

# Toulouse Lautrec



*Un Monsieur et une Dame (Un caballero y una dama), 1895. Litografía. 31,9 x 23,9 cm. (12 1/2 x 9 3/4 pulgadas).*

La museografía, equivocadamente, trató de evocar la atmósfera densa de un burdel de fin de siglo. Sin embargo, la obra logró sobrevivir bien y algunas de las piezas incluso deslumbraron. La retrospectiva en el Museo Nacional de Suecia puede, dada su densidad, resultar abrumadora. Pero logra su meta de no solamente presentar el trabajo del artista sino también conocer a la persona.

*Moulin Rouge*, la película de John Huston, se estrenó en 1952 y lanzó a Toulouse-Lautrec hacia la fama semiculta. Rico, aristócrata, paria (o mejor, exiliado social), gobernado por las inspiraciones de la carne, enraizado en la cultura *underground* de la época, y fallecido prematuramente (37 años) por complicaciones de sífilis, abuso de alcohol y hemorragias cerebrales, Toulouse-Lautrec ofrecía una biografía irresistible. En la versión cinematográfica, Zsa Zsa Gabor, hermosa y recién en su tercer matrimonio de nueve, personificó el papel de la famosa bailarina Jane Avril. José Ferrer era Toulouse-Lautrec. Sus piernas estaban atadas por detrás, de manera que caminaba sobre sus rodillas a una altura similar del artista (de hecho, un poco menos que los 152 centímetros que tenía el pintor). El filme estaba bañado en colores románticamente filtrados que recreaban una realidad posimpresionista. La película era perfecta para un adolescente interesado en arte (yo tenía quince años cuando se estrenó), perfecta para un amplio público sentimental y perfecta, también, para la Academia de Hollywood, que la premió con siete nominaciones y dos Oscars. Los detalles biográficos íntimos son idiosincrásicos y tienden a ser banalizados en la pantalla grande para los grandes públicos. En ese contexto cultural amplio, los artistas son mitificados en una forma que disminuye, o por lo menos contamina, el encuentro del espectador con la obra. Uno olvida cómo mirar la producción artística sin prejuicios. (Los ejemplos siguen con las películas dedicadas a la vida de Van Gogh o de Frida Kahlo).

Estando un par de días en Estocolmo durante marzo de 2008, pensé que ir a visitar la retrospectiva en el Museo Nacional Sueco y revisitar su obra era tanto hacerle justicia a Toulouse-Lautrec como a mí mismo. Había pasado más de medio siglo desde que vi la película de Huston. Supuse que una exposición con 200 obras me depararía un encuentro más desapasionado que la película<sup>1</sup>. Más o menos. La museografía, equivocadamente, trató de evocar la atmósfera densa de un burdel de

fin de siglo. Sin embargo, la obra logró sobrevivir bien y algunas de las piezas incluso deslumbraron.

El conde Henri-Raymond de Toulouse-Lautrec Monfa es un enlace importante entre Manet y Modigliani. Está en una posición extraña, porque por una parte, asentado en la manera de pintar de Manet rompe con el medio pictórico para llevarlo mucho más allá, mientras que, por otra, anuncia la estilización que luego será refrendada por Modigliani, e incluso influencia el dibujo frívolo utilizado para el diseño de modas.

Los detalles de su vida solamente tienen importancia en cuanto el quiebre de sus piernas durante la adolescencia (en dos incidentes separados y parcialmente debido a una debilidad ósea congénita) llevó a que la mitad inferior de su cuerpo no se desarrollara mientras que la parte superior creció normalmente. Su situación económica le permitió vivir sin problemas materiales y le dio la libertad de observar eventos y costumbres de lo que en ese entonces se consideraba el abismo de la sociedad. El hecho de que allí encontró un refugio no solamente lo hizo testigo del bajo mundo sino que también refinó su habilidad de hacer croquis en una forma que hoy se valora en las cortes judiciales cuando no son permitidos los aparatos de video.

Generalmente hablando, Toulouse-Lautrec parece haber sido guiado en su pintura más por sus puntos de vista frente a la vida que por un interés en un proyecto de renovación formal de los lenguajes artísticos. Sus contribuciones, incluso las de su obra gráfica más radical, no parecen seguir lineamientos estéticos determinados sino que fluyen naturalmente de su pincel. Una excepción es su retrato de la condesa Adele de Toulouse-Lautrec (1882), que sugiere intenciones más definidas y conscientes. En este retrato quiebra la pincelada mucho más de lo que hiciera antes o de lo que pintara posteriormente; el cuadro es un ejemplo de investigación analítica. Es una obra asombrosa en cuanto parece establecer una tábula rasa para el artista a partir de la cual desarrolla su estilo típico.

A pesar de la naturalidad y la espontaneidad con las que se acerca a

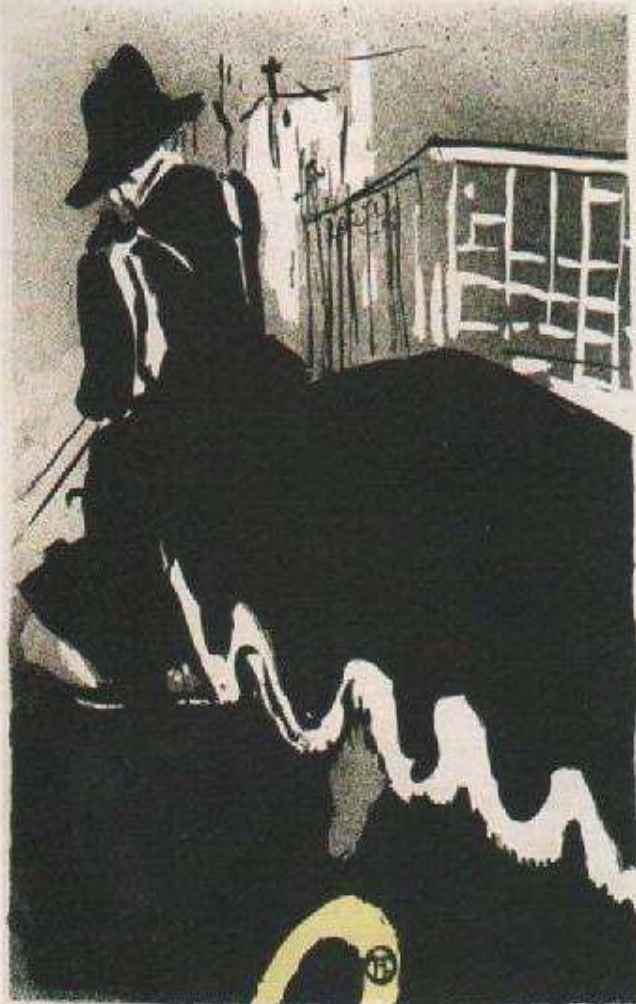
la pintura, Toulouse-Lautrec era muy consciente de las corrientes contemporáneas. Admiraba a Degas y seguía muy de cerca las actividades de los impresionistas. En 1886, en la octava y última exposición de los impresionistas, descubrió a Seurat, con su fragmentación de la pintura en sus componentes. Sin embargo, no sigue al puntillismo; su "condesa" de cuatro años antes ya se había encargado de esos problemas. En lugar de explorar la fragmentación, su estilo dominante gira alrededor de una estética relacionada con el croquis y la explotación de la apariencia de lo "inacabado". Es un recurso análogo al que usará Warhol siete décadas más tarde, cuando el "mal registro" de sus

serigrafías se convierte en un aspecto identificador en su obra.

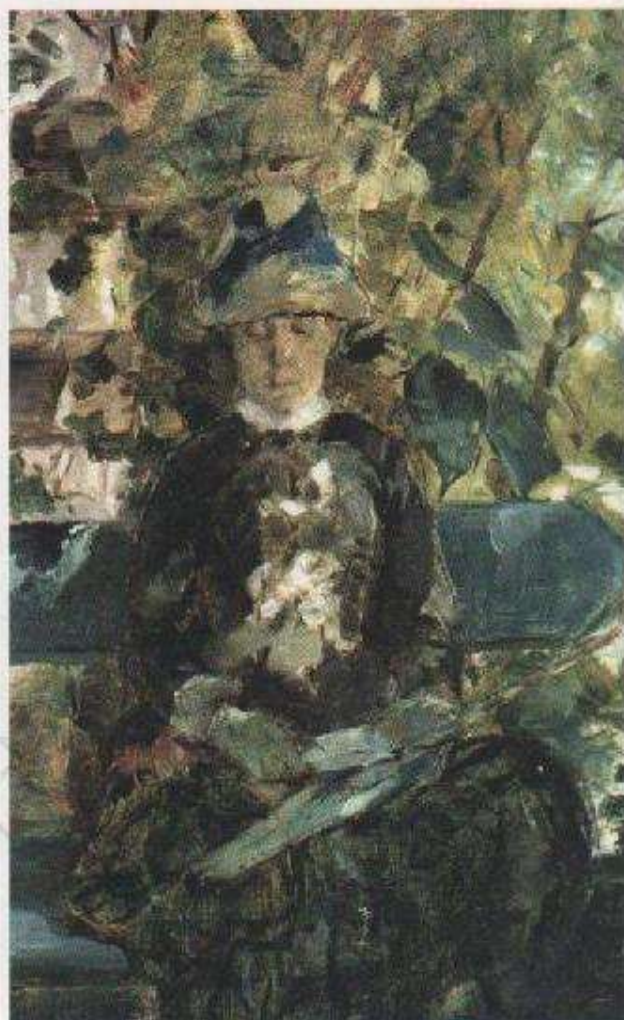
Ya desde principios del siglo XIX, el croquis había sido un tema polémico en Francia. El historiador Albert Boime cita la cólera y los ataques de Desiré Raoul-Rochette: "El artista mediocre se destaca haciendo croquis precisamente porque eso es lo único que puede hacer. Es este tipo de trabajo, donde la indecisión es inevitable, la facilidad es un mérito e incluso la falta de precisión tiene su encanto, es fácil de impresionar a otros y de engañarse a sí mismo, de pretender tener un talento que no se posee, y, si la mano es hábil, de ocultar la falta de capacidad con defectos agradables..."

*Aristide Bruant dans son Cabaret (Aristide Bruant en su cabaret), 1893. Litografía. 133 x 95,8 cm. (52 1/4 x 37 3/4 pulgadas).*





*Les Vieilles Histoires: Dernière Ballade* (Las viejas historias: Última balada), 1893. Utografía. 26,5 x 18,2 cm. (10 1/2 x 7 pulgadas).



*Comtesse Adele de Toulouse-Lautrec*, 1882. Óleo sobre lienzo. 34 x 41 cm. (13 1/4 x 16 pulgadas).

El pintor Louis-Charles Arsenne, un opositor de Raoul-Rochette, respondió: "No buscamos en el croquis lo que no está, pero si es hecho por un hombre de genio, veremos el embrión de lo que está en su mente"<sup>2</sup>. Boime señala el cambio metodológico en la pintura, producido a lo largo de los cincuenta años siguientes, por un respeto por la fuerza de la espontaneidad del croquis. Los pintores comienzan con una primera capa que contiene el croquis, y que por acumulación va produciendo la obra terminada. La suma cuantitativa de la crudeza va llevando al detalle que se desea sin perder la frescura. El uso original del croquis termina así invertido. Mientras que originalmente el croquis servía como una referencia para terminar los detalles en capas sucesivas, en esta nueva manera de trabajar la técnica del croquis es utilizada para lograr el detalle. Los pintores apegados a esta línea de trabajo no reafirmaban la indecisión,

como dijera Raoul-Rochet, sino la decisión emocional. Boime cita a Delacroix, un defensor de esta "frescura", en 1847: "Cuanto más cercano me mantengo al croquis original en estas pequeñas pinturas, más energía gano"<sup>3</sup>.

El desarrollo de la teoría y práctica del croquis ayuda a entender el florecimiento de las influencias románticas en una situación en donde la copia académica parecía sólidamente establecida y la norma se basaba en modelos reales o en ideas que se tenían con respecto a los modelos "reales". Mientras que el croquis comenzó como un instrumento para buscar una forma o una idea, lentamente se convirtió en un vehículo para una expresión individual independiente de las formas reales. En este contexto Toulouse-Lautrec se destaca entre sus colegas porque lleva la estética del croquis a un extremo en la dirección opuesta. En su trabajo la estética del croquis es tan poderosamente independiente

que, en efecto, trasciende la expresión individual. Hasta ese momento, aun si era preferido estéticamente, el croquis todavía mantenía su calidad de trabajo preparatorio. En Toulouse-Lautrec, en un ejemplo claro como su *Retrato de un cochero* (1895), lo "inacabado" se convierte en una forma decisiva de terminar un trabajo<sup>4</sup>. Lo inacabado culmina y se solidifica en un estilo.

La calidad de croquis en los trabajos de Toulouse-Lautrec es fundamental para darle un lugar en la historia del arte, porque la manera en que lo emplea lo distingue del contexto de su época. La espontaneidad en el trazo generalmente es entendida como una señal de libertad. Desde este punto de vista, la "originalidad" es equivalente a la "libertad de expresión". Pero examinado más precisamente, ese "flujo libre" tiene un aspecto estilístico que se parece a la escritura libre, a la letra personal, en donde la posibilidad de una decisión

consciente es menor, los resultados son predecibles y las soluciones terminan predeterminadas. En el caso de Toulouse-Lautrec el peligro de la estilización lo conecta con la estética del Art Nouveau que se estaba desarrollando en la época, pero también lo encamina hacia el semiformalismo de Modigliani<sup>5</sup>. Paradójicamente, para el artista, cuanto más claros son los signos de su autoría, más limitados son los parámetros de la obra. Esa ruta llega a los extremos ejemplificados en el amaneramiento de la obra de Bernard Buffet.

Toulouse-Lautrec se ganó su nicho en la historia del arte como documentador social y como estilista. Pero hay más. La exposición en el Museo Nacional también explora, y muy bien, sus contribuciones a la litografía y al afiche, que fueron tan valiosas o más que las que hiciera para la pintura. La litografía, el precedente directo de la impresión contemporánea en *offset*, fue inventada por Alois Senefelder (la patentó en 1818) y rápidamente se convirtió en la técnica de imprenta más importante del siglo XIX. La técnica culminó artísticamente en las obras que Honoré Daumier hiciera para *Le Charivari*, una revista publicada en París entre 1832 y 1937, que usaba mucho las reproducciones litográficas. Daumier dibujaba en un papel especial con un lápiz grueso y luego transfería el dibujo sobre una piedra litográfica preparada especialmente para la impresión. El cuerpo de obra resultante, que estableció la reputación de Daumier como un dibujante excepcional, fue prueba de la importancia de la litografía como medio de reproducción de imágenes. Sin embargo, Daumier no tenía mayor interés en el potencial técnico de la litografía, y en cambio se concentró en explorar sus habilidades como dibujante.

Al intervenir directamente en la piedra litográfica, Toulouse-Lautrec llevó la técnica a una segunda culminación. Salpicaba pequeñas gotas de tinta frotando un pincel duro contra una malla de metal (una técnica que anticipó las latas de pintura aerosol), e integraba la experimentación técnica con su imaginaria personal. En sus afiches más grandes respondió a las necesidades de la comunicación masiva y los retos propuestos por la mirada pública, sin

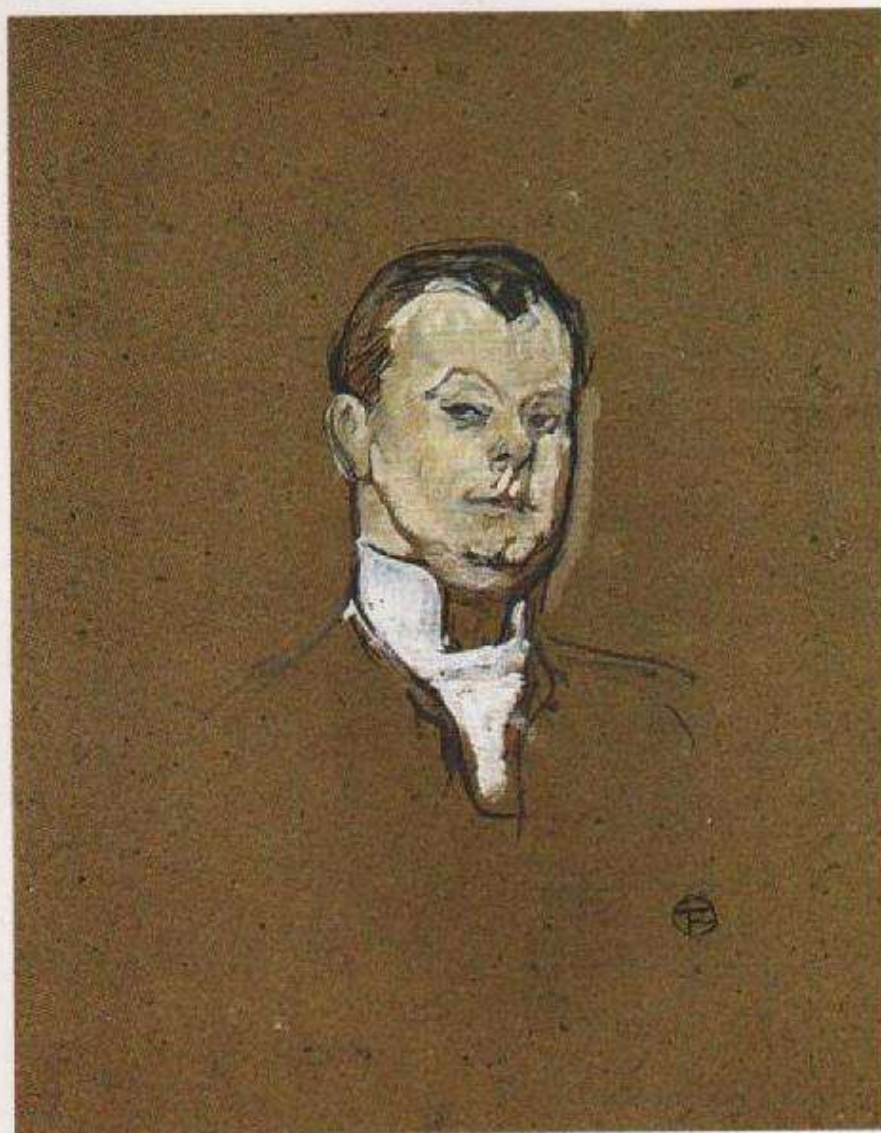


Retrato de Henry de Toulouse-Lautrec, disfrazado de Jane Avril, foto de 1892.

perder su expresión individual. Los grabados japoneses se habían puesto de moda recientemente e influenciaron su sentido de composición y de diseño gráfico. Después de 1891 en adelante Toulouse-Lautrec utilizó un sello con un monograma al estilo japonés para autenticar sus obras. En sus afiches abrió el diseño con formas y espacios generosos, y utilizó colores fuertes para competir con los otros afiches en las paredes de la ciudad que podían atraer la atención pública.

En su *Vision In Motion*, László Moholy-Nagy discute la evolución del diseño del afiche en relación con la velocidad de circulación del observador y sus efectos en la lectura de imágenes y textos. Cita el experimento que el diseñador francés Jean Carlu hiciera en 1937, en donde midió la velocidad máxima con que el espectador podía moverse sin perder el significado del afiche. Un afiche de Toulouse-Lautrec

de 1900 mantiene su mensaje con claridad hasta una velocidad de 10 kilómetros por hora (aproximadamente la velocidad de un caballo o un coche tirado por caballos). A una velocidad mayor se convierte en algo borroso e ininteligible. Contrastando con esto, un afiche de la época de Carlu, casi cuatro décadas más tarde, se podía leer a una velocidad de 80 kilómetros por hora<sup>6</sup>. El experimento de Carlu trató de destacar cómo el diseño se había ido adaptando al progreso de la velocidad introducido por las nuevas formas de circulación<sup>7</sup>. Implícitamente, al revelar la precisión con que Toulouse-Lautrec coordinó su iconografía con la velocidad de su época, el experimento de Carlu subraya sus prioridades visuales y explica cómo su trabajo estableció los cimientos del diseño publicitario contemporáneo. En concordancia con esto, esta exposición sueca da un contexto para apreciar a Toulouse-Lautrec, al incluir el trabajo



Retrato como cochero, 1895. Técnica mixta sobre papel, 51,3 x 40,5 cm. (20 x 16 pulgadas). Musée Toulouse-Lautrec, Albi.

de otros en la misma época y trabajos publicitarios posteriores del siglo XX.

Contexto y consecuencias son dos conceptos que hacen que la muestra del Museo Nacional sea particularmente interesante. La exposición se centra literalmente en Toulouse-Lautrec, pero ese nudo central está rodeado de ecos. Las salas que rodean los ambientes centrales muestran afiches y dibujos de sus contemporáneos y son útiles para apreciar no solamente las diferencias de Toulouse-Lautrec sino también la influencia que ejerció sobre los demás. Aquí es donde uno logra sentir bien tanto la época como al artista. La originalidad del artista no se muestra en un vacío. Aparece apoyada por un coro en el cual los otros miembros muchas veces comparten el nivel de calidad.

En una vena más experimental y riesgosa, hay una segunda exposición, paralela, con el título discutible "To Use Lautrec" ("Usar a Lautrec", pero haciendo un juego con el nombre del artista). Los estudiantes del Konstfack (el Colegio de Arte, Artesanía y Diseño) en Estocolmo produjeron obras relacionadas a Toulouse-Lautrec. No se trataba de hacer traducciones contemporáneas de sus trabajos sino de recrear sus conexiones con su ambiente. Más que acentuar los resultados, el interés del proyecto curatorial fue puesto en la relación con el contexto social. La exposición de Toulouse-Lautrec fue enriquecida con esta transposición cultural y con las especulaciones sobre qué es lo que el artista produciría hoy si estuviera vivo, trascendiendo así su

pintura. Un video a dos pantallas de Daniel Mencák, por ejemplo, muestra fotografías fijas de dos personas muy apuestas y participantes de la última moda. Alrededor de sus imágenes se va moviendo gente en distintos clubes nocturnos (las imágenes se mueven rápidamente y evocan la sensación de una noche de gran fiesta). Helen Carlson diseña enaguas de muchas capas para que hombres de negocios las usen debajo de la chaqueta del traje. El ejecutivo puede agacharse y mostrar el trasero, permitiendo ver capas de seda con volados en la misma forma que lo harían las bailarinas del Folies Bergère cuando se levantaban las faldas de espaldas al público. Obras como éstas infunden en la obra de Toulouse-Lautrec una luz mítica, pero al mismo tiempo ayudan a apreciar cómo, en la medida que hizo objetos de arte valiosos, también fue un articulador y formador de cultura.

La retrospectiva en el Museo Nacional de Suecia puede, dada su densidad, resultar abrumadora. Pero logra su meta de no solamente presentar el trabajo del artista sino también conocer a la persona.

#### NOTAS

1. "Toulouse-Lautrec" en el Museo Nacional, Estocolmo, Suecia, 21 de febrero a 25 de mayo de 2008.
2. Albert Boime, *The Academy & French Painting in the Nineteenth Century*, Yale University Press, New Haven/London, 1986, p. 79.
3. *Ibid.*, p. 90.
4. El retrato de George Washington de Gilbert Stuart, *Athenaeum* (1795) es un precedente para esto, pero el cuadro, si bien copiado una multitud de veces, siempre mantuvo su pretensión de no estar terminado.
5. Esto no es para disminuir la importancia de Modigliani como pintor, sino para subrayar que su libertad de elección estaba limitada por su fidelidad —consciente o inconsciente— a una manera muy estrecha de representar caras. Modigliani nos presenta el caso de un artista donde el trabajo permite que el público reconozca al artista a tal punto que se excluye la posibilidad de acercarse al tema y sujeto de la obra. En términos de comunicación, esto es una aberración que solamente se justifica por el valor que la autoría le confiere al objeto. Uno podría hablar de un síndrome Gucci, en donde no importa qué forma tiene el bolso, siempre que lleve el monograma.
6. László Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, Paul Theobald Publisher, Chicago, 1969, pp. 246-247.
7. Carlu (1900-1997) fue uno de los afichistas más importantes de Francia durante el siglo XX, y era muy consciente de todos estos problemas en su propia obra.

#### LUIS CAMNITZER

Artista uruguayo. Profesor emérito del SUNY College, Old Westbury.

**COLEGIO NACIONES UNIDAS IED**  
**EVALUACIÓN POR COMPETENCIAS**  
**GRADOS 8°-9°-10°**

**TOULOUSE LAUTREC**

**Escrito por Luis Camintzer**

**(taller elaborado por el profesor Adolfo López Villarraga)**

Bibliografía: Revista ART NEXUS-ARTE EN COLOMBIA. N° 118 marzo-mayo 2009.

De acuerdo al texto anterior escrito por Luis Camintzer, responda las siguientes preguntas:

1. El término “paria” se refiere a:
  - a) Rico y aristócrata
  - b) Que tiene la capacidad de parir hijos
  - c) De baja condición social, cultural y económica
  - d) Exiliado social
2. El término “cultura underground” significa:
  - a) Cultura elitista
  - b) Inculto
  - c) Cultura subterránea y escondida
  - d) Gobierno legítimo de las inspiraciones de la carne
3. El director de cine John Huston decide hacer la película biográfica de Toulouse Lautrec porque:
  - a) Toulouse Lautrec falleció prematuramente
  - b) José Ferrer podía personificar muy bien a Toulouse Lautrec
  - c) Toulouse Lautrec era rico y aristócrata
  - d) Toulouse Lautrec tuvo una vida fuera de lo común
4. Quien tenía 15 años cuando se estrenó la película “Moulin Rouge”
  - a) Jose Ferrer
  - b) Luis Camintzer
  - c) Toulouse Lautrec
  - d) John Huston
5. El cine de Hollywood muestra las biografías de una manera:
  - a) Banal
  - b) Objetiva
  - c) Inexacta
  - d) Postimpresionista
6. La frase “dibujo frívolo” se refiere a:
  - a) Dibujo profundo y abstracto
  - b) Dibujo superfluo
  - c) Dibujo sin importancia
  - d) Dibujo extraño
7. El arte de Toulouse Lautrec genera un puente entre:
  - a) La obra de Manet y Modigliani

- b) El medio pictórico y el diseño de modas
- c) La estilización y el dibujo frívolo
- d) Los detalles de su vida y una debilidad ósea

8. La situación económica de Lautrec lo induce a:

- a) Vivir y observar las costumbres del bajo mundo
- b) Vivir una situación económica sin problemas materiales
- c) buscar refugio en el bajo mundo Parisino
- d) refinar su habilidad de hacer croquis o bocetos de dibujo
- e) todas las anteriores
- f) ninguna de las anteriores.

9. El estilo pictórico de Toulouse Lautrec puede clasificarse como:

- a) Impresionismo
- b) Puntillismo
- c) Estética del croquis
- d) Surrealismo

10. Hoy en día, La rapidez para hacer dibujos o croquis como Toulouse Lautrec se valora en:

- a) Las cortes judiciales
- b) La debilidad ósea
- c) La libertad de observar eventos
- d) el quiebre de sus piernas durante su adolescencia.

11. El crítico de arte Desire Raoul-Rochette opinó:

- a) El croquis es para artistas hábiles
- b) El croquis produce efectos agradables
- c) El croquis es de artistas mediocres
- d) El croquis tiene su encanto

12. El pintor Louis-Charles Arsenne:

- a) Es amigo de Rochette
- b) No le gusta el croquis
- c) Opina que el croquis es el inicio de una idea en una mente genial.
- d) Opina que en el croquis de debe buscar lo que no está.

13. Boime opina:

- a) El croquis no tiene sentido
- b) El croquis cambió el arte moderno
- c) El croquis es inútil
- d) El croquis es de mediocres

14. En la obra de Toulouse Lautrec:

- a) El croquis es fundamental en la composición
- b) El croquis no tiene sentido
- c) El croquis es inútil
- d) El croquis es de mediocres

15. En la obra de Lautrec, la "originalidad se entiende como:

- a) Un trazo del croquis
- b) Una composición inacabada
- c) Libertad de expresión
- d) La frescura de Delacroix

16. Toulouse Lautrec también colaboró en el desarrollo de:

- a) El peligro de la estilización
- b) El art nouveau
- c) La litografía y el afiche
- d) El invento de Alois Senefelder

17. La litografía fue inventada por:

- a) Honoré Daumier
- b) Toulouse Lautrec
- c) Louis-Charles Arsenne
- d) Alois Senefelder

18. La litografía demostró su importancia principalmente en:

- a) La reproducción de imágenes
- b) La obra de Toulouse Lautrec
- c) La obra de Honoré Daumier
- d) El invento de Alois Senefelder

19. Cual moda influenció el diseño gráfico:

- a) La piedra litográfica
- b) La pintura aerosol
- c) La comunicación masiva
- d) Los grabados japoneses

20. El experimento de Carlú consiste en:

Observar un afiche de Lautrec y determinar a qué velocidad se vuelve borroso

- a) Observar un afiche a 80 kilómetros por hora
- b) Observar un afiche de Lautrec a 10 kilómetros por hora
- c) Observar un afiche publicitario en relación con la velocidad de circulación vehicular para determinar a qué velocidad se vuelve borroso

21. La intención de la exposición sueca fue:

- a) Mostrar la obra de Toulouse Lautrec en su contexto histórico
- b) Mostrar la obra de los rivales de Toulouse Lautrec
- c) Mostrar la influencia de Toulouse Lautrec sobre los demás artistas de su época
- d) Mostrar la originalidad de Toulouse Lautrec