

DESPANOCHADO DEL MAÍZ

El cuadro más conocido de un pintor casi olvidado

Estudiante: Luisa Almendros
Tutora: Cristina Igual

Trabajo de investigación
Graduado Universitario Sénior
Universitat Jaume I
Curso 2017-2018

ÍNDICE

I- Introducción	3
II- Pintura estadounidense del siglo XIX	4
II-1- Los orígenes: El Período colonial y el Lejano Oeste	4
II-2- El período de identidad nacional	8
II-2-1- La Escuela de río Hudson	9
II-2-2- Escuela realista	11
II-3- Impresionismo	12
III- Jonathan Eastman Johnson (1824-1906)	17
III-1- Infancia y juventud	17
III-2- Formación europea	18
III-3- Vuelta a EEUU	19
III-4- Madurez	20
III-5- Vida artística y social	21
III-6- Su obra	21
III-7- Temas	23
III-7-1- Retratos	23
III-7-2- Nueva Inglaterra	23
III-7-3- Comunidad <i>ojibwe</i>	24
III-7-4- Esclavitud	25
III-7-5- Guerra civil	26
III-8- Ideología	26
III-9- El olvido	27
IV- Jonathan Eastman Johnson versus Winslow Homer	29
V- “Despanochado del maíz. Isla de Nantucket”	36
VI- Bibliografía	38
VII- Webgrafía	39

I-INTRODUCCIÓN

El origen de este trabajo de fin de Grado se remonta a mucho tiempo atrás. Durante muchos años estuvo colgado en la sala de la casa de mis padres una copia de un cuadro, lo veía cada día y me gustaba. Pero hasta que falleció mi madre y hubo que vaciar la casa, no me fijé con detenimiento en esa pintura. Empecé a preguntarme cómo se llamaba el cuadro y quién lo había pintado.

En el transcurso de estos últimos meses he descubierto que el cuadro se llama "*Husking bee. Island of Nantucket*" que traducido viene a decir más o menos "*Despanchado del maíz. Isla de Nantucket*", el autor de la pintura es Jonathan Eastman Johnson, un pintor norteamericano del siglo XIX y la pintura original se encuentra actualmente en el Instituto de Arte de Chicago.

Este siglo es muy interesante pues fue crucial en la pintura estadounidense. Se pasó escasamente en un siglo y medio del primitivismo y la rigidez de la pintura de los primeros puritanos a desplazar a Europa desde la segunda mitad del siglo XX como indiscutible centro artístico mundial.

Lo que expongo a continuación está dividido en tres apartados. Primeramente un recorrido por la pintura norteamericana en la época de Eastman Johnson, cómo el desarrollo histórico y social en esa época tuvo su reflejo en las manifestaciones artísticas y cómo las influencias de todo el mundo, por la masiva emigración, pero sobre todo por la predominancia artística europea, influyeron en los pintores de esa época.

El apartado dedicado al pintor repasa su vida, su estancia en Europa, su posterior vida artística y social tras su vuelta a casa, el conjunto de su obra, su éxito a partir de la Exposición en Nueva York en 1859 y el olvido a que fue sometido tras su fallecimiento. También se realiza una comparación con la pintura de Winslow Homer, pintor contemporáneo y rival suyo y cuyas obras, más modernas para el gusto de la época, contribuyeron en parte a que Johnson fuera olvidado en museos, galerías y tratados de historia del arte americano.

Por último, se analiza el cuadro "*Despanchado del maíz. Isla de Nantucket*", pintado en su época de mayor madurez artística, representativo del pensamiento de su época y típico del arte realista americano del siglo XIX.

II- PINTURA ESTADOUNIDENSE DEL SIGLO XIX

El único arte nativo americano era el de los indios que habitaban el continente miles de años antes de que llegaran los primeros hombres blancos. Hoy, sin embargo, la expresión "arte americano" ha llegado a significar el arte que desarrollaron los colonos y sus descendientes. Desde este punto de vista la pintura estadounidense tiene una historia de escasamente tres siglos y muestra las distintas fases del desarrollo histórico, social y cultural de la nación. Desde el mismo inicio de la llegada de los colonos, y sobre todo, desde principios del siglo XVIII, con emigrantes llegados de todos los lugares, no sólo europeos, el cruce de influencias, no solamente fue muy importante sino que iba unido a la aparición gradual de una nueva cultura en un mundo también nuevo. Así como en Europa el siglo XVIII es llamado la "edad de la razón", en América del Norte el patriotismo es la actitud que predomina tanto en el pensamiento como en las artes a la vez que se intenta conjugar el sentimiento religioso con la exaltación de la naturaleza.

II-1- LOS ORÍGENES: EL PERÍODO COLONIAL Y EL LEJANO OESTE

El período anterior a la Guerra de la Independencia (1775-1783), se le ha denominado tradicionalmente Etapa Colonial y es la más corta artísticamente hablando. En sus inicios casi no había tradición artística, pues los primeros colonos eran prácticamente indiferentes a los refinamientos artísticos y la mayoría de los pintores eran artesanos más o menos autodidactas y con muy pocas posibilidades de formarse en Europa. La educación convencional de un pintor basada en escuelas de arte y el estudio de los maestros del pasado, era prácticamente imposible en la América colonial del siglo XVIII y principios del XIX.

Este relativo aislamiento con respecto a las pinturas consolidadas como la europea, hace que la pintura norteamericana de esta época en su conjunto, tenga un menor número de influencias foráneas y sea más ingenua y más ruda.

Por otro lado, al ir estableciéndose los colonos en las fronteras de los asentamientos de los nativos americanos, que tenían sus propias tradiciones artísticas, eso también tuvo su influencia en el arte posterior. A su vez, los colonos procedentes de Asia y África tenían gustos artísticos diferentes a los europeos. Por ello, las manifestaciones artísticas de este período representan los valores de diferentes culturas aunque predomina la europea. Pero a medida que se van conformando el Estado federal y la democracia republicana, la pintura es un medio de expresión religioso, político y patriótico. El americano se siente orgulloso

de su país que se van conformando el Estado federal y la democracia republicana, la pintura es un medio de expresión religioso, político y patriótico. El americano se siente orgulloso de su país, por lo que intelectuales, científicos y artistas intentan crear una cultura norteamericana.

La pintura en un inicio era predominantemente de retratos, que era la única manifestación que se consideraba admisible en su entorno laborioso y puritano. La rigidez de las figuras es un símbolo del estricto código moral del ciudadano ideal. Hoy los cientos de antiguos retratos que aún existen realizados a partir de finales del siglo XVII por pintores primitivos como Gustavus Hesselius (1682-1755), Robert Feke (1705-1752) (Figura 1) o John Smibert (1688-1751) son altamente valorados por los coleccionistas*.

También tienen su interés, sobre todo porque en la pintura del siglo XIX se retoma el tema, los pintores considerados del Oeste americano, los aventureros que se desplazaban por el salvaje Oeste intentando preservar con mirada comprensiva y colorida una parte importante del patrimonio americano. Entre ellos, Frederic Remington (1861-1909) es considerado el mejor pintor del Oeste y trabajó para preservar una imagen del salvaje Oeste (los cowboys, las guerras indias, los tramperos los comerciantes, los exploradores...) que fue el final de la pintoresca y romántica vida americana.

*1 En Europa, el retrato tradicionalmente había sido una imagen idónea para representar el poder de un rey, un noble o cualquier persona perteneciente a una clase social elevada, y así era frecuente que las Cortes europeas tuvieran sus retratistas oficiales. Tan solo se debían retratar aquellas personas que fueran un ejemplo para el resto de la sociedad, los que habían ganado un reconocimiento general. Pero durante los siglos XVIII y XIX, en una sociedad cada vez más dominada por la burguesía, los retratos empezaron a ser un símbolo de posición social para los burgueses, que se representaban lujosamente vestidos y junto a los símbolos de su riqueza para afirmar así su autoridad, su influencia y las virtudes sociales del retratado, demostrando así que el retrato ya no era un privilegio de las clases dominantes. También en el siglo XIX empieza a haber artistas que retratan, y por tanto dan visibilidad, a las clases sociales más bajas como hizo Gustave Coubert.

En Estados Unidos, el retrato, desde sus inicios a finales del siglo XVII, no representó a una nobleza inexistente, sino a personajes heroicos, militares, políticos y miembros de las clases acomodadas y ya en el siglo XIX, al igual que ocurre en Europa, la pintura realista representa a todo tipo de personas y en situaciones cotidianas.



Figura 1 - Robert Feke, *Autorretrato*, 1741-1745, Museo de Bellas Artes de Boston,

Hay que destacar que, dado el primitivismo de estas pinturas coloniales y del lejano Oeste, hasta hace relativamente poco tiempo no se ha valorado el trabajo de estos tempranos artistas y sus cuadros estaban relegados en los sótanos de los museos, pero actualmente son mostrados como una parte importante de la herencia americana.

En los años precedentes a la guerra de independencia, ya empezaron a aparecer pintores que viajaban a Europa e incluso se quedaban allí. Uno de los más importantes fue John Singleton Copley (1738-1815) (Figura 3), considerado como el pintor con el que comienza la pintura estadounidense y que viajó a Inglaterra en 1774.

En 2015 el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid organizó una muestra de cuadros dedicados a estos pintores que se llamó "Veintiún grandes cuadros del salvaje Oeste" con pinturas de Frederic Remington (Figura 2), George Catlin (1796-1892), Charles M. Russell (1864-1926) y Charles Schreyvogel (1861-1912). Estos cuatro pintores fueron contemporáneos de esta época salvaje, conocieron de primera mano a los personajes que pintaban y basta echar un vistazo a sus obras para ver como su pintura ha servido de inspiración a la estética del western cinematográfico.



Figura 2 - Frederic Remington, *Señal de fuego apache*, 1904, Museo Thyssen - Bornemisza, Madrid.



Figura 3 - John Singleton Copley, *Retrato de Myriam Kilby, mujer de Samuel Hill*, hacia 1764, Museo Thyssen - Bornemisza, Madrid.

Otro conocido pintor estadounidense que por esa época ya vivía en Londres, era Benjamin West (1738-1820) amigo y protegido del rey Jorge III, especializado en pintura de género histórico. Su cuadro "*La muerte del General Wolfe*" (1770, óleo sobre lienzo, Museo Real de Ontario, Canadá) (Figura 4) se considera la primera pintura de tema histórico de la Escuela británica. A lo largo de cincuenta años, por su taller fueron pasando pintores estadounidenses que buscaban formarse en Europa, por lo que, a través de esos alumnos, su estilo influyó en la

pintura norteamericana. Entre los artistas más destacados que pasaron por su taller se encuentran Gilbert Stuart Newton (1755-1828) y John Trumbull (1756-1843). Ellos fueron los que expresaron visualmente, tanto mediante retratos como en pintura histórica, la historia que la nueva nación necesitaba.



Figura 4 - Benjamin West, *La muerte del General Wolfe*, 1770, Museo Real de Ontario.

La llamada Época Colonial acabó con la Guerra de Independencia (1775-1783) pero fue la Guerra Civil (1861- 1865) la que redefinió el arte en Estados Unidos. Los artistas estadounidenses no pintaron prácticamente ninguna escena de batallas, como era habitual en la pintura histórica europea y, en cambio, muchos pintores encontraron la manera de abordar otros temas relacionados con la guerra que ofrecían otro tipo de visiones, como las experiencias diarias de los soldados, las familias dejadas atrás o los esclavos. Asimismo, además del retrato de los ricos mercaderes y los terratenientes, que eran los únicos que podían patrocinar la creación artística, se desarrollaron el paisaje, los bodegones y las escenas de género, muy del gusto de estos nuevos ricos.

II-2 El período de identidad nacional

El período que siguió a la guerra de independencia animó a desarrollar una identidad nacional propia, a verse como ciudadanos de un nuevo país y a saber qué

significaba ser estadounidense. En los inicios del siglo XIX, ya en la década de 1820, las pinturas que describían la vida cotidiana y el paisaje eran una forma de ilustrar su creencia de que los ciudadanos del nuevo país eran excepcionales gracias a su libertad.

Las pinturas de género mostraban al individuo normal en un entorno normal. Son las que representan escenas de la vida cotidiana: tareas domésticas, reuniones sociales, mítines políticos, vacaciones, vida en la calle... Eran las que en el siglo XIX se pintaban con intención de proporcionar instrucción moral a la vez que apelaban a las simpatías y experiencias de una creciente clase media. Además contribuían a desarrollar una conciencia de unidad nacional entre las variadas gentes del país. Estas pinturas de género, junto a los retratos, es lo que se ha englobado en la llamada pintura realista americana, heredera de la pintura realista europea.

Otros pintores ponían su atención en los paisajes que mostraban la naturaleza vírgen y la vasta y casi ilimitada extensión del nuevo continente, que simbolizaba el potencial de grandeza de la nueva nación. Pero esta pintura no le interesaba al público del siglo XVIII, no había mecenas que la financiaran y hasta el siglo XIX no empezó a tener éxito con la aparición de un grupo de pintores que se agruparon en la llamada Escuela de río Hudson.

II-2-1 Escuela del río Hudson

Esta Escuela tiene su origen en una exposición celebrada en Nueva York en 1852 organizada por el pintor y grabador Thomas Cole (1801-1849). Se considera la primera gran Escuela de pintura norteamericana pues sus pintores fueron los que se alejaron de la fuerte influencia británica. La Escuela empieza su actividad en los años posteriores a la independencia y tuvo su apogeo entre 1840 y 1880. Sus pintores inciden en el magnetismo de lo salvaje, tienen una visión sublime de la naturaleza y pintan paisajes tanto reales como idealizados. A su vez, esa naturaleza vírgen la relacionan con la nueva nación americana, donde todo está políticamente por hacer, sin los lastres legales, los abusos políticos o las injusticias del viejo continente.

Como los pintores de este Movimiento disfrutaron de una situación acomodada, pudieron viajar por todo EEUU, aunque en el inicio acudían a la bella región del río Hudson (de ahí su nombre) a tomar apuntes que luego desarrollaban en lienzos, a menudo de grandes dimensiones, en sus estudios.

La Escuela la formaron un grupo heterogéneo de unos setenta pintores que adaptaron el paisajismo romántico europeo haciendo del paisaje el auténtico

protagonista del cuadro. Ya no era el fondo de la composición sino que se convirtió en el motivo de la pintura. Hay que recordar que los pintores estadounidenses se habían dedicado casi exclusivamente a la pintura histórica y al retrato y, cuando se incluían paisajes, éstos ocupaban un lugar secundario en la composición. En este sentido, los pintores de la Escuela del río Hudson son herederos del paisajismo romántico europeo (Claude Lorrain, Caspar David Friedrich, John Constable o Joseph Turner) y, aunque su influencia se deja notar en estos pintores norteamericanos, la Escuela del río Hudson introduce algo ausente en el paisajismo europeo: la dimensión política, el énfasis en la relación entre la naturaleza salvaje de EEUU y la libertad política asociada a ella.

A pesar de que la expansión industrial a mediados del siglo XIX y los medios de transporte modernos como el ferrocarril y el barco de vapor, estaban surcando todos los paisajes, nunca los representaban en sus pinturas e incluso las pocas figuras humanas que aparecen suelen ser pequeñas y desdibujadas.



Figura 5 - Thomas Cole, *Expulsión. Luna y luz de fuego*, hacia 1828, Museo Thyssen - Bornemisza, Madrid.

Después de mediar el siglo XIX, tras la guerra civil, las ideas del paisaje moralizante y sus fórmulas repetitivas, fueron dejando de tener vigencia y la Escuela empezó a perder vitalidad pues disminuyó el idealismo romántico que la había originado y, además, empezó a imponerse con fuerza la influencia del impresionismo francés y su subjetividad. La representación detallada y monumental del paisaje ya no era suficiente y les interesaba mucho más la esencia del paisaje que su descripción física.

Al pintor iniciador de la Escuela, Thomas Cole (Figura 5) se le considera el padre del paisajismo norteamericano. Entre sus seguidores más destacados están Asher F. Durand (1797-1886), John F. Kensett (1816-1872), John W. Casilear (1811-1893), Frederick E. Church (1826-1900), Thomas Moran (1837-1926) y Albert Bierstadt (1830-1902).

II-2-2 Escuela Realista

Para los norteamericanos, la glorificación de la vida nacional estaba en la representación de la vida corriente y las actividades cotidianas, algo parecido a lo que ocurrió en la Holanda del siglo XVII. La pintura que plasma esto es la pintura de género con su atmósfera literaria o moralizante. Esta pintura de tanto éxito en el siglo XIX surge de las ilustraciones de los textos literarios y las publicaciones periódicas, por lo que su difusión es amplísima gracias a la imprenta y la litografía.



Figura 6 - William M. Harnett, *Objetos para un rato de ocio*, 1879, Museo Thyssen - Bornemisza, Madrid.

Otro tipo de pintura de gran éxito en el siglo XIX fue el bodegón, muy del gusto de la época por la captación minuciosa y exacta de la realidad. Se le considera un género secundario, por lo que era desechado por los principales artistas y cultivado sólo por pintores populares. Pero, a medida que avanzaba el siglo, la habilidad de las composiciones de algunos de ellos, los volúmenes y la perspectiva buscando efectos de "trampantojo", adquieren verdadera maestría. (El trampantojo, del francés trompe-l'oeil, engaña al ojo, es una técnica pictórica que intenta engañar a la vista jugando con la perspectiva, el sombreado y otros efectos ópticos para hacer creer al espectador que lo pintado sobresale de la pintura). Los más destacados pintores de bodegones en esta época fueron Raphaelle Peale (1774-1825) y William M. Harnett (1848-1892) (Figura 6).

Gracias a las pinturas de género y a los bodegones, cuyo soporte estético era en ambos casos la pintura realista, la Escuela Realista fue la que impregnó la pintura de gran parte del siglo XIX estadounidense. Seguía en un inicio las directrices de la Real Academia de Londres y la Academia de Bellas Artes de París, pero ya comienzan a surgir a principios de siglo las primeras instituciones artísticas americanas. En 1805 se funda la Academia de Bellas Artes de Pensilvania, en Filadelfia y la Academia Nacional de Diseño en Nueva York en 1825, con su propia escuela y una exposición anual para ayudar a jóvenes talentos y animar el nacimiento de un estilo propio desligado del arte europeo.

A pesar de ello, muchos artistas seguían yendo a formarse a Europa e incluso se quedaban durante casi toda su vida artística, pero otros volvieron y se decantaron más por pintar la vida real. Este es el caso del pintor que he estudiado: Jonathan Eastman Johnson y también de Winslow Homer (1836-1910), que representó sobre todo el mundo rural, Thomas Eakins (1844-1916) que representó sobre todo la clase media urbana, George Inness (1825-1894) y Albert Pinkham Ryder (1847-1917), entre otros.

Otros pintores siguieron los estilos más academicistas europeos, a esta tendencia pertenece William Merrit Chase (1849-1916) y otros son considerados estadounidenses pero desarrollaron gran parte de su carrera en Europa como Mary Cassatt (1844-1926), James McNeil Whistler (1834-1903) o John Singer Sargent (1856-1925).

II-3 IMPRESIONISMO

A partir de la década de los 80 del siglo XIX el impresionismo ya era conocido en Estados Unidos. El tipo de pincelada suelta, los colores brillantes y los temas



Figura 7 - William Merritt Chase, *James Abbot McNeil Whistler*, 1885, Museo Metropolitano de Nueva York.

impresionistas, en la Asociación Americana de Arte en Nueva York en 1886 (antes había organizado otra en Boston en 1883).

El descubrimiento, a su vez, de la pintura japonesa por parte de los impresionistas, también contribuyó al desarrollo del impresionismo en EEUU. El pintor estadounidense Robert Frederick Blum (1857-1903), que vivió en Japón entre 1890 y 1892, colaboró en la exposición de Chicago donde se expuso una gran muestra de grabados japoneses que despertó en los pintores americanos un gran interés por este tipo de pintura.

Pero estas exposiciones no hubieran tenido tanto éxito sin la colaboración de

modernos de los impresionistas, eran vistos como una ruptura absoluta con el academicismo/realismo que imperaba hasta entonces. Muchos pintores norteamericanos se trasladaban a Francia a completar su formación, creando muchas veces colonias de artistas (como en Giverny, alrededor de Monet). Al tiempo que conocían el impresionismo visitaban El Louvre y descubrían también las tendencias del pasado. Pintores como Mary Cassat, John Singer Sargent y James Abbot Mc Neil Whistler ya se habían trasladado a Europa donde vivían y exponían sus obras.

También la fuerte corriente artística vinculada a los paisajes durante el siglo XIX, contribuyó a la entrada del impresionismo en Norteamérica, pero hubo un hecho significativo que fue esencial para que muchos más pintores estadounidenses se decidieran a viajar a Europa para ver y estudiar el novedoso estilo impresionista. Fue la exposición que el marchante Paul Durand-Ruel organizó, con las pinturas que había comprado en Francia a los

la nueva burguesía norteamericana, la que se creó a principios de siglo, más mercantil e industrial que agraria. Con su enorme poder adquisitivo no sólo se podía permitir adquirir gran cantidad de obras de arte sino vivir en majestuosas mansiones en las grandes ciudades y mantener a pintores que les acompañaban en sus salidas al campo para retratar sus gustos y su estilo de vida.



Figura 8 - Mary Cassatt, *Autorretrato*, 1874, Museo Metropolitano de Nueva York.



Figura 9 - John Singer Sargent, *Madame X*, 1883-1884, Museo Metropolitano de Nueva York.

Por eso la popularidad del impresionismo en Estados Unidos no sólo se debió a los numerosos artistas estadounidenses que trabajaban en París, sino a la cantidad de obras impresionistas que pasaron a formar parte de las colecciones públicas y privadas norteamericanas.

No todos los impresionistas norteamericanos vivieron permanentemente en Europa. Pintores tan significativos como Chase o Twachtman (1853-1902) no tuvieron necesidad de vivir allí sino que estudiaron un par de años y volvieron a casa. Otros consiguieron, sin haber tenido contacto directo con los impresionistas, adaptarse a su forma de pintar para seducir así a un nuevo público. Los críticos, los coleccionistas y los mecenas animaban a los pintores para que adaptaran los temas de sus pinturas a los lugares típicos norteamericanos: escenas urbanas y jardines fueron muchos de los temas escogidos.

De todos los impresionistas norteamericanos, sin duda los cuatro más famosos fueron: Cassatt, Sargent, Chase y Whitsler.

Mary Cassatt (Figura 8) fue la única estadounidense que llegó a exponer sus obras en cuatro de las ocho exposiciones que los impresionistas realizaron en París entre 1874 y 1886. Fue amiga de Degas, colaboró con él en varios proyectos artísticos y le ayudó a promocionarse en Estados Unidos. Ella misma presentó dos cuadros en la exposición que organizó Durand-Ruel en Nueva York y colaboró activamente en la aceptación de la pintura impresionista en Estados Unidos. Le interesó

siempre reflejar el papel social de la mujer. De hecho, casi un tercio de sus pinturas reflejan la vida privada y social de mujeres y niños, sobre todo a partir de 1900.

John Singer Sargent (Figura 9) se considera estadounidense, pues, aunque accidentalmente nació en Florencia, siempre mantuvo su nacionalidad. Aunque sus inicios no fueron impresionistas, su mayor proximidad al impresionismo la alcanza al comprar cuatro obras de paisajes de Monet. Su obra "*Paseo matinal*" (1888, óleo sobre lienzo, Ormond family) tiene gran parecido con la obra de Monet "*Mujer con sombrilla*" (1886, óleo sobre lienzo, Museo de Orsay, París). Fue muy prolífico y pintó en todo tipo de soportes (óleo, acuarela, carboncillo) y su faceta más conocida fue la de retratista de encargo en cuyas pinturas aportaba un tratamiento más clasicista y acabado de las figuras con algún toque impresionista.

James Abbot Mc Neil Whistler (Figura 10) está considerado el mejor de todos ellos y fue el que impulsó a la nueva generación de pintores, que vio en su estilo un modelo a seguir. Vivió casi todo el tiempo en Europa pero él siempre se consideró norteamericano. Su pintura se caracteriza por el poco interés por el acabado y una paleta apagada y casi monocroma, aunque sus nocturnos lo relacionan con los impresionistas de manera que se considera el creador del impresionismo inglés.



Figura 10 - James Abbot Mc Neil Whistler, *Retrato de la madre del artista*, 1871, Museo de Orsay, París.

William Merritt Chase (Figura 7) fue un pintor esencial en el impresionismo en Estados Unidos donde vivió la mayor parte de su vida, a diferencia de los otros tres pintores. Fue muy prolífico y en sus inicios realizó sobre todo muchos retratos de familia y de personajes influyentes pero, a partir de finales de la década de los 80 empezó a pintar paisajes de estilo impresionista con escenas urbanas y de jardines, probablemente por el interés suscitado con la exposición de Durand-Ruel y también porque así recuperó el apoyo de coleccionistas y críticos. Su interés por la enseñanza lo llevó a crear su propia escuela de pintura y a enseñar en otras hasta casi el final de su vida.

El impresionismo norteamericano consiguió sobrevivir hasta los años 20 del siglo XX pero empezó a declinar tras la exposición de Arte Moderno en 1913, la llamada Armory Show, en Nueva York en donde la irrupción del expresionismo abstracto, estilo plenamente norteamericano, lo arrinconó.

III-JONATHAN EASTMAN JOHNSON

Johnson fue uno de los artistas estadounidenses más famosos de su tiempo hasta el punto de que fue conocido como el "Rembrandt norteamericano" pues de su estancia holandesa se trajo la influencia de los pintores holandeses y flamencos del siglo XVII a los que copió magistralmente y especialmente a Rembrandt.

III-1-INFANCIA Y JUVENTUD

Nació el 29 de Julio de 1824 el Lovell, Maine. Fue el octavo y último hijo de Phillip Johnson Carrigan y Mary Kimball Chandell. El cargo de su padre, secretario de Estado de Maine, hizo que la familia pronto se mudara a la cercana Freyburg y posteriormente, cuando Johnson tenía diez años, a Augusta, la capital del Estado de Maine, donde su padre era propietario de diversos negocios.

Desde niño destacó por su habilidad para el dibujo, por lo que su padre lo envió con dieciséis años a trabajar como aprendiz en el taller de J.H. Bufford, un conocido litógrafo de Boston. Esto le permitió mejorar su técnica de dibujo y empezar a plantearse su futuro artístico. Para ello, en 1842, con dieciocho años, regresó a Augusta y abrió un pequeño estudio en donde comenzó a realizar retratos a lápiz en blanco y negro y en color que vendía a precios modestos. También se fue desplazando con el mismo fin a Cambridge, Massachusetts y Newport.

Cuando su padre fue nombrado Oficial Mayor en la Oficina de Construcción, Equipamiento y Reparación de la Secretaría de Marina, la familia se trasladó a vivir a Washington D.C. y cuando Johnson, con veinte años, acabó su recorrido por estas ciudades, se fue a vivir con su familia a Washington D.C. donde los contactos de su padre le permitieron realizar retratos a lápiz y acuarelas a personajes famosos de la época como Daniel Webster, Dolly Madison y John Quincy Adams, entre otros.

Como estos retratos le dieron una cierta fama, fue invitado por el poeta Henry Wadsworth Longfellow, a trasladarse en 1846 a Boston. Allí dibujó su retrato y también los de su familia y sus amigos y permaneció durante tres años hasta que en 1847 viajó a Europa para empezar su formación en pintura con los maestros europeos.

La casa familiar en Washington D.C., a pocas manzanas de la Casa Blanca, fue su hogar permanente desde su regreso de Europa hasta que se mudó a vivir definitivamente a Nueva York a finales de la década de los 50.

III-2- FORMACIÓN EUROPEA

A pesar de que se le conoce una primera pintura al óleo que realizó en 1848, un retrato de su abuela, no fue hasta que llegó a Europa que empezó a desarrollar esa técnica. Como para muchos artistas norteamericanos, la formación estudiando a pintores europeos era obligada, aunque aún no era muy frecuente. Así pues, Johnson fue uno de los primeros pintores estadounidenses de su generación en recibir una extensa formación en el extranjero. En la segunda mitad del siglo XIX Europa era un hervidero de actividad cosmopolita y artística. En concreto, en la Academia Real de Dusseldorf había unos setecientos estudiantes internacionales, de los cuales unos cien eran norteamericanos. Johnson ingresó en dicha Academia y allí recibió una rigurosa formación en dibujo durante dos años (1849-1951) y a su vez, fue aceptado como alumno en el taller del pintor Emanuel Leutze,* (nota al pie) donde aprendió pintura.

Tras una breve visita a Francia e Italia para estudiar a los clásicos, el verano de 1851 viajó a Londres para visitar la Exposición Universal y en otoño se trasladó a La Haya donde pasó tres años y medio estudiando y copiando la pintura flamenca y holandesa del siglo XVII, especialmente a Rembrandt. Esta estancia en La Haya inusualmente larga se debió, al parecer, a que contó con el patrocinio de August Belmont, el rico embajador estadounidense que supo ver la especial calidad de su pintura. Esta calidad fue tal, que se le ofreció, y rehusó, el puesto de pintor de la Corte de Guillermo III de Holanda.

Su formación europea terminó con una estancia de varios meses en el estudio parisino del pintor académico Thomas Couture antes de que el fallecimiento de su madre lo trajera a casa en 1855 cuando tenía treinta y un años.

*2 Emanuel Leutze era un pintor estadounidense de origen alemán especializado en temas históricos. En los años en que mantuvo su taller en Dusseldorf, acogió a gran cantidad de estudiantes americanos y les ofreció su taller como lugar de aprendizaje. Era también un líder político republicano muy activo cuyas ideas, además de su pintura, utilizó como nexo de unión entre la llamada Escuela Americana y la Escuela de Dusseldorf de Arte Histórico. Su obra más conocida, de enormes dimensiones, "Washington cruzando el Delaware" la utilizó para sugerir el apoyo de una República de estilo estadounidense en Alemania.

III-3- VUELTA A LOS ESTADOS UNIDOS

A su vuelta de Europa, llegó a tiempo de quedar atrapado en la batalla contra la esclavitud, la posterior guerra civil, la turbulenta era de la reconstrucción y más tarde la era dorada. Su intención era fundamentalmente retratar estadounidenses, por lo que, un año después de su llegada, se fue a visitar a sus hermanos, que vivían en Wisconsin, en la zona del lago Superior. En 1856 hacía sólo dos años que los indios *ojibwe*, que vivían al oeste del lago Superior, se habían visto obligados a firmar un Tratado por el cual cedían grandes extensiones de tierra para el asentamiento de colonos blancos. A pesar de la tensa situación que se vivía en ocasiones entre los indios y los colonos, Johnson fue muy bien acogido gracias a su guía mestizo, Stephen Bonga, que le facilitó el acercamiento a los *ojibwe*, viajó con él por áreas desconocidas para los colonos y pudo pintarlos en la intimidad y en actitudes relajadas, cosa que no era muy frecuente para otros pintores de la época.

Al terminar su estancia entre los *ojibwe*, siguió viajando buscando trabajo y temas de inspiración, alquiló durante un tiempo un estudio en Nueva York hasta que finalmente acabó en la casa familiar en Washington D.C. Allí su padre le consiguió un primer estudio improvisado en una sala de Comités del Senado donde tuvo acceso privilegiado para pintar sobre todo figuras nacionales y políticos de ambos partidos.



Figura 11 - Jonathan Eastman Johnson, *Vida de los negros en el sur*, 1859, Museo de la sociedad histórica de Nueva York.

Por fin la Exposición de la Academia Nacional de pintura en Nueva York de 1859 marcó el inicio de su éxito. Presentó a dicha exposición un cuadro de género de grandes dimensiones titulado "*Negro life at the South*", traducido por "*Vida de los negros en el sur*" (1859, óleo sobre lienzo, Museo de la Sociedad histórica de Nueva York) (Figura 11). Su pintura tuvo tanto éxito que fue elegido miembro asociado de dicha Academia de Nueva York convirtiéndose en académico un año más tarde y formando parte a partir de entonces de la escena artística de Nueva York durante veinte años. Fue un poco más tarde (1872) cuando se inauguró el Museo Metropolitano de Nueva York, del que fue cofundador. Su nombre está escrito en la entrada.

III-4 MADUREZ

Desde el verano de 1860 empezó en su Freyburg natal a realizar gran cantidad de bocetos de los temas que, en la década siguiente, le darían tanta fama. Pintó a todo tipo de personajes de Nueva Inglaterra: personas famosas, personas desconocidas, de todas las edades, en todo tipo de escenas, humildes escenas interiores y cuadros rurales más grandes. Todas estas pinturas, además, fueron las que contribuyeron a reivindicar su identidad como ciudadano de Nueva Inglaterra tanto en lo profesional como en su vida pública y privada. Su tema preferido era la figura humana: una madre meciendo a su hijo, trabajadores en la cosecha, un anciano que medita junto al fuego... Estas formas de pintura de género lo hicieron especialmente popular en la década de 1850 pues sus clientes apreciaban las escenas que fueran fáciles de entender y que fomentaran pensamientos y sentimientos nobles.

Con el paso del tiempo la demanda de sus pinturas de género fue disminuyendo y la popularidad de Johnson como retratista fue aumentando, por lo que después de 1880 pintó ya pocos temas de género excepto en los veranos que pasaba en Nantucket.

Hacia el final de su vida, entre 1885 y 1897, realizó tres breves viajes a Europa para estudiar la pintura moderna, pues era consciente de que debía actualizar su estilo ya que la generación más joven de pintores realistas volvía de estudiar en Europa y realizaba una pintura más actual.

A partir de 1900 trabajó ya muy poco. Falleció en la ciudad de Nueva York el 5 de abril de 1906 y fue enterrado en el Cementerio Greenwood de Brooklyn.

III-5- VIDA ARTÍSTICA Y SOCIAL

Johnson era de carácter alegre, locuaz, cálido, sociable y doméstico. A veces él describía su propia vida como si fuera una de sus pinturas. Se sentía cómodo en la sociedad de la clase alta, había realizado un buen matrimonio, poseía una gran mansión en Manhattan, se había unido a todos los clubes adecuados y pasaba los veranos en su casa de la isla de Nantucket, lugar de veraneo de la clase acomodada y que fue escenario de muchas de sus pinturas.

Exhibió ampliamente sus obras y fue miembro activo de la Academia Nacional de Diseño de Nueva York, del Union League Club, que conserva muchas de sus pinturas y del Museo Metropolitano de Nueva York, del que fue cofundador y que muestra una placa con su nombre en la entrada. Incluso formó parte de la Sociedad de Artistas Americanos, un grupo normalmente asociado con una generación de pintores más jóvenes.

Su abandono prácticamente total de las pinturas de género y su vuelta casi exclusivamente al retrato, la actividad artística de su juventud, le proporcionó cuantiosos ingresos pues las familias pudientes de Nueva York estaban dispuestos a pagar por sus retratos honorarios extremadamente altos. Fue un pintor que mantuvo el favor del público durante gran parte de su carrera.

III-6- SU OBRA

Jonathan Eastman Johnson desarrolló su reputación gracias sobre todo a sus pinturas tanto de personajes famosos un tanto idealizados como de personas desconocidas, pero también por sus pinturas de género, costumbristas, que mostraban a los personajes en su vida cotidiana pues sus cuadros solían ser el resultado de estudios muy cuidadosos a través de numerosos dibujos y bocetos.

Figura 12 - Jonathan Eastman Johnson, *Lincoln niño*, 1868, Museo de arte de la Universidad de Michigan.



Figura 12

Figura 13 - Jonathan Eastman Johnson, *Niña con mascotas*, 1856, Galería Nacional de Washinton.



Figura 13

La gran cantidad de dibujos al carbón que realizó recuerdan su formación como litógrafo en su juventud. También se nota en muchas de sus pinturas la influencia de los maestros flamencos y holandeses que estudió durante su estancia en La Haya, sobre todo en su especial sensibilidad con las fuentes de luz y los detalles, lo que le aporta un gran realismo a sus obras. Por ejemplo sus obras "*Niña con mascotas*" (1856, óleo sobre lienzo, Galería Nacional de Washington) (Figura 13) y "*El Lincoln niño*" (1868, óleo sobre lienzo, Museo de Arte de la Universidad de Michigan) (Figura 12) en las que usa una única fuente de luz, son buen ejemplo de esa influencia holandesa.

También es destacable la interpretación cuidadosa, honesta y digna que realiza de los individuos huyendo de estereotipos lo que aumenta el realismo de sus pinturas. Ejemplo de ello son sus pinturas de los indios *ojibwe* hasta el punto de que los rostros de los retratos realizados por Johnson en 1857 a individuos de su comunidad, son reconocibles en las personas de esa comunidad actualmente.

Su obra es fundamentalmente realista tanto por los temas como por su ejecución ya que tuvo una formación academicista. No tuvo demasiadas influencias de sus coetáneos americanos ni europeos a pesar de sus estancias en Europa, y aún así los expertos afirman que es un pintor importante de enlace entre dos generaciones, combinando temas tradicionales y domésticos con técnicas y expresiones más avanzadas. Por ejemplo, algunas de sus pinturas de la comunidad *ojibwe*, como "*Vigilia Ojibwe en Grand Portage*" (1856-1857, óleo sobre lienzo, Colección de la Sociedad Histórica del Condado de St Louis, Duluth) tienen detalles que se verían más adelante en el movimiento fotorrealista. También se afirma que algunas de sus mejores obras de la década de 1870 como "*Atrapando abejas*" (1872, óleo sobre lienzo, Museo Newark, New Jersey) "*Mujer con vestido blanco*" (hacia 1873, óleo sobre lienzo, Museo de Bellas Artes de San Francisco) y "*Malvarrosas*" (1874-1876, óleo sobre lienzo, Museo de Arte Americano de New Britain, Connecticut) anticipan las escenas de ocio llenas de sol con mujeres bien vestidas que los impresionistas usarían una o dos décadas después.



Figura 14 - Jonathan Eastman Johnson, *Mujer con vestido blanco*, hacia 1873, Museo de Bellas Artes de San Francisco.

III-7 TEMAS DE SUS PINTURAS

III-7-1- RETRATOS

Es el tema por el que fue más solicitado pues fue un maestro en captar los aspectos más bondadosos y estéticos de sus modelos. Pintó tanto a personajes ricos e influyentes, presidentes de Estados Unidos, políticos, figuras literarias, como a personas desconocidas y no era extraño que volviera a menudo a pintar el mismo cuadro cambiando el estilo y los detalles. Un ejemplo de ello se encuentra en dos de sus autorretratos. Uno de ellos, denominado simplemente *Autorretrato* (1863, Instituto de Arte de Chicago) (Figura 15) y el *Autorretrato con botella de champagne* (1863, óleo sobre tabla) (Figura 16).



Figura 15 - Jonathan Eastman Johnson, *Autorretrato*, 1863, Instituto de Arte de Chicago.

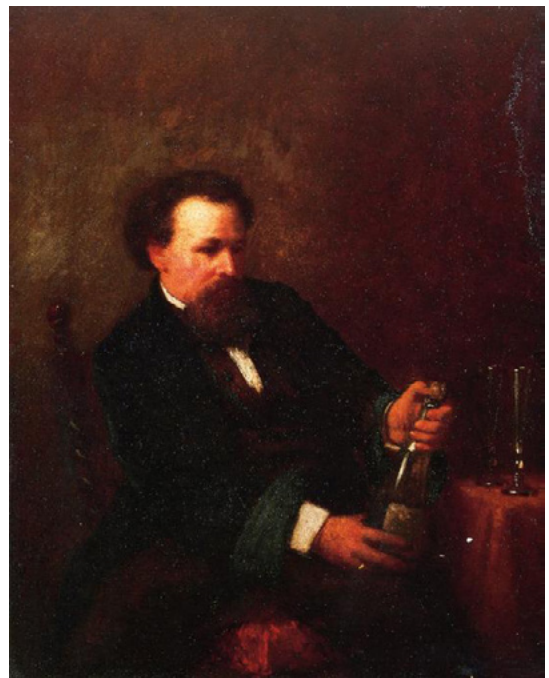


Figura 16 - Jonathan Eastman Johnson, *Autorretrato con botella de champán*, 1863.

III-7-2- NUEVA INGLATERRA

Sus pinturas de la vida en Nueva Inglaterra como "*El campamento para la fabricación de azúcar de arce. La despedida*" (1865-1873, óleo sobre tabla, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid) y la que comentaré más adelante, "*Despanochado del maíz. Isla de Nantucket*" (1876, óleo sobre lienzo, Instituto de Arte de Chicago), lo afianzaron no sólo como pintor de género sino que además contribuyeron a generar una Nueva Inglaterra con gran conciencia nacional. Por ejemplo, en su pintura de *Los recolectores de azúcar de arce* muestra un acto de desafío a la aprobación por el Parlamento británico de una ley en 1764 para imponer impuestos a las importaciones de azúcar en las colonias americanas

pues los productores de azúcar de arce se unieron para ser autosuficientes en edulcorantes.

Esto también ocurre con su famoso cuadro "*La vieja diligencia*" (1871, óleo sobre lienzo, Museo de Arte de Milwaukee) (Figura 17) basado en una diligencia abandonada con la que se cruzó en una excursión al paraje de Cats Kills. Realizó numerosos bocetos y lo pintó en su estudio de Nantucket utilizando niños locales, pero a pesar de este artificio, la pintura fue muy elogiada como fresca, natural y bucólica. Todas sus escenas familiares transformadas en bello arte popular, apuntaban a una vida rural que estaba desapareciendo ante el empuje de la industrialización y que mantenían valores tradicionales como el amor por el trabajo bien hecho, el ingenio y la cooperación, propios de la sociedad de Nueva



Figura 17 - Jonathan Eastman Johnson, *La vieja diligencia*, 1871, Museo de Arte de Milwaukee.

Inglaterra de la que todo el mundo estaba orgulloso y con la que sus habitantes se identificaban.

III-7-3- COMUNIDAD OJIBWE

Los numerosos dibujos y pinturas que realizó a los indios *ojibwe* son otro de sus temas importantes. En el tiempo que pasó entre 1856 y 1857 con la familia de su guía mestizo George Bonga entre la comunidad *ojibwe*, no sólo realizó numerosos dibujos y pinturas de muchos miembros de esa comunidad, sino que esa experiencia lo acercó a una nueva realidad que cambió el enfoque de su pintura.



Figura 18 - Jonathan Eastman Johnson, *Mujeres ojibwe*, 1857, St. Louis County Historical Society Collection.

Fue capaz como ningún otro pintor de entonces de captar la humanidad y los sentimientos de los *ojibwe*. Consiguió que muchos *ojibwe* posaran para él y los pintó relajados y en la intimidad (Figura 18) incluyendo muchas veces el nombre del sujeto en los retratos. No son retratos formales o rígidos y su precisión anatómica es excelente. Al dejar Wisconsin

ya no volvió nunca más al tema de los *ojibwe* y sus pinturas y bocetos permanecieron sin vender durante toda su vida. Actualmente son propiedad de la Sociedad de Historia del País en Duluth, Minnesota. en los retratos. No son retratos formales o rígidos y su precisión anatómica es excelente. Al dejar Wisconsin ya no volvió nunca más al tema de los *ojibwe* y sus pinturas y bocetos permanecieron sin vender durante toda su vida. Actualmente son propiedad de la Sociedad de Historia del País en Duluth, Minnesota.

III-7-4- ESCLAVITUD

A su regreso al Este, acababa de iniciarse el movimiento abolicionista y Johnson se sumó a él con entusiasmo y captó la humanidad de los negros, lo mismo que había sido capaz de capturar la humanidad de los *ojibwe*. Rechazó los estereotipos negros, favoreciendo las imágenes atrevidas que mostraban a blancos y negros en entornos sociales integrados, negros leyendo o tocando música y finalmente hacia la libertad tras la emancipación del final de la guerra civil.

Su pintura emblemática en este sentido "*Vida de los negros en el sur*", comentada anteriormente, la terminó poco antes del inicio de la guerra civil. La imagen

ambigua de las actividades de ocio de un grupo de esclavos, fue una sensación en un momento en que el tema de la esclavitud estaba siendo universalmente debatido. Esta pintura ha sido ampliamente analizada e interpretada por muchos expertos dada su complejidad, llamando la atención su extraordinario detallismo (quizá porque utilizó como modelos los sirvientes de su padre en el patio de atrás de su casa) y su ambigüedad ya que no queda claro que la escena fuera un alegato antiesclavista. En cambio, otra de sus obras emblemáticas del mismo tema "Cabalgando hacia la libertad", basada en un hecho real que dijo que presencié él mismo, es radicalmente opuesta: ésta es una escena de huida, los rostros son meras siluetas oscuras sobre el fondo de un cielo gris lleno de humo, De todos modos, ambas son muestras de su capacidad de enviar mensajes a la sociedad blanca acerca del problema de la esclavitud.

III-7-5- GUERRA CIVIL

Otro de sus temas importantes fue el que plasmó en los dibujos que realizó durante la guerra civil (1861-1865) mientras siguió al ejército de la Unión y que se basan en sus observaciones durante la contienda. Es muy conocida su pintura "El tamborilero herido", (1864-1870, óleo sobre cartón laminado, Museo de Brooklyn) pero su mejor escena de la guerra, que además es un alegato antiesclavista, es la ya mencionada "Hacia la libertad. Los esclavos fugitivos" (hacia 1862, óleo sobre cartón, Museo de Brooklyn) (Figura 19) que representa a una familia de esclavos cabalgando sobre un caballo al galope hacia las líneas de los soldados de la Unión. De todos modos, al acabar la Guerra Civil, al igual que muchos abolicionistas en el período de la reconstrucción nacional, perdió el interés por la causa esclavista y dejó de lado ese tipo de pintura, dedicándose ya casi exclusivamente a los retratos y a las pinturas de género.



Figura 19 - Jonathan Eastman Johnson, *Cabalgando hacia la libertad*, hacia 1862, Museo de Brooklyn.

III-8- IDEOLOGÍA

Tanto sus pinturas de los *ojibwe* como las de los esclavos o las de las escenas campestres, han tenido siempre un importante trasfondo social. Cuando los colonos blancos iban expulsando de sus tierras tradicionales a los indios, Johnson mostró su grandeza. Cuando los negros rara vez aparecían en cualquier obra de arte, y cuando lo hacían eran relegados a los márgenes, Johnson sacó el tema negro

de los márgenes y lo colocó frente al espectador. Es muy interesante su pintura de un negro leyendo la biblia, "*El Señor es mi pastor*" (1863, óleo sobre tabla, Museo Smithsonian de Arte americano, Washington D.C.) (Figura 20) cuando hasta hacía poco había sido ilegal en el Sur enseñar a leer a los afroamericanos.

Johnson tenía la capacidad de tomar una escena absolutamente corriente en el entorno más doméstico y convertirla en un referente nacional. Otros artistas podían mostrar, por ejemplo, una imagen conmovedora de un negro holgazán que pasa su tiempo en una humilde cabaña, pero las pinturas de Johnson no muestran eso, al contrario, nos muestran la añoranza por la vida tradicional, la dignidad de todos los norteamericanos y cómo hacer avanzar un país entre todos. Muchas de sus pinturas de género tienen el don, como argumenta Patricia Hill, experta en su pintura, (citado por Sarah Burns, "*A la sombra de quién*", en Carbone T. A. y Hill P., ed., *Eastman Johnson. Painting América*, Ed. Brooklyn Museum of Art, Nueva York, 1999, pg. 205) de "apaciguar" tanto a los pro como a los antiabolucionistas, como en el caso de su pintura "*Vida de los negros del sur*" o entre guardianes de las tradiciones y modernistas, como en el retrato doble "*La financiación Bill. Retrato de dos hombres*" (1881, óleo sobre lienzo, Museo Metropolitano de Nueva York) en el que dos ciudadanos están discutiendo sobre un polémico proyecto de ley en el Congreso.

III-9- EL OLVIDO

Resulta extraño que a partir de su fallecimiento empezara a disminuir la importancia de su obra a pesar de su indiscutible valía y su contribución a la idea imperante en EEUU en el siglo XIX de engrandecer la importancia de la nueva nación.

Su carrera puede considerarse víctima de la amnesia cultural de EEUU, impuesta en parte por las instituciones culturales: museos, galerías, academias de arte, que fueron olvidando a los artistas de formación clásica en un intento de adaptarse al espíritu del arte moderno que llenaba toda la escena internacional.

Hasta tal extremo ha sido así, que incluso se han llegado a reinterpretar los mensajes de algunas de sus pinturas, se han alterado títulos de sus obras o directamente se han inventado nuevos títulos, utilizando generalidades nostálgicas, especialmente las que tratan del delicado tema de la esclavitud estadounidense. Por ejemplo, su famosa pintura "*Vida de los negros en el sur*", también se llegó a llamar "*Viejo hogar de Kentucky*" (Old Kentucky home), nombre basado en una canción popular de la época.

Es difícil encontrar muestras de pintores estadounidenses fuera de EEUU en las que figure el nombre de Johnson. Por ejemplo, en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, que posee una buena muestra de pintura norteamericana, y especialmente del siglo XIX, solo se muestra un cuadro suyo. Al reivindicar la rica pintura de esa época se mencionan muchos otros pintores, que han sido poco conocidos en Europa y que probablemente tuvieron en su tiempo menor repercusión social pero rara vez aparece el nombre de Johnson. El único pintor que lo eclipsó en parte, y que con el paso del tiempo ha tenido más repercusión que él, ha sido Winslow Homer.

IV- JONATHAN EASTMAN JOHNSON VERSUS WINSLOW HOMER

La relación artística entre Johnson y Homer ha sido considerada muy interesante por los estudiosos puesto que fueron dos pintores coetáneos, aunque Johnson era doce años mayor, que tuvieron a lo largo de su carrera muchos puntos en común en su formación, su estilo y los temas de sus pinturas.

La carrera inicial de ambos es similar pues los dos tuvieron sus comienzos como aprendices de litógrafos en Boston y produjeron sus primeras obras en blanco y negro. Los dos viajaron a Europa en momentos críticos de su desarrollo artístico pero, aunque Johnson tuvo una amplia formación europea en Dusseldorf y en La Haya, además de visitar París, Homer fue un autodidacta que sólo visitó París tardíamente, en 1866, y mucho más tarde vivió casi dos años en Inglaterra.

Pintaron de forma activa en el campo de batalla durante la guerra civil, pero así como Johnson hizo sólo dos o tres breves viajes, Homer pasó varios años siguiendo a las tropas de la Unión. A pesar del escenario común y de que las imágenes que ambos pintaban estaban más relacionadas con la vida estadounidense afectada por la guerra, sus temas diferían pues Johnson hacía más hincapié en las cuestiones de la esclavitud, la emancipación y lo que los soldados se habían dejado al ir al frente. Además él no pintaba en el acto, como Homer (Figura 21), sino que trabajó con bocetos que completaba en su estudio.



Figura 20 - Jonathan Eastman Johnson, *El Señor es mi pastor*, 1863, Museo Smithsonian de Arte americano. Washington D.C.



Figura 21 - Winslow Homer, *Hogar, dulce hogar*, Galería Nacional de Arte. Washington D.C.

Es seguro que se conocían personalmente pues durante algunos años de la década de los 60 los dos vivieron en estudios del edificio de la Universidad de Nueva York, donde seguramente habían tenido oportunidad de ver cada uno el trabajo del otro. Los dos eran ya miembros de la Academia Nacional de Diseño, Johnson desde 1860 y Homer desde 1865. Además, en 1862 Johnson fue admitido como miembro de la elitista Century Association y en 1865, a propuesta de Johnson y el retratista William Oliver Stone (1830-1875), también lo fue Homer. Este club era un lugar privilegiado para hacer contactos con potenciales compradores y se sabe que ambos exhibieron allí muchos de sus trabajos y asistían a sus reuniones. De hecho, Johnson se mantuvo como miembro activo durante toda su vida. Estas asociaciones y clubes los mantenían dentro de un círculo de pintores con los que se relacionaban como George C. Lambding (1830-1896) y William John Hennessey (1839-1917) entre otros, que exploraban todos ellos temas similares, que se exponían en las galerías más conocidas y cuyas reproducciones aparecían posteriormente en las revistas ilustradas. Todos ellos se caracterizaban por sus pinturas realistas donde emergían con fuerza la figura decorativa femenina, los niños, los jóvenes y los campesinos.

Parece probable que esos temas habituales de sus pinturas, sobre todo cuando Johnson era ya un pintor consagrado y Homer empezaba a ser famoso, se hubieran reforzado mutuamente y no está claro quién fue más influenciado por quién, pero sus trabajos, tanto por estilo como por temas, estaban muy próximos aunque las escenas de Johnson se distinguen fácilmente de las de Homer por el cuidado que pone en el rostro humano, una prioridad para Johnson que deseaba dotar a cada una de sus figuras de individualidad.

Los patrones de trabajo y viaje también fueron parecidos. Como ambos procedían de Maine, sus peregrinajes por sus tierras buscando fuentes de inspiración fueron comunes. Muchos pintores de género de esa época hacían lo mismo: viajaban por el país buscando lo pintoresco, y en invierno pintaban en su ciudad y mostraban el resultado de los bocetos realizados en verano. Mientras Johnson viajaba por su tierra natal y descubría la isla de Nantucket, Homer se replanteaba su propio territorio artístico pintando también jóvenes, niños, bañistas y campesinos.

Pero, una vez más, las diferentes formas de concebir la pintura, e incluso el carácter tan diferente de ambos, se traduce en sus trabajos. Por ejemplo, la intimidad física y la relajación del cuadro de Johnson "*Madre e hijo en mecedora*" (1869, óleo sobre cartón, Colección privada) (Figura 23) es totalmente distinta de la rigidez de la madre tomando a su hijo en "*Llega papá*" (1873, grabado en madera,



Figura 22 - Winslow Homer, *Llega papá*, 1873, Museo de Brooklyn, Nueva York.



Figura 23 - Jonathan Eastman Johnson, *Madre e hijo en mecedora*, 1869, Colección privada.

Museo de Brooklyn) (Figura 22) de Homer con la madre en posición vertical, mirando hacia delante y con poca conexión física con el niño. El título optimista desmiente el estado de ánimo de la pintura que es sombría y tensa a pesar de la calma del mar y el brillo del cielo.

El carácter alegre, sociable y doméstico de Johnson contrastó siempre con el aspecto tenso, lacónico y de humor seco de Homer. Contenido y obsesionado por el control de sí mismo y su entorno, tenía poco de la genialidad expansiva de Johnson y esto también se traduce en otro de sus trabajos. Por ejemplo en dos obras de título parecido con un tratamiento totalmente diferente. Se trata de "*Despanchado del maíz en Nueva Inglaterra*" (1858, grabado en madera, Museo de Bellas Artes de Houston) (Figura 24) de Homer que tiene un carácter obsceno. Un muchacho que descubre una pancha roja besa a las despanchadoras, varios hombres exhiben sus panochas rojas para admiración de los ojos femeninos y una pareja cae al suelo abrazada.

En cambio, en la pintura de Johnson "*Despanchado del maíz. Isla de Nantucket*" (1876, óleo sobre lienzo, Instituto de Arte de Chicago), la composición armoniosa y familiar impregna la escena. La pancha roja que sobresale en manos de un personaje, aporta una nota folklórica que no rompe el decoro y la paz de la escena y en absoluto tiene ningún carácter fálico como el de Homer.

La expresión de comunidad, tan presente a menudo en las escenas rurales de Johnson, suele estar ausente en muchas de las obras de Homer, quién, incluso en las pinturas en las que muestra a personas trabajando juntas, tiende obstinadamente a presentarlos individualizados. Por supuesto, tiene excepciones como

las escenas de la vida militar al principio de su carrera y las de pesca al final, recalcando el trabajo en equipo para sobrevivir en arduas circunstancias. Estas diferencias recalcan sus diferencias de carácter: Johnson, como hombre y como artista, nunca se alejó de su corazón y de su hogar, mientras que Homer buscaba cada vez más la emoción del lado salvaje de la naturaleza.



Figura 24 - Winslow Homer, *Despanchado del maíz en Nueva Inglaterra*, 1858, Museo de Bellas Artes de Houston.

Los intentos de Johnson por buscar nuevos temas para sus pinturas, como fueron "*Milton dictando a sus hijas*" (1875, óleo sobre cartón, su localización es desconocida pero una versión posterior está en el Blanden Memorial Art Museum, Fort Dodge, Iowa) y "*El aseo*" (1873, óleo sobre cartón, Galería Nacional de Arte, Washington) no tuvieron buena acogida de los críticos y sólo cosechó triunfos al volver a sus pinturas rústicas. De todos modos sus mujeres leyendo cartas junto al mar, atrapando abejas y mirando con nostalgia a través de la ventana, son claras muestras de su interés por desplazarse hacia temas y formas de pintura más contemporáneos. Sus colores encendidos y una técnica más esquemática recuerdan al naturalismo que Homer presentaba en esa época cuando pintaba al aire libre. En cambio, Homer, a mediados de los 70 ya era muy bien valorado por los críticos tratando su estilo como "maravillosamente vigoroso y original" en la muestra de 1875 de la Sociedad Americana de pintores de acuarela.

Hasta qué punto uno está en deuda con el otro es difícil de calibrar y sólo pueden buscarse pistas en sus cuadros. En opinión de algunos críticos, aunque no coincido con ellos, la pintura de Johnson "*Mujer en una colina*" (1880, óleo sobre cartón, Galería Addison de Arte Americano, Academia Philips, Andover, Mas-



Figura 25 - Winslow Homer, *Long branch, New Jersey*, 1869, Museo de Bellas Artes de Boston.



Figura 26 - Jonathan Eastman Johnson, *Mujer en una colina*, 1880, Galería Addison de Arte Americano, Academia Philips, Andover.

sachusetts) (Figura 26) es casi una "copia exacta" de la figura central del cuadro de Homer "*Long branch, New Jersey*" (1869, óleo sobre lienzo, Museo de Bellas Artes de Boston) (Figura 25) y se preguntan si los dos pintores jugarán al juego de superioridad pictórica o pintarán motivos de un grupo iconográfico común.

Hasta aproximadamente la mitad de los años 70 los cuadros de ambos tenían muchas cosas en común pero después empezaron a divergir gradualmente. Homer emprendió una reelaboración de su pintura mientras

Johnson siguió con su estilo meticulosamente descriptivo, fácil de aceptar por sus contemporáneos y hacia 1880 volvió casi exclusivamente al lucrativo trabajo de los retratos. Homer, un par de años más tarde se embarcó hacia Inglaterra y estuvo viviendo durante casi dos años en el puerto de pescadores de Cullercoats donde pintó la difícil vida de los pescadores locales.

Esto marca el cambio de sus relaciones de poder. Mientras Johnson pintaba "*Escuela de filosofía de Nantucket*" (1887, óleo sobre panel, Museo Walters de Arte, Baltimore) donde presenta a un grupo de viejos marinos (Figura 27) que parece haber echado el ancla para siempre, reliquias vivas de otros tiempos (que parecen, en parte al menos, un retrato de su propio estado de ánimo), la carrera de Homer despegó con el favor de los críticos. Pintaba pescadores imperfectos, terribles naufragios y mujeres salvadas de ahogarse por valientes salvavidas que alejados de las estufas acogedoras de Johnson y rodeados de olas agitadas son lo más opuesto al comfortable Johnson (Figura 28).



Figura 27 - Jonathan Eastman Johnson, *La escuela de filosofía de Nantucket*, 1887, Museo Walters de Arte de Baltimore.

Las razones de los cambios de temas y estilo de Homer han sido muy debatidas, pero se apunta, sobre todo, a que sintiera la presión de los nuevos pintores entrenados en Europa y quisiera expandir sus horizontes ya que la pintura de

género iba decayendo.

Y Johnson, como otros pintores de su generación, se convirtió en pasado mientras que Homer, aún joven, se pudo reinventar con sus pinturas crudamente



Figura 28 - Winslow Homer, *El viento se levanta*, 1873-1876, Galería Nacional de Arte de Washington.

poderosas de la tormentosa costa atlántica que empezó a exhibir con gran éxito en 1890 y con las que se le empezó a considerar un maestro.

En 1910, año de su fallecimiento, fue extensamente reconocido como uno de los grandes pintores modernos norteamericanos y, en cambio, en la segunda década del siglo XX el nombre de Johnson, fallecido en 1906, estaba casi olvidado aunque los posteriores homenajes que a partir de 1940 le han hecho diferentes museos, han rehabilitado su figura que transmitió una visión algo barnizada de la vida estadounidense.

Johnson representó lo victoriano, la moral burguesa, los sentimientos empalagosos y un contar historias casi literario, mientras que Homer ejemplificó los valores de lo moderno, su rechazo a la narrativa y el progreso hacia la abstracción.

V- “DESPANOCHADO DEL MAÍZ. ISLA DE NANTUCKET”

La pintura que voy a presentar es un óleo sobre lienzo de aproximadamente 70cm x 135cm que tiene un título descriptivo “*Despanochado del maíz. Isla de Nantucket*” (Figura 29). Fue pintado en 1876 por Jonathan Eastman Johnson cuando tenía 52 años y estaba en el apogeo de su carrera artística. Está firmado abajo a la izquierda (E. Johnson/1876). Actualmente es propiedad del Instituto de Arte de Chicago y se exhibe en una de sus salas.



Figura 29 - Jonathan Eastman Johnson, *Despanochado del maíz, Isla de Nantucket*, 1876, Instituto de Arte de Chicago.

El cuadro muestra a un grupo de figuras en lo que parece un evento comunitario: los vecinos se reúnen para despanochar el maíz.

Estilísticamente la pintura fusiona dos géneros: paisaje y pintura de género, algo muy habitual en la obra de Johnson. Como en todas las pinturas de género, a través de escenas de la vida cotidiana, se hace referencia a algunos valores, en este caso la paz agraria, la cooperación y la nostalgia por la vida rural que estaba desapareciendo ante el avance de la mecanización y la urbanización y que cambiaba rápidamente la vida estadounidense del siglo XIX. El resultado final es una pintura idealizada. Johnson presencié la escena, pues pasaba largas temporadas de vacaciones en su casa de la isla, hizo unos bocetos y después realizó la pintura en su estudio.

En la pintura parece que hay más de cincuenta personajes en la escena, de eda-

des indefinidas pues muchos están sólo esbozados. Únicamente los cuatro ancianos rodeados de gallinas en primer plano están bien definidos. Prácticamente todos están sentados, divididos por dos líneas imaginarias que se van uniendo al alejarse, dando la sensación de profundidad y unidos todos por el mar de maíz brillante. Casi todos parecen estar dedicados a su tarea excepto una figura a la derecha que descubre una mazorca de maíz roja, que, de acuerdo con la tradición popular, le permite besar a la persona de su elección.

Curiosamente, esta tradición también es común en España, mi madre me la había contado y creo que fue el motivo por el que se decidió a comprar este cuadro y no otro.

Todo el cuadro tiene una iluminación uniforme. Es otoño y el conjunto de los colores es el de una paleta otoñal en la que intercala manchas brillantes de rojo, azul y verde que aparecen como chispas en medio del dorado brillante del maíz. A pesar de la actividad, transmite sensación de quietud y paz pues eran las sensaciones que el pintor quería plasmar.

Johnson siempre tuvo un deslumbrante dominio, no sólo de la composición sino también de las figuras y cuando pinta cuadros con muchas, crea una narrativa ordenada para ellas. Por ejemplo: los cuatro ancianos bien perfilados y en primer plano resaltando la importancia de la tradición, el mar de las hojas de maíz uniendolos a todos, el detalle feliz de la panocha roja que cuenta una pequeña historia dentro de la historia global.

Desde mi punto de vista, y ya para terminar, quiero recordar dos opiniones aunque me parecen obvias: la primera es que el dominio de la técnica, del color, del dibujo o de la composición es algo que está claro en Johnson, pero en una obra de arte lo que más importa es la mirada del pintor pues es lo que a fin de cuentas va a darle significado. Creo que en la mirada nostálgica, y la paz y la serenidad que transmite, está exactamente el significado que supo plasmar, creo yo, magistralmente.

Mi segunda opinión se refiere a la mirada del espectador. La experiencia de mirar un cuadro, para cualquiera que observe con detenimiento una pintura, pasa necesariamente por las vivencias que cada uno carga. Para mí, siempre será el cuadro de mi madre, el de la panocha roja.

VI- BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA, V. (1955). Introducción a la pintura norteamericana. Valencia: Fomento de Cultura, ediciones.
- BUENDÍA, J.R. y GÁLLEGO, J. Arte europeo y norteamericano del siglo XIX. (1991). Madrid: Editorial Espasa-Calpe S.A.
- CARBONE, T.A. and HILLS, P. (1999). Eastman Johnson. Painting América. New York: Ed. Brooklyn Museum of Art
- CASTRIA MARCHETTI, F. ed. (2002). La pintura norteamericana. (Barcelona): Editorial Electra
- CREPALDI, Gabriele. (Traducción Solá, Rosa). (2005). Los siglos del arte. El siglo XIX. Barcelona: Editorial Electra
- FERBER, L.S. and DAYER, B. (1988). Masters of color and light. Homer, Sargent and the American Watercolor Movement. Washington: The Smithsonian Institution
- FLEXNER, J.T. (1969). History of american peinture. New York: Ed. Dover Publications. ING
- HARMSSEN, D. (1971). Harmsen's western americana. Flagstaff-Arizona: Ed. Northland Press
- WALKER, J. (1954). La pintura norteamericana. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A.
- Colección WILLIAM, E. y CHRISLER GARBISCH, B. Ciento once obras maestras de la pintura norteamericana (siglos XVIII y XIX). Catálogo Depósito Legal: M: 699-1969

VI- WEBGRAFÍA

- PINTORES DE LA ESCUELA DEL RÍO HUDSON
iesvaldebernardomarisolcerezosangil.blogspot.com-es/2012/09/pintores-de-la-escuela-del-rio-hudson.html
Consultado el 22/01/2018
- EDUCA enCLAVE de Arte. PAISAJE NORTEAMERICANO DEL SIGLO XIX
enclavedearteblog.blogspot.com.es/2009/11/paisaje-norteamericano-del-siglo-xix.html
Consultado el 22/01/2018
- MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA. Explorar el Edén. Paisaje americano del siglo XIX
http://www2.museothyssen.org/microsites/exposiciones/2000/eden/eden.htm?_ga=2.168002856.884162467.1518460859-1758228293.1518461859
Consultado el 12/02/2018
- HISTORIA DEL ARTE DE LOS ESTADOS UNIDOS.
www.thecult.es/Arte/historia-del-arte-de-estadosunidos.html
Consultado el 22/01/2018
- EASTMAN JOHNSON-ARTWORKS
<https://www.the-atheneum.org/art/list.php?s=tu&m=a&aid=5358&p=1>
Consultado el 04/02/2018
- NATIONAL GALLERY OF ART. EASTMAN JOHNSON
<https://www.nga.gov/collection/artist-info.1423.html>
Consultado el 04/02/2018
- PAINTINGS OF EASTMAN JOHNSON IN MUSEUM AND PUBLIC ART GALLERIES WORLD
https://www.artcyclopedia.com/artist/johnson_eastman.html
Consultado el 04/02/2018
- EASTMAN JOHNSON
<https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/Johnson-Eastman>
Consultado el 04/02/2018

- THE SHILLER INSTITUTE
Eastman Johnson: Painter of freedom by Steven Carr. March 2016
https://www.shillerinstitute.org/educ/painting/2016/0327-eastman_johnson/a.html
Consultado el 04/02/2018
- EASTMAN JOHNSON: Pinturas y dibujos del lago Superior *ojibwe*
www.tfaoi.com/aa/6aa/6aa427.htm
Consultado el 04/02/2018

