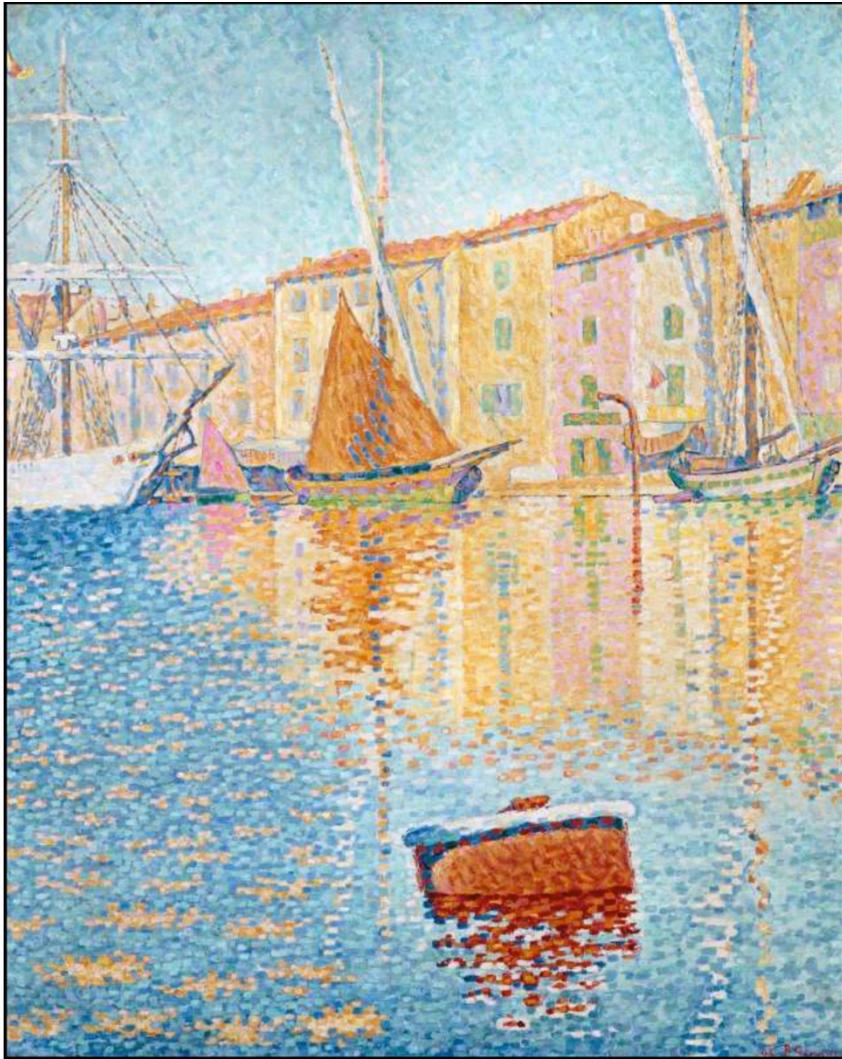
El resto de la composición sigue la misma línea pictórica. Todos los colores están perfectamente dispuestos uno junto al otro de manera yuxtapuesta. Signac no abandona en ningún momento la técnica divisionista. Todos los cambios de tonalidades son realizados a través de la vista del espectador gracias a la yuxtaposición de los colores que, a través de su visualización, el cerebro humano tiende a unirlos para formar el color deseado.

Este cuadro se realiza en los inicios de Signac en la Costa Azul francesa. La aparición en este cuadro de un artista dibujando sobre un lienzo de cara a la mar, tiene mucha importancia. Durante los próximos años Signac se dedicará exclusivamente a pintar barcos, puertos y, en definitiva, imágenes marítimas.

Le Bouée Rouge, Saint-Tropez, 1895.

La obra que va a ser analizada a continuación es una de entre decenas de escenas marítimas representadas por Signac. *La Bouée Rouge, Saint-Tropez*, fue realizada en 1895 y firmada por P. Signac en la esquina inferior derecha. Actualmente es propiedad del Musée d'Orsay de París, regalo del Dr. Pierre Hébert. Las dimensiones del cuadro vuelven a ser de una medida convencional con 81

centímetros de alto por 65 de ancho, y realizado de nuevo en óleo sobre tela. Fue expuesto en el Salon de la Libre Esthétique de Bruselas en 1896 como *Bouée rouge*, y en 1897 en el Salon des Indépendants de París con el nombre de *La Bouée Rouge, Saint-Tropez*⁶⁵.



La boya roja, Saint-Tropez, 1895

Como hemos podido ver anteriormente, Signac trasladó su lugar de residencia de la ciudad a una pequeña población

65 Íbidem. p. 208

costera junto a Saint Tropez. Fue un amante de la navegación que encontró la inspiración en los paisajes marítimos. La idea de plasmar los puertos, barcos y muelles era bastante clara desde un inicio, pero la búsqueda del muelle perfecto y la hora idónea era mucho más complicado. Según afirma Ferreti-Boquillón “numerosos dibujos y acuarelas nos permiten seguir la génesis de esta pintura” ⁶⁶ . La búsqueda del rincón adecuado, y del momento justo para buscar la mayor cantidad de colores reflejados en el agua, le llevaron mucho tiempo, y a su vez, le dejaron fascinado. Prueba de ello son los innumerables esbozos que realizó y las composiciones finales como *Tartans avex les drapeaux*, *La Tempête*, *Saint-Tropez* o *Maisons dans le port*, *Saint-Tropez*.

La Bouée Rouge, *Saint-Tropez* muestra las fachadas de la calle Jean-Jaures en el puerto de Saint-Tropez. La luz que ilumina el muelle nos sitúa en un horario solar tardío, es decir, cuando el sol empieza a desaparecer por el horizonte. Es sin duda una de las obras más conocidas de Signac debido al trato del color de las fachadas de las casas y del cromatismo del reflejo de éstas en el agua.

En un principio la idea inicial del artista era plasmar el efecto que producían los colores con la luz del atardecer reflejados en el agua.

66 Ídem.



Paul Signac. *Maisons dans le port, Saint-Tropez*. 1892

Así lo pintó Signac en la obra, pero la aparición de la boya roja y su efecto en el agua hizo que lo integrara en el cuadro. No lo hizo directamente ya que podemos observar la evolución de este elemento en tres dibujos realizados por Signac y expuestos actualmente en el Museo del Louvre, París⁶⁷.

Este cuadro es muy importante para entender las composiciones que Signac realizará a partir de este punto. Esto se debe a dos motivos distintos. En primer lugar, observamos un cambio significativo en la forma de la pincelada. Los cuadros que hemos analizado utilizaban una pincelada corta, prácticamente como si fueran puntos de

67 Ídem.

color sobre la tela. Pero en esta composición vemos que Signac ha alargado significativamente la pincelada. Realiza una transición de pincelada corta o punto, hacia una pincelada con más recorrido. Como remarca Signac en su diario en Julio de 1895, y recogido por Ferreti-Boquillon, “estaba en busca de una técnica más libre mientras retenía las ventajas del divisionismo y el contraste”⁶⁸. Signac continúa en su diario describiendo las dificultades que estaba teniendo para armonizar el color azul y el naranja. El problema es resuelto por Signac a través del uso del amarillo, rojo y algunas motas de color verde. El color blanco del barco ilumina parte de la composición. Con todo ello Signac consigue ese efecto de una tarde de verano donde el sol se está poniendo. La luz que se desprende del barco blanco y del cielo emblanquecido hace que el color naranja se module. Este cuadro hace que Signac, tal y como apunta el Museo de Orsay, utilice “la técnica Divisionista, pero ha dado un paso más allá del estricto Neoimpresionismo”⁶⁹.

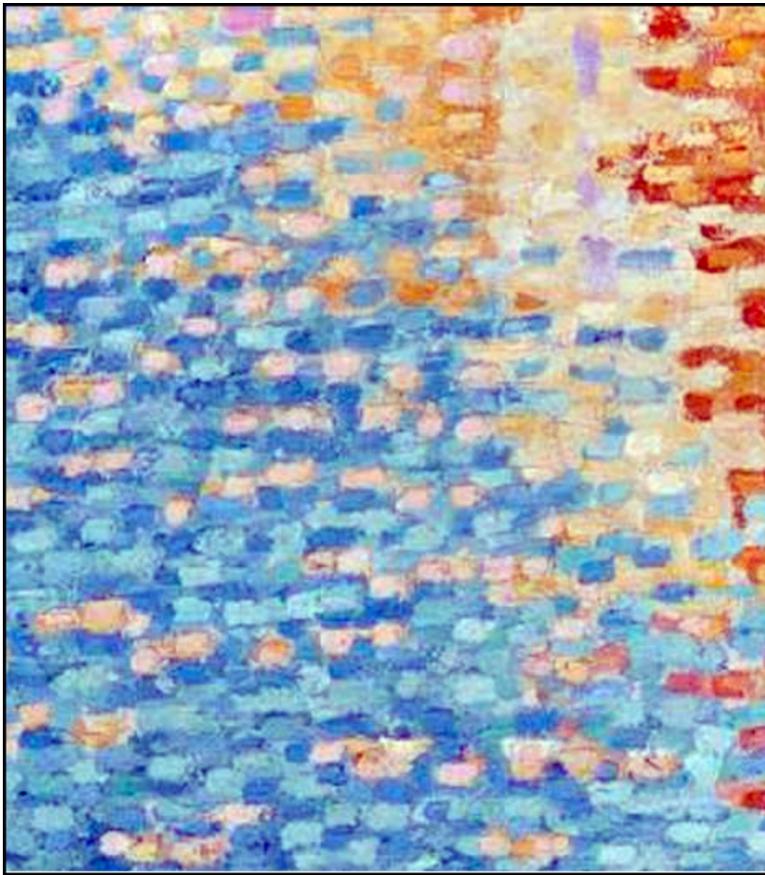
El reflejo de la boya roja y de los edificios en el agua muestra la gran habilidad de Signac en el uso de los colores. En este cuadro vemos cómo al artista ya no le interesa el

68 Ídem.

69 Página web del Museo d'Orsay.

https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search/commentaire/commentaire_id/la-bouee-rouge-409.html?no-cache=1

contraste simultáneo de colores complementarios, sino que, a través del uso de más colores, todos puros, busca plasmar el efecto de todos ellos en el agua. Lo mismo sucede con la boya roja. El barco que se ve al fondo está pintado de color naranja para que armonice con las fachadas del puerto. Es el elemento central de la obra y vemos cómo Signac representa el reflejo siguiendo el movimiento del mar.



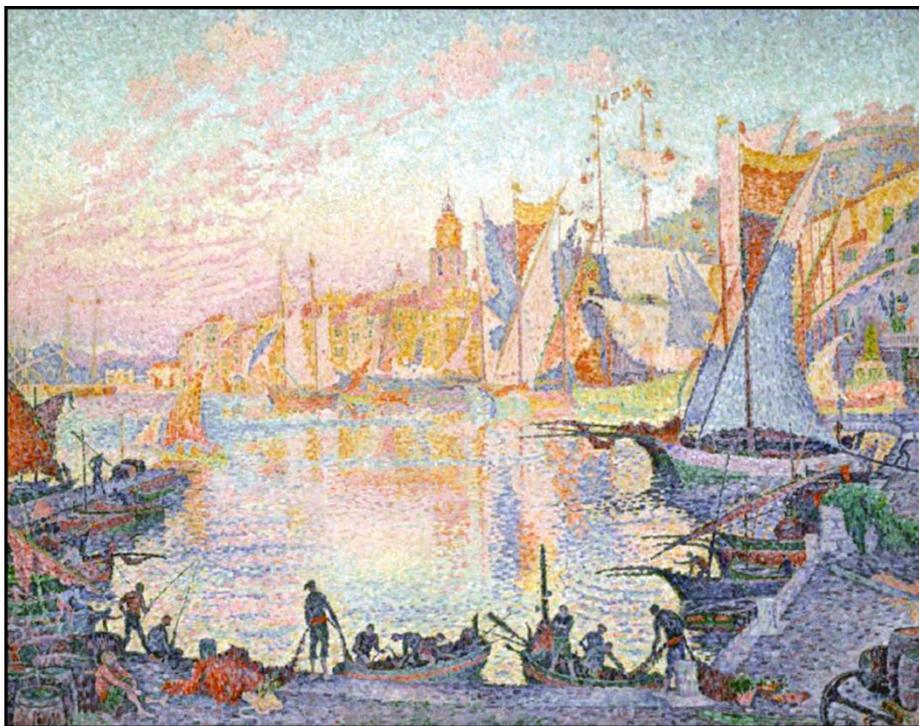
Paul Signac. *La Bouée Rouge, Saint-Tropez*. 1895 (detalle)

Por tanto, este cuadro marca un antes y un después en la pintura de Signac.

El uso de una técnica distinta y despegada, hasta cierto

punto, de las estrictas normas del neoimpresionismo. Y el uso de otros colores para equilibrar las composiciones hacen que Signac evolucione hacia un arte mucho más visual y estético.

Le Port de Saint-Tropez, 1901-02.



Le Port de Saint-Tropez, fue realizado entre 1901 y 1902. Firmado en la parte inferior derecha como P. Signac vuelve a tener unas medidas bastante grandes, 131 centímetros de alto por 161,5 centímetros de ancho. Actualmente puede

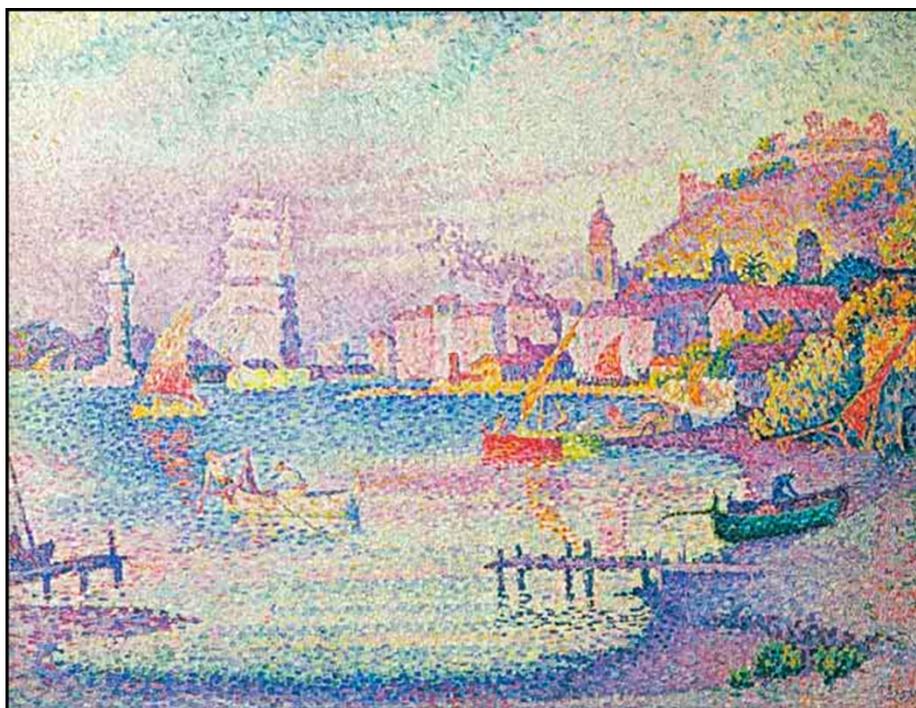
ser visitado en el Museo Nacional de Arte Occidental en Tokio, Japón. Fue expuesto por primera vez en el Salon des Indépendants en 1902, y titulado como Saint-Tropez. Posteriormente, en 1904, fue expuesto en el Salon de la Libre Esthétique de Bruselas con el nombre de *Le Port de Saint-Tropez*. En 1907, bajo el nombre de Saint-Tropez. *Le port*, fue expuesto en la Galerie Bernheim-Jeune de París⁷⁰. La historia del cuadro es un poco confusa y a su vez llena de emotividad por parte de Signac. Decimos que es confusa ya que según se puede ver en el diario de Signac, el cuadro fue acabado en 1901. Pero en una carta que le escribe a Félix Fénéon a fecha del 13 de febrero de 1902 comenta que la composición está prácticamente acabada ⁷¹ . También decimos que es emotiva ya que son las fechas del décimo aniversario de su establecimiento en el pueblo pesquero de Saint Tropez. Es por ello por lo que, en vez de realizar una sola pintura, realizó tres. Un homenaje al lugar que le inspiró durante años. Además de la que nos ocupa, pintó *Entrée au Port de Saint-Tropez* y *Quitter le Port de Saint-Tropez*.

Le Port de Saint-Tropez es la primera composición de temática marina de este tamaño. Si nos fijamos en sus obras anteriores, ninguna de ellas era de un tamaño tan grande como esta. La obra la podemos dividir en dos zonas. En

70 Íbidem. p. 217

71 Ídem

primer lugar, la zona donde se sitúan los pescadores y sus botes de pesca. En esta zona de la composición podemos ver la tonalidad azul como predominante. Y, en segundo lugar, la zona donde se sitúan las casas, el campanario y las tartanas. Es en esta zona donde la tonalidad naranja coge protagonismo. Se produce un contraste muy significativo entre las dos zonas del cuadro. Signac se abstiene de usar el negro y los colores grisáceos para realizar la zona donde toca la sombra. En vez de ello, utiliza colores azulados y verdosos con algunos elementos de un color rojo sin brillo. Así, con el dominante naranja en el otro lado de la composición hace que el resto de los colores palidezcan, cosa que no quiere decir que dejen de tener importancia. El color naranja coge protagonismo y el resto de colores se ven influenciados por él.



Paul Signac. *Quitter le Port de Saint-Tropez*. 1901-2

El artista varía constantemente los colores que utiliza, sin embargo, en el primer cuadro analizado en este trabajo, *La Salle a Manger*, los mismos colores ocupaban zonas mucho más extensas dentro del cuadro. El uso del verde, el rojo y el amarillo, sobre todo en los reflejos que se producen en el agua en *Le Port de Saint-Tropez*, es mucho más variado que en el resto de las composiciones.

Así mismo, el cielo de color rosado de *Le Port de Saint-Tropez*, mezclado con azul y amarillo, se funde en el horizonte con las primeras casas del puerto. Todo el cuadro, desde el extremo izquierdo hasta el derecho, sigue la luz del sol. Esto quiere decir que la luminosidad de los colores se ve afectada directamente según avanzamos y llegamos a la zona de sombra. Aquí es donde Signac da vida también a los pescadores y sus pequeños botes de pesca. En vez de verse todo ennegrecido y triste, usa tonos azulados y verdosos con elementos de color rojo para crear contraste y que no todo sea monótono.

En la otra zona de la composición la explosión de colores y la luz que Signac le da al cuadro es espectacular. Podemos ver cómo la composición en la zona del campanario, y en general en las casas, toma un tono anaranjado, pero el reflejo que se produce junto con los colores de los barcos, y el azul del cielo, da juego a una mezcla de colores perfectamente unidos para crear la imagen en el agua de cada uno de los elementos del puerto. Y es también en el

agua donde se realiza poco a poco la transición de la zona iluminada por el sol y la zona donde hay sombra.

El uso de una pincelada más libre y larga, como ya empezamos a ver en *La Bouée Rouge, Saint-Tropez*, y las normas tan estrictas del neoimpresionismo ya no se aplican en estas composiciones. Signac busca el efecto visual y “fortaleció las características de los toques individuales y el contraste entre ellos, superando la mezcla óptica que había sido el primer objetivo de los puntillistas”⁷².



Paul Signac. *Le Port de Saint-Tropez*. 1901-2
Detalles del reflejo en el agua.

Vemos, por lo tanto, un cambio ya definitivo en la forma de realizar los cuadros por parte de Signac. Este es uno de los primeros cuadros que realizó en el siglo XX y que recibió

72 Página web del The National Museum of Western Art.
<http://collection.nmwa.go.jp/en/P.1987-0003.html>

muy buenas críticas por parte de los expertos. Durante los próximos años los cuadros seguirían siendo de la misma temática y con unas dimensiones similares a éste. Seguiría buscando durante toda su vida la mejor manera de integrar todo su conocimiento sobre el color y la luz para realizar sus composiciones con el estilo divisionista que tanto había defendido.

CONCLUSIONES

En el trabajo se han analizado cuatro de las obras realizadas por Paul Signac a través de su historia y su técnica pictórica. Para llevar a cabo este análisis se ha seguido un proceso a través del cual hemos podido recopilar, estudiar y analizar la información extraída de diversas fuentes especializadas. Hemos contextualizado, en primer lugar, el arte Neoimpresionista y su mayor exponente. Un movimiento que surge a través del inconformismo con el Impresionismo por parte de muchos pintores, y también la aparición de la ciencia en el mundo del arte. El papel de la ciencia es clave para entender la técnica pictórica que surge durante el neoimpresionismo. El Divisionismo o Puntillismo consiguió trasladar los últimos avances científicos sobre el color a la creación de pinturas.

El papel del artista, ya desde el Impresionismo, es muy diferente al que se había visto durante los siglos anteriores. Durante esta época los artistas eran libres de escoger el

temario y, en consecuencia, libres de hacer lo que quisieran. Abrieron paso a los artistas neoimpresionistas. Con un movimiento Impresionista con autores de renombre como Monet, Manet o Cézanne, los artistas neoimpresionistas como Seurat o Signac fueron rechazados de las instituciones que marcaban el ritmo artístico del momento. No obstante, y lejos de rendirse, crearon sus propias instituciones y salas de exposición oficiales con el fin de ganar adeptos y el favor de la sociedad.

Georges Seurat es sin duda el mayor exponente del neoimpresionismo junto a Signac. Podemos afirmar que Signac no habría sido el artista que fue sin la figura de Seurat. Los avances que realizó Seurat en el estudio de la aplicación de la ciencia en el arte y su posterior amistad con Signac, hicieron que éste último, con la muerte del primero, supiera seguir expandiendo el neoimpresionismo. Fueron los primeros posimpresionistas y a su vez precursores de otros movimientos como el Fauvismo.

Paul Signac fue el mayor exponente del neoimpresionismo tras la muerte de Seurat. Empezó como artista impresionista pero rápidamente descubrió los trabajos de Seurat y se convirtió en su mayor aliado. Durante los primeros años de su carrera artística, Signac se dedicaba a pintar cuadros dedicados a la ciudad que le vio crecer, París. Como hemos podido comprobar en este trabajo, Signac se dedicó a plasmar la vida de la ciudad a través de imágenes

burguesas. Pero no más lejos de la realidad, las composiciones del artista con esta temática tenían un fin más allá del meramente estético. Este fin era el de plasmar unos ideales con los que muchos autores neoimpresionistas estaban de acuerdo, pero sin ir más allá de la pintura, ya que Signac no formaba parte de ningún partido político o movimiento. Nos referimos al anarquismo. Una ideología que, de entre otras muchas cosas, buscaba la armonía en la sociedad mediante el derrumbe de las clases sociales y la desaparición de la clase burguesa capitalista.

Más allá de la importancia de Signac como pintor, se ha de reconocer también su faceta de investigador. Su libro *D' Eugène Delacroix au Néoimpressionnisme* es el manual de instrucciones para todo artista que esté interesado en aprender cómo trabajaban los artistas neoimpresionistas y como, desde Delacroix, se fue mejorando la técnica pictórica del divisionismo y la aplicación de los colores en las composiciones. En este manual dejó por escrito todo su conocimiento sobre la evolución de la pintura y el color, desde Delacroix hasta los neoimpresionistas, incluido él mismo, por supuesto.

La época de más producción artística fue sin duda la de sus años en la Costa Azul francesa. Signac, cansado de la vida de la ciudad, realizó un viaje a Saint Tropez, población que le cautivó y donde estableció su nueva residencia. Durante muchos años se dedicó a viajar a través de la mar, como

navegante aficionado que era, en busca de inspiración. Esta inspiración llegó de manos de los paisajes portuarios. Decenas de pinturas dedicadas a los muelles de las ciudades y poblaciones de la costa francesa y también de ciudades como Venecia. Es en esta época donde vemos cómo va evolucionando la pintura de Signac hasta llegar a conseguir los efectos deseados. Fue, además, pionero en el círculo de artistas al trasladarse a una zona del país donde otros no veían ninguna posibilidad. A partir de su marcha, pintores como su amigo Henri Edmond Cross o Van Gogh, empezaron a frecuentar esta zona geográfica con el fin de buscar inspiración para sus obras.

Por otra parte, Michel-Eugene Chevreul, no solo fue importante para Signac y sus obras. Chevreul cambió la forma en la que los artistas pintaban. Los propios impresionistas ya conocían sus descubrimientos sobre el color y la luz. Pero fueron Seurat y Signac quienes, queriéndose desmarcar del impresionismo, pusieron en práctica los descubrimientos sobre el color, cómo éstos se influyen en las composiciones y cómo la luz influye sobre ellos.

El análisis de las cuatro obras de Signac nos ha servido para poder ver cómo el artista ha implementado todo lo estudiado anteriormente. Los dos primeros objetivos del trabajo estaban enfocados al análisis y el conocimiento de, en primer lugar, el papel de Signac en el neoimpresionismo;

y, en segundo lugar, la influencia de la ciencia, y más concretamente de Chevreul y su teoría del color, en el movimiento neoimpresionista. El tercer objetivo era analizar las obras del artista para ver cuál fue la influencia de la teoría de Chevreul en Signac. La influencia de la teoría de Chevreul fue sin duda muy importante para él y toda una serie de artistas en los años posteriores.

Para acabar, los cuadros analizados han sido escogidos al azar, pero siguiendo una línea cronológica para ver cómo Signac usaba el color en sus primeros años, y cómo lo usaba en el punto álgido de su carrera como pintor. Tanto Chevreul como Signac fueron, sin lugar a duda, dos precursores en sus respectivos campos, y éste último, se sirvió de los estudios del primero para crear un nuevo modo de hacer arte.

BIBLIOGRAFÍA

- Amiot-Saulnier, E., *Le néo-impresionnisme de Seurat a Paul Klee*. Paris, Réunion des musées nationaux, 2005.
- Cachin, F., *Paul Signac*. Paris, Bibliotheque des Arts, 1971.
- Chevreul, M-E, *The Principles of Harmony and Contrast of Colours and their Application to the Arts*. edición de Faber Birren, West Chester, Penn., Schiffer Publishing Ltd., 1987.
- Clement, R.T y Houzé, A. *Neo-Impressionist Painters: A Sourcebook on Georges Seurat, Camille Pissarro, Paul Signac, Théo Van Rysselberghe, Henri Edmond Cross, Charles Angrand, Maximilien Luce, and Albert Dubois-Pillet*. Londres, Greenwood Press, 1999.
- Delacroix, E., *The Journal of Eugene Delacroix*. London, Phaidon Press Limited, 1995.
- Delacroix. F.J., Newton, Helmholtz, Chevreul, Rood... *La Ciencia y el Neoimpresionismo*. Eds. Santa María de Alarcos, Ciudad Real, 2007.
- Dymond, A., "A Politicized Pastoral: Signac and the Cultural Geography of Mediterranean France." *The Art Bulletin*, vol. 85, no. 2, 2003.

- Fénéon, F., Félix Fénéon au-delà de l'impressionnisme. Paris, Mirrors of Art, 1966.
- Ferreti-Boquillon, M., Signac 1863-1935. New York, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2001.
- Franz, E., Signac et la libération de la couleur. Arts du 19e. Musée de Grenoble, 1997.
- Harrison, C., Wood, P y Gaiger J., Art in Theory 1815-1900. An Anthology of Changing Ideas. Oxford, Blackwell Publishers LTD, 1998.
- Muller, J-E., De Manet a los Neoimpresionistas. Barcelona, Gustavo Gili, 1966.
- Nochlin, L., The Politics of Vision: On nineteenth-century Art and Society. Routledge, Abingdon, Oxford, 2018,
- Roque, G., Chevreul's color Theory and its consequences for artists. Colour Group, Great Britain, 2011.
- Signac, P., De Eugenio Delacroix al neoimpresionismo. Buenos Aires, Poseidón, 1943 (1899).
- Sutter, J., Les Néo-impressionnistes. Neuchâtel, Ides et Calendes, 1970.
- Swartz, J., El neoimpresionismo y la anarquía. Prefiguraciones de un concepto político. Universidad de Barcelona, 2016.
- Tollinchi, E., Romanticismo y Modernidad. Ideas fundamentales de la cultura del Siglo XIX. Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico, 1989.
- Villar, A., Arte contemporáneo I. Madrid, Historia 16, 2003.

Webgrafía

- Google Arts & Culture. (2 de febrero de 2020). Recuperado de <https://artsandculture.google.com/asset/a-sunday-on-la-grande-jatte/twGyqq52R- lYpA?hl=en>
- Google Arts & Culture. (22 de febrero de 2020). Recuperado de <https://artsandculture.google.com/asset/port-louis/YAGCxbp7ADZ-8g?hl=en>
- Google Arts & Culture. (27 de marzo de 2020). Recuperado de <https://artsandculture.google.com/asset/the-dining-room-opus-152-paul-signac/jwGXX- 1h0n7Pig>
- Google Arts & Culture. (29 de marzo de 2020). Recuperado de <https://artsandculture.google.com/asset/the-port-of-saint-tropez/NQEMa0Hd4y7lUA>
- Google Arts & Culture. (31 de marzo de 2020). Recuperado de <https://artsandculture.google.com/asset/in-the-time-of-harmony-the-joy-of-life-sunday-by-the-sea-paul-signac/wwGBrtyCHAykgQ>
- Musée d'Orsay. (27 de febrero de 2020). Recuperado de https://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/catalogo-de-obras/notice.html?no_cache=1&zsz=5&lnum=&nnumid=78255
- Musée d'Orsay. (1 de abril de 2020). Recuperado de

https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search/commentaire/commentaire_id/la-bouee-rouge-409.html?no_cache=1

Pinterest. (12 de marzo de 2020). Recuperado de <https://www.pinterest.de/pin/23855073005113368/>

Sotheby's. (2 de abril de 2020). Recuperado de <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2016/impressionist-modern-art-evening-sale-n09497/lot.8.html>

The National Museum of Western Art. (29 de marzo de 2020). Recuperado de <http://collection.nmwa.go.jp/en/P.1987-0003.html>

TopImpressionistas. (29 de marzo de 2020). Recuperado de <http://es.topimpressionists.com/TopImpressionists.nsf/A?Open&A=7Z4QMT>

Wikimedia. (1 de abril de 2020). Recuperado de [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/70/Paul_Signac_La_bouee_rouge.j pg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/70/Paul_Signac_La_bouee_rouge.jpg)

Wikimedia. (4 de abril de 2020). Recuperado de [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/70/Paul_Signac_La_bouee_rouge.j pg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/70/Paul_Signac_La_bouee_rouge.jpg)

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, me gustaría agradecer a la Dra. Judith Urbano, mi tutora durante este viaje por el mundo del arte. Sin su trabajo, dedicación y ayuda no podría haber realizado este Trabajo de Fin de Grado. También me gustaría agradecer a todos los profesores de la facultad, y muy especialmente a los profesores de historia del arte, por su implicación con nosotros y hacernos mirar el arte como verdaderos expertos. Gracias también a los miembros del tribunal que han sido seleccionados para evaluar mi trabajo. Y, por último, a mi familia y amigos. Sin ellos no podría estar donde estoy, su apoyo incondicional y su fe en mí han hecho que este trabajo fuera mucho más fácil de realizar. Gracias.