Todos nuestros catálogos de arte
All our art catalogues
desde/since 1973

LOS PAISAJES AMERICANOS DE ASHER B. DURAND (1796-1886)

2010

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.

FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

9 788470 755804

La Fundación Juan March, en colaboración con la New-York Historical Society, presenta ***Los paisajes americanos de Asher B. Durand*** *(1796-1886)*. Editado bajo la dirección de la Dra. Linda S. Ferber, máxima experta en la obra de A. B. Durand, este catálogo acompaña la primera exposición monográfica dedicada a este importante artista norteamericano del siglo XIX fuera de los Estados Unidos. Durand, junto con su amigo Thomas Cole (1801-1848), fue líder y mentor de la Hudson River School, la famosa escuela de paisajistas norteamericanos de mediados del siglo XIX. Este catálogo, como la exposición a la que acompaña, muestra a través de 140 obras de Durand –óleos, dibujos y grabados–, acompañadas por una selecta representación de artistas coetáneos y de sus seguidores, el particular talento del artista y todos los asuntos que desarrolló a lo largo de su larga carrera: retratos, pintura de género y, sobre todo, paisajes.

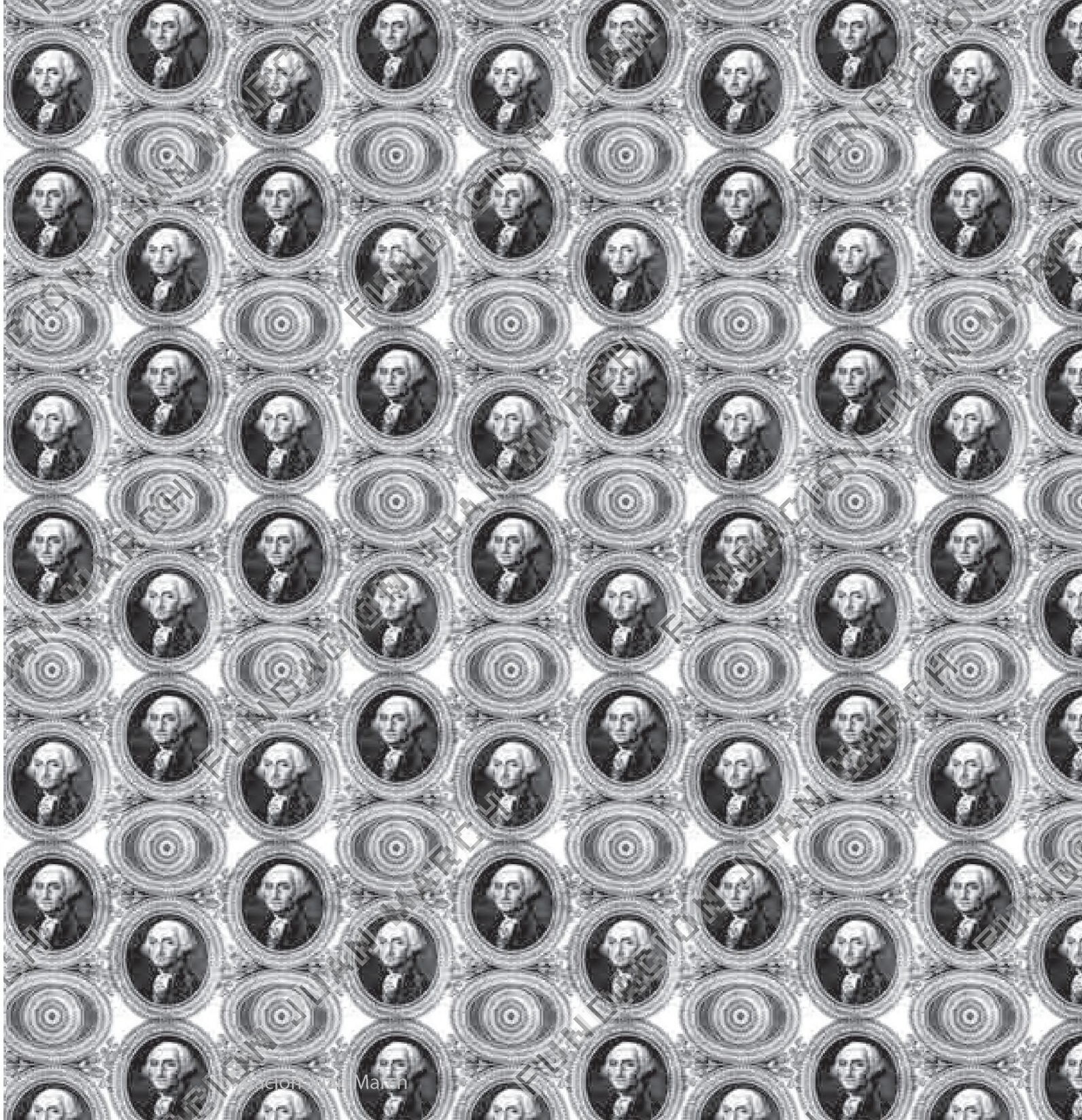
La publicación incluye ensayos de las Dras. Linda S. Ferber, Barbara Novak, Barbara Dayer Gallati, Marilyn S. Kushner, Roberta J. M. Olson, Rebecca Bedell y Kimberly Orcutt, y una cronología de la vida de Durand a cargo de Sarah Barr Snook.

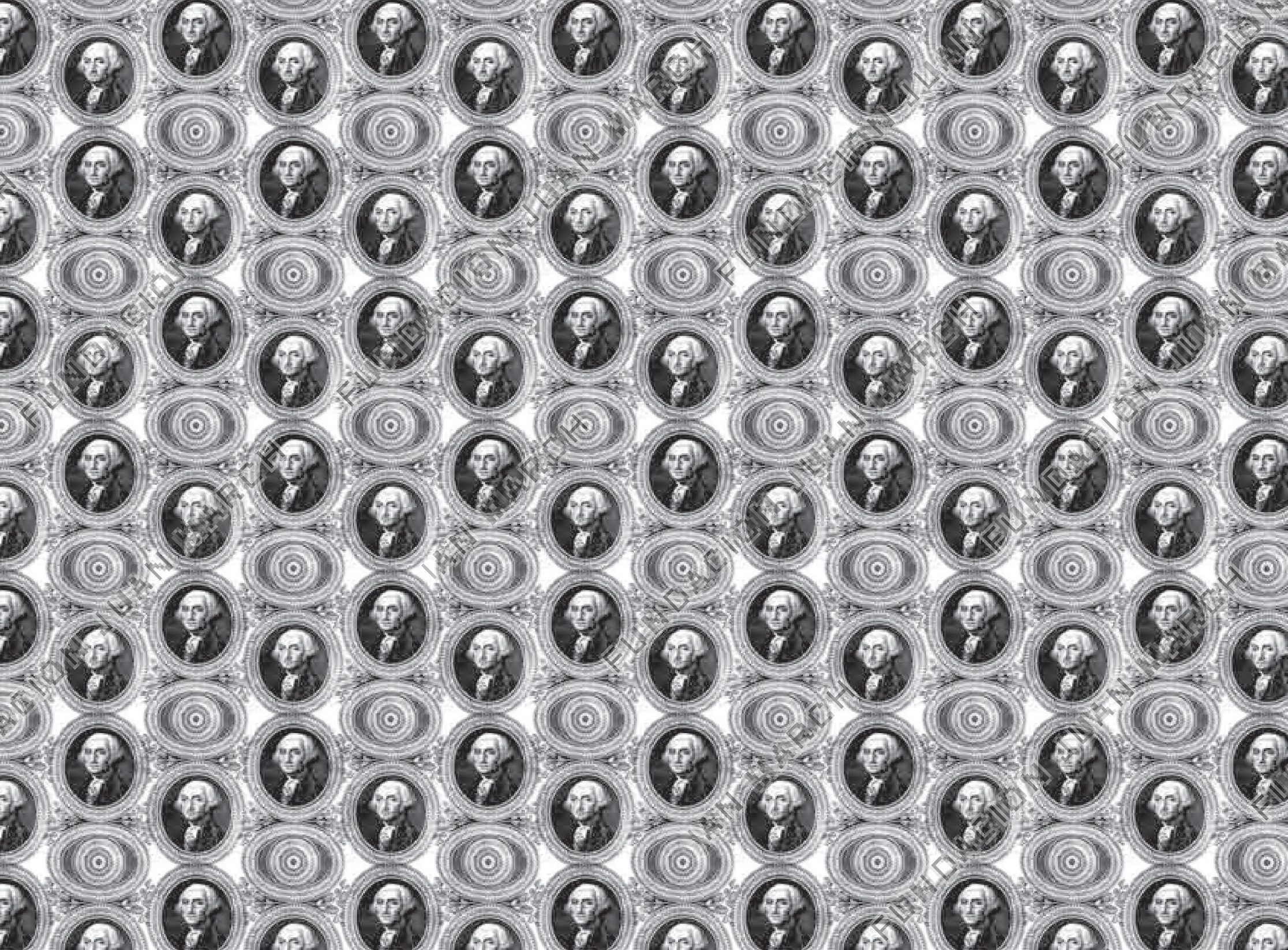
FUNDACIÓN JUAN MARCH

En colaboración con:

New-York Historical Society

LOS PAISAJES AMERICANOS DE ASHER B. DURAND (1796–1886)





Fundación Juan March

LOS PAISAJES AMERICANOS DE ASHER B. DURAND (1796–1886)

En colaboración con:

Fundación Juan March

Este catálogo y su edición en inglés se publican con motivo de la exposición

LOS PAISAJES AMERICANOS DE ASHER B. DURAND (1796–1886)

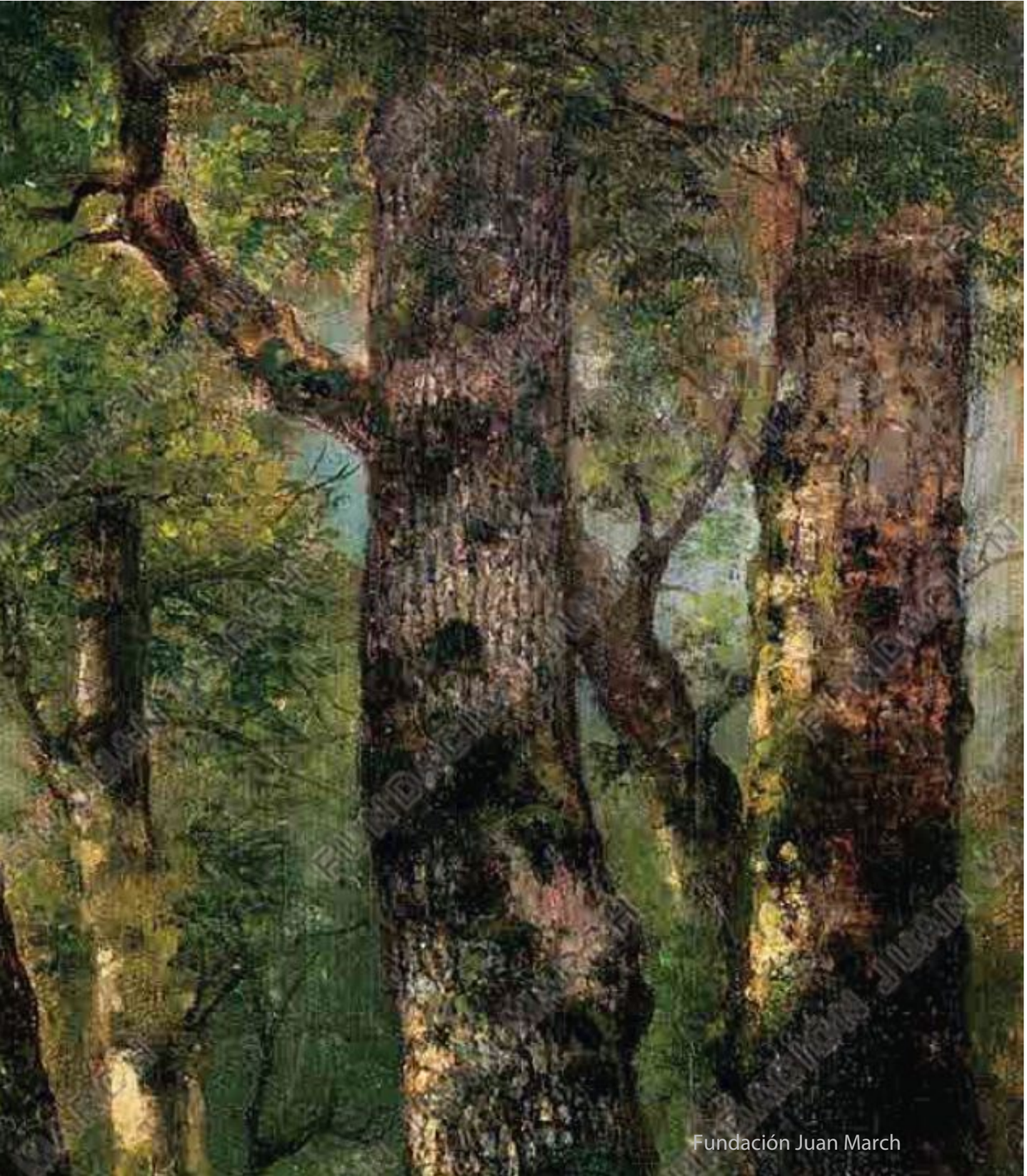
Fundación Juan March, Madrid, del 1 de octubre de 2010 al 9 de enero de 2011

Fundación Juan March

ÍNDICE

Fundación Juan March

Fundación Juan March



DURAND

En su lienzo cobra vida la Naturaleza,
Manan limpias las aguas, majestuosos se yerguen los árboles;
La tierra y el aire rebosan con las formas de la belleza,
Y sobre todas las cosas sus gloriosos cielos se inclinan.

Sí, es la Naturaleza: vívida, respirando, cálida,
Aunque plagas y tormentas ya hayan marcado su rostro;
Sí, es la Naturaleza, con esa forma radiante
Que vestía antiguamente, antes de que el Paraíso se perdiera.

Anne C. Lynch, 1849

Fundación Juan March

PRESENTACIÓN

El retorno a Europa de Asher B. Durand

El 1 de junio de 1840, un artista norteamericano de cuarenta y tres años llamado Asher B. Durand se embarcaba en el puerto de Nueva York en compañía de algunos amigos y colegas, con destino a Londres, con objeto de recorrer diversas ciudades de Europa en un *tour* que duraría más de un año. Casi dos siglos después, más de un centenar de sus obras cruzan por primera vez el Océano Atlántico y viajan a Madrid para la primera exposición monográfica y retrospectiva dedicada a la obra de Durand fuera de su país. La exposición *Los paisajes americanos de Asher B. Durand (1796-1886)* supone, pues, la vuelta de Asher B. Durand a esa Europa a la que el artista viajó a mediados del siglo XIX con el "sólo propósito de instruirse", una Europa a la que ahora le ha llegado el turno y la oportunidad de contemplar –y de instruirse con– la obra de un artista casi desconocido entre nosotros.

En los Estados Unidos, por el contrario, Asher B. Durand es sobradamente conocido como una figura central de su tradición pictórica. Celebrado como uno de los paisajistas americanos más influyentes de su tiempo y como pionero del grabado (aprendió las tradiciones académicas europeas adaptando su iconografía a los billetes de banco, y en 1820, a la edad de veinticuatro años, ya había grabado nada menos que la *Declaración de la Independencia* de John Trumbull), fue el mentor, junto con su amigo Thomas Cole (1801-1848), de la Hudson River School, la famosa escuela de paisajistas americanos del siglo XIX. Su obra forma parte de las más importantes colecciones públicas y privadas del país y se ha exhibido con frecuencia, tanto individualmente como en las más relevantes exposiciones colectivas dedicadas en las últimas décadas –también en Europa– a la pintura americana de paisaje.

Los paisajes americanos de Asher B. Durand (1796-1886) está compuesta por 140 obras –óleos, dibujos y grabados– que cubren todos los periodos de la vida de Asher B. Durand, acompañadas por una selecta muestra de artistas coetáneos y de algunos seguidores. A través de esa cuidada selección, la exposición quiere presentar el particular talento de Durand como paisajista y todos los asuntos que desarrolló a lo largo de su prolongada carrera: retratos, pinturas de género y, sobre todo, unos paisajes que, con bucólica belleza, muestran los escenarios naturales de Norteamérica. Esos paisajes, en los que destaca la devoción de Durand por los árboles –su "arborofilia", en expresión de Roberta Olson–, están más cerca de la tradición de la naturaleza como un sereno conjunto de bellezas que de la tradición del pintoresquismo o de otras –como las de lo sublime romántico– más dramáticas: sus paisajes poseen aquella "juventud perpetua" que Emerson adscribía a los bosques, trasuntan una "belleza terapéutica" (Rebecca Bedell), con poder para restablecer la salud y el equilibrio perdidos por los excesos de la civilización y el modo de vida de las grandes urbes modernas (de los que la ciudad de Durand, Nueva York, se convertiría con el tiempo en la metáfora perfecta).

La larga vida de Durand, transcurrida entre Nueva York y sus frecuentísimas estancias en las montañas y los valles de su tierra, acompaña la práctica totalidad del siglo XIX norteamericano y constituye por ello un mirador eminente al que asomarse para conocer con perspectiva y de primera mano la cultura americana de la época. De ahí el plural del título de la exposición, que hace referencia tanto a los paisajes de Durand en su sentido geográfico más literal –las montañas Catskill o las Adirondacks, los valles y vistas del río Hudson, los lugares que frecuentó y pintó, entre muchos otros– como a sus "paisajes" intelectuales: la de Durand es la América espiritualizada y naturalista de Ralph Waldo Emerson (1803-1882), Henry David Thoreau (1817-1862) y Walt Whitman (1819-1892), la de la emergente conciencia de nación con un destino y la del creciente cosmopolitismo de la Nueva York en torno a 1800, la de las influencias europeas y su transformación en tradiciones culturales –y también artísticas– vernáculas.

Este contexto tan rico condujo a la decisión de que, junto a una estudiada selección de obras, el catálogo de la muestra reuniera un conjunto de textos de los especialistas más autorizados, que con su aproximación plural a Durand configuraran una imagen variada, a la vez que coherente y completa, de su figura y su obra: el lector extraerá sin duda

Fundación Juan March

Fundación Juan March

esa imagen de los ensayos reunidos aquí, que constituyen una muestra muy completa de la investigación más reciente: las Dras. Linda S. Ferber, Barbara Novak –quien ya en 1962 publicara, en *The Art Journal*, el artículo responsable de la vivificación de los estudios en torno a Durand–, Barbara Dayer Gallati, Rebecca Bedell, Roberta Olson, Marilyn Kushner y Kimberly Orcutt. Además, junto al catálogo de la exposición se publica la edición semifacsímil y bilingüe de las nueve "Letters on Landscape Painting", publicadas por Durand en 1855 en *The Crayon* (la primera publicación periódica dedicada a las bellas artes en América), y en las que recogió su poética y su praxis artística, combinando las reflexiones más espiritualizadas con los consejos pictóricos más prácticos.

Las obras de la exposición provienen en su inmensa mayoría de la colección de la New-York Historical Society, y el proyecto ha contado con el asesoramiento científico de la máxima experta en la obra de A. B. Durand, la Dra. Linda S. Ferber, Conservadora jefe y Directora emérita de esa institución. De hecho, *Los paisajes americanos de Asher B. Durand (1796-1886)* es el resultado de un trabajo de dos años de estrecha colaboración entre dos instituciones que –con las aportaciones de tantas otras personas e instituciones a las que estamos profundamente agradecidos– han descubierto con naturalidad y sentido práctico lo comunes que resultaban a cada una de ellas algunas de las intenciones de la otra.

En efecto: la New-York Historical Society es, desde su creación en 1804, el museo más antiguo de Nueva York y una de las instituciones sin las que no se entendería el extraordinario papel que esa ciudad ha desarrollado para la cultura y la historia de la América moderna. La Society custodia con eficacia una enorme colección de arte y documentos históricos; entre ellos, la mayor colección de obras de Asher B. Durand, quien, como hemos dicho, había estado estrechamente ligado a la formación de la Nueva York moderna, y cuya obra la Society está empeñada, por tanto, en difundir. Por su parte, la Fundación Juan March es una institución creada en España en 1955, que inicia su actividad expositiva en los años 70 del siglo pasado. En una labor pionera, ha presentado en sus salas a buena parte de las figuras del arte del siglo XX, con algunas incursiones en la contemporaneidad y en los orígenes de la modernidad en épocas pretéritas; hoy combina el cultivo reflexivo de esa tradición con una serie de exposiciones de tesis y también de muestras dedicadas a figuras, épocas y aspectos insuficientemente explorados de la historia y la cultura moderna universal.

Para ambas instituciones, pues, la posibilidad de concebir y organizar conjuntamente la primera exposición dedicada a Asher B. Durand en Europa –donde su obra sólo ha sido vista en exposiciones colectivas– se presentó, en su día, como una ocasión muy propicia para hacer coincidir dos intenciones, la de presentar lo propio donde todavía resulta ajeno y la de hacer propio lo ajeno para darlo a conocer: el resultado es la exposición a la que este catálogo acompaña.

Esta exposición ha sido posible gracias al apoyo y al esfuerzo de múltiples personas e instituciones, y ambas instituciones desean manifestar su más profundo agradecimiento a todos ellos. A los autores del catálogo, Rebecca Bedell, Barbara Dayer Gallati, Linda S. Ferber, Marilyn S. Kushner, Barbara Novak, Roberta J. M. Olson, Kimberly Orcutt y Sarah Barr Snook, y a Inés d'Ors, por su trabajo de revisión. A los prestadores: The New-York Historical Society, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, The New York Public Library, al Sr y la Sra. Mark D. Tomasko y a Barrie y Deedee Wigmore. De la New-York Historical Society, la Fundación Juan March desea dejar constancia de su agradecimiento a Louise Mirrer, Presidenta; Roger Hertog, Presidente del patronato; a Linda S. Ferber, conservadora jefe y directora emérita; y, por supuesto, a todos los miembros de su equipo que tanto han contribuido a este proyecto: Jean Ashton, Alan Balicki, Maurita Baldock, Mimi Beale, Glenn Castellano, Miguel Colon, Joseph Ditta, Roy R. Eddey, Stephen Edidin, Elizabeth Fiorentino, Maureen Finnegan, Eleanor Gillers, Kathleen Hulser, Susan Kriete, Alexandra Mazzitelli, Adrienne Meyer, Angela Nacol, Heidi Nakashima, Edward O'Reilly, Valerie Paley, Jillian Pazereckas, Alexandra Polemis, Eric Robinson, Daniel Santiago, Ione Saroyan, Jennifer Schantz, Miranda Schwartz, Jill Slaight, Miriam Touba, Laura Washington, y Scott Wixon. Por su generoso apoyo y ayuda, también queremos dar las gracias a Christie's, Joseph Goddu, James Leggio, Mary Lublin, Susan Menconi, Kenneth Moser, The Old Print Shop, Gregg Perry, Andrew Schoelkopf, Kenneth Soehner, William Reese, Donald Wing y Paul Worman. De la Fundación Juan March, la New-York Historical Society desea dejar constancia de su agradecimiento por su generoso apoyo a su Patronato, así como a Banca March y la corporación financiera Alba, por su colaboración con la exposición. Además, a Javier Gomá Lanzón, su Director; a Manuel Fontán del Junco, Director de Exposiciones; Deborah L. Roldán, Coordinadora de Exposiciones; a Jordi Sanguino, responsable de publicaciones y a todos los miembros del Departamento de Exposiciones, así como al Departamento de Actividades Culturales y a los servicios administrativos de la Fundación. También, por su colaboración, a Rosetta Sloan.

Aquel primer y único viaje de Durand a Europa significó para el artista el conocimiento directo de las obras de los maestros europeos (y la adquisición de un cierto catálogo de preferencias: el gusto por Rubens y Rembrandt, por Claudio de Lorena o Constable, el menor aprecio de Turner, por citar sólo algunos ejemplos). Este segundo, el de *Los paisajes americanos de Asher B. Durand (1796-1886)*, es, en todos los sentidos, un viaje de retorno; ya no del propio Durand, sino de sus obras, que viajan para ponerse al alcance de quienes quieran contemplarlas. Y para los ojos europeos acercarse a esas obras será un viaje tan iniciático como lo fuera el primero de Durand. Esta exposición pretende que este segundo viaje tenga efectos semejantes, aunque a la inversa: se trata de conseguir el conocimiento de las obras de Durand por parte del público europeo. Y, más allá, la visión franca de las realidades y los paisajes de América a través de los ojos de Durand. No es otro el sentido de toda retrospectiva (en cuya etimología está el acto de volver la vista atrás): "nuestra época" –escribía Ralph Waldo Emerson en 1841, el mismo año en que Durand volvía de su primer viaje a Europa– "es una época *retrospectiva*. Construye los sepulcros de los padres. Escribe biografías, historias y críticas. Las anteriores generaciones se enfrentaron a Dios y a la naturaleza cara a cara; nosotros, a través de los ojos de aquéllas". Emerson expresaba esta reflexión al principio de uno de sus famosos tratados, precisamente el dedicado a esa misma naturaleza que Durand vio con sus propios ojos, la que ahora sus obras nos permiten contemplar, disfrutar y conocer.

Fundación Juan March, Madrid
New-York Historical Society, Nueva York
Octubre 2010

Fundación Juan March

Fundación Juan March

I

INTRODUCCIÓN

Durand: una vida dedicada al arte

Linda S. Ferber

Fundación Juan March

FIG. 1.1. Elias Wade Durand. *El lugar de nacimiento de Asher B. Durand*, antes de 1854.
Óleo sobre lienzo, 53,3 x 63,5 cm. Maplewood Memorial Library, Maplewood, N. J., Donación de Louise Durand Morris

PÁG. 10. Detalle de CAT. 3, pág. 19

Fundación Juan March

George Washington era el presidente de los Estados Unidos cuando en 1796, en Jefferson Village, una aldea de Nueva Jersey, nace Asher B. Durand (**FIG. 1.1**). El país apenas era una nación y sus líderes se esforzaban por desarrollar una cultura propiamente norteamericana. Durand creció en la granja familiar por cuyos campos y bosques deambulaba en su juventud y en la que recibió los primeros rudimentos de su educación artística e intelectual. En 1817, tras cinco años de aprendizaje como grabador en la cercana Newark, Durand trasladó su domicilio al otro lado del río Hudson, a la ciudad de Nueva York. Allí vivió y trabajó durante cinco décadas antes de regresar a Nueva Jersey para pasar los últimos años de su vida en la granja familiar. Para entonces muchos lo idolatraban como a una ancestral figura viva de la historia del arte estadounidense[1]. Cuando en 1886 muere a la edad de noventa años, la identidad de los Estados Unidos de Norteamérica se había consolidado en el mundo, y sus obras –en especial sus paisajes, que tanto habían contribuido a definir esa identidad– eran veneradas en las colecciones de la New-York Historical Society.

Como museo más antiguo de la ciudad, la Society, fundada en 1804, había empezado enseguida a recopilar documentos, objetos y obras de arte pertenecientes a la historia y la cultura estadounidenses, y fue cambiando de ubicación a medida que crecía su colección. Desde 1908 sus incomparables fondos se albergan en el museo y en la biblioteca de la Society, en su octavo emplazamiento de la zona oeste de Central Park. La propia vinculación de Durand con la Society fue una relación duradera. En 1821, probablemente como reconocimiento por su grabado del primer diploma de adhesión a la Society, fue nombrado miembro honorífico [**CAT. 11**]. Ya en 1858 sus pinturas pasaron a formar parte de las colecciones, cuando la Society celebraba la inauguración de un nuevo edificio y la adquisición de la New-York Gallery of the Fine Arts [**CAT. 54, 79, 80; FIG. 1.3**]. Esta entidad cuasi pública se había creado en 1844 para conservar y sacar a la luz las adquisiciones de un pionero del coleccionismo, Luman Reed [**CAT. 80**]. El conjunto de pinturas de Durand, Thomas Cole, William Sidney Mount y otros que reunió Reed es ahora la piedra angular de la renombrada colección de arte norteamericano de la Society. En 1863 Cyrus, hermano de Durand, depositó en ella muestras de su famosa colaboración con Asher como grabadores de billetes de banco (de esta asociación se tratará con más detalle en el capítulo III de este catálogo). En 1870, P. Kemble Paulding obsequió a la Society con el magnífico retrato del anterior presidente, James Madison [**CAT. 49**], realizado por Durand del natural; y en 1878 miembros de la Society donaron su importante retrato del soldado de la Guerra de la Independencia y gobernador de Nueva Jersey, Aaron Ogden [**CAT. 50**]. En 1872 Durand fue designado miembro del Comité Artístico de la Society y ejerció como tal hasta su muerte en noviembre de 1886. Los miembros de ese comité asistieron al funeral de Durand, y en abril de 1887 compraron para la Society cuatro espléndidos *Estudios de la naturaleza* procedentes de su patrimonio en venta [**CAT. 82, 102, 112**]. Durante el periodo comprendido entre los años 1903 y 1942, los hijos y nietos de Durand honraron su prolongada adhesión a la New-York Historical Society, donando la enorme colección familiar, compuesta por más de 400 obras de Durand y de su entorno artístico. Cuando en 1944 la Society adquirió las importantes pinturas del siglo XIX norteamericano y europeo de Robert L. Stuart, consolidó aún más la colección de Durand al incorporar las obras *Paisaje de las montañas White, Franconia Notch* (1857), y *Arroyo en el monte* (1859) [**CAT. 117, 120**]. La selección llevada a cabo entre todos estos extraordinarios fondos conforma el grueso de esta exposición.

Como pintor de retratos y paisajes Durand fue fundamentalmente un autodidacta, y por lo general encontró sus modelos en las pinturas que reproducía en sus grabados. Como apunta Barbara Dayer Gallati (véase el capítulo VI), Durand se familiarizó con las tradiciones académicas europeas cuando adaptaba la iconografía de estas tradiciones a sus billetes de banco y bosquejaba modelos clásicos en la American Academy of the Fine Arts, en Nueva York. La metrópolis, que ya prosperaba como núcleo comercial, financiero, editorial y cultural de la nación, ofrecía durante la primera mitad del siglo XIX un contexto propicio para que surgieran mecenas e instituciones en apoyo de las artes, como la New-York Historical Society, la National Academy of Design y el Sketch Club (hoy conocido como "The Century Association"). Como se detalla en el capítulo IV de este mismo catálogo, Durand estuvo vinculado a todas ellas a lo largo de las dos décadas que ejerció de grabador, al servicio del comercio en su papel de autor de billetes de banco, y al servicio de las comunidades de artistas y mecenas al reproducir las pinturas y retratos que aquellos creaban o poseían. El artista en ciernes también trabajaba en beneficio propio, preparándose para su posterior trabajo de retratista y paisajista mediante el meticuloso estudio de las pinturas de sus colegas, frecuentando a menudo estudios de artistas y salones de coleccionistas. Durand también fue afortunado en estos años críticos, al recibir las enseñanzas de importantes figuras más veteranas que él, como los pintores John Trumbull [**CAT. 48**] y William Dunlap, así como del coleccionista Luman Reed. Durand se benefició, de igual modo, de su colaboración con contemporáneos suyos más cultos, como Samuel F. B. Morse –con el que en 1826 fundó la National Academy of Design [**CAT. 61**]– y William Cullen Bryant, que en 1830 colaboraría con él en la publicación de *The American Landscape* [**CAT. 27, 36**], tal y como se describe en el capítulo V. Estas experiencias prepararon a Durand, a su vez, para su futuro papel de mentor de otros muchos pintores paisajistas en ciernes.

Como ilustra este catálogo, los retratos que hicieron a Durand, así como los que él mismo pintó, dejan constancia de los momentos más significativos de esta vida dedicada al arte. En los comienzos de su carrera, Durand posó para un retrato de William Jewett [**CAT. 2**], que con audacia pinta a un joven muy gallardo. Algo parecido se percibe en el grabado que en 1820 hizo

Fundación Juan March

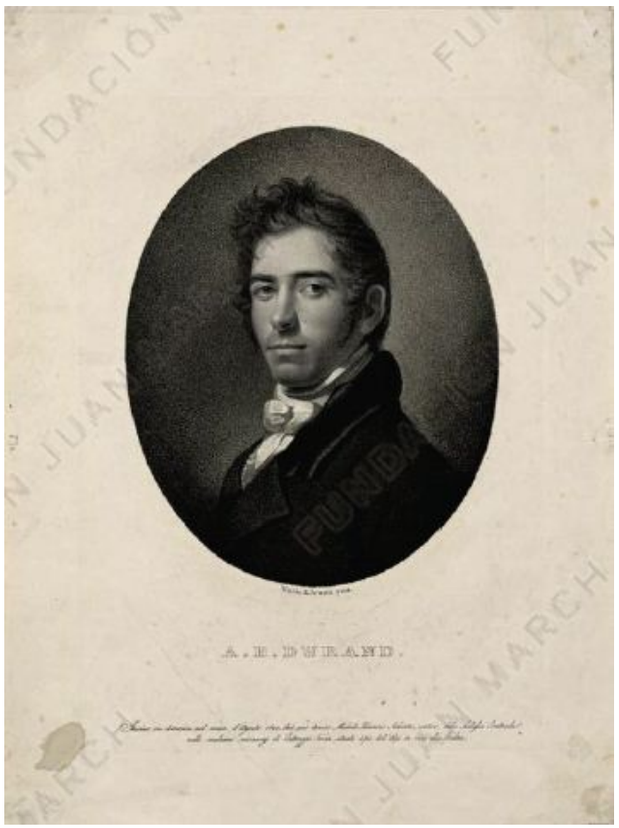
de él Michele Pekenino, sugiriendo que Durand ya se veía a sí mismo, con veinticuatro años, como un personaje público dentro de la comunidad artística de Nueva York (**FIG. 1.2**). La ambición de Durand se vio recompensada ese mismo año, cuando su prometedora labor como grabador de obras de arte llamó la atención de un mecenas influyente. John Trumbull le confió el grabado de su mural del Congreso, la *Declaración de la Independencia*, de 1820-1823, que conmemoraba a los que habían sido testigos del nacimiento de la nación [**CAT. 9; FIG. 3.1**]. En el capítulo III de este catálogo, Marilyn Kushner y yo analizamos este grabado de Durand, acogido como la imagen icónica de este acontecimiento de la historia de los Estados Unidos, pintada por un artista estadounidense y grabada por un grabador estadounidense, e incluso impresa sobre papel estadounidense. Tal vez a modo de celebración por su contribución, el joven grabador también posó para Trumbull, cuyo retrato presenta a un Durand formalmente más sereno, su mirada ahora fija más allá del marco y sus dedos señalando las páginas de una carpeta [**CAT. 3**].

En 1834, tras haber visto las fases anteriores del grabado que hizo Durand del famoso lienzo *Ariadna dormida en la isla de Naxos*, de John Vanderlyn –el desnudo más ambicioso pintado por un artista norteamericano hasta la fecha–, William Dunlap calificó a Durand de norteamericano "inigualable [como] grabador de personas de carne y hueso" [**CAT. 57**; véase **FIG. 3.2**][2]. Como prueba de su intensa búsqueda de reconocimiento académico, Durand compró la pintura de Vanderlyn, la estudió, la copió en todos los formatos posibles, y finalmente realizó un grabado magistral de ella a modo de clímax y broche de oro de su primera profesión. Grabados más convencionales de retratos "de carne y hueso" ofrecerían a Durand su anhelada transición a la pintura retratística, incluyendo su propio *Autorretrato* de alrededor de 1835 [**CAT. 58**]. Sus bellos retratos de James Madison y Aaron Ogden, ambos pintados del natural en 1833, fueron encargos de editores con el objeto de ser grabados [**CAT. 49, 50**]. Impresionado por estos retratos, Luman Reed instó a Durand ese mismo año a que retratara a los siete presidentes de los Estados Unidos[3]. Este encargo permitió a Durand despedirse definitivamente del negocio de los grabados y autoproclamarse un artista.

El mecenas en ciernes también ofreció a Durand la oportunidad de ejercitar su imaginación artística como pintor de relatos, y el artista se dedicó, como muchos de sus contemporáneos, a la literatura norteamericana. Como Barbara Dayer Gallati observa cuando trata el tema de la cultura llamada "Knickerbocker" –remitimos al capítulo IV de este catálogo–, para el relato humorístico *Peter Stuyvesant y el trompetista* [**CAT. 54**], Durand "cita" la historia ficticia de Washington Irving de una Nueva York holandesa (publicada en 1809 y que éste dedicó a la New-York Historical Society). El artista también explotó los estereotipos populares del comerciante yanqui y del pueblerino para *El vendedor ambulante* (1836) (**FIG. 1.3**). El primer tema sin duda halagó a Reed, ya que estaba familiarizado con la cultura "Knickerbocker" de Nueva York; y el segundo probablemente divirtió a un mecenas que había hecho su fortuna en el negocio de los productos textiles. Estos temas "estadounidenses", así como su encargo de los presidentes, reflejaban el fuerte nacionalismo cultural de Reed. Los primeros grabados que Durand realizó de las pinturas de relatos de Morse y Charles R. Leslie, comentados en el capítulo III, resultaron muy útiles al artista, proporcionándole modelos para los espacios que sirven de escenario; pintó minuciosamente pormenores en los que el gesto, el vestuario y demás detalles se combinaban para narrar la historia objeto del relato [**CAT. 30, 32, 33, 47**].

Este idílico periodo de mecenazgo finalizó en 1836, cuando Reed muere repentinamente. A Durand le correspondió la triste tarea de transmitir la noticia de su pérdida a los otros artistas amparados por el mecenas, William Sidney Mount y Thomas Cole [**CAT. 66**]. Cole, que por entonces era uno de los paisajistas norteamericanos más ilustres, vivía en Catskill, Nueva York, y trabajaba en el monumental encargo de Reed para la serie de cinco pinturas titulada *El transcurso del*

FIG. 1.2. Michele Pekenino. *Asher B. Durand*, 1820. Grabado de puntos, 19,7 x 15,9 cm. Inscripción: "Waldo & Jewett pinx. / A. B. Durand. / Inciso in America... 1820 dal suo amico Michele Pekenino". Grolier nº 1. New York Public Library, Nueva York



Fundación Juan March

imperio (1835-1836, The New-York Historical Society). Durand y Cole compartieron su dolor a través de cartas, en las que Cole también animaba a Durand a persistir en su interés por la pintura paisajística. Tal y como menciono en el capítulo V, el interés de Durand había quedado demostrado en sus expediciones de 1829 a las Catskills y al desfiladero Delaware para pintar paisajes que después grababa para *The American Landscape*, su aventura conjunta con el poeta de la naturaleza y periodista William Cullen Bryant, publicada en 1830 [**CAT. 36-41, 43, 44**]. Dos años después, Durand, que había perdido a su esposa Lucy en 1830, llevó a cabo un ambicioso retrato de grupo[4] de sus tres hijos jugando al aire libre [**CAT. 45**]. Este encantador retrato de grupo lo pintó en Nueva Jersey, lugar donde se refugió la familia huyendo de la epidemia de cólera que azotó Nueva York. El retrato pone de manifiesto el nuevo doble interés de Durand. En una carta en la que se refería a "un paisaje en el que he introducido a mis hijos", confesaba su placer al intentar captar no sólo el parecido de John, Caroline y la pequeña Lucy Maria, sino también las "hermosas peculiaridades" de la naturaleza[5].

En 1836 Durand se vuelve a casar; el verano siguiente, Mary, su mujer, y él, junto con los también recién casados Thomas y Maria Cole, hacen una excursión al lago Schroon, en las montañas de Adirondack, para dibujar. El viaje resulta revelador; afianza el interés de Durand por el paisaje y establece una pauta que le servirá el resto de su vida en las caminatas que realizará, en compañía de compañeros artistas o de miembros de la familia, por las zonas montañosas de las Catskills, Adirondacks y White en busca de lugares propicios para dibujar. Como prueba de mutua amistad y de un común interés por el paisaje, Cole presentó a Durand con su *Estudio para Sueño de Arcadia* (c 1838) [**CAT. 65**], una inteligente interpretación a modo de *trompe l'œil* de su gran paisaje clásico (Denver Art Museum). Aunque ocasionalmente trabajaba siguiendo el modelo de paisaje histórico grandioso de Cole, Durand mostró sus preferencias en *Domingo por la mañana*, de 1839, un paisaje pastoril ubicado en una aldea pintoresca

FIG. 1.3. Asher B. Durand. *El vendedor ambulante (El vendedor ambulante mostrando su mercancía)*, 1836. Óleo sobre lienzo, 61 x 87,6 cm. The New-York Historical Society, Donación de The New-York Gallery of the Fine Arts, Inv. 1858.26

(tal vez un recuerdo de Jefferson Village) [**CAT. 68**][6]. A modo de himno a la dicha doméstica, la devoción familiar y la vida en el campo, *Domingo por la mañana* fue el regalo de Durand a su mujer a mediados de 1840, poco antes de zarpar para un viaje que le mantendría lejos durante un año.

Durante este atareado año de estudio y de viaje con los artistas John W. Casilear, John F. Kensett, Thomas P. Rossiter y Francis W. Edmonds, Durand copió las pinturas de los maestros antiguos, visitó hitos del Viejo Mundo y dibujó las maravillas paisajísticas de Europa. Sus diarios y cartas descubren las reacciones emocionales y artísticas de Durand a lo largo de su *Grand Tour*, así como sus tribulaciones de viajero. Estudiándolas

Fundación Juan March

de cerca y copiándolas, descubrió los secretos técnicos de las pinturas de los maestros antiguos [**CAT. 70; FIGS. 6.2, 7.4-7.6**]. En Roma trabajó con modelos del natural [**CAT. 71**]. Sus cuadernos de dibujo constituyen un espectacular documento visual de su itinerario y expediciones turísticas [**CAT. 72, 74, 77; FIGS. 6.4, 6.7, 6.9**]. (Estos abundantes documentos son aprovechados por Gallati, Roberta Olson y Barbara Novak en los capítulos VI, VII, y XI). De vuelta en Nueva York, Durand vio recompensados sus esfuerzos, pues no sólo dominaba técnicas pictóricas más potentes, sino que también podía entregarse nuevamente a retratar "las bellezas de mi propio y adorado país"[7].

De regreso en casa, Durand reanudó inmediatamente sus habituales excursiones al aire libre y produjo el conjunto de su obra al óleo conocido y admirado, en su época y actualmente, como *Estudios de la naturaleza* [**CAT. 82, 89, 101, 103, 112, 113, 114, 122, 123, 126, 136**]. En su mayor parte son estudios observados detalladamente y pintados minuciosamente, realizados en terrenos muy montañosos y boscosos, en los que abundan los cantos rodados y los salientes pedregosos. En combinación con sus voluminosos dibujos, documentan la fijación de Durand por retratar árboles y rocas, una obsesión permanente de la que Novak y Olson se ocupan en los capítulos II y VII de este catálogo. Estos cuadros pequeños y rotundos, y los dibujos vinculados a ellos, también registran gráficamente los itinerarios paisajísticos y los lugares comunes a los que los artistas iban a dibujar en el estado de Nueva York y en Nueva Inglaterra, donde Durand pulía su propio trabajo y guiaba a artistas más jóvenes, entre los que se incluyen Casilear, Kensett, Jasper Cropsey y Thomas H. Hotchkiss. El disfrute personal de Durand de los

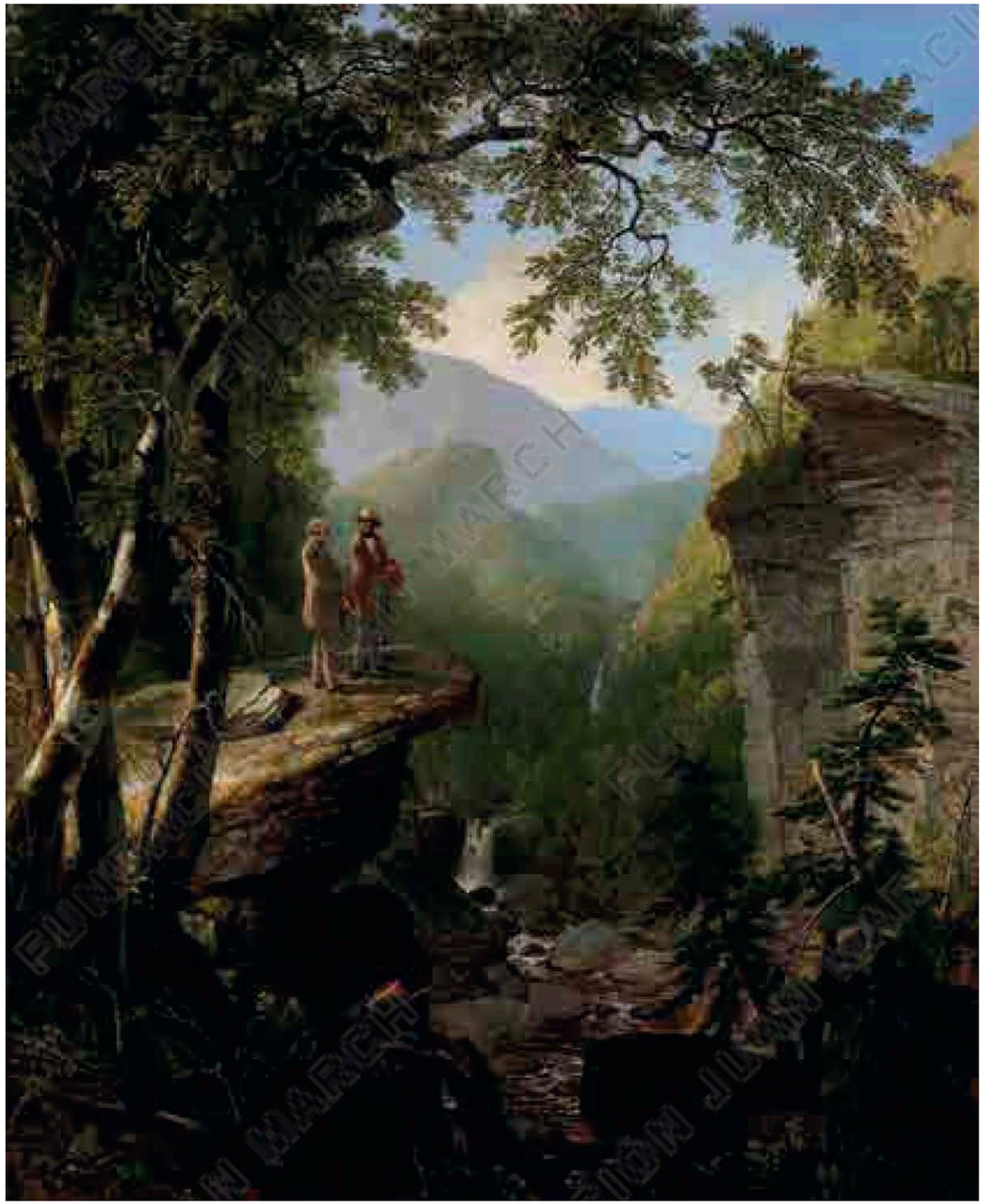


FIG. 1.4. Asher B. Durand. *Kindred Spirits* (*Espíritus afines*), 1849. Óleo sobre lienzo, 111,8 x 91,4 cm. Crystal Bridges Museum of American Art, Bentonville, Arkansas

Fundación Juan March

beneficios artísticos, sociales y terapéuticos de estos a menudo arduos viajes queda reflejado en cartas en las que se refiere a los desafíos que se les presentaban como "un juego laborioso"[8]. El cautivador retrato que Daniel Huntington hace de Durand pintando en su caballete en las montañas White es un tributo a estas expediciones (**FIG. 9.2**). También se manifiestan sobradamente en la exposición otras amistades de toda la vida de Durand, afianzadas en el ámbito rural [**CAT. 98, 121, 125, 137**].

Con los *Estudios de la naturaleza* y los cuadros grandes que Durand compuso a partir de ellos en su estudio de Nueva York, demostró a sus colegas de profesión norteamericanos el alcance de las posibilidades que ofrecían los paisajes, así como algunas estrategias para incorporar los descubrimientos del estudio al aire libre en las composiciones formales. La altísima reputación que alcanzó en las décadas de 1840 y 1850 se apoyaba en unas composiciones magistrales que remiten a venerables tradiciones paisajísticas, así como a la experiencia directa de pintar en el campo. Entre ellas cabe destacar *El roble solitario*, de 1844 [**CAT. 79**], su primer y heroico "retrato" de un árbol, en el que un retorcido roble gigante aparece silueteado contra la puesta de sol. Aun evocando la luz de Claude Lorrain o Claudio de Lorena y los enormes árboles antiguos que gustaban a los pintores del norte de Europa, desde Salomon van Ruysdael a Caspar David Friedrich, *El roble solitario* se adapta al mismo tiempo a la nacionalidad del público de Durand gracias a la pulcra morada rural de la derecha, que configura una escena pastoril norteamericana. Con la misma filosofía que *El roble solitario* y cada vez más insistentes también con la experiencia al aire libre son sus obras *Las hayas*, de 1845 (**FIG. 8.6**); *Composición paisajística: la mañana,* de 1847 (**FIG. 6.11**); el icónico *Kindred Spirits* (*Espíritus afines,* de 1849, **FIG. 1.4**); *Las colinas Beacon junto al río Hudson*, de c 1852 [**CAT. 99**]; *Paisaje de las montañas White*, de 1857 [**CAT. 117**]; *Bosque primigenio*, de 1854 [**CAT. 106**]; *En el bosque*, de 1855 (**FIG. 9.4**); y *Arroyo en el monte*, de 1859 [**CAT. 120**]. *Las hayas* y las tres últimas obras también tipifican las composiciones de bosques verticales

FIG. 1.5. Fotógrafo desconocido. *Hogar de Asher B. Durand, Maplewood, Nueva Jersey*, antes de 1887. Diapositiva de linterna, emulsión en gelatina de plata. Maplewood Memorial Library, Maplewood, Nueva Jersey

que eran un refrendo de la obra de Durand y que influyeron enormemente en sus colegas de profesión. Las críticas que recibieron estas pinturas paisajísticas y su posterior influencia se debate a lo largo de este volumen y especialmente en los textos de Novak, Gallati y Rebecca Bedell en los capítulos II, VIII y IX.

La madurez de Durand abarcó cuatro décadas productivas, en las que plasmó e interpretó el paisaje norteamericano. Además, alcanzó la cima de su profesión en 1845, al convertirse en presidente de la National Academy of Design y, tras la prematura muerte de Cole en 1848, asumir el liderazgo de lo que hoy se conoce como la Escuela del río Hudson. En 1855, en el punto más alto de su carrera como artista y líder artístico, Durand resumió su práctica paisajística en las famosas "Letters on Landscape Painting" "Cartas sobre pintura de paisaje"[9]. Sus meditaciones sobre el significado espiritual de la naturaleza se combinaban con consejos prácticos a los artistas noveles para aprender a dibujar y a pintar paisajes. Estas "Cartas" han sido aprovechadas desde entonces por las generaciones de artistas e historiadores del arte que tratan de entender las ideas principales que conforman la representación del paisaje norteamericano. (Véase el capítulo IX de este mismo catálogo). Su publicación en *The Crayon* fue fortuita, pues desde que la década de 1860 fue testigo de la gradual retirada de Durand del epicentro de la producción artística y de la política estadounidenses, cuando el apogeo de la Escuela del río Hudson empezaba decaer y cuando por voluntad propia renunció al cargo de presidente de la National Academy, que ostentaba desde hacía muchos años. En 1869 dejó su residencia y su estudio de Nueva York para regresar a la propiedad familiar de Nueva Jersey (que ahora pertenece a la localidad de Maplewood), donde se había hecho construir una casa y un estudio nuevos y magníficos (**FIG. 1.5**). No obstante, Durand no abandonó aquellos lugares de dibujo, lugares que todavía destacan como destinos ineludibles. Su *Catskill Clove*, de 1864 [**CAT. 131**], pequeño en tamaño pero poseedor de un espacio infinito, fue un enérgico ejercicio, realizado en camino a su última pintura importante dedicada a las montañas Catskill, el monumental *Kaaterskill Clove*, de 1866 (**FIG. 10.2**), un encargo de la Century Association, de la que había sido fundador.

Las últimas décadas de Durand fueron igualmente productivas, como muestra Kimberly Orcutt en el capítulo X. En las décadas de 1860 y 1870 el lago George y las montañas Adirondack fueron destino frecuente del artista, quien por entonces solía viajar con sus incondicionales hijos. Pequeñas y espléndidas pinturas como *Montañas Adirondack* [**CAT. 136**] confirman que Durand no había perdido ni una pizca de su gusto por el trabajo al aire libre. Casi una década después de producir la obra maestra de las Catskills para la Century Association, el artista echó mano de sus últimos estudios al óleo y de gran número de dibujos para la panorámica *Montaña Black desde las islas Harbor, lago George*, de 1875 [**CAT. 126-130, 138**]. Al igual que *Paisaje de las montañas White*, de 1857, y *Kaaterskill Clove*, de 1866, esta imponente obra, de la cual se dice que es su última composición de gran tamaño, es la monumental suma de la experiencia vital de Durand en lo que para

Fundación Juan March

entonces eran las regiones sagradas del *Grand Tour* norteamericano.

En 1878, tras completar *Puesta de sol: recuerdo de las Adirondacks* [**CAT. 139**], su hijo y biógrafo John informó de que Durand "ha abandonado su paleta y sus pinceles para siempre"[10]. *Puesta de sol* es, en efecto, un "recuerdo" visual, compuesto de muchas reminiscencias: de su última excursión a la región, en 1877, cuando tenía ochenta y un años, y de la luz de Claude Lorrain incluso de la de Turner. Este paisaje poético ha quedado inmortalizado en una fotografía que lo muestra en el caballete de su estudio –un hecho que nos aproxima a su vital dedicación al arte [**CAT. 140**]–.

El legado de Durand está garantizado en la New-York Historical Society gracias a la previsión de la familia y gracias a más de siglo y medio de entregada administración por parte de la Society; en ella se inauguraron los estudios modernos sobre Durand con el artículo seminal de Barbara Novak, de 1962, "Asher B. Durand and European Art" reimpreso en el capítulo XI de este catálogo. *Los paisajes americanos de Asher B. Durand (1796-1886)* supone otro paso en la exploración de las extraordinarias joyas de una amplia colección y de una excepcional vida dedicada al arte.

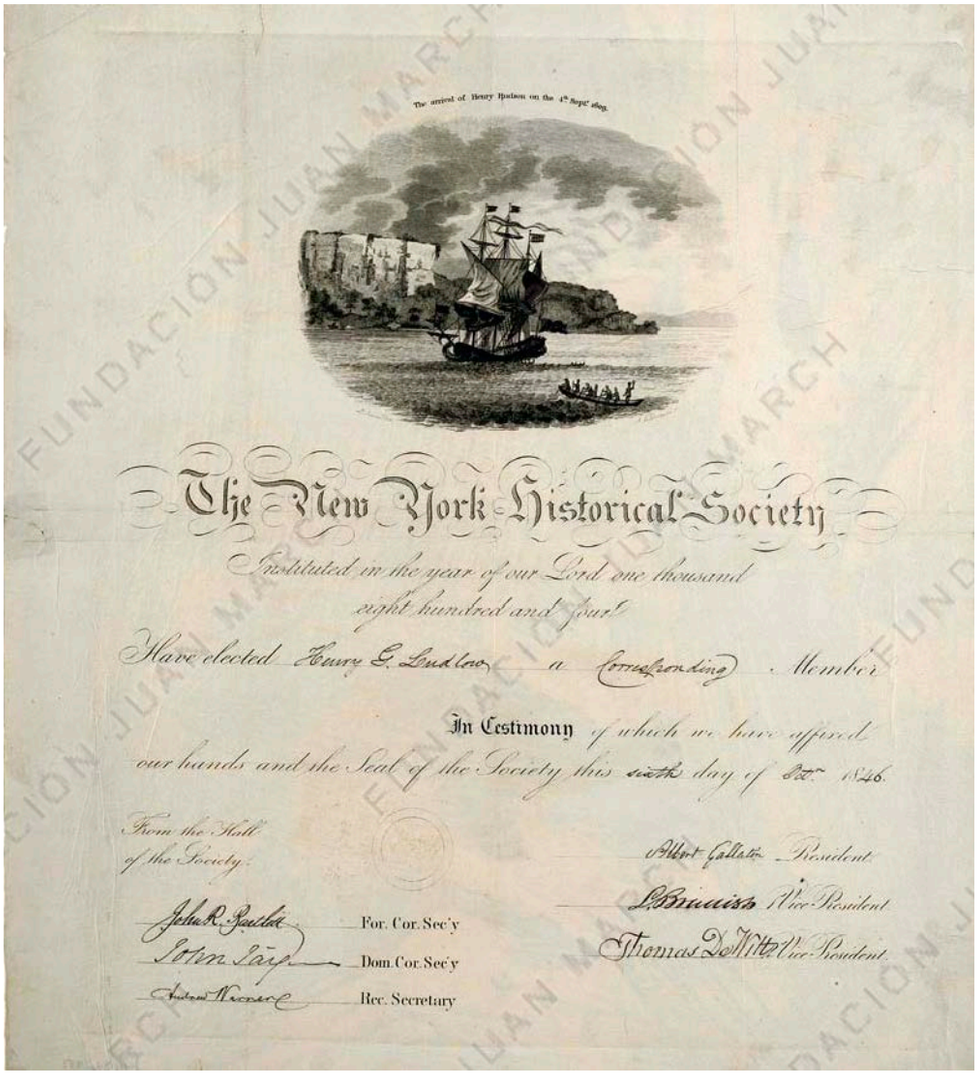
NOTAS

1. Para la biografía de Durand, cf. John Durand, *The Life and Times of Asher B. Durand* (1894). Nueva York: Kennedy Graphics, 1970 y Daniel Huntington, *Asher B. Durand: A Memorial Address*. Nueva York: Century Association, 1887.
2. William Dunlap, *History of the Rise and Progress of the Arts of Design in the United States* (1834). Reedición: Nueva York: Dover, 1969, 2 vols. Aquí vol. 2, p. 289.
3. Para Luman Reed, cf. Ella M. Foshay, *Mr. Luman Reed's Picture Gallery: A Pioneering Collection of American Art*. Nueva York: Harry N. Abrams in association with the New-York Historical Society, 1990 y Christine I. Oaklander, "The Founding of the New-York Gallery of the Fine Arts: An Important Manuscript Discovery", *New-York Journal of American History* (2007), pp. 26-38.
4. La autora emplea aquí la locución "conversation piece", que es un término utilizado para retratos de grupo pintados principalmente en el Reino Unido en el siglo XVIII, a partir de la década de 1720. Se distinguen por su representación de un grupo, aparentemente dedicado a una conversación amable o a algún otro tipo de actividad, muy a menudo en el exterior [N. del T.].
5. Documentos Durand, Asher B. Durand a John W. Casilear, 2 agosto 1832 (N19, 703-4), citado en Barbara Dayer Gallati, "Asher B. Durand's Early Career: A Portrait of the Artist as an Ambitious Man", en Linda S. Ferber (ed.), *Kindred Spirits: Asher B. Durand and the American Landscape* [cat. expo.]. Nueva York, Londres: Brooklyn Museum in association with D Giles Limited, 2007, pp. 45-81. Aquí p. 58.
6. Durand y Cole tuvieron una relación complicada. Se conocieron en octubre de 1825 cuando Durand, junto con John Trumbull y William Dunlap, descubrió los paisajes de Cole y se unió a estos artistas mayores que él para comprar uno de los paisajes del joven artista. Durante las siguientes décadas, Durand y Cole se apoyaban y desatendían mutuamente en un cada vez más competitivo *pas-de-deux* que acabó bruscamente con la repentina muerte de Cole a comienzos de 1848. Este trágico hecho, que Durand conmemoró en su famosa pintura *Kindred Spirits*, de 1849, alteró la trayectoria de la carrera de Durand y, hasta cierto punto, también el curso de la pintura paisajística norteamericana (Fig. 4). Para la relación de Durand y Cole, cf. Linda S. Ferber, *Kindred Spirits*..., cit., pp. 130-138, 154-158, 201, n. 59 y Kevin J. Avery, "«A Trespasser on Your Grounds»: Durand in Cole's America", *New-York Journal of American History* (2007), pp. 50-67.
7. Documentos Durand, Asher B. Durand a Thomas Cole, 8 julio 1841 (N20, 117), citado en Linda S. Ferber, *Kindred Spirits*..., cit., p. 140.
8. Documentos Durand, Asher B. Durand a Francis W. Edmonds, 17 septiembre 1844 (N20, 116), citado en Linda S. Ferber, *Kindred Spirits*..., cit., p. 140.
9. Las nueve cartas de Durand publicadas en *The Crayon* en 1855 son objeto de publicación en un volumen independiente –edición facsímil y traducción– que complementa esta exposición y catálogo.
10. John Durand, op. cit., p. 200.

Fundación Juan March

CAT. 3. John Trumbull.
Asher Brown Durand, c 1823.
Óleo sobre panel de madera,
64,1 x 52,7 cm. The New-York
Historical Society. Fondo Louis
Durr. Inv. 1895.13

Fundación Juan March



The New York Historical Society

Instituted in the year of our Lord one thousand eight hundred and four

Have elected Henry E. Ludlow a Corresponding Member

In Testimony of which we have affixed our hands and the Seal of the Society this sixth day of Oct. 1826.

From the Hall of the Society.

Albert Gallatin President

L. Bruiess Vice President

Thomas De Witt Vice President

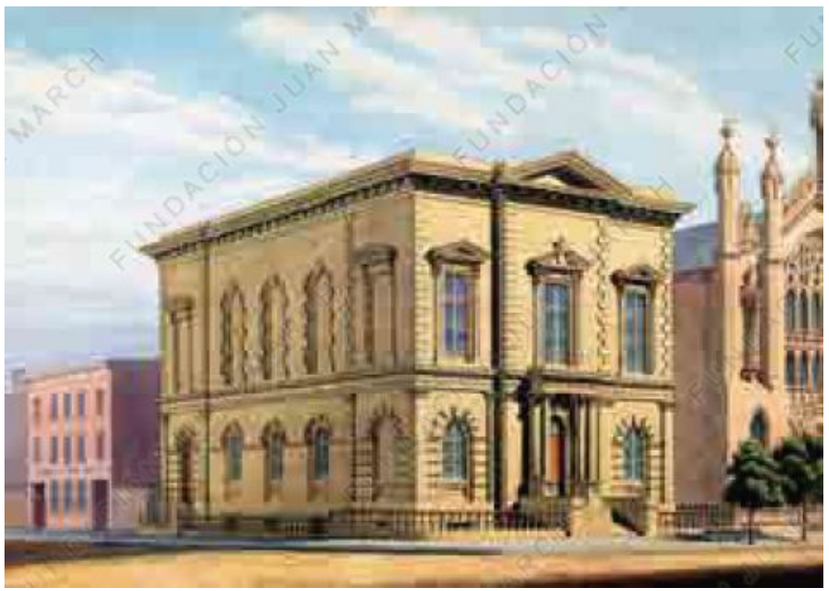
John R. Bartlett For. Cor. Sec'y

John Lang Dom. Cor. Sec'y

Andrew Warner Rec. Secretary

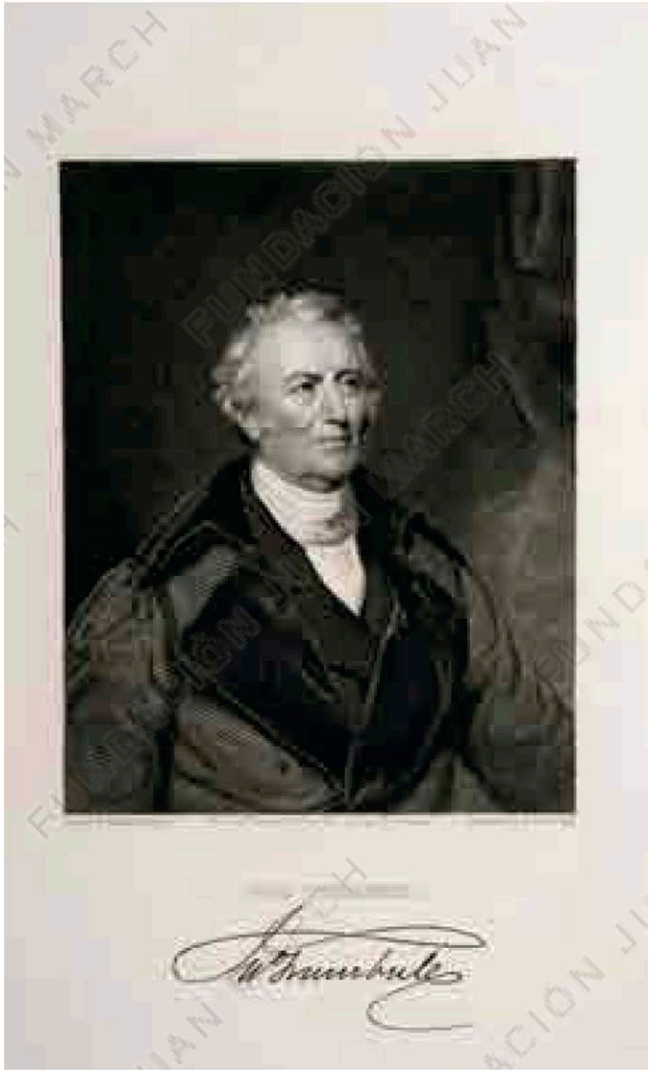
CAT. 11. Asher B. Durand. *Certificado de The New York Historical Society,* c 1821. Grabado, imagen: 12,7 x 17,5 cm, papel: 42,9 x 38,2 cm. The New-York Historical Society Library

CAT. 109. Charles Mettam y Edmund A. Burke, arquitectos. *The New-York Historical Society, la Segunda Avenida con la Calle Once, ciudad de Nueva York*, 1855. Acuarela, tinta negra y aguada, y grafito sobre papel, extendido sobre otra lámina, extendido sobre lienzo, 57,2 x 80,5 cm. Colección de The New-York Historical Society. Inv. X.370



Fundación Juan March

CAT. 48. Asher B. Durand, a partir de la obra de William Jewett y Samuel Waldo. *John Trumbull* (1756-1843), 1833. Grabado, imagen: 12,1 x 9,2 cm, papel: 26,2 x 17 cm. Grabado para la *National Portrait Gallery of Distinguished Americans (Galería nacional de retratos de norteamericanos distinguidos)* (1834-1839) de James Herring y James Longacre. The New-York Historical Society Library. Donación de la Chicago Historical Society, 1953



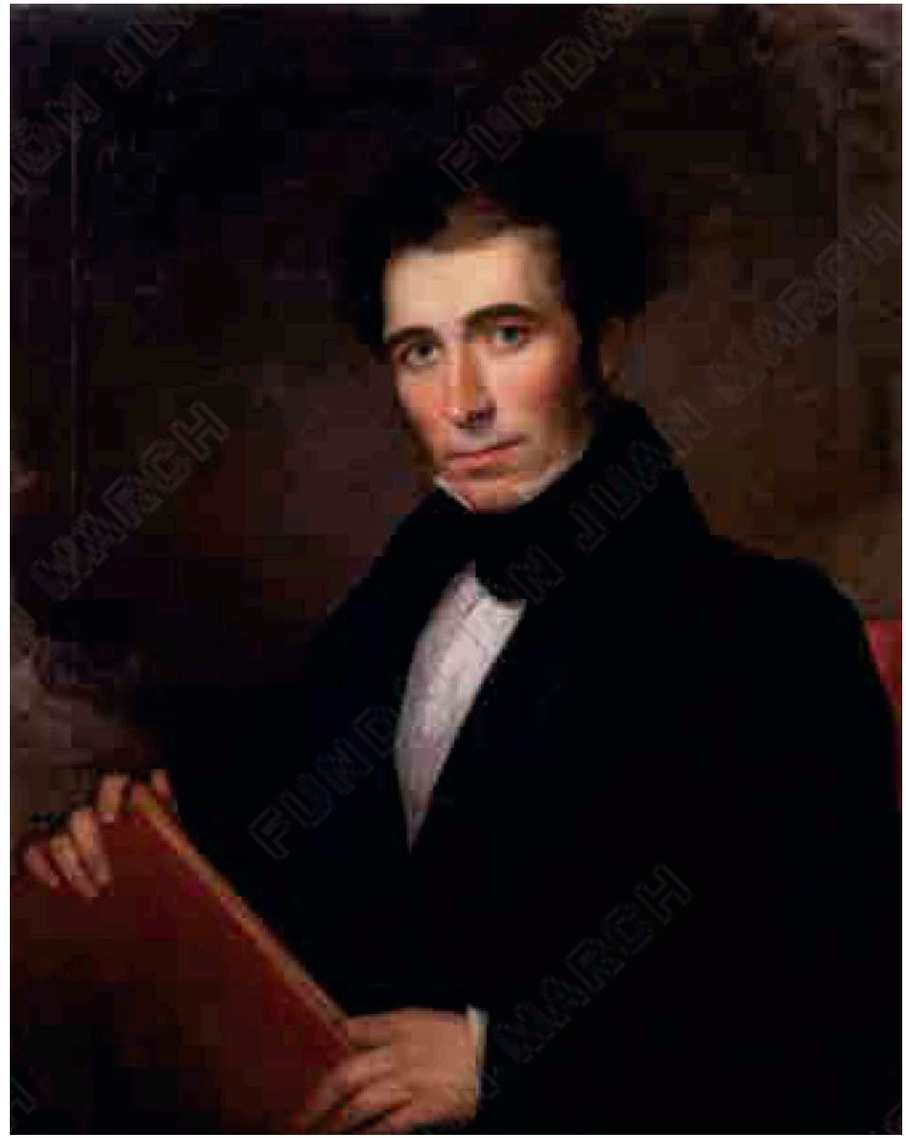
Fundación Juan March

CAT. 45. Asher B. Durand.
Los hijos de Durand, 1832.
Óleo sobre lienzo, 92,7 x 73,7 cm. The New-York Historical Society. Donación de los hijos del artista, a través de John Durand. Inv. 1903.2

Fundación Juan March

CAT. 1. Asher B. Durand. *Autorretrato*; reverso: dibujo de una paleta con pinceles, c 1819. Grafito sobre papel con agujeros de encuadernación a la izquierda, 8,7 x 7,1 cm, irregular. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1942.550

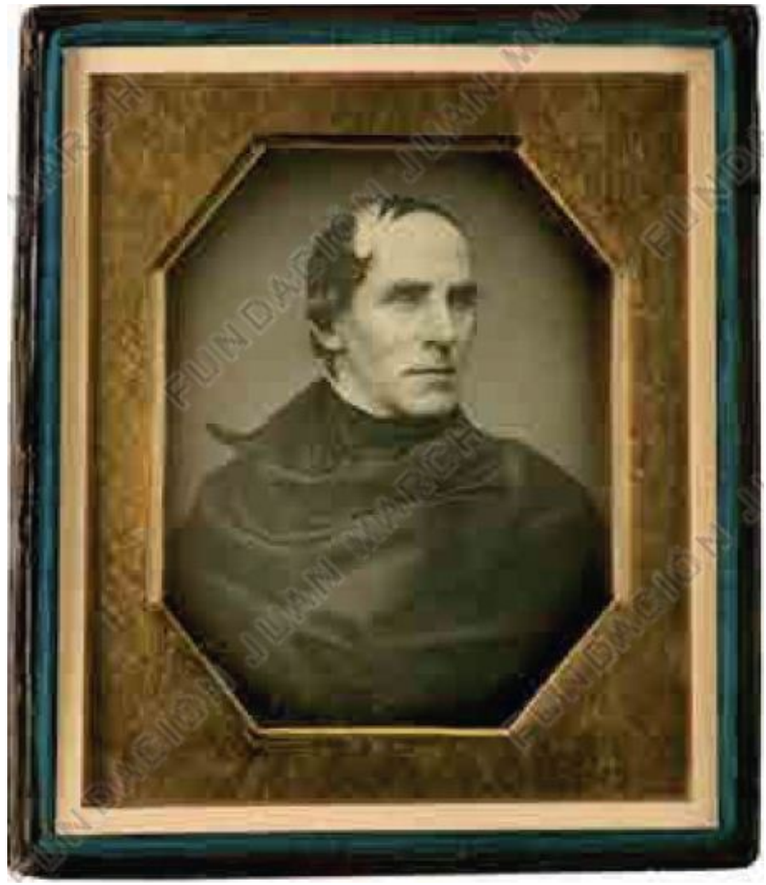
CAT. 58. Asher B. Durand. *Autorretrato*, c 1835. Óleo sobre lienzo, 76,2 x 61 cm. The New-York Historical Society. Donación de Lucy Maria Durand Woodman. Inv. 1907.2



Fundación Juan March

CAT. 66. Mathew B. Brady.
Thomas Cole (1801-1848), c 1845. Daguerrotipo, imagen: 7,6 x 7 cm, tamaño de la vitrina: 13,3 x 11,4 cm. The New-York Historical Society. Adquisición, Fondo Watson, 2003

CAT. 65. Thomas Cole.
Estudio para Sueño de Arcadia, c 1838. Óleo sobre panel de madera, 22,2 x 36,8 cm. The New-York Historical Society. Donación de los hijos del artista, a través de John Durand. Inv. 1903.9



Fundación Juan March

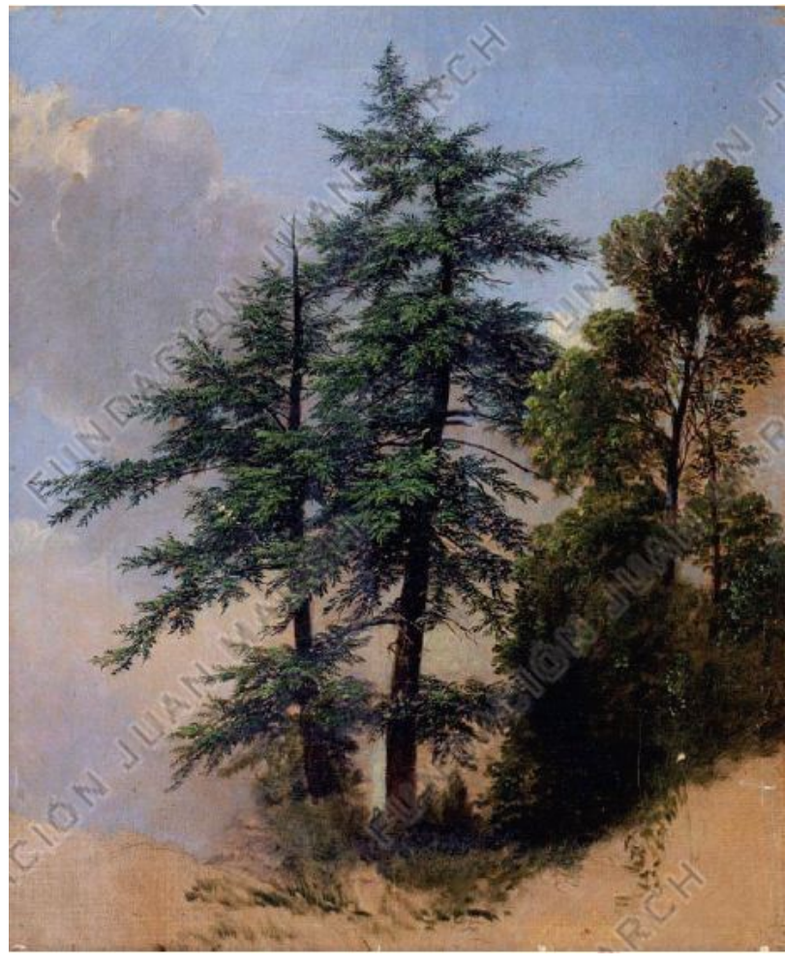
Fundación Juan March

Fundación Juan March

CAT. 79. Asher B. Durand.
El roble solitario (El viejo roble), 1844. Óleo sobre lienzo, 91,4 x 121,9 cm. The New-York Historical Society. Donación de The New-York Gallery of the Fine Arts. Inv. 1858.75

CAT. 82. Asher B. Durand.
Árboles a la orilla del arroyo, Kingston, Nueva York, c 1846. Óleo sobre lino, 54 x 42,5 cm. The New-York Historical Society. Fondo Louis Durr. Inv. 1887.6

CAT. 89. Asher B. Durand.
Estudio de la naturaleza: estudio de árbol, Newburgh, Nueva York, 1849. Óleo sobre lienzo, 56,2 x 45,7 cm. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1932.49



Fundación Juan March

CAT. 98. John William Casilear.
Paisaje, 1852. Óleo sobre lienzo, 57,2 x 76,2 cm. The New-York Historical Society. Donación de Lucy Maria Durand Woodman. Inv. 1907.7

CAT. 99. Asher B. Durand.
Las colinas Beacon junto al río Hudson, frente a Newburgh. Pintado sobre el terreno, c 1852. Óleo sobre lienzo, 81,3 x 116,8 cm. The New-York Historical Society. Donación de Lucy Maria Durand Woodman. Inv.1907.11.

CAT. 100. Asher B. Durand.
Vista de las montañas Shandaken, Nueva York, 1853. Óleo sobre lino, 40,6 x 61 cm. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1932.21

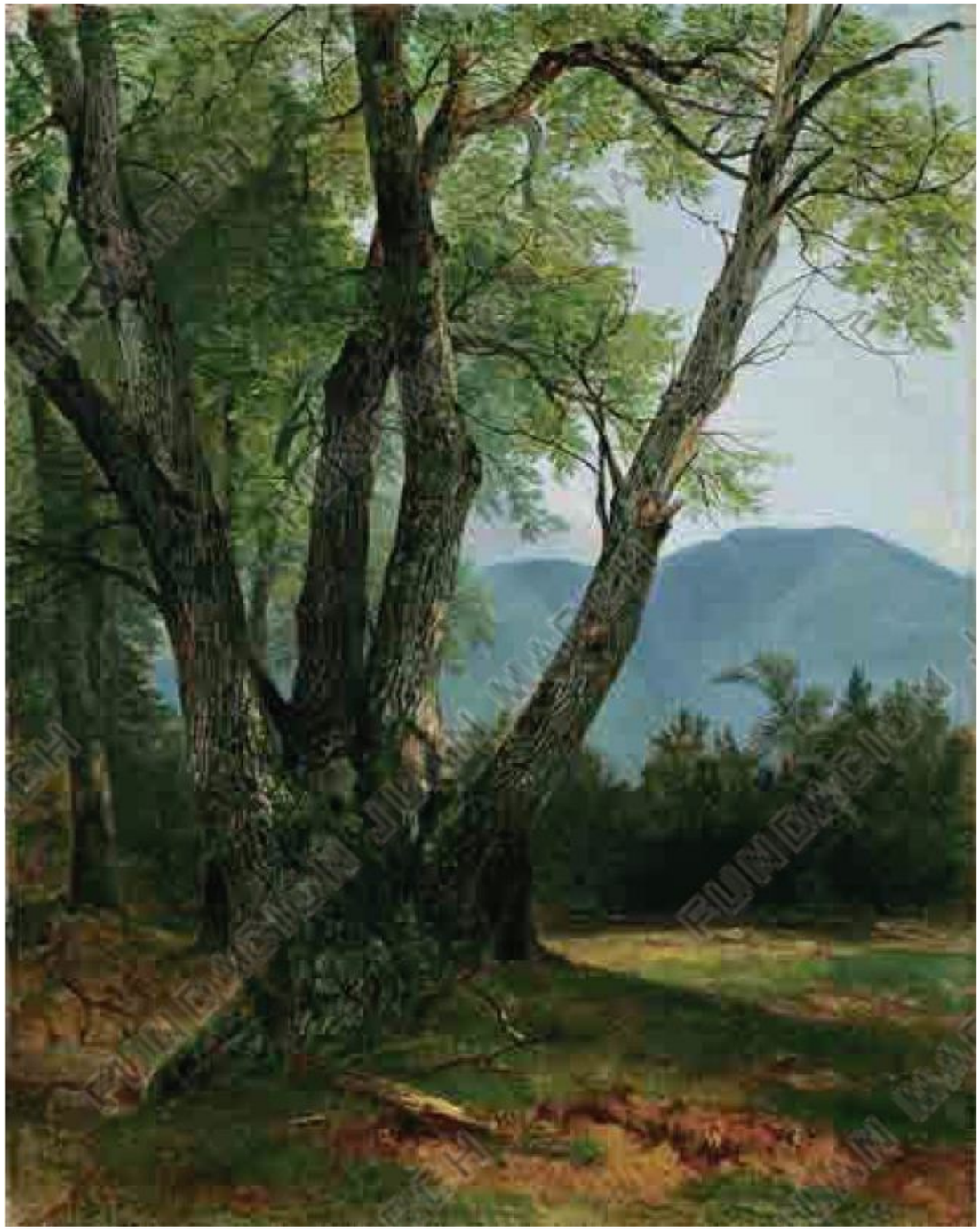
Fundación Juan March

Fundación Juan March

CAT. 102. Asher B. Durand. *Cadena montañosa de Shandaken, Kingston, Nueva York*, c 1854. Óleo sobre lienzo, 53,3 x 42,5cm. The New-York Historical Society, Fondo Louis Durr. Inv. 1887.5

CAT. 103. Asher B. Durand. *Shandaken, condado de Ulster, Nueva York*, 1854. Óleo sobre lienzo, 53,3 x 42,5 cm. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1932.17

Fundación Juan March

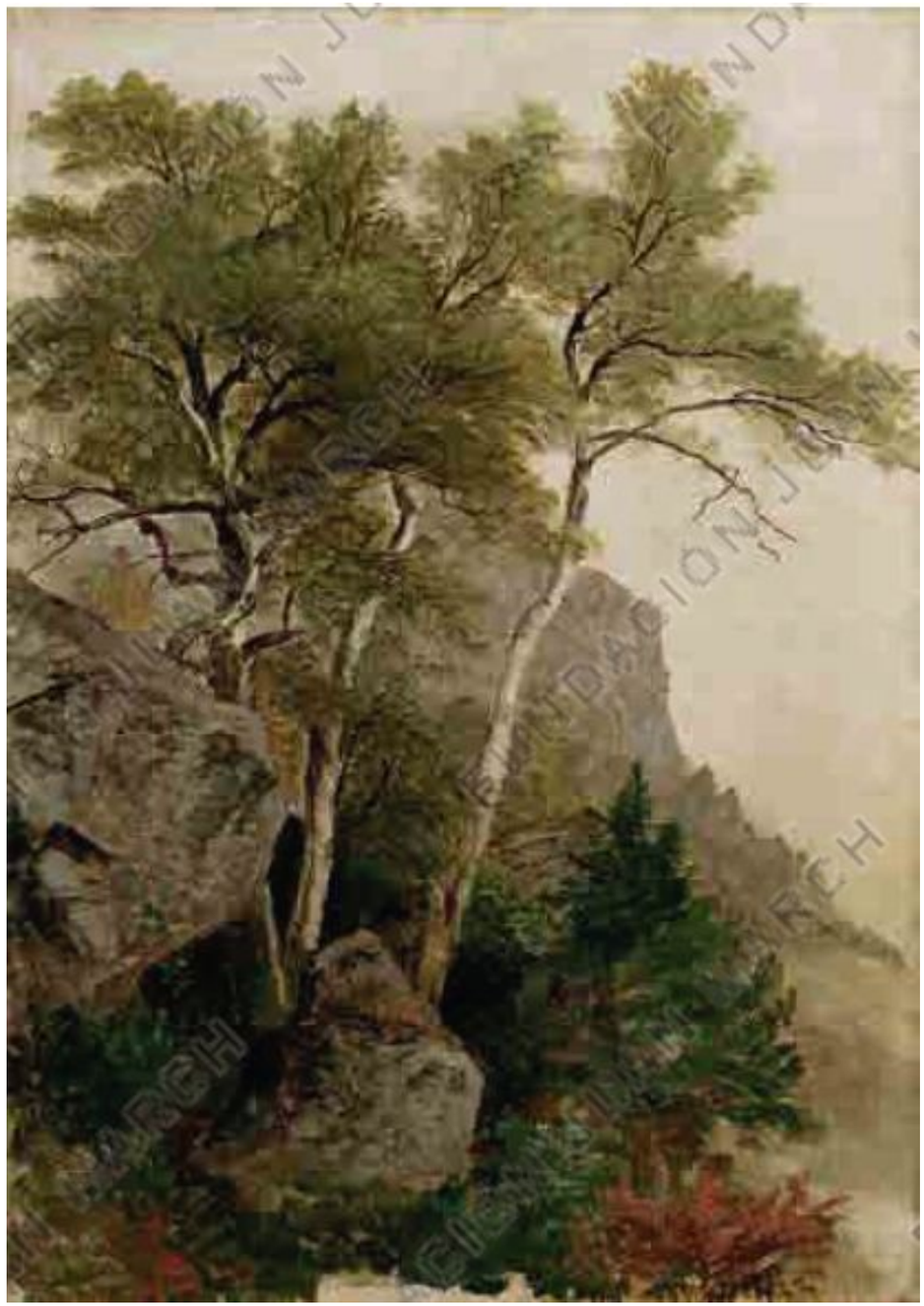


Fundación Juan March

CAT. 113. Asher B. Durand. *Paisaje*, c 1855. Óleo sobre lienzo, 61 x 42,5 cm. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1932.26

CAT. 122. Asher B. Durand. *Estudio de la naturaleza: un abedul*, c 1860. Óleo sobre lienzo, 55,9 x 42,5 cm. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1932.47

CAT. 123. Asher B. Durand. *Abedules negros, montañas Catskill*, 1860. Óleo sobre lienzo, 60,3 x 42,5 cm. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1932.30



Fundación Juan March

Fundación Juan March

CAT. 104. Asher B. Durand. *Clareando*, 1854. Óleo sobre lienzo, 81,9 x 122,5 cm. Colección de Barrie y Deedee Wigmore

PÁG. 36
CAT. 131. Asher B. Durand. *Catskill Clove, Nueva York*, 1864. Óleo sobre lienzo, 38,1 x 61 cm. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1932.14

PÁG. 37
CAT. 136. Asher B. Durand. *Montañas Adirondack, Nueva York*, c 1870. Óleo sobre lienzo, 38,7 x 60,3 cm. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1932.10

PÁG. 38
CAT. 137. Jasper Francis Cropsey. *Lago Greenwood, Nueva Jersey*, 1871. Óleo sobre lienzo, 50,8 x 83,8 cm. The New-York Historical Society. Colección Robert L. Stuart. Inv. S-156

PÁG. 39
CAT. 125. John Frederick Kensett. *Orilla del mar*, 1861. Óleo sobre lienzo, 45,7 x 76,2 cm. The New-York Historical Society. Colección Robert L. Stuart, S-42

Fundación Juan March

Fundación Juan March

Fundación Juan March

Fundación Juan March

Fundación Juan March

Fundación Juan March

CAT. 121. Thomas H. Hotchkiss. *Puesta de sol en el Coliseo, Roma*, 1860-1869. Óleo sobre papel, sobre papel japonés, extendido sobre madera, 15,2 x 33,3 cm. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1932.206

CAT. 140. Fotógrafo desconocido. *Interior del estudio de Durand en Maplewood*, posterior a 1878. Impresión a la albúmina, imagen: 19,4 x 24,3 cm, cartulina: 35,2 x 43 cm. The New-York Historical Society Library. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1935

Fundación Juan March

Fundación Juan March

Fundación Juan March

II

Un mapa de Durand

Barbara Novak

Fundación Juan March

FIG. 2.2. Asher B. Durand. Fragmento de *Kindred Spirits* (Espíritus afines), 1849 (detalle de FIG. 1.4). Óleo sobre lienzo, 111,8 x 91,4 cm. Crystal Bridges Museum of American Art, Bentonville, Arkansas

PÁG. 42. Detalle de CAT. 106, p. 48

Fundación Juan March

Llevo cincuenta años estudiando a Durand y sigo teniendo la impresión de que no lo conozco. Caracterizarlo es sumamente difícil. En cierto modo, Durand es directo, sincero y espiritual en el amplio sentido familiar del término; también es escurridizo y enigmático. No es filosófico y místico como Thomas Cole, ni retórico como Frederic Edwin Church, ni un maestro del "reposo y la dulzura", como Henry T. Tuckerman describió a John Frederick Kensett[1].

¿Dónde encaja Durand a escala nacional e internacional? Disfrutó de una larga y próspera existencia como artista, líder de su comunidad, presidente de la National Academy y mentor de los jóvenes artistas que se arracimaban en torno a él en las Catskill y en sus excursiones estivales a Vermont y New Hampshire. Su trayectoria artística nace en sus inicios como grabador, continúa con sus primeras pinturas históricas, influenciadas por Cole y por las categorías jerárquicas de retratismo, género y paisajismo, y culmina con lo que he caracterizado como las contribuciones vanguardistas de sus estudios protoimpresionistas de la naturaleza. Esto es comparable, de un modo muy interesante, al desarrollo general de la pintura de finales del siglo XVIII y de mediados del XIX, tanto en Estados Unidos como en Europa.

Los inicios de su profesión como grabador proporcionaron a Durand un amplio conocimiento del arte europeo incluso antes de sus paseos por los jardines de Hoboken, conocidos como los "Elysian Fields" (Campos Elíseos). Allí, alentado por Cole, inició sus paisajes al aire libre a comienzos de la década de 1830. En 1840 amplió esos conocimientos con un viaje a Europa, donde pudo admirar no sólo la obra de Claude Lorrain –como atestiguan las composiciones paisajísticas del río Hudson–, sino también las de John Constable, algunas de J. M. W. Turner y, tal vez más importante aún, las de Pedro Pablo Rubens, cuya influencia pictórica puede apreciarse en los dos misteriosos grandes bocetos en sepia que hay en la colección de la Historical Society. Mucho antes que Marcel Duchamp y Andy Warhol, Asher Durand reforzó la idea del arte como una cuestión de selección por parte del artista. Las composiciones de sus estudios de la naturaleza fueron "encontradas" en los lugares que él seleccionó como propiamente artísticos, sin adaptación alguna. Al hacerlo, en su propia época, también estaba estableciendo un paralelismo con las elecciones de contenidos propiamente artísticos en los retratos de los fotógrafos contemporáneos.

Puedo imaginar a Durand en Nueva York, con su amigo William Cullen Bryant (**FIG. 2.1**), a quien pintó junto a Cole como "espíritus afines" (**FIG. 2.2**) y cuyos editoriales en el *New-York Evening Post* fueron tan influyentes a la hora de promocionar un oasis en forma de parque en medio de Manhattan. Probablemente ambos pasearon junto a las rocas y árboles que todavía pueden verse cada vez que se atraviesan los paseos del Central Park, algunas rocas que quedaron de la era glacial de Wisconsin de hace 75.000 años, otras tan antiguas que quizá se remonten a miles de millones de años, hasta los orígenes de la tierra. Estas rocas y árboles son el reflejo de las composiciones con las que "se tropezó" Durand en sus viajes estivales a las montañas White, Franconia Notch, o las Catskills, todas ellas extraordinariamente tangibles gracias a sus estudios de la naturaleza.

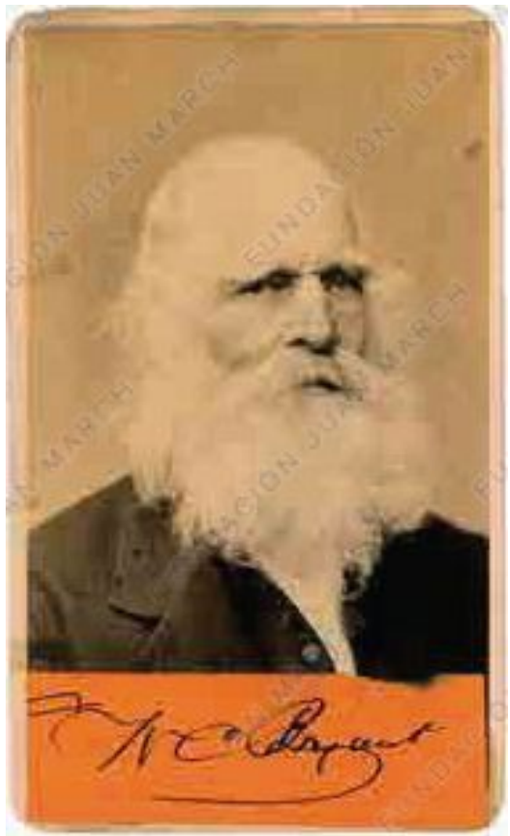


FIG. 2.1. J. Gurney & Son. *William Cullen Bryant*. Impresión a la albúmina. The New-York Historical Society Library

¿Qué decir de su famoso manifiesto "Cartas sobre pintura de paisaje"? Se publicaron en *The Crayon* bajo el auspicio de su hijo editor, John, en 1855, el mismo año del ensayo de Jasper Francis Cropsey "En las nubes" y cuatro años antes de que el revolucionario *El origen de las especies* de Charles Darwin trastocara nuestras ideas sobre la naturaleza y sobre Dios. Las cartas personales de Durand tienden a ser sencillas y directas, tratan de temas familiares y de lugares que eran buenos para pintar, especialmente si no picaban los mosquitos. Sin embargo, las "Cartas sobre pintura de paisaje" son mucho más elocuentes y reveladoras. Escritas manifiestamente a modo de consejos de una figura mayor, de unos sesenta años, a un joven artista, las cartas mezclan piadosas alabanzas a Dios y el sentimiento religioso con la observación pragmática de las condiciones climáticas: calor, humedad, la calidad de la luz solar, los cambios de luz según la hora, a modo de prólogo de los almiares y catedrales que Claude Monet representaría décadas después. Tal observación al aire libre refuerza la carga

Fundación Juan March

pragmática del arte norteamericano, que se remonta a John Singleton Copley y mira hacia Winslow Homer, a pesar de que evoca paralelismos indiscutibles con los impresionistas franceses. La observación de los fenómenos climáticos y meteorológicos, que, como sus escenas de tormentas revelan, le interesaba enormemente, recuerda la proliferación de las estaciones meteorológicas promovidas por el Smithsonian a mediados de siglo y la preocupación continua por los partes meteorológicos en los medios de comunicación de nuestra época actual.

Sin embargo, el clima es cambiante, siempre fluido y, aunque, a lo largo de su carrera, dejó constancia de su volatilidad en innumerables pinturas, Durand parece haber encontrado realmente su absoluto, su visión de la permanencia, en las rocas y árboles, que reproduce casi como una obsesión [CAT. 114]. Los aisló en estudios al óleo de la naturaleza, y los dibujó repetidamente con intrincado e incansable lápiz, como muestran los cuadernos de dibujos en la colección de la Historical Society, que parecen no tener fin.

Como he mencionado ya, sólo cuatro años después de la publicación de "Cartas sobre pintura de paisaje" la evolución darwiniana invirtió la figura de Dios en la naturaleza, aunque en 1859 todavía no afectaba a los artistas ni a su público. Dios todavía no había desaparecido. Las Escrituras se habían trasladado de las páginas de la Biblia a las rocas, árboles, nubes, agua, luz; todo ello formaba parte del libro sagrado de la naturaleza. A Dios le queda mucho para desaparecer y, en general, no se desafiará a la fe hasta unas décadas después. Pero Dios no es tanto Dios Creador como Dios, y la Creación es el gran Santo Grial para los artistas paisajistas de mediados de siglo: Church persigue la Creación en Sudamérica y Bierstadt le sigue la pista en el Oeste. En realidad buscaban los orígenes, y Durand, al igual que Natty Bumppo antes, logró encontrar dichos orígenes más cerca de casa, a lo largo de la ruta este de los hombres del río Hudson. La ambición de Church necesitaba el glamour y el exotismo de los volcanes; Durand se conformaba con sus humildes rocas, su pequeña porción de la Creación.

Pero, ¿son humildes las rocas? Mircea Eliade ha escrito sobre las piedras como hierofanías, manifestaciones de lo sagrado. Comenta que las piedras revelan "poder, dureza, permanencia... sobre todo, la piedra *es*, siempre permanece, no cambia –y *golpea* al hombre con lo que tiene de irreductible y absoluto y, al hacerlo, le revela por analogía lo irreductible y absoluto del existir"[2]. Resistentes al tiempo, las rocas sagradas son para Eliade "la realidad sumada a la perpetuidad". Creo que Durand había estado buscando precisamente esa cualidad de "la realidad sumada a la perpetuidad" en rocas que eran sagradas y estaban, al mismo tiempo, vinculadas a los orígenes, a la Creación.

Sin embargo, Durand tenía otra obsesión aún mayor: dibujaba árboles incluso con mayor frecuencia que rocas. Parece que estuvo permanentemente enamorado de los árboles; en efecto, Tuckerman apunta que "cuando era niño mostraba amor por los árboles y adquirió práctica dibujando su follaje"[3]. De forma que la obsesión por los árboles parecería haber formado parte de un deseo de la infancia, y cuando Durand creció, consumó su amor por los árboles pelándolos hasta dejarlos desnudos en su mayor parte, y trasladando sus cuerpos sin hojas, su estructura arquitectónica, a dibujos de trazos tan delicados y variados que nos recuerdan su interés por Jean-Antoine Watteau durante su gira europea de 1840.

La obsesión de Durand por los árboles nos introduce en una iconografía que me parece absolutamente fascinante, y que converge con el movimiento ecológico en ciernes en el siglo XIX. Su amigo Cole había escrito un poema titulado "On seeing that a favorite tree of the Author's had been cut down" (Al contemplar que uno de los árboles favoritos del Autor había sido talado) y otro con el título "The Lament of the Forest" (El lamento del bosque), en el que afirmaba: "En nuestra breve jornada / El florecimiento silvestre de los siglos se consume..."[4]. En 1836 Cole escribió al mecenas de ambos, Luman Reed, hablándole de su consternación por la tala de árboles en su valle favorito, y comentaba: "Díselo a Durand; no es que desee provocarle dolor, pero quiero que se una a mis maldiciones hacia todos aquellos interesados en los idolatrados dólares"[5].

En "A Forest Hymn" (Un himno al bosque), otro gran amigo de Durand, Bryant, escribía: "los bosques de frutales fueron los primeros templos de Dios". Thoreau hablaba de los árboles viejos como "nuestros padres, y los padres de nuestros padres", y apuntaba: "el verdadero arte no es sino la expresión de nuestro amor hacia la naturaleza. Es monstruoso cuando uno se preocupa poco por los árboles pero mucho por las columnas corintias..." Emmanuel Swedenborg, cuyos escritos motivaron a Ralph Waldo Emerson a declarar "Nuestra era es la de Swedenborg", era tan importante en la Norteamérica de mediados de siglo que se puede asegurar que contribuyó a inspirar la Iglesia Espiritualista. Afirmaba que "los árboles, según su especie, equivalen a las percepciones y al conocimiento de lo bueno y la verdad, que son el origen de la inteligencia y la sabiduría". Y otro amigo de Durand, Andrew Jackson Downing, en su *Treatise on the Theory and Practice of Landscape Gardening*, de 1841, concibió una clasificación de los árboles que extendía al ámbito de lo estético, según la cual el tipo de copa redonda, el haya, se empleaba para obtener un efecto bello, y el roble para lo pintoresco.

Hallamos también esta conciencia de diversidad de tipos de árboles en la crítica que, en su *Book of the Artists*, de 1867, Tuckerman hace de Durand, al que alaba por captar los rasgos característicos de cada árbol y felicita por la "gran individualidad" de sus árboles. "Es una característica muy atractiva para un artista que lidia con el paisaje norteamericano –declara–. Ningún país cuenta con unos árboles soberanos tan espléndidos; y ciertamente ofrecen rasgos peculiares, no sólo por la forma y tonalidad del follaje, la colocación de las ramas y la hendidura de los troncos, sino que cada género presenta especímenes novedosos en verdad dignos de ser cuidadosamente retratados"[6]. Si Chateaubriand, en su anterior visita a Norteamérica, declaraba que aquí no había nada antiguo excepto nuestros árboles milenarios, es de suponer que estos eran dignos de aprecio.

En cualquier caso, a juzgar por los numerosos dibujos de árboles que hay en la Historical Society, parece que Durand apreciaba los árboles más que otros

Fundación Juan March

aspectos de la naturaleza. Podemos preguntarnos ahora qué significa su amor, su aprecio, su obsesión por el árbol. Para Durand, cada árbol es diferente. Dibuja cada uno de ellos con primoroso interés por la curvatura del tronco, la delicadeza de una rama, la fragilidad de cada ramita y de cada hoja. ¿Qué buscaba? Por algunos comentarios que hace en sus "Cartas sobre pintura de paisaje", especialmente la Carta VIII, podría deducirse que, a partir de todos estos árboles individuales, intentaba sintetizar, en última instancia, una suma, un ideal, un árbol primigenio. Pero en esta misma carta también afirma que "todos los elementos corrientes o de objetos naturales... se distinguen los unos de los otros, tanto si se trata de individuos imperfectos como perfectos". Mi impresión es que cada pintura o dibujo de Durand trata de captar la esencia de cada árbol, puesto que cada árbol tiene su propia esencia, de la misma forma que cada ser humano tiene una esencia, aunque a todos se nos llame humanos y a todos se los llame árboles. Es como si se adentrara en el bosque, en el grupo, para encontrar al individuo, y cada individuo, como sabemos por nuestras propias huellas dactilares, es único en el mundo.

Existe una extraña y conmovedora democracia para esto. Walt Whitman había hablado del "yo" y de "la masa", del ciudadano como individuo y del grupo. Estos árboles son ciudadanos de un bosque universal. En sus identidades orgánicas son mortales e inmortales. Hermann Melville había escrito: "¡Muere, todo muere! / La hierba muere, pero con la lluvia vernal / Rebrota y revive nuevamente. / Una y otra vez, y una vez más / Vive, muere y revive nuevamente. / ¿Quién suspira porque se va la vida? / Verano e invierno, placer y pesar / En el reino de Dios, todo, allá donde vas... ¡Acaba, siempre acaba, y para siempre, y siempre vuelve a empezar"[7].

Extiendo un poco la cita de este poema para subrayar el sentido de renovación, e incluso de inmortalidad, que entrañan los árboles de Durand. Resurgirán una y otra vez y, de alguna forma, también llegan a remontarse a los inicios primigenios. Existen dentro y fuera del tiempo, vinculados a ideas que serán codificadas por las teorías de la evolución de Darwin, pero conectados también, en su continuidad, a ideas anteriores sobre la Creación, a aquello que Tuckerman había dado en llamar "la costumbre y el método de la naturaleza" y, en igual medida, a los volcanes exóticos que Church había reclamado para sí.

La crítica que hace Tuckerman de Durand es sorprendentemente útil y clarividente. Cuando escribía sobre *Tarde de verano* de Durand (1865, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York), observa "la delicada y profunda impresión que hace revivir, cuando miramos detenidamente, la sensación absoluta y, sobre todo, el *sentimiento* de la naturaleza bajo este aspecto..."[8]. El vocablo "sentimiento" es común en el habla del siglo XIX, y en absoluto sorprende encontrarlo en la crítica de Tuckerman. Sin embargo, también sugiere que Durand hace revivir, cuando miramos detenidamente, la "sensación" absoluta de la naturaleza bajo este aspecto, y su empleo de esta palabra resulta muy apropiado para lo que intento explicar. Las pinturas de rocas y árboles en los estudios de la naturaleza de Durand me recuerdan nada menos que a las pinturas de rocas y árboles de Paul Cézanne, de aproximadamente cincuenta años después. La confluencia de lo óptico y lo táctil en Durand se convierte no sólo en un diagrama del proceso de percepción tal y como lo entendemos hoy, sino también en un indicio de su deseo, como el de Cézanne, de "hacer realidad" sus sensaciones ante la naturaleza. Este deseo queda amplificado por sus obsesiones. Cézanne pinta la Montagne Saint Victoire una y otra vez, haciendo realidad sensaciones que son siempre diferentes y siempre las mismas cada vez que se aborda su contenido. Yo diría que Durand hace algo parecido, captando la cualidad táctil de las rocas, la graciosa agilidad de los árboles, y añadiendo incluso el sentido del olor a los resultados [**CAT. 106**].

En el estilo trascendental típico del siglo XIX, Henry David Thoreau había observado que "todo aroma no es otra cosa que una forma de anuncio de una calidad moral". Tuckerman, de un modo un tanto más prosaico, añade incluso más sentidos al observador de la pintura de Durand de una tormenta en las montañas White o en las Hudson Highlands. "Podemos oír el crujido de las hojas antes del golpeteo de la lluvia, respirar el aliento margoso de la tierra, y sentir el aire cargado que precede a los relámpagos y acalla las terminaciones nerviosas"[9]. A pesar de que Tuckerman finaliza el capítulo sobre Durand recordándonos, con un estilo muy propio del siglo XIX, la creencia del artista de que "la apariencia externa de esta nuestra morada... está, a la vez, cargada de lecciones de alcance sublime y sagrado"[10], me atrevería a sostener que la habilidad de Durand para hacer realidad sus sensaciones ante la naturaleza le sitúa no sólo en su propia época, sino en algún lugar del futuro, junto con artistas que han establecido la herencia moderna en la historia del arte.*

NOTAS

* Este texto fue originalmente publicado en el *New York Journal of American History* (The New-York Historical Society) 46, no. 4 (2007), pp. 12-17.

1. Henry T. Tuckerman, *Book of the Artists: American Artist Life*. Nueva York: George P. Putnam & Son, 1867, p. 512.
2. Mircea Eliade, *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion* (trad. de Willard R. Trask). Nueva York: Harcourt, Brace and Company, s. f. [1959], p. 155.
3. Tuckerman, op. cit., p. 188.
4. "In our short day / The woodland growth of centuries is consumed..." Thomas Cole, "The Lament of the Forest", *The Knickerbocker* 17, nº 6 (junio 1841), p. 516.
5. Cole a Luman Reed, 6 marzo 1836, Documentos Thomas Cole, New York State Library, Nueva York.
6. Tuckerman, op. cit., p. 193.
7. Herman Melville, "Pontoosuce", *Collected Poems of Herman Melville*. Howard P. Vicent (ed.). Chicaco: Packard, 1947, p. 397.
8. Ibíd., p. 195.
9. Ibíd, p. 189.
10. Ibíd, p. 196; Tuckerman cita la Carta II de las "Letters on Landscape Painting" de Durand.

Fundación Juan March

CAT. 106. Asher B. Durand. *Bosque primigenio*, c 1854. Óleo sepia sobre lienzo, 147,3 x 121,9 cm. The New-York Historical Society. Donación de Lucy Maria Durand Woodman. Inv. 1907.18

Fundación Juan March

CAT. 114. Asher B. Durand. *Estudio de la naturaleza: rocas y árboles en las Catskills, Nueva York*, c 1856. Óleo sobre lienzo, 54,6 x 43,2 cm. The New-York Historical Society. Donación de Lucy Maria Durand Woodman. Inv. 1907.20

Fundación Juan March

Neptune by Durand
associated with Genius of Plenty

Fundación Juan March

III

Un maestro del grabado: padres fundadores, billetes de banco y el gran desnudo norteamericano

Marilyn S. Kushner y *Linda S. Ferber*

Fundación Juan March

FIG. 3.1. John Trumbull. *Declaración de la Independencia*, 1818. Óleo sobre lienzo, 365,8 x 548,6 cm. Capitolio de Estados Unidos, Washington, D.C. Encargado en 1817, adquirido en 1819, ubicado en 1826.

PÁG. 50. Detalle de CAT. 18, pág. 68

Fundación Juan March

La temprana carrera de Asher B. Durand como grabador se ha visto eclipsada en gran parte por su posterior fama como pintor de paisajes. Sin embargo, entre 1812 y 1835 llevó a cabo más de 230 grabados y en 1823 era considerado el mejor grabador de la nación[1]. En efecto, Durand fue un joven prodigio, y de niño aprendió de forma autodidacta los rudimentos del arte del grabado en la relojería y platería de la granja familiar en la Nueva Jersey rural. Enviado a estudiar a la ciudad de Nueva York, Durand se quedó impresionado por "las espléndidas imprentas que había en las inmediaciones del ayuntamiento", cuyos escaparates no sólo le introdujeron en su futuro oficio, sino también, lo que es más importante, en la historia del arte. Más tarde Durand recordaría: "¡En ningún periodo posterior de mi vida, incluso en las grandes galerías de arte de Europa, experimenté una admiración tan profunda frente a las obras de arte como lo que entonces sentí ante este escaparate de grabados a color! Podía quedarme allí mirándolos durante horas"[2]. Fue aprendiz de Peter Maverick, de Newark, Nueva Jersey, convirtiéndose en su socio cinco años después; juntos abrirían un despacho en Nueva York en 1817.

Aunque a lo largo de varias décadas Durand se incluiría en las listas de los directorios de la ciudad como grabador, su mayor ambición ya quedaba reflejada en sus pinturas al óleo de 1822. Cuando ya era un competente dibujante, perfeccionó su técnica dibujando a partir de figuras clásicas en la American Academy of the Fine Arts. Asimismo, en 1825 fue miembro fundador de una organización de artistas de la competencia, la National Academy of Design –aunque no se inscribió como artista, sino como "Miembro de la Academia en Grabado"[3].

Por aquella época, tanto en los Estados Unidos como en Europa, los grabadores eran artesanos que figuraban en la jerarquía académica por debajo de los pintores, ya que su profesión era un oficio al servicio de la reproducción de las obras de otros artistas o de empresas dedicadas al comercio. No obstante, en la sociedad estadounidense del siglo XIX, las imágenes de los grabados ejercían una poderosa influencia; eran un medio de comunicación de gran difusión y de fácil comprensión. En 1887, por ejemplo, se decía que el grabado que Durand había realizado en 1823 a partir de la *Declaración de la Independencia* de John Trumbull [CAT. 9], seguía colgado en las paredes de "miles de hogares, desde el Atlántico hasta el Pacífico"[4]. De esta forma, la obra gráfica de Durand contribuyó a la cimentación de la identidad nacional y cultural estadounidense. Además, los nombres de aquellos pintores de retratos, paisajes y temas literarios, cuyas obras estudió minuciosamente y reprodujo tan brillantemente en sus grabados, constituían la élite de la clase dirigente artística de Nueva York. Durand conocía a los artistas y también a sus mecenas, muchos de cuyos retratos también grabó [CAT. 24, 48, 53].

De hecho, el famoso soldado-artista Trumbull consolidó la reputación de Durand como maestro grabador nacional en los comienzos de su carrera al encomendarle, en 1820, la reproducción de su monumental pintura histórica en la bóveda del Capitolio de los Estados Unidos, en Washington, D.C. (FIG. 3.1)[5]. La pintura de Trumbull representaba el momento del 4 de julio de 1776 en el que los delegados del Congreso Continental proclamaban en Filadelfia la emancipación de los Estados Unidos al firmar la Declaración de la Independencia, un acto que puso fin a la lealtad colonial al rey de Inglaterra. Declarando a su vez su propia independencia de Maverick, Durand trabajó por cuenta propia durante más de tres años en la enorme ilustración de la *Declaración de la Independencia* [CAT. 7-9]. El éxito de crítica que recibió el grabado afianzó su carrera. Al presentarle copia impresa del grabado al héroe francés de la Guerra de la Independencia Norteamericana, el marqués de Lafayette, Trumbull declaró: "Esta obra es absolutamente *estadounidense*, incluso el papel y las letras, una circunstancia que lo hace popular aquí, y que será una curiosidad para usted, que conoció Estados Unidos cuando no tenía ni pintores ni grabadores, ni bellas artes de ningún tipo, excepto las de *pura utilidad*"[6].

La mayor parte de la producción de grabados de Durand la constituirían, en última instancia, retratos de escala más modesta, que cumplían una función tanto privada como pública: la mayoría eran recuerdos personales de parientes, pero algunos también se grababan como imágenes de ciudadanos modélicos (hombres y mujeres) de la nueva república, o representaciones de tipos únicos, como el clérigo nativo americano Jefe Ma-Nuncue, o los legendarios exploradores David Crockett y Andrew Jackson (que se convertiría en el séptimo presidente) [CAT. 25, 26, 29]. Una edición de cuatro volúmenes recopilada por James Herring y James Longacre, *National Portrait Gallery of Distinguished Americans* (1834-1839) reunía un panteón de rostros importantes, con breves biografías –estadistas, soldados, comerciantes, artistas, científicos, escritores (como Catherine Maria Sedgwick [CAT. 96])–; eran la encarnación colectiva del talento y la iniciativa empresarial estadounidense. De modo semejante, *The American Landscape* (1830) reunió un panteón de sitios importantes, lugares nacionales impregnados de significado histórico y estético [CAT. 36-44]. Durand, a quien encomendaron hacer el grabado de diecinueve retratos para la *National Portrait Gallery*, se quejaba del carácter prosaico de dicho trabajo. Pero, en última instancia, la continua demanda de este tipo de encargos hizo posible que pasara de ser "grabador" de retratos a ser "pintor" de retratos. Su bello retrato al óleo de Aaron Ogden [CAT. 50], por ejemplo, le sirvió de modelo para su grabado [CAT. 51], de la misma forma que sus pinturas paisajísticas de las Catskills y del desfiladero Delaware habían servido para sus ilustraciones en *The American Landscape* [CAT. 39, 43]. El penetrante retrato al natural que Durand hizo del anciano James Madison (que había sido el cuarto presidente) [CAT. 49] sirvió de modelo al grabado de John W. Casilear que se publicó en el *New-York Mirror*.

Los norteamericanos de la generación de Durand poseían una fuerte conciencia histórica, que

Fundación Juan March

demostraban equiparando la reciente república con las antiguas Grecia y Roma, adoptando los estilos clásicos para sus edificios públicos y asignando figuras mitológicas a sus monedas [CAT. 17, 18]. En 1825, finalizada la construcción del canal Erie, que unía los Grandes Lagos con el océano Atlántico a través del río Hudson, Durand grabó, para la celebración pública, una invitación muy elaborada, adornada con personajes clásicos alabando este feliz momento de la construcción de la nación [CAT. 22]. También grabó retratos de DeWitt Clinton, el gobernador estatal que había lanzado el proyecto del canal, y de Philip Hone, alcalde de la ciudad de Nueva York [CAT. 52, 24]. Tanto Clinton como Hone formaban parte (al igual que Trumbull) de los primeros miembros de la New-York Historical Society, fundada en 1804 para conservar documentos de la época colonial y de la Guerra de la Independencia. Durand fue nombrado miembro honorífico en 1821 tras haber realizado el grabado del primer diploma de adhesión a la Society [CAT. 11].

A pesar de que a Durand le irritaba su estatus de artesano, el de grabador era un oficio respetable y un negocio rentable en los Estados Unidos. Las ciudades del nordeste del país ya albergaban grandes poblaciones de clase media, que esperaban con impaciencia las publicaciones anuales elegantemente encuadernadas que se conocían como "libros para regalo", que proporcionaban a Durand encargos como grabador [CAT. 30-33, 47][7]. Estas publicaciones, espléndidamente ilustradas, combinaban imágenes de pinturas contemporáneas y selectas ediciones literarias. Vehículo importante para dar a conocer la obra de escritores y artistas, los libros para regalo constituyen un buen testimonio del gusto americano antes de la Guerra de Secesión (1861-1865). Estos volúmenes, junto con los libros ilustrados y las revistas que también dieron trabajo a Durand durante las décadas de 1820 y 1830, demuestran que los estadounidenses estaban familiarizados con las obras de Sir Walter Scott y Lord Byron, las novelas de Miguel de Cervantes y el teatro de William Shakespeare [CAT. 6, 5, 30, 47].

Los grabadores de comienzos del siglo XIX también diseñaban y grababan monedas para los bancos

FIG. 3.2. John Vanderlyn. *Ariadna dormida en la isla de Naxos*, 1812. Óleo sobre lienzo, 174 x 221 cm. Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Filadelfia, Pensilvania. Inv. 1878.1.11

norteamericanos. El grabado de billetes de banco era un negocio muy importante y lucrativo en la época, un negocio que reflejaba el progreso empresarial y económico de la nueva nación[8]. Para fortalecer sus ingresos, Durand se une en 1824 a su hermano mayor Cyrus como socio de la empresa de grabado de billetes de banco. Cyrus Durand era un experto grabador, famoso por su torno geométrico [CAT. 12], con el que lograba billetes de tramas precisas e intrincadas líneas rectas y curvas, que podían disuadir a los falsificadores [CAT. 13-16][9].

Fundación Juan March

Los diseños de Cyrus proporcionaban también a Asher el contexto para sus alegres viñetas, composiciones en miniatura en las que combinaba a los dioses y diosas de la antigüedad con modernos canales, barcos y Padres Fundadores americanos [**CAT. 18, 19**]. Se decía que la unión de la pericia mecánica y artística de los dotados hermanos Durand había marcado una nueva era en el diseño de billetes de banco, una era que estableció los parámetros internacionales de superioridad técnica. Además, en su día fueron elogiados por transformar el papel moneda en "un instrumento para refinar el gusto del público"[10].

Asher dejó esta sociedad de éxito en 1831, determinado a continuar su transición de artesano a artista. Ese mismo año compró al propio artista John Vanderlyn la elogiada *Ariadna dormida en la isla de Naxos* (1812) (**FIG. 3.2**). El desnudo a tamaño real de Vanderlyn, basado en los prototipos clásicos, había recibido magníficas críticas en el Salón de París, pero donde alcanzó gran notoriedad pública fue principalmente en la más mojigata Nueva York[11]. La pintura, que permaneció en la colección de Durand durante décadas, sirvió de inspiración para llevar a cabo el *tour de force* que fue el magnífico grabado de 1835, la despedida del Durand grabador [**CAT. 57**]. La idea de hacer una lámina así debió de gestarse desde 1825, cuando Durand concibió *Musidora*, su audaz grabado de gran formato, para cuya figura desnuda se inspiró en una Venus clásica [**CAT. 23**]. Durand se basa en unos versos (inscritos en el grabado) de *Las estaciones del año*, del poeta escocés James Thomson, y presenta a *Musidora* lista para bañarse en un bosque de vegetación exuberante más evocador del Nuevo Mundo que del Viejo. El proyecto de Durand evidenciaba su temprana ambición por dominar el desnudo, así como su falta de formación en anatomía. Una década después compensaría brillantemente este punto débil como pintor figurativo, escogiendo como modelo la académica obra maestra de Vanderlyn. Como en un acto de devoción, reproduce fielmente el desnudo durmiente de su colega de profesión, primero al óleo, después en grafito y finalmente con el buril [**CAT. 55-57**].

Aunque *Ariadna* marcaba el final de la primera carrera de Durand, a lo largo de toda su vida mantuvo el interés por el grabado. En 1887, el patrimonio en venta del artista incluyó 281 lotes de grabados y libros ilustrados, lo que refleja un claro impulso coleccionista, provocado probablemente por los espectaculares escaparates de las imprentas que contemplaba en sus visitas de juventud a Nueva York. Las estampas también reflejan su eterno deseo de aprender tanto sobre la creación artística como sobre la historia del arte[12]. Y lo más importante: Durand, el maestro del grabado, adquiriría con ellas una soberbia habilidad para el dibujo y un excepcional dominio del detalle en sus cuarenta años como pintor del paisaje americano.

NOTAS

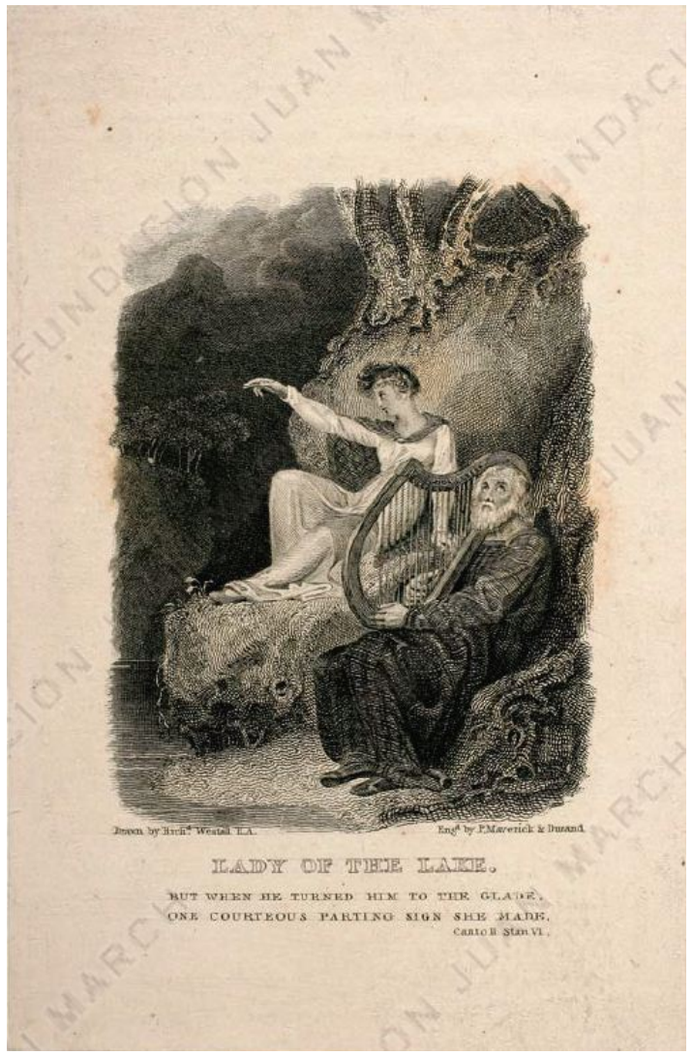
1. Grolier Club, *Catalogue of the Engraved Work of Asher B. Durand. Introduction by C. H. H. [Charles Henry Hart]*. Nueva York, 1895. El catálogo razonado de los grabados de Durand incluye 237 obras. Una amplia bibliografía sobre el artista se puede encontrar en Linda S. Ferber (ed.), *Kindred Spirits: Asher B. Durand and the American Landscape* [cat. expo]. Nueva York-Londres: Brooklyn Museum-D Giles Limited, 2007. Para consultar las fuentes empleadas por las autoras de este ensayo de Durand como grabador, cf. especialmente Wayne Craven, "Asher B. Durand's Career as an Engraver", *American Art Journal* 3, nº 1 (1971), pp. 39-57; Barbara Dayer Gallati, "Catalogue of the Exhibitions", en *Hudson River Museum. Asher B. Durand: An Engraver's and a Farmer's Art* [cat. expo]. Yonkers, N.Y.: Hudson River Museum, 1983 y Barbara Dayer Gallati, "Asher B. Durand's Early Career: A Portrait of the Artist as an Ambitious Man", en Linda S. Ferber (ed.), *Kindred Spirits: Asher B. Durand and the American Landscape* [cat. expo]. Nueva York-Londres: Brooklyn Museum-D Giles Limited, 2007, pp. 45-81.
2. John Durand, *The Life and Times of Asher B. Durand* (1894). Hensonville, N.Y.: Black Dome, 2006, p. 23.
3. B. D. Gallati, "Asher B. Durand's Early Career...", cit., p. 53.
4. *Art Amateur*, 16, nº 6 (mayo 1887), p. 123.
5. Para el encargo de Trumbull, cf. Gordon Hendricks, "Durand, Maverick, and the Declaration", *American Art Journal* 3, nº 1 (1971), pp. 58-71; B. D. Gallati, "Catalogue of the Exhibitions", cit., e id., "Asher B. Durand's Early Career...", cit., pp. 47-49. Durand utilizó el pequeño estudio de Trumbull para la composición que emplearía como modelo (Yale University Art Gallery).
6. John Trumbull al marqués de Lafayette, 20 octubre 1823, citado en Daniel Huntington, *Asher B. Durand: A Memorial Address*. Nueva York: Century Association, 1887, p. 13.
7. Para anuarios y libros para regalo, cf. *Publishers' Bindings Online*.
8. Para los grabados de billetes de banco de Durand cf. Julian Blanchard, "The Durand Engraving Companies", *Essay Proof Journal* 7, nº 2 (abril 1950), pp. 147-152; y 8, nº 1 (enero 1951), pp. 11-16. Las autoras dan las gracias a Mark Tomasko por compartir su pericia acerca de los grabados de billetes de banco de los hermanos de Durand en la colección de la N-YHS.
9. Para Cyrus Durand, cf. "Cyrus Durand, The Machinist and Bank-Note Engraver", *Illustrated Magazine of Art* 3 (1854), pp. 267-270; J. Blanchard op. cit. y Alan A. Siegel, *Out of Our Past: A History of Irvington*. Irvington, N. J.: Irvington Centennial Committee, 1974.
10. "Cyrus Durand, The Machinist and Bank-Note Engraver", cit., p. 270.
11. Para la acogida del desnudo a comienzos del siglo XIX, cf. William Gerdts, *The Great American Nude: A History in Art*. Nueva York: Praeger, 1974, pp. 43-61.
12. Ortgies Art Gallery, *Studies in Oil by Asher B. Durand, N.A., Deceased; Engravings by Durand, Raphael Morghen, Turner, W. Sharp, Bartolozzi, Wille, Strange and Others. Also a Choice Collection of Fine Illustrated Art Books*. Nueva York: Ortgies & Co., 1887, pp. 5-17. Los lotes 129-171 eran grabados de Durand; además había grabados de Raphael Morghen (1758-1833), de J. M. W. Turner (1775-1851), o basados en su obra, Francesco Bartolozzi (1727-1815), William Woolett (1733-1785), James Heath (1757-1834), James Smillie (1807-1885), Alfred Jones (1819-1900), Charles K. Burt (1823-1891) y de muchos otros grabadores europeos y norteamericanos.

Fundación Juan March

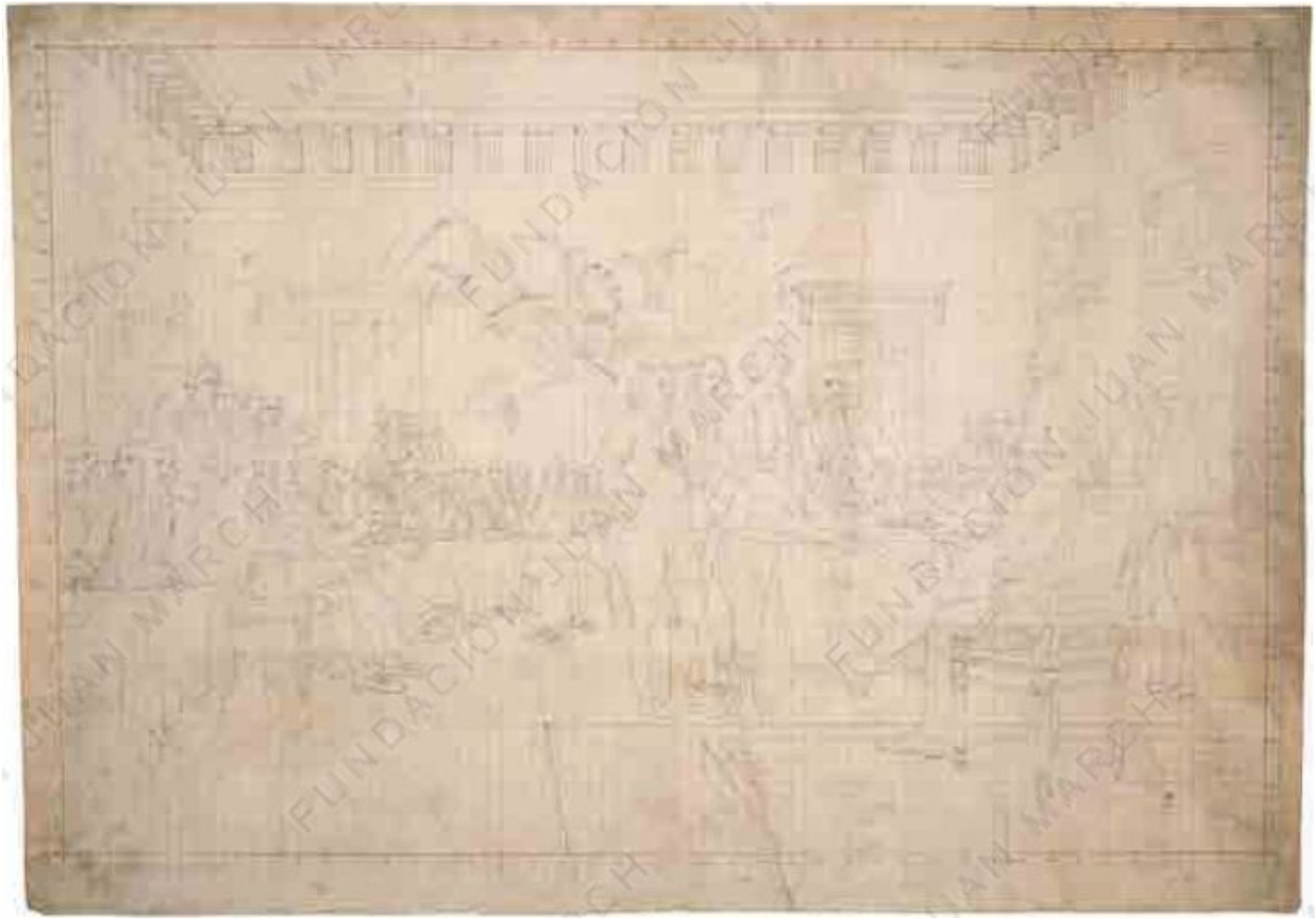
Fundación Juan March

CAT. 5. P. Maverick, Durand & Co. (Grabado por P. Maverick, dibujado por Asher B. Durand). *The Works of the Right Honorable Lord Byron (Las obras del excelentísimo señor Lord Byron)*. Vol. II, 1817-1820. Grabado, papel: 35,2 x 43 cm. Portada: *El corsario*. The New-York Historical Society

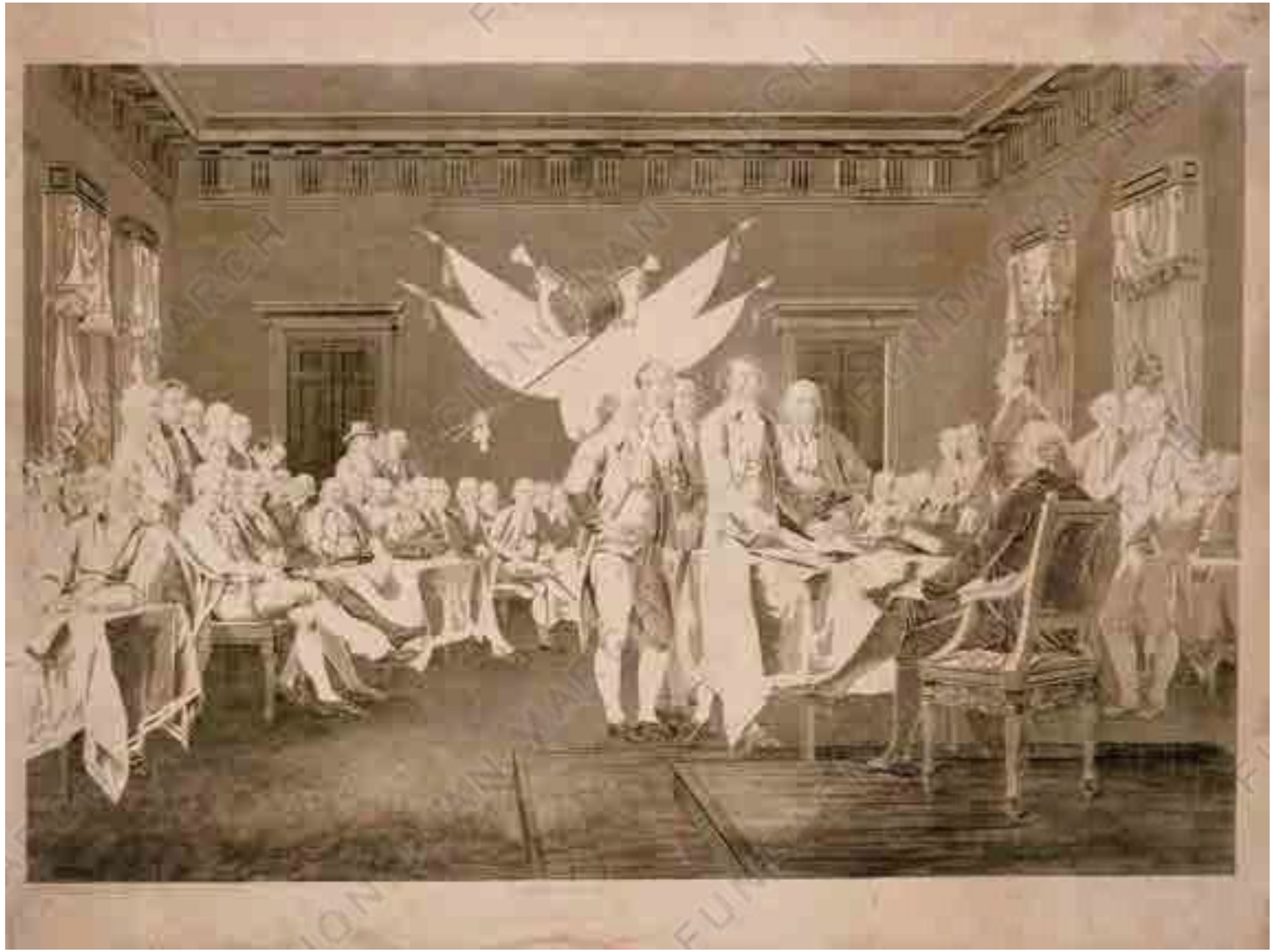
CAT. 6. Asher B. Durand y P. Maverick, a partir de la obra de Richard Westall. *Lady of the Lake (La dama del lago)*, c 1818. Grabado, imagen: 9,2 x 6,7 cm, papel: 14,4 x 9,5 cm. The New-York Historical Society Library



Fundación Juan March



Fundación Juan March

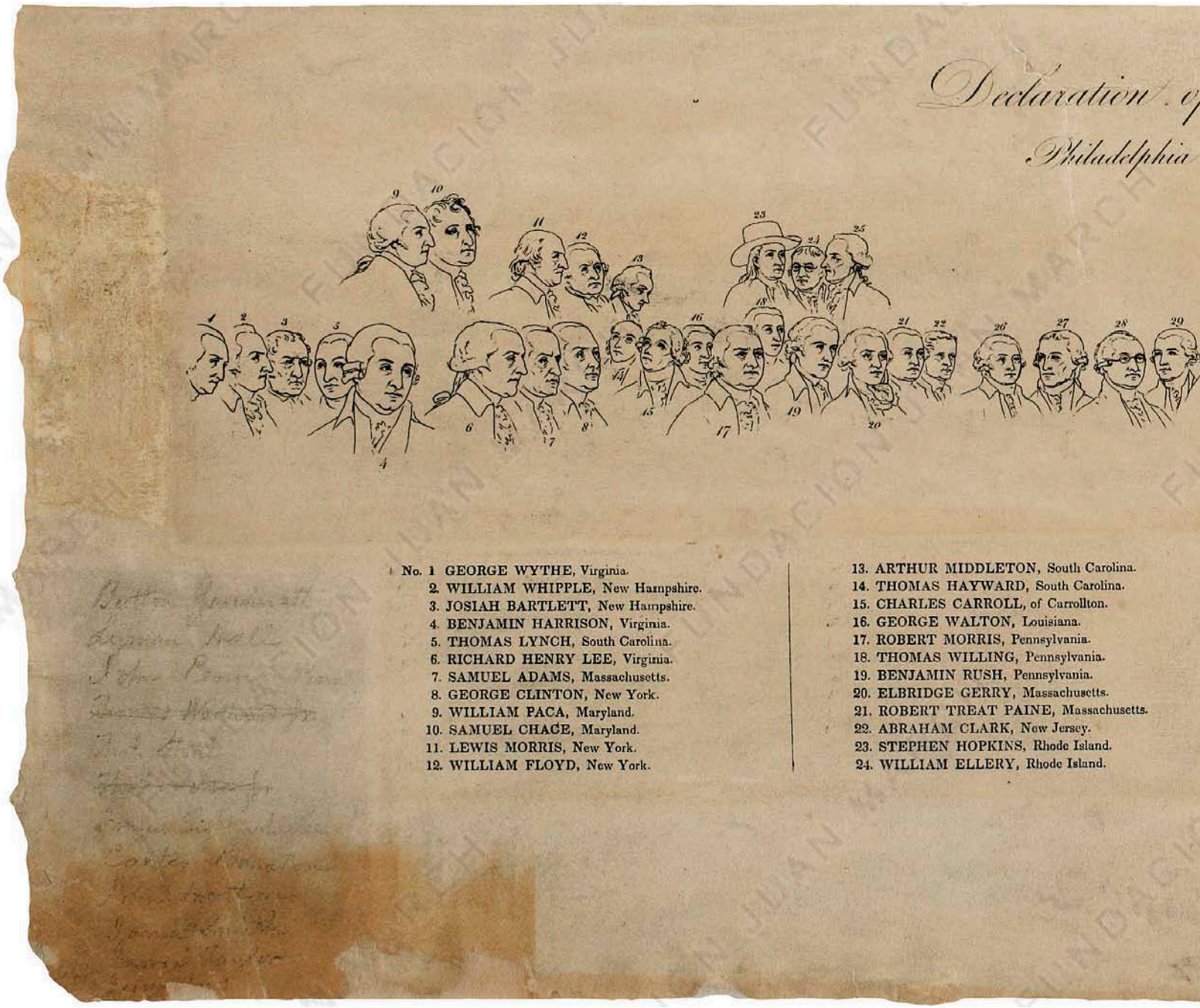


CAT. 7. Asher B. Durand, a partir de la obra de John Trumbull. *"La Declaración de la Independencia", a partir de la obra de John Trumbull: dibujo preparatorio para el grabado*, 1820. Grafito y tinta marrón sobre papel cuadriculado y numerado para traslado, 58,1 x 81,3 cm. The New-York Historical Society. Donación de la familia Durand. Inv. X.500

CAT. 8. Asher B. Durand, a partir de la obra de John Trumbull. *Declaración de la Independencia*, 1820-1823. Grabado, segundo estado, imagen: 51,3 x 76,2 cm, papel: 60 x 80,2 cm. The New-York Historical Society Library. Donación de Lucy Maria Durand Woodman, Inv. 1908

Fundación Juan March

CAT. 10. Grabador desconocido.
Explicación de la *Declaración de la Independencia*, 1823.
Grabado, papel: 17,1 x 79,4 cm., irregular. The New-York Historical Society Library



Fundación Juan March

Independence.

July 4th 1776.

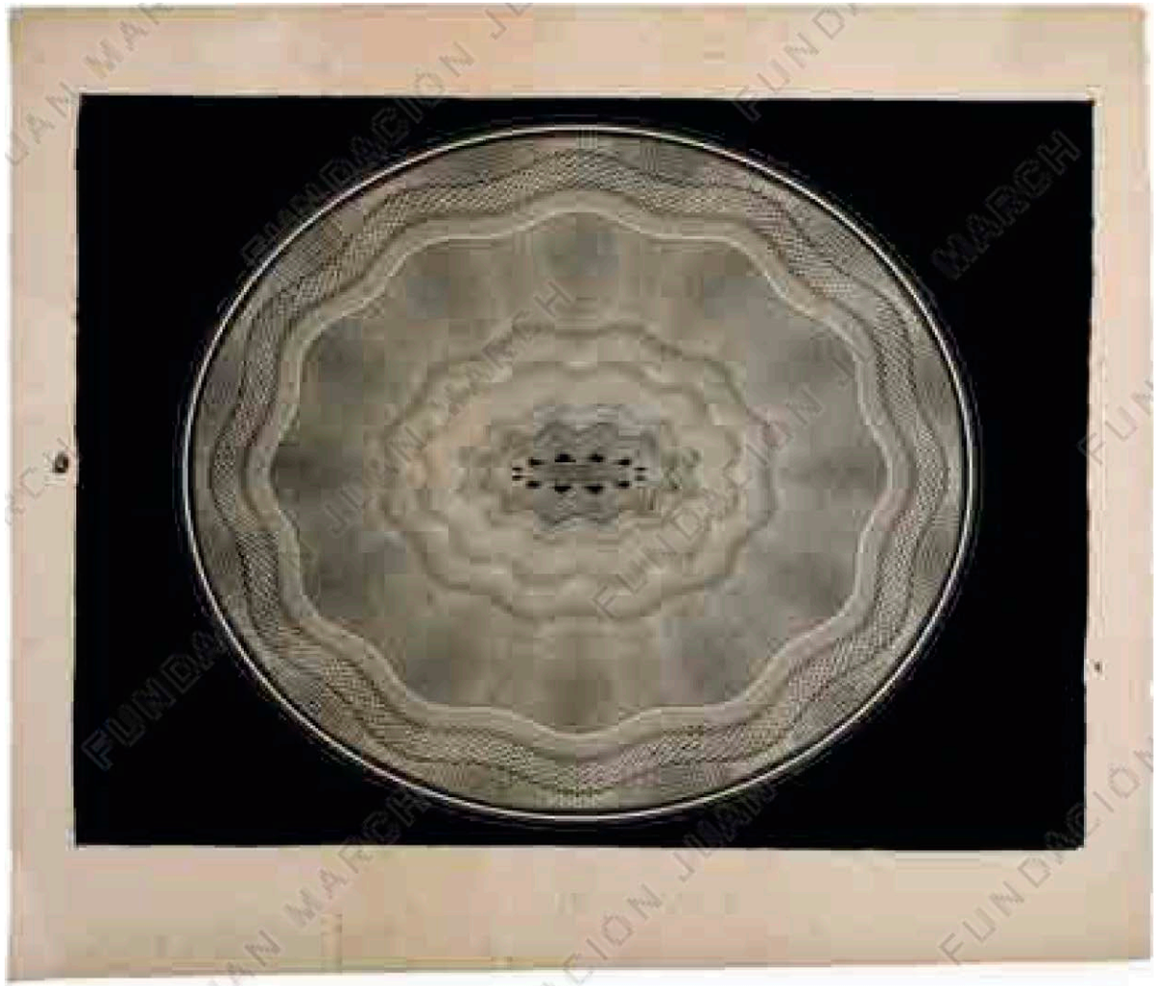
25. GEORGE CLYMER, Pennsylvania.
26. WILLIAM HOOPER, North Carolina.
27. JOSEPH HEWES, North Carolina.
28. JAMES WILSON, Pennsylvania.
29. FRANCIS HOPKINSON, New Jersey.
30. JOHN ADAMS, Massachusetts.
31. ROGER SHERMAN, Connecticut.
32. ROBERT L. LIVINGSTON, New York.
33. THOMAS JEFFERSON, Virginia.
34. BENJAMIN FRANKLIN, Pennsylvania.
35. RICHARD STOCKTON, New Jersey.
36. FRANCIS LEWIS, New York.
37. JOHN WITHERSPOON, New Jersey.
38. SAMUEL HUNTINGTON, Connecticut.
39. WILLIAM WILLIAMS, Connecticut.
40. OLIVER WOLCOTT, Connecticut.
41. JOHN HANCOCK, Massachusetts.
42. CHARLES THOMPSON, Pennsylvania.
43. GEORGE REED, Delaware.
44. JOHN DICKINSON, Delaware.
45. EDWARD RUTLEDGE, South Carolina.
46. THOMAS M'KEAN, Pennsylvania.
47. PHILIP LIVINGSTON, New York.

Fundación Juan March

Fundación Juan March

CAT. 12. Cyrus Durand.
Torno geométrico (máquina para grabar notas de banco), 1823. Latón, acero y marfil, 23,5 x 37,5 x 17,1 cm. The New-York Historical Society. Donación de Cyrus Durand. Inv. 1863.15
[No incluido en la exposición]

CAT. 14. Cyrus Durand.
Prueba de trabajo con torno geométrico, s. f. Grabado, imagen: 15,2 x 20,9 cm; papel: 20,3 x 24,4 cm. The New-York Historical Society Library

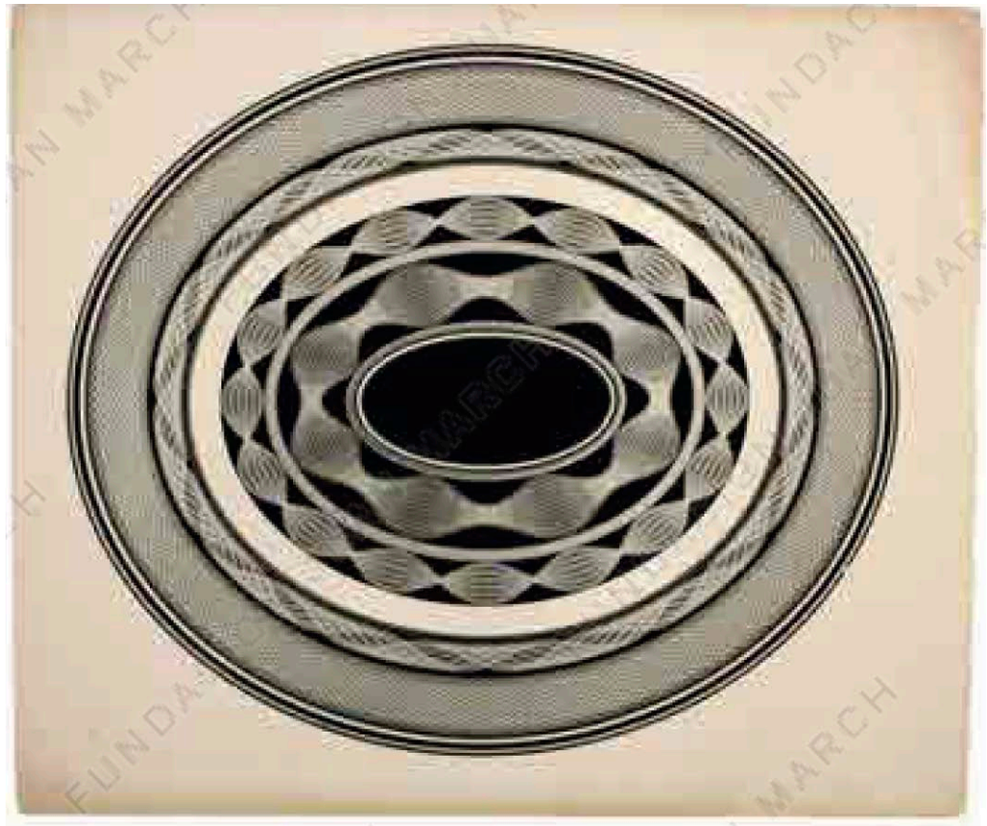


Fundación Juan March

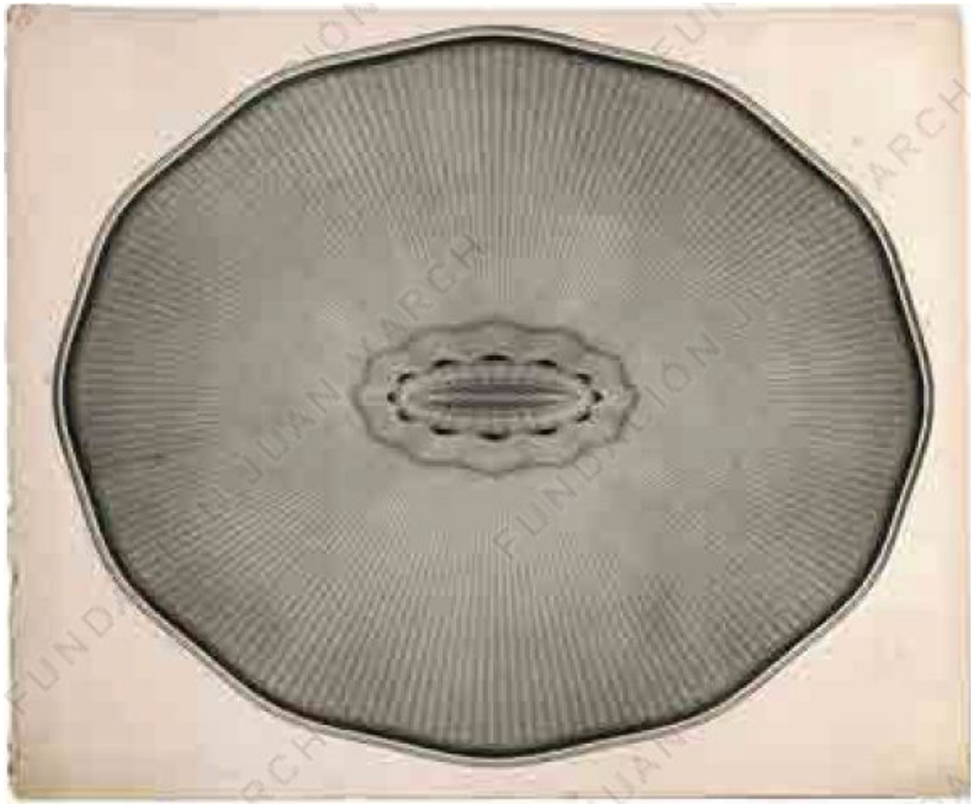
CAT. 13. Cyrus Durand. *Prueba de trabajo con torno geométrico*, s. f. Grabado, imagen: 17,8 x 20,9 cm, papel: 20,3 x 24,4 cm. The New-York Historical Society Library

CAT. 15. Cyrus Durand. *Prueba de trabajo con torno geométrico*, s. f. Grabado, imagen: 19 x 22,2 cm, papel: 20,3 x 24,4 cm. The New-York Historical Society Library

CAT. 16. Cyrus Durand. *Prueba de trabajo con torno geométrico*, s. f. Grabado, imagen: 15,2 x 19,7 cm, papel: 20,2 x 24,1 cm. The New-York Historical Society Library



Fundación Juan March



Fundación Juan March

CAT. 4. P. Maverick, Durand & Co. (Peter Maverick y Asher B. Durand). *Billetes de banco del Eagle Bank de Providence*, 1817-1820. Grabado, cuatro billetes impresos sobre cartulina: 30,2 x 18,4 cm. The New-York Historical Society Library

CAT. 17. Durand & Wright. (Cyrus Durand, C. C. Wright). *Billetes de banco del Newburgh Bank*, 1823-1824. Grabado, cuatro billetes impresos sobre cartulina: 30,8 x 20 cm. The New-York Historical Society Library

Fundación Juan March

CAT. 19. Asher B. Durand y Cyrus Durand. *Viñetas retrato y trabajo de torno oval*, c 1824. Grabado, siete pruebas montadas en página de libro de muestra, papel: 38,1 x 15,9 cm. The New-York Historical Society Library

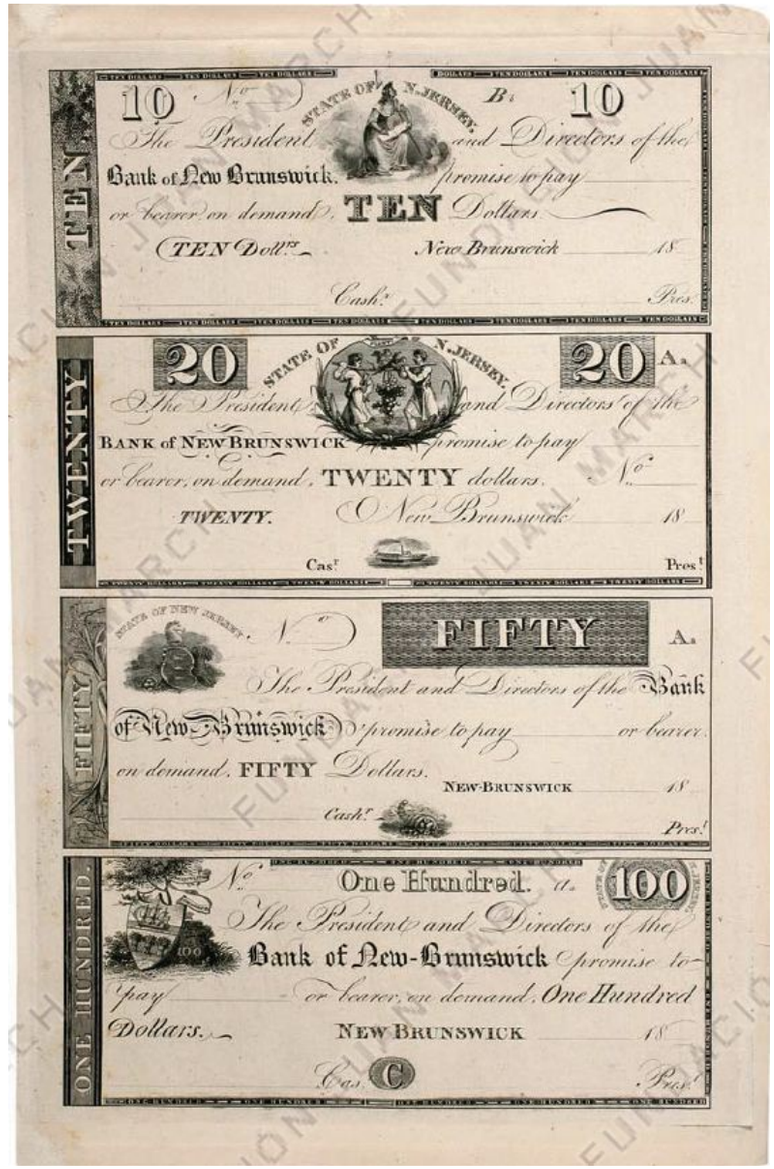
Fundación Juan March

CAT. 18. Durand & Wright; A. B. & C. Durand & Wright. *Viñetas de billetes de banco: figuras alegóricas, mitológicas e históricas*, 1823-1827. Grabado, 42 viñetas extraídas de pruebas y billetes, montadas en páginas de libro de muestra, la mayoría con inscripciones de números y títulos: 38,4 x 31,1 cm. The New-York Historical Society Library

Fundación Juan March

CAT. 20. A. B. & C. Durand Wright & Co. *Lámina de muestra de billetes de banco*, 1824-1827. Grabado, cuatro pruebas en papel de India montadas sobre papel: 38,1 x 15,9 cm. The New-York Historical Society Library, Donación de Nora Durand Woodman

CAT. 21. Atribuido a A. B. & C. Durand Wright & Co. (Asher B. Durand, Cyrus Durand, C. C. Wright). *Billetes de banco del New Brunswick Bank*, c 1824-1827. Grabado, cuatro billetes impresos sobre cartulina: 30,8 x 20,2 cm. The New-York Historical Society Library



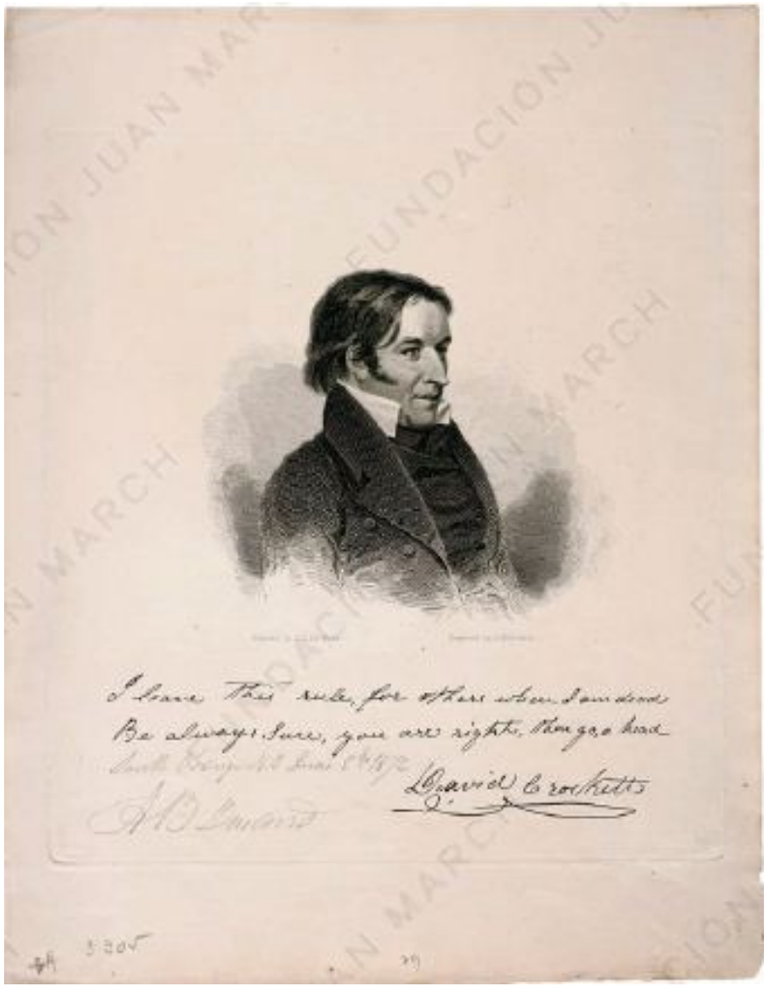
Fundación Juan March

CAT. 23. Asher B. Durand.
Musidora, 1825. Grabado, imagen: 37,1 x 27,3 cm, papel: 58,4 x 43,5 cm. The New-York Historical Society Library, Donación de Lucy Maria Durand Woodman, Inv. 1908

Fundación Juan March

CAT. 26. Asher B. Durand, a partir de la obra de A. L. Rose. *David Crockett* (1786-1836), c 1836. Grabado, imagen: 23,5 x 21,4 cm, papel: 31,3 x 24,1 cm. La acuarela original del retrato de Crockett, probable encargo a Durand de Anthony Lewis DeRose, está en la colección de la N-YHS (Donación de John Durand. X.31) y sirvió como modelo para el grabado que inmortalizó la muerte heroica de Crockett en El Álamo en 1836. The New-York Historical Society

CAT. 25. Asher B. Durand, a partir de la obra de John Paradise. *Ma-Nuncue* (antes de 1800-después de 1854), posterior a 1826. Grabado, 20,3 x 12,5 cm. The New-York Historical Society Library



Fundación Juan March

Painted by S.F.B.Morse. Eng. by A.B.Durand.

THE WIFE.

Painted by C.R.Leslie. Eng. on Steel by A.B.Durand.

ANNE PAGE, SLENDER & SHALLOW.

Carey, Lea & Carey Philadelphia 1828.

Fundación Juan March

CAT. 32. Asher B. Durand, a partir de la obra de Samuel F. B. Morse. *The Wife (La esposa)*, 1829. Grabado, imagen: 9,4 x 7,5 cm, papel: 18,3 x 14,3 cm. The New-York Historical Society Library

CAT. 30. Asher B. Durand, a partir de la obra de Charles R. Leslie. *Anne Page, Slender & Shallow (Anne Page, delgada y superficial)*, 1828. Grabado, imagen: 7,1 x 8 cm, papel: 21,7 x 29,2 cm. The New-York Historical Society Library

CAT. 33. Asher B. Durand, a partir de la obra de Charles R. Leslie. *Gipseying Party (Fiesta al aire libre)*, 1829. Grabado, imagen: 7,8 x 11,6 cm, papel: 13,5 x 19,5 cm. The New-York Historical Society Library

Fundación Juan March

CAT. 34. Asher B. Durand, a partir de la obra de William Eiffe. *Lady Lightfoot*, 1831. Plancha de grabado de cobre, 15,2 x 22,9 cm. Colección de Mark D. Tomasko

CAT. 35. Asher B. Durand, a partir de la obra de William Eiffe. *Lady Lightfoot*, 1831. Grabado, imagen: 12,7 x 15,9 cm, papel: 26,2 x 30,5 cm. Publicado en *American Turf Register and Sporting Magazine* (noviembre 1831). Donación de John Durand, Print Collection, Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs, The New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundations

Fundación Juan March

Wm Eiffe Pinx.t A. B. Durand Scp.t

LADY LIGHTFOOT.

Owned by Charles Henry Hall.

Engraved by his order for the American Turf Register & Sporting Magazine.

Fundación Juan March

CAT. 55. Asher B. Durand, a partir de la obra de John Vanderlyn. *Ariadna,* c 1831-1835. Óleo sobre lienzo, 43,5 x 49,2 cm. The Metropolitan Museum of Art. Donación de Samuel P. Avery, 1897. Inv. 97.29.2

CAT. 56. Asher B. Durand, a partir de la obra de John Vanderlyn. *Ariadna: dibujo preparatorio para el grabado*, 1833. Grafito sobre papel cuadriculado y numerado para traslado, 43,5 x 52,7 cm. Filigrana: JWHATMAN / 1827. The New-York Historical Society. Donación de la Familia Durand. Inv. X.502

Fundación Juan March

Fundación Juan March

Fundación Juan March

IV

Durand y la cultura "Knickerbocker" de Nueva York

Barbara Dayer Gallati

Fundación Juan March

FIG. 4.1. Asher B. Durand, a partir de la obra de Samuel Waldo. *Old Pat*, c 1819. Grabado, 10,2 x 9,9 cm. New York Public Library, Astor, Lenox y Tilden Foundations, Print Collection: Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints, and Photographs

PÁG. 78. Detalle de CAT. 54, pág. 94

Fundación Juan March

En 1836 Asher B. Durand participó en la exposición anual de la National Academy of Design con seis pinturas, entre las que se incluía *Peter Stuyvesant y el trompetista*, ahora conocida como *La cólera de Peter Stuyvesant* [CAT. 54]; era la primera incursión de Durand en la pintura de género literario. Asimismo se expuso su retrato de Luman Reed [CAT. 80], para quien Durand había pintado *Peter Stuyvesant*[1]. Este comerciante y coleccionista de arte de Nueva York se había convertido en el mecenas principal del artista con el encargo que le había confiado en 1835 de retratar a los siete primeros presidentes de los Estados Unidos. Como John, el hijo de Durand, escribiría más tarde, fue "el estímulo del Sr. Reed para que se esforzara en el retrato lo que le condujo a abandonar por completo el grabado"[2]. Sin lugar a dudas, en 1835 la carrera de Durand era inestable, no sólo porque se encontraba en proceso de cambiar de un medio a otro, sino también porque estaba experimentando con varios géneros, un ejercicio necesario puesto que su trabajo como grabador no le había exigido una temática específica propia.

Peter Stuyvesant y el trompetista describe un episodio de la célebre sátira de 1809 de Washington Irving, *A History of New York, from the Beginning of the World to the End of the Dutch Dynasty (Una historia de Nueva York, desde el comienzo del mundo hasta el final de la dinastía holandesa)*, escrita bajo el pseudónimo de Diedrich Knickerbocker. Repleto de un dramatismo rayano en lo burlesco, la interpretación de Durand coincide con el texto de Irving en la atmósfera y en los detalles, ya que retrata la ira del gobernador holandés de la colonia al conocer que la fortaleza holandesa de Casimir había sido tomada por los colonos suecos[3]. El furioso Peter Stuyvesant domina la zona izquierda de la composición, mientras que a la derecha Dirk Schuyler (el portador de la noticia) se encoje de miedo y el corpulento trompetista Anthony Van Corlear espera

FIG. 1.2. Trott y Inman.
Fitz-Greene Halleck, 1828. Óleo sobre lienzo, 76.8 x 64.1 cm. The New-York Historical Society. Legado de Thomas W. C. Moore. Inv. 1872.2

la orden de convocar al consejo de Stuyvesant. Al exponer este tema, Durand no sólo se unía a la naciente escuela norteamericana de pintores, sino que también se adhería al pequeño pero no menos poderoso grupo de escritores, artistas, editores y empresarios de Nueva York que habían recibido el apodo de "Knickerbockers". Este círculo, llamado así por el pseudónimo de Irving, Diedrich Knickerbocker, ha llegado a definir un periodo de la vida cultural de Nueva York que se extendió desde alrededor de 1807 hasta mediados de siglo[4]. Irving, el novelista James Fenimore Cooper y el poeta y periodista William Cullen Bryant fueron las figuras centrales de la actividad literaria Knickerbocker y su influencia se difundía a través de una red de personajes de Nueva York que estaban unidos por el deseo de instaurar una identidad cultural manifiestamente norteamericana.

Durand había trasladado su domicilio a la ciudad de Nueva York en 1817, el mismo año que comenzó la construcción del canal Erie, el ambicioso proyecto del político DeWitt Clinton de establecer una vía fluvial ininterrumpida para unir los Grandes Lagos con el puerto de Nueva York [CAT. 52]. La ciudad estaba creciendo, pero no a la asombrosa velocidad que alcanzaría una vez finalizado el canal en 1825. La celebración de la gran inauguración del canal anunciaba el futuro predominio de Nueva York como centro cultural y económico de la nación, y fue Durand quien diseñó la invitación [CAT. 22]. Estos primeros años de la carrera profesional del artista –de 1817 a 1825– fueron testigo de la maduración de su técnica como grabador y de su integración gradual en los escalones superiores de la comunidad cultural de la ciudad. Cada vez se le requería más para hacer grabados a partir de pinturas al óleo de célebres contemporáneos, y esta práctica le introdujo entre las fuerzas vivas de los florecientes dominios del arte y la edición norteamericana. Por ejemplo, probablemente conoció a William Jewett, que pintó un sorprendente retrato suyo [CAT. 2], a través del socio de Jewett, Samuel Waldo. El contacto con Waldo había tenido lugar en el transcurso de la creación de la primera plancha de Durand directamente a partir de una pintura, un grabado de

Fundación Juan March

Old Pat de Waldo (**FIG. 4.1**). El grabado provocó que John Trumbull, presidente de la American Academy of the Fine Arts, se fijara en Durand. Este acontecimiento posiblemente fortuito movió a Trumbull a encargar a Durand el grabado de su *Declaración de la Independencia* [**CAT. 9**], que en última instancia precipitó la disolución de la sociedad de Durand con Peter Maverick y el lanzamiento de su carrera de forma independiente (véase el capítulo III de este catálogo)[5].

El ingreso de Durand en la órbita de Trumbull en 1820 parece que despertó su ambición, y fue entonces cuando empezó a exponer sus grabados en la American Academy, donde ya había estudiado de manera informal, dibujando figuras clásicas propiedad de la organización. Durante los siguientes cinco años amplió sus relaciones profesionales gracias a sus grabados de billetes de banco y de obras de arte. Más importante aún es el hecho de que también empezase a ampliar su horizonte artístico aprendiendo por su cuenta a pintar al óleo, una práctica que seguramente le llevó a frecuentar a artistas establecidos en dicho campo.

Aunque es difícil reconstruir el desarrollo de las amistades sociales y profesionales de Durand de un modo lineal, el hecho de que en 1825 le invitaran a unirse al Bread and Cheese Club confirma que había alcanzado una posición significativa en los círculos "Knickerbocker". El club lo había fundado James Fenimore Cooper en 1822, año en que el escritor había trasladado su domicilio a Nueva York después del éxito de su novela *The Spy* (*El espía*)[6]. Entre los primeros miembros del club (todos ellos debían recibir la aprobación de Cooper y ser elegidos por unanimidad) estaban los escritores Fitz-Greene Halleck (**FIG. 4.2**); Robert Sands; Gulian Verplanck y Bryant; el director de teatro, dramaturgo, crítico y pintor William Dunlap; y el pintor Samuel F. B. Morse; además de diversos empresarios, políticos y editores. Entre estos se incluía el futuro alcalde de Nueva York y mecenas Philip Hone [**CAT. 24**] y el médico y mecenas John Wakefield Francis. Los pintores Henry Inman y Robert Walter Weir probablemente se encontraban entre los últimos iniciados del club[7].

FIG. 4.3. Asher B. Durand. *Paisaje—Escena de "Thanatopsis"*, 1850. Óleo sobre lienzo, 100,3 x 154,9 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Donación de J. Pierpont Morgan, 1911. Inv. 11.156

Dentro de esta esfera social Durand forjó relaciones duraderas; la más fuerte de ellas fue su amistad con Bryant [**CAT. 27**], el promotor literario no oficial de lo que se ha llamado la "Escuela del río Hudson" de pintura paisajística. La poesía y los ensayos de Bryant no sólo rendían homenaje a los impecables paisajes de la nación, sino que también elogiaban a los artistas que plasmaban sobre el lienzo los escenarios pastoriles y los bosques de Norteamérica. Los ideales que compartían quedan atestiguados en obras como *The American Landscape*, de 1830 (véase el capítulo V de este catálogo), *Paisaje—"Escena de 'Thanatopsis"*, una pintura de Durand basada en el poema de Bryant del mismo título, y *Kindred Spirits*, en memoria del común amigo Thomas Cole, que retrata a Bryant y Cole rodeados por la naturaleza

Fundación Juan March

de Catskill [CAT. 36; FIGS. 4.3, 1.4]. Otras relaciones personales menos intensas proporcionan una idea de cómo funcionaban estas redes sociales esencialmente simbióticas: Fitz-Greene Halleck (conocido como el "Byron norteamericano") fue un admirador de los paisajes de Durand y en gran medida dedicaba también su propia poesía a describir el esplendor del paisaje norteamericano. (La obra de Durand, *Mi floresta verde*, cuyo grabado realizó James Smillie, fue la que ilustró el poema de Halleck sobre el poeta escocés Robert Burns[8]). Tanto Durand como Halleck habían ayudado al excéntrico y a menudo sin hogar "poeta loco de Broadway" McDonald Clarke –cuyo retrato (ahora sin localizar) realizó Durand y fue expuesto en la National Academy of Design en 1835–, al que habían adjudicado un rincón en el estudio de Durand "donde pudiera escribir sus cartas y versos, y entrar y salir a voluntad"[9].

El mundo de Durand se concreta más cuando se examina su actividad en otras organizaciones. Con la marcha de Cooper a Europa en 1826, el Bread and Cheese Club perdió impulso y muchos de los artistas del club se reunieron en 1829 para fundar el Sketch Club, posiblemente nombrado así para dar a entender que estaba relacionado con *The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent (El cuaderno de dibujo de Geoffrey Crayon, caballero)*[10], de Irving. Limitado en un principio a veintiún miembros, el Sketch Club permitía reuniones más íntimas en sus casas, donde se enzarzaban en improvisados ejercicios de dibujo y escritura. A la larga, la lista del club aumentó y, al igual que el todavía existente aunque moribundo Bread and Cheese Club, la relación de socios era una muestra representativa de artistas, escritores, coleccionistas y demás profesionales, muchos de los cuales –como Bryant y Verplanck, Dunlap y Morse– seguían afiliados a la organización más antigua. Nuevos hombres entraron a formar parte del grupo, entre los que se encontraban los artistas Cole y Weir y los coleccionistas Reed, Charles Leupp y Jonathan Sturges, todos ellos importantes para la carrera de Durand. En 1847 el Sketch Club evolucionó para convertirse en The Century Association, que hoy sigue existiendo.

FIG. 4.4. Asher B. Durand. *Baile en el Battery en presencia de Peter Stuyvesant*, 1838. Óleo sobre lienzo, 81,3 x 118,1 cm. Museum of the City of New York. Donación de Jane Rutherford Faile a través de Kenneth C. Faile. Inv. 55.248

La más significativa de esta serie de organizaciones era la National Academy of Design, que también ha sobrevivido hasta el siglo XXI. En 1825 Durand había presidido una reunión celebrada en la New-York Historical Society, donde estaba establecida la New York Drawing Association. Al año siguiente la asociación se convirtió en la National Academy of Design, con Durand como uno de sus quince miembros fundadores y Morse como presidente primero (a quien Durand sucedería en el puesto en 1845). Tomando como modelo la London Royal Academy of Arts, la incipiente academia dirigida por artistas se organizó como alternativa a la American Academy of the Fine Arts de Trumbull, cuya administración estuvo en gran parte en manos de

Fundación Juan March

FIG. 4.5. Henry Inman. *Retrato de James Henry Hackett en el papel de Rip Van Winkle,* c 1832. Óleo sobre lienzo, 76,8 x 64,1 cm. National Portrait Gallery, Smithsonian Institution, Washington, D.C. Inv. NPG.96.47

empresarios que menospreciaban la obra de los artistas norteamericanos contemporáneos en favor de los Maestros Antiguos[11]. Cuando en 1826 la nueva academia empezó a organizar exposiciones anuales de obras de artistas norteamericanos vivos, los artistas y los directores de periódicos y revistas de Nueva York advirtieron el beneficio mutuo de publicar, de forma regular, reseñas de exposiciones en sus publicaciones. Estimularon el interés del público, de modo que aumentaba la recaudación de las entradas a las exposiciones al tiempo que abastecían a la industria editorial.

Por supuesto, Durand se benefició de este giro en el curso de los acontecimientos y experimentó cómo su talento de grabador era más solicitado, no sólo para colaboraciones en libros para regalo como el *Atlantic Souvenir* [**CAT. 31, 47**], sino también para retratos de grandes personalidades de la esfera política y cultural, especialmente los diecinueve grabados para el libro *National Portrait Gallery of Distinguished Americans (Galería nacional de retratos de norteamericanos distinguidos)*, de 1834-1839, de Herring y Longacre (por ejemplo, **CAT. 46, 53**)[12]. En particular, los encargos

FIG. 4.6. John Quidor. *Los excavadores de dinero*, 1832. Óleo sobre lienzo, 40,5 x 53,2 cm. Brooklyn Museum, Brooklyn, Nueva York. Donación de Mr. y Mrs. Alastair Bradley Martin. Inv. 48.171

Fundación Juan March

de grabados de retratos estimularon su transición de grabador a pintor, como muestra el hecho de que el grabado de su retrato de Aaron Ogden se basara en su propio retrato al óleo del antiguo gobernador de Nueva Jersey, de 1833 [**CAT. 50, 51**]. Por esa época, el poeta y director del *New-York Mirror*, George Pope Morris, encargó a Durand que pintara un retrato del antiguo presidente de EE.UU. James Madison [**CAT. 49**]. Del grabado se encargó el alumno de Durand, John William Casilear y fue reproducido en este semanario. Morris publicó la obra de muchos de los escritores Knickerbocker, entre los que se incluyen Halleck y Bryant, y se hizo célebre por su poema popular "Woodman, Spare That Tree" (Leñador, salva ese árbol). El *Mirror* fue también fuente de habituales críticas de arte, inteligentemente elaboradas (algunas de ellas escritas por William Dunlap), y a lo largo de las décadas de 1830 y 1840 gozó de una estrecha competencia con la *Knickerbocker Magazine*, editada por otro compañero Knickerbocker, Lewis Gaylord Clark. A medida que Durand se distanciaba de su actividad de grabador, estas y otras publicaciones empezaron a dedicar comentarios, de forma regular, a sus pinturas al óleo.

De este modo, cuando en 1836 se expuso *La cólera de Peter Stuyvesant*, Durand estaba completamente integrado en la estructura de la sociedad Knickerbocker y participó en el resurgimiento del interés por los escritos de Irving, avivado por el regreso del autor a los Estados Unidos en 1832, tras quince años en Europa. Aclamado como héroe nacional, Irving fue tratado como una celebridad por haber dado a conocer la literatura norteamericana en Europa, un logro que, en efecto, fue festejado en las artes plásticas por una avalancha de cuadros creados en la década de 1830 con temas extraídos de los escritos de Irving. Entre éstos se incluía una obra, hoy no localizada, de Durand, *Presentación de Rip Van Winkle a la tripulación de Hendrick Hudson en las montañas Catskill*, y una segunda, *Baile en el Battery en presencia de Peter Stuyvesant* (**FIG. 4.4**), así como el *Retrato de James Henry Hackett en el papel de Rip Van Winkle*, de Henry Inman (**FIG. 4.5**), y *Los excavadores de dinero*, de John Quidor (**FIG. 4.6**). La mayor parte de las veces Irving y Cooper situaban sus relatos en el paisaje norteamericano, un rasgo que favoreció la creciente inclinación de Durand a especializarse en la pintura paisajística. En efecto, su *Domingo por la mañana* [**CAT. 68**] sería fácilmente equiparable a un número ilimitado de pasajes de Irving o Cooper que recogen descripciones de la vida en el Nuevo Mundo. Al igual que sus homólogos literarios, Durand y sus colegas pintores se esforzaron por igualar a sus contemporáneos europeos, con lo que, simultáneamente, estaban instaurando una tradición visual vernácula. Tales esperanzas quedan plasmadas en *Composición paisajística: Helicón y Aganipa (Paisaje alegórico de la Universidad de Nueva York)*, de Morse, en el que Washington Square, en la ciudad de Nueva York, es transformado en una vista a la manera de Claude Lorrain que preside la diosa griega Atenea [**CAT. 61**]. Sin embargo esas esperanzas las hicieron realidad, en última instancia, hombres como Durand, que pudiendo mirar hacia Europa en busca de inspiración, encontraron su mayor estímulo entre las filas de la cultura Knickerbocker de Nueva York para crear los paisajes que han sido reconocidos como constitutivos de la primera escuela de arte norteamericano verdaderamente autóctona.

NOTAS

1. El retrato de Reed reproducido aquí es una réplica pintada por Durand en 1844 para la New-York Gallery of the Fine Arts. El original, pintado en 1835 para el socio de Reed, Jonathan Sturges, y expuesto en la National Academy of Design en 1836, está en la colección del Metropolitan Museum of Art. Una tercera réplica, pintada por Durand para la Cámara de Comercio de Nueva York en 1836, está en la colección de la National Portrait Gallery, Washington, D.C.
2. John Durand, *The Life and Times of Asher B. Durand* (1894). Nueva York: Kennedy Graphics, 1970, p. 120.
3. La escena es ficticia pero está basada en los conflictos entre los colonos holandeses y suecos durante el siglo XVII en la zona de los alrededores de la actual Wilmington, Delaware, y que entonces se llamaba Nueva Suecia.
4. Para una historia de la cultura Knickerbocker cf. James T. Callow, *Kindred Spirits: Knickerbocker Writers and American Artists, 1807-1855*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1967.
5. El interés de Trumbull por Durand pudo haber sido provocado por el artista y escritor William Dunlap, que fue conservador y bibliotecario de la American Academy of the Fine Arts en 1818 y 1819.
6. El mejor estudio del Bread and Cheese Club es Albert H. Marckwardt, "The Chronology and Personnel of the Bread and Cheese Club", *American Literature*, 6, nº 4 (enero 1935), pp. 389-397.
7. Los informes contemporáneos del número de miembros del club discrepan ocasionalmente. La cuestión de la adhesión de Inman y Weir al club queda planteada en A. H. Marckwardt, op. cit., p. 395, y J. T. Callow, op. cit., p. 13.
8. Fitz-Greene Halleck, *The Poetical Works of Fitz-Greene Halleck*. Filadelfia: D. Appleton, 1848, p. 34.
9. Para Durand y Clarke cf. John Durand, *The Life and Times...*, cit., pp. 87-88. Para Halleck y Clarke cf. James Grant Wilson, *The Life and Letters of Fitz-Greene Halleck*. Nueva York: D. Appleton, 1869, pp. 404, 430, 466.
10. *The Sketch Book (El cuaderno de dibujo)* se publicó originalmente en Nueva York en 1819-1820 y contiene treinta y cuatro ensayos y relatos cortos, entre los que se incluyen "La leyenda de Sleepy Hollow" y "Rip Van Winkle". Irving conservó el seudónimo del personaje Geoffrey Crayon a lo largo de toda su carrera.
11. La ausencia del nombre de Trumbull en las listas de miembros de las organizaciones mencionadas en este artículo es indicativo de las fricciones que ocasionalmente surgían entre los Knickerbocker "subordinados" e "insubordinados". Por ejemplo, Trumbull había sido el blanco de un poema satírico de los "Croakers" (Croadores) (el grupo de escritores de Fitz-Greene Halleck y Joseph Rodman Drake): "The National Painting", *National Advertiser* (15 marzo 1819), p. 14.
12. James Herring (ed.), *The National Portrait Gallery of Distinguished Americans / Conducted by James B. Longacre and James Herring under the Superintendence of the American Academy of The Fine Arts*. Nueva York: Bancroft, 1834-1839.

Fundación Juan March

CAT. 2. William Jewett.
Asher Brown Durand, c 1819.
Óleo sobre panel de madera,
50,8 x 39,4 cm. The New-York
Historical Society. Donación de
los hijos del artista, a través de
John Durand. Inv. 1903.10

Fundación Juan March

CAT. 9. Asher B. Durand, a partir de la obra de John Trumbull. *Declaración de la Independencia*, 1820-1823. Grabado, cuarto estado, imagen: 51,3 x 76,2 cm, papel: 59,4 x 82,5 cm. The New-York Historical Society Library. Donación de Lucy Maria Durand Woodman. Inv. 1908

Fundación Juan March

CAT. 22. Asher B. Durand. *Invitación a la celebración del canal Erie*, 1825. Grabado, medallón: 3,9 cm diámetro, viñeta: 8,9 x 15,1 cm, papel: 8,9 x 15,1 cm. The New-York Historical Society Library

CAT. 24. Asher B. Durand. *El honorable Philip Hone* [1769-1835], *alcalde de la ciudad de Nueva York en 1826*, c 1826. Grabado, imagen: 19,8 x 15,1 cm, papel: 19,8 x 15,2 cm. Grabado para "Memoria de la celebración de la finalización de los canales de Nueva York". The New-York Historical Society Library

Fundación Juan March

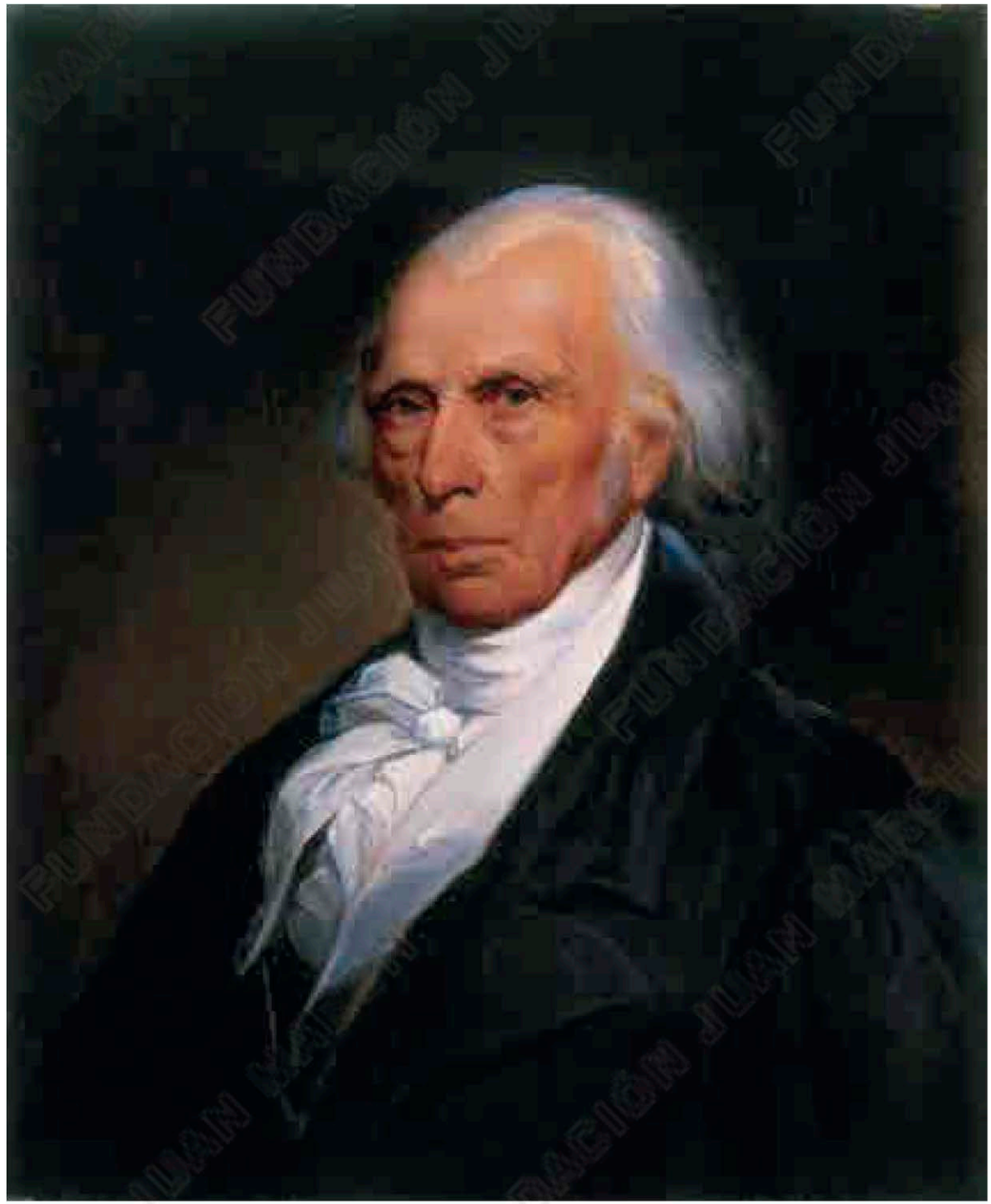
CAT. 31. Asher B. Durand. Portada del *Atlantic Souvenir*, 1829. Grabado, imagen: 15,2 x 10,2 cm, papel: 29,8 x 23,2 cm. The New-York Historical Society Library

CAT. 47. Asher B. Durand, a partir de la obra de Charles R. Leslie. *Sancho Panza and the Duchess (Sancho Panza y la duquesa)*, 1832. Grabado, imagen: 7,2 x 10,2 cm, papel: 13,5 x 19,5 cm. Grabado para el *Atlantic Souvenir* (1832). The New-York Historical Society Library

Fundación Juan March

CAT. 49. Asher B. Durand.
James Madison (1751-1836), 1833. Óleo sobre lienzo, 61,6 x 51,4 cm. The New-York Historical Society. Donación de P. Kemble Paulding. Inv. 1870.1

CAT. 50. Asher B. Durand.
Aaron Ogden (1756-1839), 1833. Óleo sobre lienzo, 76,2 x 63,5 cm. The New-York Historical Society. Donación de varios miembros de la Society. Inv. 1878.1



Fundación Juan March

Fundación Juan March

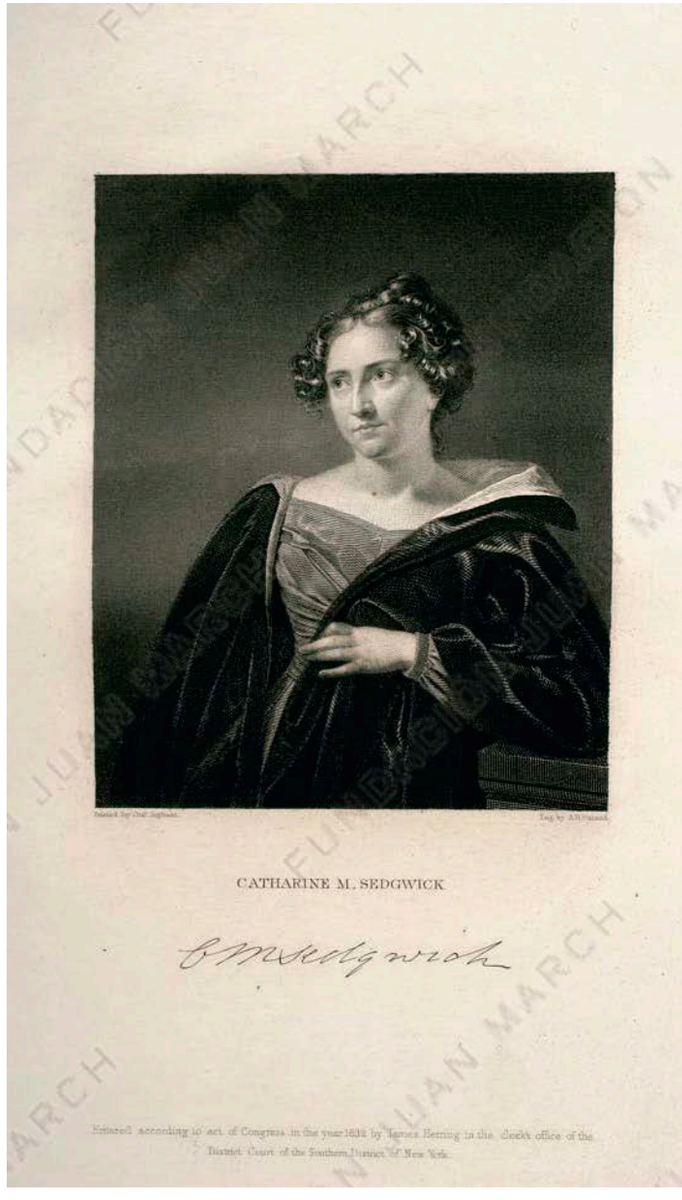
CAT. 51. Asher B. Durand. *Aaron Ogden* (1756-1839), 1834. Grabado, imagen: 10,8 x 9,2 cm, papel: 26,2 x 6,4 cm. Grabado para la *National Portrait Gallery of Distinguished Americans (Galería nacional de retratos de norteamericanos distinguidos)* (1834-1839) de James Herring y James Longacre. The New-York Historical Society Library. Donación de la Chicago Historical Society, 1953

CAT. 52. Asher B. Durand, a partir de la obra de Charles Cromwell Ingham. *DeWitt Clinton* (1769-1828), 1834. Grabado, imagen: 11,1 x 8,9 cm, papel: 23,8 x 14,9 cm. Grabado para la *National Portrait Gallery of Distinguished Americans (Galería nacional de retratos de norteamericanos distinguidos)* (1834-1839) de James Herring y James Longacre. The New-York Historical Society Library

CAT. 46. Asher B. Durand, a partir de la obra de Charles Cromwell Ingham. *Catharine Maria Sedgwick* (1789-1867), 1832. Grabado, imagen: 10,6 x 8,9 cm, papel: 30,3 x 23,7 cm. Grabado para la *National Portrait Gallery of Distinguished Americans (Galería nacional de retratos de norteamericanos distinguidos)* (1834-1839) de James Herring y James Longacre. The New-York Historical Society Library

CAT. 53. Asher B. Durand, a partir de la obra de Thomas Sully. *David Hosack* (1769-1835), 1834. Grabado, imagen: 11,6 x 9,2 cm, papel: 27,1 x 18,1 cm. Grabado para la *National Portrait Gallery of Distinguished Americans (Galería nacional de retratos de norteamericanos distinguidos)* (1834-1839) de James Herring y James Longacre. The New-York Historical Society Library

Fundación Juan March



Fundación Juan March

CAT. 54. Asher B. Durand. *Peter Stuyvesant y el trompetista: la cólera de Peter Stuyvesant al enterarse de la captura, por traición, del fuerte Casimir*, 1835. Óleo sobre lienzo, 61,6 x 76,8 cm. The New-York Historical Society. Donación de The New-York Gallery of the Fine Arts. Inv. 1858.28

CAT. 61. Samuel Finley Breese Morse. *Composición paisajística: Helicón y Aganipa (Paisaje alegórico de la Universidad de Nueva York)*, 1836. Óleo sobre lienzo, 57,2 x 92,1 cm. The New-York Historical Society, Fondo Louis Durr. Inv. 1917.3

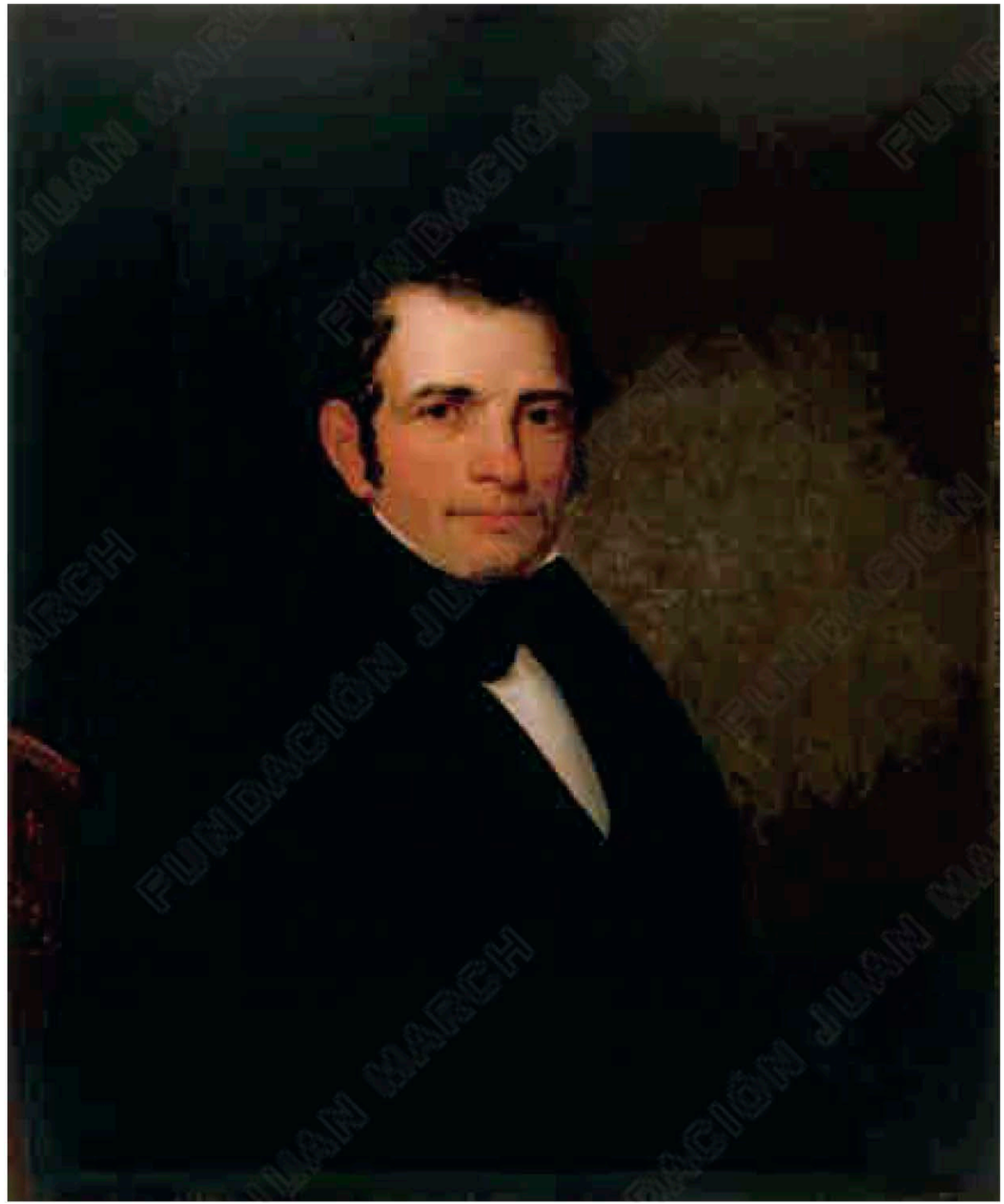
Fundación Juan March

Fundación Juan March

Fundación Juan March

CAT. 68. Asher B. Durand.
Domingo por la mañana, 1839.
Óleo sobre lienzo, 64,1 x 92,1 cm. The New-York Historical Society. Donación de los hijos del artista, a través de John Durand. Inv. 1903.3

CAT. 80. Asher B. Durand.
Luman Reed (1785-1836), 1844.
Óleo sobre lienzo, 76,2 x 63,5 cm. The New-York Historical Society. Donación de The New-York Gallery of the Fine Arts. Inv. 1858.56



Fundación Juan March

Fundación Juan March

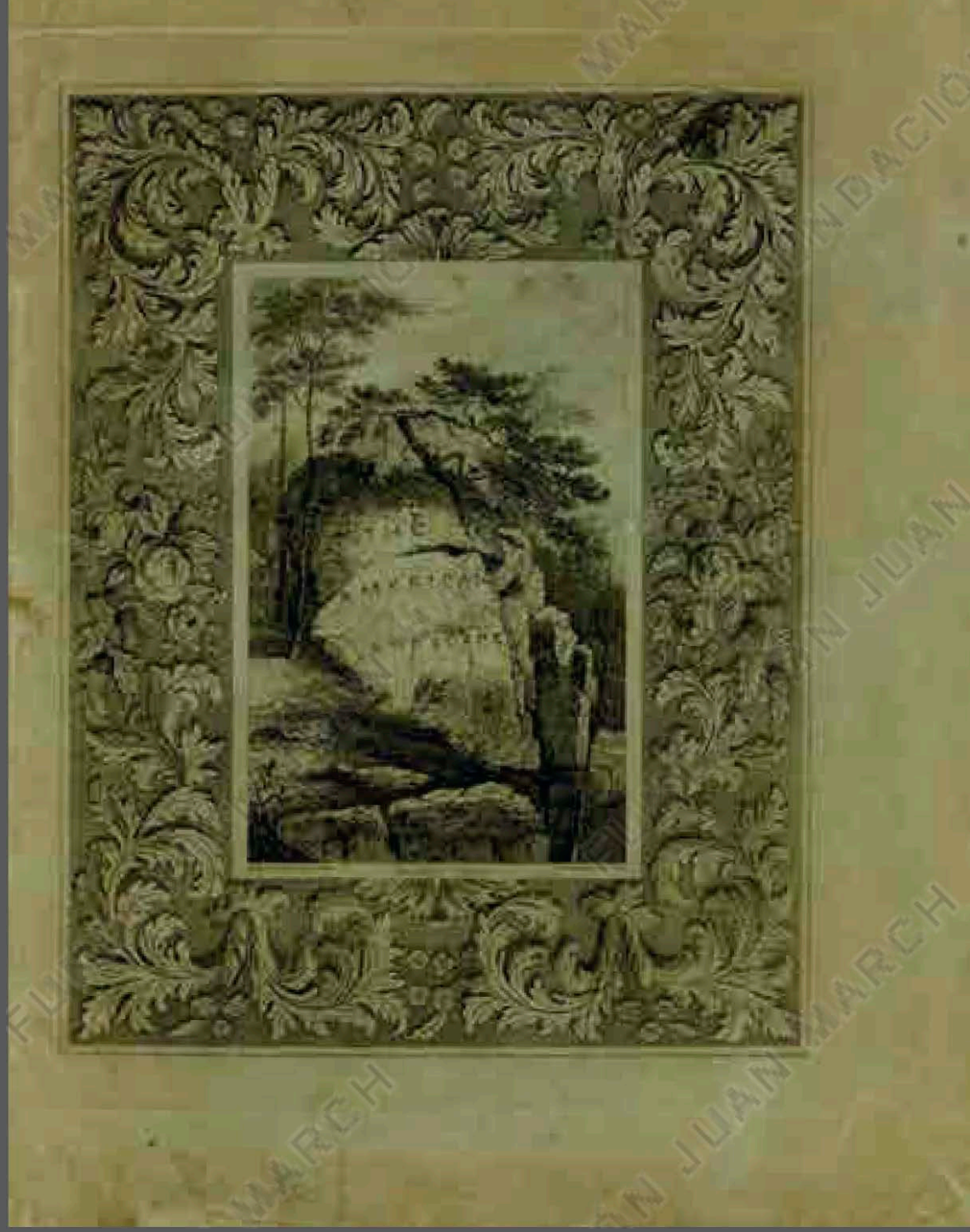
V

The American Landscape y el *Grand Tour* norteamericano

Linda S. Ferber

Fundación Juan March

CAT. 36. William Cullen Bryant y Asher B. Durand. *The American Landscape. Nº 1:... Grabados a partir de dibujos originales y precisos; ejecutados del natural expresamente para esta obra, y a partir de cuadros autentificados; con ilustraciones históricas y topográficas*, 1830. 16 páginas con 6 láminas grabadas, 26 x 20,3 cm. Nueva York: Elam Bliss, 1830. The New-York Historical Society Library, Colecciones especiales



Fundación Juan March

THE

AMERICAN

LANDSCAPE,

No. I.

CONTAINING THE FOLLOWING VIEWS:

WEEHAWKEN,	DELAWARE WATER-GAP,
CATSKILL MOUNTAINS,	FALLS OF THE SAWKILL,
FORT PUTNAM,	WINNIPISEOGEE LAKE.

ENGRAVED FROM

ORIGINAL AND ACCURATE DRAWINGS;

EXECUTED FROM NATURE EXPRESSLY FOR THIS WORK, AND FROM WELL AUTHENTICATED PICTURES;

WITH

HISTORICAL AND TOPOGRAPHICAL

ILLUSTRATIONS.

NEW-YORK:

PUBLISHED BY ELAM BLISS.

1830.

Southern District of New York, ss.

BE IT REMEMBERED, That on the 20th day of December, A. D. 1830, in the fifty-fifth year of the Independence of the United States of America, Elam Bliss, of the said District, hath deposited in this office the title of a book, the right whereof he claims as proprietor, in the words following, to wit:

"The American Landscape, No. I. containing the following Views: Weehawken, Catskill Mountains, Fort Putnam, Delaware Water-Gap, Falls of the Sawkill, Winnipiseogee Lake. Engraved from original and accurate Drawings; executed from nature expressly for this work, and from well authenticated pictures; with Historical and Topographical Illustrations."

In conformity to the Act of Congress of the United States, entitled, "An Act for the encouragement of Learning, by securing the copies of Maps, Charts, and Books, to the authors and proprietors of such copies, during the time therein mentioned." And also to an Act, entitled, "An Act, supplementary to an Act, entitled, an Act for the encouragement of Learning, by securing the copies of Maps, Charts, and Books, to the authors and proprietors of such copies, during the times therein mentioned, and extending the benefits thereof to the arts of designing, engraving, and etching historical and other prints."

FRED. J. BETTS,
Clerk of the Southern District of New-York.

STEREOTYPED BY JAMES CONNER, NEW-YORK.

Sleight & Robinson, Printers.

Fundación Juan March

PROSPECTUS

OF

THE AMERICAN LANDSCAPE.

In a country like ours, rich in every class of natural scenery, it is matter of surprise, that no successful effort has been made to accomplish a series of accurate views, so ample as to give an adequate idea of the aspect of our landscapes, and so well executed as to be worthy of a place in the port folio of the discerning collector.

There is scarcely any part of Great Britain, or even of all Europe, in the least distinguished for peculiar or striking scenery, which has not been entered by the observing artist, the numerous productions of whose pencil, multiplied by the assistance of the graver, have been sought for at home and abroad. Nature is not less liberal of the characteristics of beauty and sublimity in the new world, than in the old. The perception of her charms is not less quick and vivid among our countrymen, nor will we believe that there is wanting, either taste to appreciate the truth and effect with which her features are copied, or willingness to reward those who execute the task with success.

On the contrary, the embellishments of our "Annuals," and the avidity with which they, as well as similar foreign publications,

have been sought, for the sake of the engravings they contain, are alone a sufficient proof, that there is no want of competent talent among our artists, nor of taste in the community, to ensure the most successful results to such an undertaking.

These considerations have given confidence to the proprietors of the American Landscape to enter upon the present undertaking. They now present to the public the first number of a series of views intended to embrace some of the most prominent and interesting features, of our varied scenery.

It is contemplated to extend the work to ten numbers, each containing six views, in quarto, with letter press illustrations, to appear at intervals of six months, or oftener if possible. In the delineation of our scenery, fidelity and accuracy will be principally studied, and the arrangements which have been made, enable the proprietors to pledge themselves, that ***its characteristic features will, in all cases, be truly and correctly copied.*** The drawings will principally be executed expressly for the work, yet recourse will be had to such pictures of our distinguished landscape painters, as are of unquestionable accuracy, whenever they come within the scope of the work. The possessors of these pictures will thus have it in their power, while they promote the success of an experiment hitherto untried, and perhaps hazardous, to contribute to the advancement of a taste for the arts.

A. B. DURAND.
E. WADE, Jun.

New-York, Dec. 23, 1830.

Fundación Juan March

PREFACE.

The perpetual variety we admire in the works of nature, is no where more strikingly exemplified, than in her combinations of the elements of scenery. A little reflection will show what an immense treasure of materials these offer to the pencil of the artist, and how impossible it is for human industry to exhaust it. The innumerable varieties of surface which exist on the globe, are yet further diversified by the vegetation with which they are clothed, by the inclosed or inclosing waters, by the changes of the atmosphere, the vicissitudes of the seasons, and the hour of the day. Every country has something peculiar and characteristic in its aspect. The position and nature of those great layers of rock and soil, which form the outer crust of the globe, differing as they do in different regions, are the cause of endless diversities. Hence the mountains stand against the sky with different outlines, the rocks assume different shapes and colours, the valleys sink with different declivities, and the plains swell with different undulations. The waters partake of the character of the scenery—headlong and rapid in the hilly countries—placid and calm in the smoother landscapes—and even where the quiet lake is imprisoned among craggy rocks or desolate hills, it copies the savageness of the scene in its own mirror, and adds to it the fearful idea of unmeasured depth. At the same time that they thus harmonize with the aspect of nature around them, they diversify it almost to infinity in the innumerable forms they assume; in fountains gushing up amidst the grass, or out from the clefts of the rock, in rivulets, in torrents, in sheets, in cascades, in cataracts, in mighty rivers, and last in the all-surrounding ocean. Add to these differences, those produced by the various temperatures of the earth. Every climate has its peculiar vegetation, its growth of trees and foliage, its own proper harvests, and its hues of the atmosphere colouring and transmuting all they rest upon. The living creatures also, the quadrupeds of the ground, and the birds of the air, by which the scenery is animated, are different in different regions: even man is not the same in his air and costume, his manner of constructing his habitations, and the tillage he gives the soil. You look on a series of landscapes, and say, this is English, this is Italian; the scene of this is laid in France, of that in Switzerland, of this in Holland, of that in Spain; here is an East India view, here a Persian, and here an African.

Our own scenery has its peculiarities not less strongly marked than those of the old continent. Among these, one of the most striking is the

absence of those tamings and softenings of cultivation, continued for ages, which, while they change the general face of the landscape, at the same time break up the unity of its effect. In the masses of majestic forest also, which cover a large portion of our territory, are grouped trees, far exceeding in the number of their kinds those of Europe, and with a correspondent variety of general shape, branches and foliage, giving our scenery a magnificence of vegetable riches unknown to the eastern world. Foreigners who have visited our country, particularly the mountainous parts, have spoken of a far-spread wildness, a look as if the new world was fresher from the hand of him who made it, the rocks and the very hillocks wearing the shape in which he fashioned them, the waters flowing where he marked their channels, the forests, enriched with a new creation of trees, standing where he planted them; in short, of something which, more than any scenery to which they had been accustomed, suggested the idea of unity and immensity, and abstracting the mind from the associations of human agency, carried it up to the idea of a mightier power, and to the great mystery of the origin of things.

Somewhat of this grand effect may be transferred to the picture and the engraving, and even if it could not, there is in our scenery enough of the lovely, the majestic, and the romantic, to entitle it to be ranked with that of any country in the world. Little, however, has been done for it by the artist. With the exception of some of our most remarkable waterfalls and rivers, we have scarcely any delineations of scenery, worthy of the name. It would be easier to find a series of good views of the scenery of China or Southern India, than of the United States.

The first Number of the *American Landscape*, now published, is the commencement of an attempt to supply, in some measure, this deficiency. The object of the work is to give a series of views of the more remarkable scenes in our country, faithfully and accurately copied; views which shall convey to him by whom these scenes have never been visited, a just image of their characteristic features, and retouch and brighten it in the memory of him who has seen them. It remains with the public to determine, whether they will encourage an enterprise, laudable in itself, and undertaken by artists whose reputation is a pledge that it will be meritoriously executed.

Of my own share in the work, I shall say little. Having been engaged to furnish the descriptions and illustrations necessary for understanding the views, I have availed myself freely of the assistance of my friends, and the information of those who had visited such of the places as I have not seen. The descriptions of Fort Putnam and Lake Winnipiseogee are furnished by pens which have acquired reputation in more elaborate efforts.

WILLIAM C. BRYANT.

New-York, Dec. 15 1830.

Fundación Juan March

WEEHAWKEN.

Published by Elam Bliss New York

WEEHAWKEN.

The view which bears this name is taken from a fine grove skirting the southern edge of the Weehawken meadows, on the Jersey shore of the Hudson, opposite the northern part of the city of New-York. To arrive at this spot, you proceed from the village of Hoboken, by one of the most beautiful walks in the world. For a considerable distance after leaving the Hoboken ferry, the shore of the river is steep, and covered with forest trees, among which the enterprising proprietors of the soil have formed broad and smooth paths for the convenience of the public, to whom these delightful grounds have been thrown open. The paths wind in various directions along the sides and summit of the steep bank, sometimes coming close to the edge, where it impends over the water, and at other times conducting you to an opening on some elevated point, which commands a view of the city of New-York and the harbour, magnificent for its vast breadth, its varied and populous shores, its scattered islands, its three great passages to the ocean, and the mighty commerce arriving and departing on its bosom. Nothing can exceed the beauty of these walks about the close of May, when the verdure of the turf is as bright as the green of the rainbow; and when the embowering shrubs are in flower, among which the dogwood and the viburnum, white as if loaded with snow, and the sassafras, with its faint yellow blossoms, are conspicuous; and the hum of innumerable bees over the heads of the well dressed throng passing to and fro, mingles with the buzz of voices and the murmurs of the shore. In the sunny nooks of this bank, long before the trees have put forth their leaves, and while the place is yet unprofaned by city feet, the earliest blossoms of the year are found—violets are in bloom before the vernal equinox—

They come before the swallow dares, and take
The winds of March with beauty.

Fundación Juan March

During the warm season great numbers of people resort thither from New-York, some of whom cross the ferry for the sake of a purer and cooler atmosphere, and others attracted by the beauty of the spot—

> White muslined misses and mammas are seen
> Linked with gay cockneys glittering o'er the green*—

and the wood-nymphs are astonished at seeing stalls for selling ice cream and various liquid refreshments set up in their sylvan recesses.

Having reached the place about a mile above the Hoboken ferry, from which the accompanying view is taken, a striking scene arrests your attention. The river widens to the north of you into a kind of shallow bay, resting on the Weehawken meadows, within which, at most hours of the day, the swell of the tide is perceived only in gentle undulations of the glassy surface. Looking across this bay, you see, rising directly over the meadows, the first of the Weehawken bluffs, on the brow of which is the famous rock called the Devil's Pulpit, described in the first volume of the Talisman. Here, according to an old tradition, the devil used to preach every Friday to a congregation from New-York, until driven off by Dr. M'Graw; the explanation of which is thought to be, that the spot was the haunt of a gang of smugglers, who circulated frightful stories respecting the place, and who were at length discovered and broken up by the eccentric doctor.† Further up the river, and rising almost perpendicularly over it, is the second Weehawken bluff, under the east side of which lies the narrow level called the duelling ground, where Hamilton fell. Still further north, along the western shore, you descry the Palisadoes, long, dark and lofty walls of perpendicular rock, diminishing in the distance, until the western shore, with its barren precipices and wild solitudes, and the eastern shore, with its soft declivities, its dwellings and gardens, seem to meet, and the river disappears.

The time for contemplating this scene in all its beauty, is near sunset, when the glorious hues of the sky seem to tinge the very substance of the waters; when the sails of the passing barks are gilded with the horizontal sunshine; when the steam boats of the Hudson are seen majestically furrowing the waters on their departure or their return; when the dwellings on the New-York shore, reflecting the setting sun from their windows, appear like palaces of topaz; and when, if the atmosphere be still, a mighty and multitudinous murmur of human activity reaches you from all parts and streets of the far-off city at once, and the tolling of the hour from its steeples comes softened by distance into the faintest and sweetest of sounds.

* Poetry of the Anti-Jacobin.

† On this bluff is also situated the singular rock called *Mambrino's Helmet*, an engraving of which is given on the cover.

Fundación Juan March

CATSKILL MOUNTAINS.

The view of these mountains, the highest in the state of New-York, is taken from a point on the western shore of the Hudson. Along this mighty stream they stretch for many miles as a barrier to the fertile valley through which it flows, until at length they recede to make way for the Mohawk, bringing in the waters drained from six counties. The successive peaks of this lofty range, of which the highest, called *Round Top*, is 3804 feet above the level of tide water, are among the most remarkable objects seen in the voyage up the Hudson, and form a striking feature in all mountain prospects beheld from a wide extent of surrounding country. From the highlands in the western part of Connecticut, from the summits of Taghkannuc and Saddle Mountain in Massachusetts, with all the lofty ridge between, and from the Green Mountains in Vermont, the Catskills are seen lying like a long blue cloud, with a waving outline, on the western horizon.

Irving, who has made these mountains the scene of one of his most popular tales, thus describes their aspect, as viewed from the river and its banks:—

"Whoever has made a voyage up the Hudson must remember the Kaatskill mountains. They are a dismembered branch of the great Appalachian family, and are seen away to the west of the river, swelling up to a noble height, and lording it over the surrounding country. Every change of season, every change of weather, indeed every hour of the day, produces some change in the magical hues and shapes of these mountains; and they are regarded by all the good wives far and near as perfect barometers. When the weather is fair and settled, they are clothed in blue and purple, and print their bold outlines on the clear evening sky; but sometimes, when the rest of the landscape is cloudless, they will gather a hood of gray vapours about their summits, which, in the last rays of the setting sun, will glow and light up like a crown of glory."

The traveller, as he looks from the shore of the river to the broad woody sides of this

Fundación Juan March

mighty mountain range, turns his eye from a scene rich with cultivation, populous with human beings, and ringing with the sounds of human toil, to one of primeval forest, and a solitude as perfect as when the prow of the first European navigator divided the virgin waters of the Hudson—a wide sylvan wilderness, an asylum for noxious animals, which have been chased from the cultivated region, the wild cat, the catamount, the wolf, and the bear, and a haunt of birds that love not the neighbourhood of man. This is not the place to describe the view from the summit; and if it were, I could only do it justice by copying the magnificent description of a popular American novelist, written while that summit was yet untrodden but by the foot of the hunter, or the lover of nature. The view, however, has now become familiar; a house of entertainment has been erected at two thousand and two hundred feet above the bed of the Hudson, on a narrow level of about seven acres, called the Pine Orchard, which, within a few years, has become a place of fashionable resort during the summer heats. The spot, to use the language of one whose genius embellishes whatever it touches, and whose pen should have traced the description for this work, "is now desecrated; it can never more be gazed on from afar as a point in the outline of the blue figure above the horizon, which the heavens seem to vindicate as their own, or be visited with reverent footsteps—as it was gazed upon, and as it was approached, in the days that have departed." For my own part, however, I am not sure that it does not heighten the effect of the scene, when viewed from below, to know, that on that little point, scarce visible on the breast of the mountain, the beautiful and the gay are met, and the sounds of mirth and music arise, while for leagues around the mountain torrents are dashing, and the eagle is uttering his shriek, unheard by human ear.

Fundación Juan March

FORT PUTNAM.

Fort Putnam was formerly the principal fortress or citadel of the works erected during the war of Independence, for the defence of the passes of the Hudson and the Highlands, at West Point. It commanded the river and the opposite shore, as well as the other works upon both banks. The command of the Hudson and the mountainous passes of the Highlands, was indispensable for the protection of the greater part of the state of New-York against sudden incursions of the enemy from the sea coast, as well as for keeping open a perfectly secure communication between New-England and the middle states, and had been accordingly regarded by Washington as all-important to the success of the American arms. West Point, on the western bank of the Hudson, where the river, deviating from the usual majestic directness of its course, bends suddenly around that bold and lofty promontory, was selected for this purpose, from the natural strength of its position; and, during the first years of the war, was fortified under the direction of the most skilful engineers of the American and French armies, with a degree of expense and labour which, in the then enfeebled state of the nation, was truly astonishing. The preservation of this post was the cardinal point in the plan of more than one eventful campaign, and its surrender to the enemy was the great object of Arnold's treason. It was called at that time, and with justice, the Gibraltar of North America.

Since the peace of 1783, Fort Putnam, together with the other works of defence at that station, has been gradually dismantled, and at last suffered to fall to decay, so that it now appears a venerable ruin of massive military architecture, crowning the woody and rugged steep of a mountain.

As such, it is a feature almost unique in American scenery, reminding the traveller of the romantic ruined towers of defence in the gorges of the Pyrenees, or the feudal castles which still frown from the rocky banks of the Rhine. From its dilapidated bastions, the eye wanders over a wide sea of mountain ridges, rising one above, or beyond another, in every direction, until they suddenly descend in steep, rocky, and stupendous

Fundación Juan March

banks, to the mighty stream which flows silently at their base. Far away to the north you may trace the summits of other mountains of the same chain gradually receding from the river on each side, and leaving at their feet the rich plains of Duchess and Orange counties, filled with farms and villages, and here and there bright with small lakes, and winding streams glittering in the sun. In every part of this magnificent view, the broad Hudson appears in all its grandeur; not, however, as it is usually seen, pouring its steady and unbroken current directly to the ocean, "forth and right on," but apparently divided into a series of lakes, which, to the southward, are girt with the boldest mountain scenery, as wild and as rude now as when old Hudson, "in the first ship, broke the unknown wave" of the stream destined to immortalize his name: whilst to the north, it opens into a still broader expanse, covered with the white sails of sloops and with steam-boats, trailing their long dark clouds behind them, between cultivated but picturesque banks, interspersed with villages, villas, and spires.

Immediately beneath you, you perceive the plain of West Point, surrounded by the buildings of the national Military Academy, and gay with the tents of the encamped cadets, or glittering with their arms and martial array.

These ruins are rich with the most hallowed associations; for they are fraught with recollections of heroism, liberty, and virtue. There Arnold plotted the subjugation of his country, and, surrounded as he was by an army and a militia, unpaid, unclothed, and suffering, he could find none among them base enough to receive his gold, and participate in his treason. As we muse over this magnificent scene of great events, the imagination insensibly kindles, and the plain below, and the forts, and rocks, become peopled again with the soldiers and the chiefs of the revolution. The majestic Washington, the young and gallant Hamilton, the veteran disciplinarian Steuben, the fearless Putnam, the daring Willet, the cool and sagacious Clinton, successively pass before us. In the hollow recess of the bank beneath, the melancholy Kosciusko was wont to mourn alone and without hope over the woes and the wrongs of Poland. Upon the cliffs on the right, the young and high-spirited La Fayette often sat, meditating lofty thoughts of good to America, to France, to mankind, whilst bright and gorgeous visions of glory and freedom floated before him.

Amid the ruins of Fort Putnam, the patriot may find materials to animate him with fresh hopes for his country's future welfare, as well as to recall the noblest recollections of her past history. On the plain beneath his feet, are annually collected the chosen youth of that country, to be instructed in the highest attainments of science, and the best uses of military skill. There, as they daily tread the soil consecrated by the steps of heroes, sages, and patriots, the Genius of the place fires their ingenuous breasts with a generous emulation of the illustrious dead. There, is an armory of mind, a living arsenal, which, in the worst extremes reserved for our country, will prove its cheapest, its surest, its proudest defence.

Fundación Juan March

THE DELAWARE WATER-GAP.

The banks of the Delaware, from its springs to the sea, present no scene more striking than the passage of the river through the mountains, at the place called the Delaware Water-Gap. It is situated about twenty miles from Easton, in Pennsylvania. The accompanying view represents its southern extremity, after the river has emerged from the dark and wild defile, to flow through softer scenery, and spreading into a broader current,

> ——— lays him down
> To kiss those easy, curving banks of bloom.

At this end, the Water-Gap appears simply, as its name implies, a gap or notch in the mountain, which rises on each side to a height of about sixteen hundred feet. On each side also, corresponding strata of rock are observed near the summit of the ridge, running parallel with it, in a row of precipices, for several miles, until approaching the river they incline in a direction towards its channel, and seem to refer the origin of the passage to a sudden convulsion of nature, by which a portion of the mountain was sunk at this point, to let through the waters of the Delaware. The view now given, however, does not by any means afford an idea of the interior of the passage. The northern extremity by which the river enters it, is of a different character. The banks are high, rugged, and steep, with masses of rich foliage, half concealing the precipitous rocks. The stream, which above the gap is occasionally broken by noisy rapids and little islands, immediately upon entering the gorge of the defile, becomes deep and quiet, reflecting, from a surface dark and smooth as polished ebony, the wild and constantly varying shores, which, covered with trees and shrubbery, and interspersed with rocks, rise at times almost perpendicularly, till they seem to touch the very clouds, excluding the beams of the sun at noon day. The traveller, following the winding course of the river through this place of perpetual twilight, with the vast mountain walls hanging over his head, and the profound and still waters gleaming at his feet, feels his heart mastered by the solemnity of the scene, and almost holds his breath with awe. If his mind be full of poetic recollections, he may fancy himself for the moment in those chambers of middle earth, where, by the shadowy and uncertain light, the Christian magician of Tasso's glorious epic shows to the two heroes in search of Rinaldo, the mighty reservoirs in which sleep the waters that feed the lakes and rivers of the globe.

To convey to the eye an adequate idea of the interior of the Delaware Water-Gap, which deserves to rank among the most interesting objects of this country, a series of views would be necessary, which the proprietors of the American Landscape intend hereafter, in continuation of the present undertaking, to present to the public.

Fundación Juan March

FALLS OF THE SAWKILL.

In point of beauty and picturesque effect, this is one of the finest waterfalls in our country, however it may be surpassed by many in the volume of water, and in terrific magnificence. It is situated about a mile from the town of Milford, in Pike county, Pennsylvania, on the Sawkill, a stream, the sources of which are two small lakes, lying west of the town, at an elevation of several hundred feet above it. A foot path leading in a southwesterly direction from the village, conducts the visiter to the spot. Crossing several fields and orchards, he at length enters a wood, in which, after proceeding about two hundred yards, he is reminded of his approach to the falls by the deep hoarse sound of the descending water. A little further on, he finds himself suddenly standing before them, with a full view of the scene he came to visit presented to his eye—the dark precipices, the white stream pouring over them, the thick clouds of spray, and the forest in the back ground and on the sides, inclosing them as with a frame of verdure. The falls are divided into two cascades, of which the lower is the most considerable. The stream is conducted to the verge of the upper fall by a narrow channel, between steep banks, twenty feet in height, and overshadowed with trees. Thence the water, tossed from crag to crag, descends a stair-like precipice, to a rocky table, a hundred yards in breadth, which it traverses in several irregular channels. Arrived at the lower fall, it leaps down a perpendicular precipice of about a hundred feet in height, and is received at the bottom into a profound circular excavation, hollowed in the solid rock by the action of the water for ages. About twenty feet from the bottom, the fall is broken for the remainder of the distance by irregular projections from the precipice, dashing the water into a copious spray, which hovers perpetually over the chasm, increasing the fearfulness of the depth it partially conceals. Leaving the lower fall, the Sawkill, by a succession of rapids for the distance of a mile and a half in a circuitous direction, descends another hundred feet or more, when it reaches and mingles quietly with the Delaware.

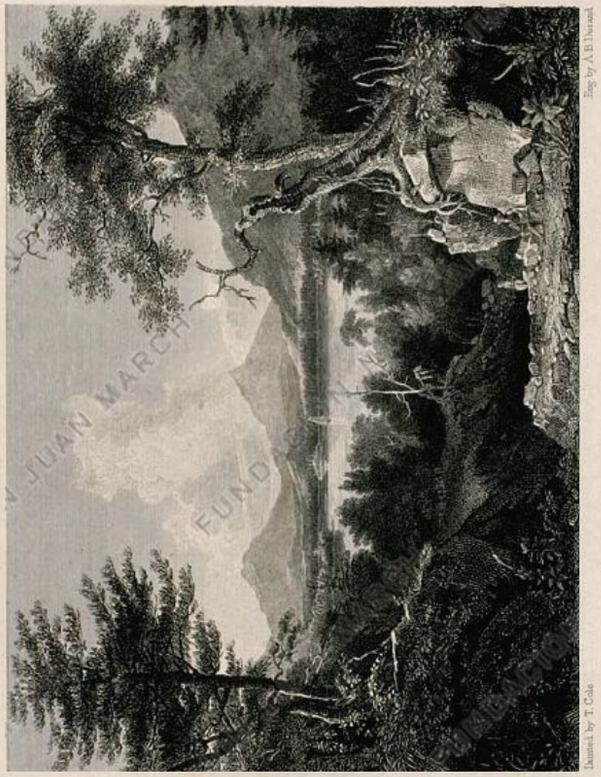
Painted by W.J. Bennett. Engraved by A.H. Durand.

FALLS OF THE SAWKILL.

Published by Elam Bliss New York.

Printed by Hall

Fundación Juan March



WINNIPISEOGEE.

THIS lake is one of the most beautiful sheets of water in the world. It is surrounded by the highlands and mountains of a most picturesque country, in the interior of the state of New-Hampshire. The lake is about twenty-two miles in length, and not far from eight miles in breadth; the waters are deep, pure, and sweet, supplied by mountain rills and subjacent springs, and when drawn but a few feet from the surface, are cool and refreshing in the hottest season of the year. The lake abounds in excellent fish of all kinds common to northern waters. What add greatly to the beauties of the lake, are the numerous islands which are scattered about in it, probably the tops of greater or smaller mountains, whose huge masses of granite were but half engulfed in the convulsions which, in some early period of time, opened the abyss into which the surrounding waters flowed.

These islands are generally well wooded, and many of them are susceptible of high culture. The last royal governor of New-Hampshire had a princely mansion on the borders of this lake, which was his favourite summer residence. Winnipiseogee has been compared to Lake George; there is a similarity in the purity of its waters, but the former greatly exceeds the latter in magnitude, covering nearly three times the square miles. There is also some resemblance in the scenery. If that of Lake George is more wild and savage than that of Winnipiseogee, the latter is more romantic and diversified, and, from several points of observation, vastly more extensive. The circumjacent country embraces a most intelligent, industrious, and hardy race of men. This lake and the neighbouring waters were favourite resorts of the Indians; they spent their summers in fishing in them, and basked away on their banks their hours of ease in the months when they rested from the chase. These children of the forest had the most exquisite taste for rural scenery: their villages and small settlements all prove the truth of this remark; and the names they gave to favourite lakes, rivers, and shores, were expressive, delicate, and appropriate: OHIO is said to mean *the most beautiful of rivers;* NAHANT, *the lover's walk;* WINNIPISEOGEE, *the smile of the Great*

Fundación Juan March

Spirit. All these translations may be fanciful, but there cannot be a doubt that beautiful waters and favourite haunts were named by them with taste and imagination. The various tribes on the borders of this lake were often engaged in fierce wars; and if the water-gods had the privilege of antiquity, to communicate with the human race, we might have the story of feats of valour, worthy the poet's song and the historian's page. A few traces of the red men only remain. The hum of industry and the sounds of joy and peace echo over the graves of the sons of the wilderness; but the beauties of the lake can never be lost: they are a feature of nature that civilization may slightly change, but can never destroy.

The view here given is taken from a headland on the banks of the Winnipiseogee. Beneath the eye of the spectator lies the placid lake, circled with its wild shores, and far in the distance rise the gigantic peaks of Mount Washington and Chocorua, two of that majestic brotherhood, the White Mountains, the loftiest in all the eastern half of North America.

Fundación Juan March

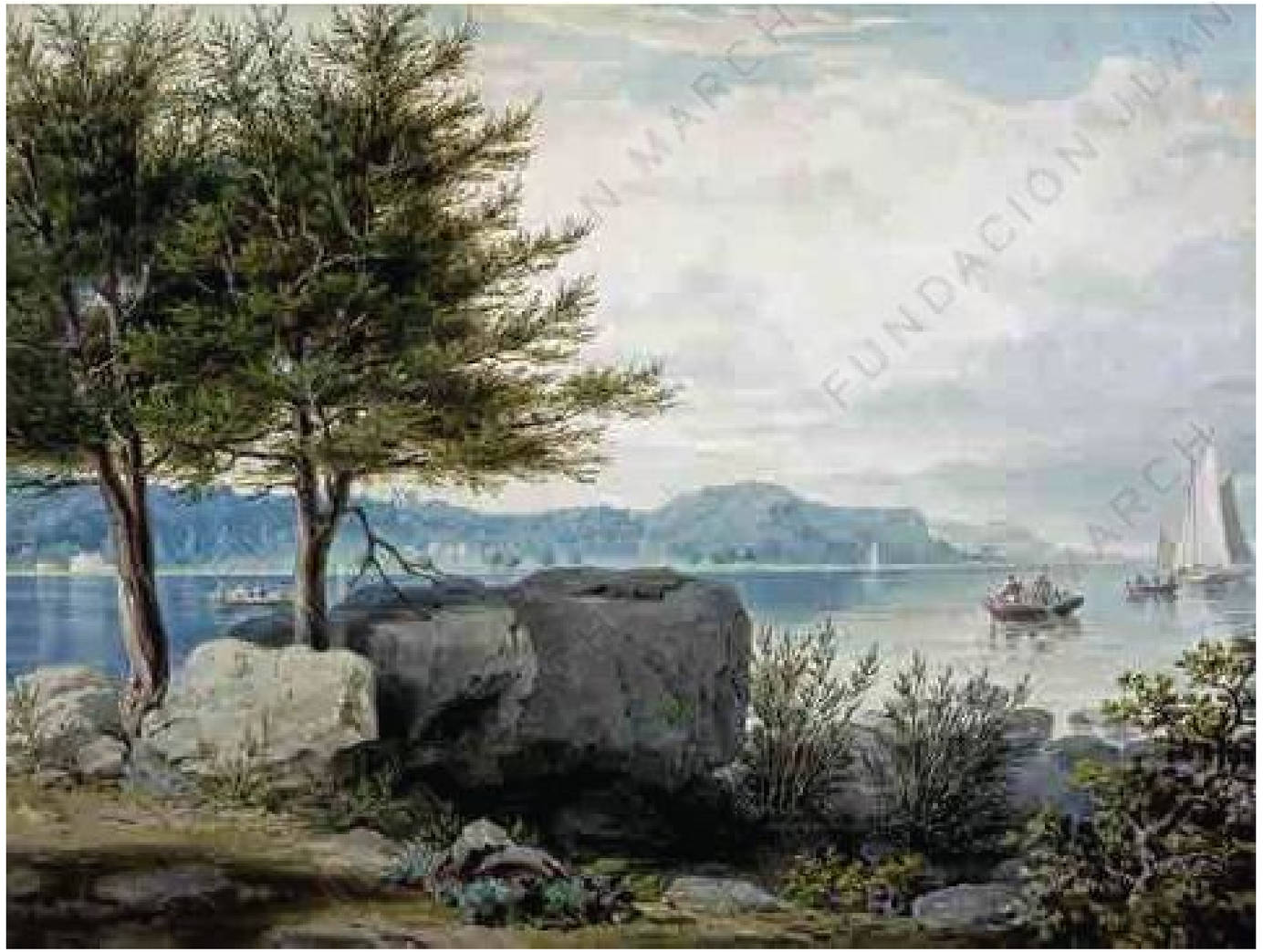


FIG. 5.1. William James Bennett. *Weehawken desde Turtle Grove*, c 1830. Acuarela y grafito sobre papel vitela blanquecino, 38,6 x 51 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York Colección de grabados, mapas e imágenes de Nueva York de Edward W. C. Arnold, legado de Edward W. C. Arnold, 1954. Inv. 54.90.107

PÁG. 98. Detalle de CAT. 36, pág. 122

Fundación Juan March

"La Naturaleza no es menos pródiga en lo relativo a los atributos de lo bello y lo sublime en el Nuevo Mundo que en el Viejo". Esta audaz afirmación presentaba en diciembre de 1830 el número inaugural de *The American Landscape* [**CAT. 36**], una ambiciosa pero efímera colaboración de William Cullen Bryant y Asher B. Durand [**CAT. 27**]. Como se anota en el capítulo IV, Bryant –ya poeta consagrado cuando en 1825 dejó la abogacía– y Durand se habían conocido poco después de la llegada del escritor a la ciudad de Nueva York para iniciar una carrera en el periodismo[1]. Para *The American Landscape* unieron su talento en una iniciativa editorial con la que contribuyeron al creciente conjunto de obras literarias y plásticas que promocionaban a los Estados Unidos como país "abundante en todo tipo de paisajes naturales" y, por tanto, digno de agradables expediciones turísticas inspiradas en las del *Grand Tour* europeo tan de moda en la época. El camino lo había abierto un turista en 1825, al apodar al canal de Erie el "*Grand Canal*" norteamericano[2]. No obstante, en su prefacio a *The American Landscape,* Bryant se lamentaba de que, en gran parte, estos parajes siguieran permaneciendo en el olvido: "Sería más sencillo encontrar unas buenas vistas del paisaje de China o del sur de la India que de los Estados Unidos".

El autor exageraba un poco. De hecho, el gusto por dichos itinerarios turísticos, y la literatura de viajes asociada a ellos, ya se había impuesto en el norte de América. *Picturesque Views of American Scenery* (*Vistas pintorescas del paisaje americano,* 1820), de Joshua Shaw, y *Hudson River Portfolio* (*Carpeta del río Hudson,* 1820-1825), de William Guy Wall, son ejemplos típicos de las primeras publicaciones que combinaban grabados y descripciones de impresiones tipográficas de grabadores y artistas tipográficos angloamericanos y americano-irlandeses que trabajaban en Filadelfia y Nueva York, al servicio de entusiasmos locales por el paisaje pintoresco[3]. Tal vez Durand y Bryant, cuyas familias habían vivido en Estados Unidos desde el siglo XVII, esperaban sacarle jugo a sus raíces americanas, ya que en su época los recorridos pintorescos eran un ejercicio de nacionalismo cultural a la vez que un pasatiempo. El historiador francés Alexis de Tocqueville, cuyo famoso *tour* comenzó en 1830, advertía la "inquieta curiosidad" que movía a los norteamericanos ociosos a viajar "arriba y abajo por los vastos territorios de los Estados Unidos"[4].

Algunos artistas europeos de visita allí documentaron también sus experiencias turísticas a un público internacional. Jacques Gerard Milbert, un naturalista francés cuyos amplios viajes tuvieron lugar de 1815 a 1823, publicó su *Itinéraire pittoresque du fleuve Hudson et des parties latérales [de] l'Amerique du Nord* (París, 1828-1829) con textos en cuatro idiomas distintos[5]. Varios visitantes hispanos habían participado ya en el *Grand Tour* norteamericano y documentaron con elocuencia sus impresiones. En el verano de 1824, el poeta y patriota cubano exiliado José María Heredia compuso allí su famoso "Niágara", al contemplar las gigantescas cascadas de la frontera del estado de Nueva York con Canadá. Un año después se publicó en la ciudad de Nueva York; Bryant quedó gratamente sorprendido con el poema, y en 1827 publicó la traducción inglesa[6]. La poesía y la ficción de tema español del propio Bryant reflejan el interés de los norteamericanos cultos, durante esos primeros años, por la literatura y la historia de España. Estos conocimientos quedan reflejados ya en la portada de *The American Landscape*, ilustrada por un gran risco llamado "el yelmo de Mambrino" [**CAT. 37**]. Grabado a partir de un estudio al natural de Durand, la maciza formación de rocas abovedadas era por entonces un famoso lugar pintoresco, ubicado en los riscos de Weehawken, en Nueva Jersey, con vistas al río Hudson: se la llamó así en alusión romántica al yelmo de oro del rey moro que aparece en el gran clásico de Miguel de Cervantes, *Don Quijote*.

The American Landscape hizo su debut en diciembre de 1830, sin duda en respuesta a la demanda de libros para regalar durante esa época festiva. Estas publicaciones populares, a menudo por entregas, ya habían mantenido ocupadas las energías creativas de ambos socios: Bryant había publicado con éxito *The Talisman*, una colección de obras escogidas por artistas y escritores contemporáneos, de 1827 a 1830; y Durand aportó grabados para esta colección y para una serie de anuarios espléndidamente ilustrados[7]. Con la intención de singularizarse, *The American Landscape* prestó especial atención a los grabados realizados a partir de pinturas recientes de paisajes autóctonos, que enriquecía una selección, realizada por Bryant, de textos de una prosa repleta de descripciones profusas. Como muestra una excepcional copia encuadernada de la New-York Historical Society, el libro presentaba un itinerario que se iniciaba con una aproximación turística al continente desde las aguas que rodean la ciudad de Nueva York. Después, el lector remontaba imaginariamente el río Hudson hasta la espectacular vista de las tierras altas y las montañas Catskill, luego se dirigía hacia el Oeste hasta Pensilvania y, finalmente, hacia el Norte, hasta las montañas White de New Hampshire. A pesar de que se publicó un único número, la intención de los socios era la de producir, con periodicidad semestral, nueve números más, y que cada uno incluyera seis grabados y textos. Tal vez esperaban, en última instancia, publicar las sesenta imágenes en un único volumen.

El propio Durand y tres destacados artistas de Nueva York proporcionaron los paisajes que se grabaron para el número inaugural. El grabador y acuarelista topográfico inglés William James Bennett, de gran talento, que había inmigrado en 1826, pintó las cataratas de Weehawken y Sawkill, y expuso los paisajes a la acuarela grabados por Durand en la exposición anual de la National Academy of Design de 1831 [**CAT. 38, 41; FIG. 5.1**][8]. Robert Walter Weir contribuyó con uno de sus primeros paisajes de las tierras altas del Hudson, una vista de Fort Putnam (lugar desconocido) [**CAT. 40**]. Cuatro años después, cuando fue nombrado profesor de dibujo en la Academia Militar de Estados Unidos junto a West Point, Weir se trasladó a las tierras altas[9]. Thomas Cole, despuntante joven estrella del paisaje, descubierto por Durand en 1825, John Trumbull y William Dunlap contribuyeron con una vista del lago Winnipiseogee (ahora escrito Winnipesaukee) basada en los bocetos de sus recientes viajes a las montañas White [**CAT. 44; FIG. 5.2**][10]. Durand tuvo el placer de grabar los paisajes de sus propios lienzos del

Fundación Juan March

desfiladero Delaware (los lugares exactos se desconocen) y de las montañas Catskill (**FIG. 5.3**). Tanto Durand como Cole expusieron también sus óleos[11].

Los grabados de Durand y la prosa de Bryant encarnaban las convenciones visuales y la retórica estética que dominaban la pintura paisajística y el lenguaje de la descripción de escenarios naturales de la época, y las aplicaron a la topografía e historia de lugares norteamericanos reconocibles. Los paisajes abarcaban el espectro estético de lo sublime, lo bello y lo pintoresco; cada uno de ellos tipificaba un aspecto particular del paisaje norteamericano: ríos, montañas, lagos, cascadas y rasgos geológicos fuera de lo común. Algunos lugares evocaban asimismo hechos históricos notables.

La primera imagen representa el brazo del río en Weehawken, Nueva Jersey, en la margen izquierda del Hudson, un lugar cerca de los llamados "Campos Elíseos", un centro vacacional popular al que se accedía en transbordador, frecuentado en las décadas de 1820 y 1830 por Bryant, Durand y muchos otros neoyorquinos deseosos de escapar de las multitudes y del calor de la ciudad [**CAT. 38**]. Los paseos incluían excursiones a los riscos visibles a lo lejos para contemplar el Yelmo de Mambrino, visitar el terreno donde se batían en duelo durante el periodo federal y donde en 1804 Aaron Burr disparó a Alexander Hamilton, y para disfrutar de una amplia panorámica de la ciudad de Nueva York. La vista de Bennett no incluye a Gotham (nombre con el que ya se apodaba a la ciudad), pero Bryant evoca la metrópoli, observando que el "poderoso y multitudinario murmullo de la actividad humana [todavía] te llega desde cada rincón y calle de la alejada ciudad"[12].

La vista de Durand de las montañas Catskill se observa desde el arroyo Catskill, que se convirtió en uno de los lugares predilectos de Cole, y presenta el valle cultivado con las vacas pastando y con la cadena montañosa que se alza por encima [**CAT. 39**]. Bryant cita textos norteamericanos inspirados en la zona, como la famosa descripción que Washington Irving hace de las distantes Catskill en *The Sketch-Book of Geoffrey Crayon* (1820). Bryant también remite al lector viajero a *The Pioneers* (*Los pioneros,* 1821), de James

FIG. 5.2. Thomas Cole. *Lago Winnipesaukee*, 1827 o 1828. Óleo sobre lienzo, 64,8 x 89,5 cm. Albany Institute of History & Art, Albany, Nueva York, Donación de Dorothy Treat Arnold (Sra. Ledyard) Cogswell, Jr. Inv. 1949.1.4

Fenimore Cooper, para disfrutar de la mejor descripción de la vista desde la cumbre, ocupada poco antes por la Catskill Mountain House, un hotel turístico muy frecuentado (visible en forma de un punto blanco en la montaña de la derecha tanto en la pintura, **FIG. 5.3**, como en la reproducción). Si bien Bryant sugiere que la "agreste naturaleza" de las montañas ofrece todavía una "soledad perfecta" y un "bosque virgen", por otra parte se cuestiona si la presencia del hotel ha mejorado la experiencia del visitante o ha "profanado" el lugar[13].

La vista de Weir de las espectaculares tierras altas del Hudson se ejecutó desde los muros del Fuerte Putnam

Fundación Juan March

[CAT. 40]. La fortificación del siglo XIX, célebre por su importancia histórica y militar durante la Guerra de la Independencia, generó gran fervor patriótico y entusiasmo por su sublime paisaje. Además, el fuerte estaba "en decadencia", una característica poco común y atractiva en el paisaje norteamericano de comienzos del siglo XIX: el fuerte invitaba a relacionarlo con "las románticas torres en ruinas" de los Pirineos y del Rin. Bryant reclutó a un escritor –todavía sin identificar– para que proporcionara la descripción que aclamaba el cercano West Point como "el Gibraltar de Norteamérica" y el Fuerte Putnam como "una venerable ruina de sólida arquitectura militar que corona la escarpada y boscosa colina de una montaña"[14]. Los héroes de la Guerra de la Independencia (y un traidor) que ocupaban el lugar durante la guerra recibían honores nominalmente, incluidos los patriotas europeos Kosciusko y Lafayette, que se habían unido a la lucha americana por la independencia.

Durand también llevó a cabo la pintura al óleo (sin localizar) a partir de la cual realizó el grabado de "paisaje más suave" en el extremo meridional del desfiladero de Delaware, en la frontera de Nueva Jersey y Pensilvania [CAT. 43]. En este más bien apacible grabado, un pintoresco árbol que con sus raíces a la vista se aferra a la erosionada orilla del río suscita emoción visual. El gigantesco tronco enmarca las figuras que están en primer plano y una distante perspectiva del desfiladero señala el paso del río Delaware a través de las montañas. Bryant dedica la mayor parte de su descripción al emotivo paisaje de este "oscuro y agreste desfiladero", y asegura a los suscriptores que en futuros números de *The American Landscape* se presentarán vistas que delinearán "el tortuoso curso del río a lo largo de este lugar de crepúsculos perpetuos"[15].

Las cascadas, tal y como Bryant recordaba al lector, eran una de las características más admiradas del paisaje norteamericano, ya que representan las poderosas fuerzas de la naturaleza y provocan un entusiasmo asociado a lo sublime. La imagen vertical de Bennett de las cataratas Sawkill dejaba constancia de una espectacular cascada en la zona noreste de Pensilvania (que hoy se conoce como "Cataratas Pinchot") [CAT. 41]. Estos torrentes de agua caen desde un estrecho canal sobre las paredes rocosas de la garganta boscosa, sumergiéndose en los acantilados en una serie de cataratas que desaparecen en la sima que hay más abajo. Mientras el texto de Bryant evocaba su placentero paseo campestre a este lugar desde la cercana población de Milford, Bennett, colocando en primer plano a un nativo americano recostado sobre un promontorio arbolado, recordaba al espectador una época anterior y más agreste.

Una de las primeras pinturas de las montañas White de

FIG. 5.3. Asher B. Durand. *Las montañas Catskill*, c 1830. Óleo sobre lienzo, 34,9 x 45,7 cm. Albany Institute of History & Art, Albany, Nueva York

Fundación Juan March

Thomas Cole fue el modelo que utilizó Durand para su grabado *Lago Winnipiseogee* [**CAT. 44**] (véase **FIG. 5.2** arriba). Bryant confió la descripción a un testigo de primera mano que declaró que el lago era "uno de los saltos de agua más bellos del mundo. Está rodeado por las tierras altas y las montañas de un terreno de lo más pintoresco, en el interior del estado de New-Hampshire". Mientras ensalzaba el "bullicio de la industria y las voces de alegría y paz" que ahora prevalecían en la zona, este guía lamentaba obediente que "apenas queden rastros de los pieles rojas"[16]. Alzándose en la distancia se distingue el pico del Monte Chocorua, cuyo nombre evocaba al legendario jefe abenaki que buscó la muerte precipitándose desde la cima[17].

Años después, John, el hijo mayor y biógrafo de Durand, volvía a explicar que *The American Landscape* había sido "un fracaso, acompañado de una pérdida"[18]. En efecto, en enero de 1831 el *New-York Mirror* anunciaba que el proyecto se había "suspendido". Mientras el *Mirror* reprendía a los potenciales suscriptores por fracasar "en el fomento de las bellas artes", también es cierto que la empresa se había lanzado en una época difícil para Durand[19]. La salud de su mujer, Lucy, estaba decayendo. Los Durand trasladaron su domicilio desde la ciudad de Nueva York a los climas más saludables de Nueva Jersey y posteriormente a Florida, donde Lucy muere, en St. Augustine, en abril de 1830, dejando a Durand viudo y con tres hijos jóvenes. La enfermedad de Lucy y el dolor que le produjo su pérdida, combinado con las presiones de su negocio de grabado de billetes de banco, así como la adquisición por parte de Bryant del *New-York Evening Post* ese mismo año, explicarían bien la decisión de los socios de finalizar su empresa editorial.

No obstante, *The American Landscape* fue una empresa importante para Durand, en cuanto que primer ejercicio sobre imaginería paisajística. Además, sus grabados disfrutaron de una vida posterior bastante prolongada como ilustraciones en otras publicaciones[20]. Lo más importante fue que la asociación de Durand y Bryant cimentó lo que sería una amistad para toda la vida. Como propietario y director del *New York Evening Post*, Bryant defendería la causa de la escuela del paisaje estadounidense. En 1848, a invitación de Durand, Bryant elogió a Thomas Cole ante la National Academy of Design, lamentando la repentina pérdida del más célebre paisajista que había tenido el país. Su elocuencia en esa ocasión impulsó a Durand a pintar para él *Kindred Spirits* en 1849 (**FIG. 1.4**). Este doble retrato de Bryant y Cole representados como turistas contemplativos que disfrutan del *Grand Tour* norteamericano en las Catskill anunciaba también el liderazgo de Durand en la escuela de paisajistas estadounidenses[21]. Asher B. Durand y William Cullen Bryant concluirían sus largas carreras como los patriarcas de las artes y las letras de los Estados Unidos, muchos años después de la productiva aunque breve aventura de *The American Landscape**.

NOTAS

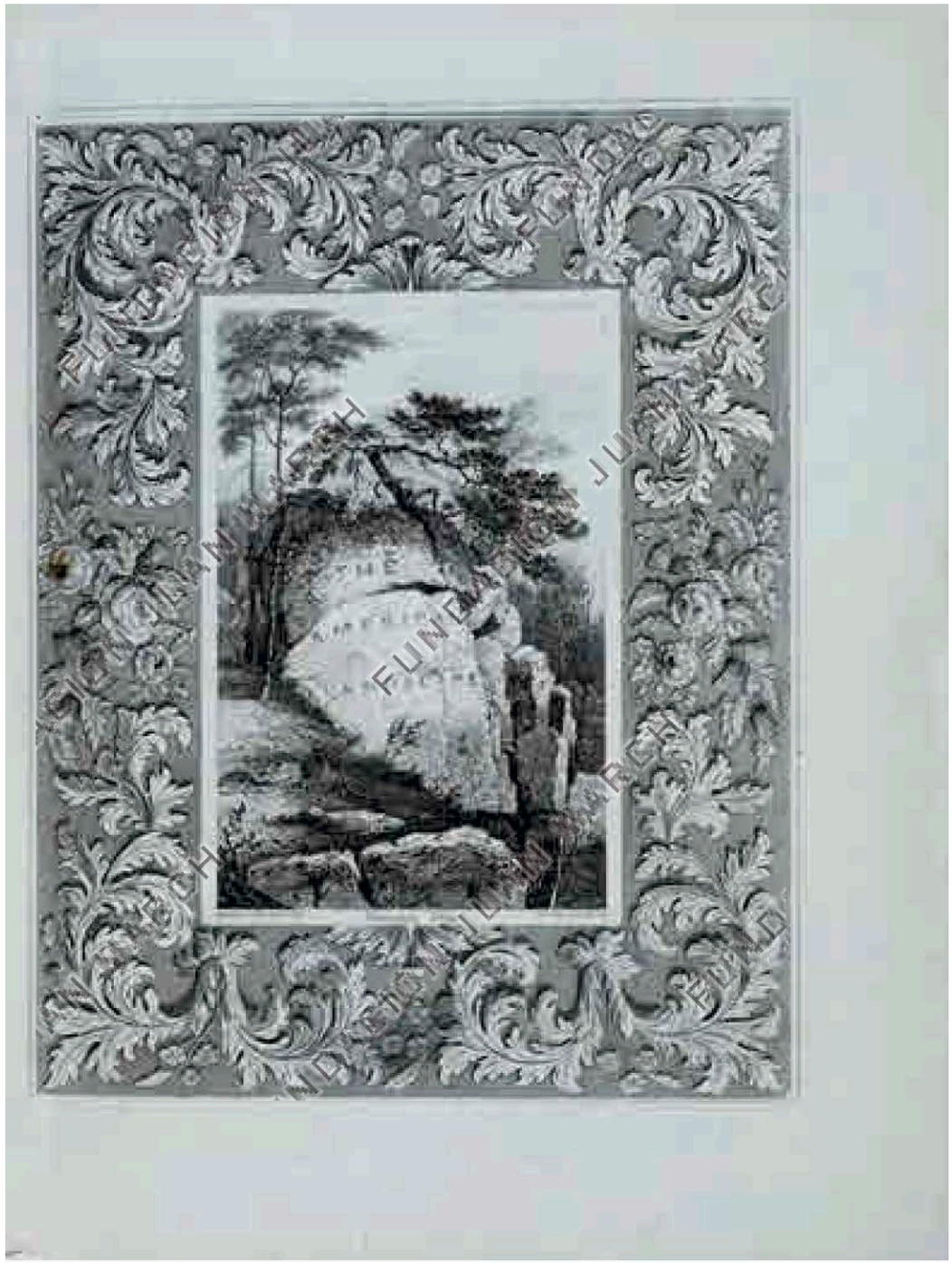
* Quiero agradecer a Sarah B. Snook, investigadora adjunta de la New-York Historical Society, su inestimable ayuda en la elaboración de este capítulo, así como en otros aspectos del proyecto.

1. William Cullen Bryant, *The American Landscape, Nº 1: Engraved from original and accurate drawings; executed from nature expressly for this work, and from well authenticated pictures; with historical and topographical illustrations*. Nueva York: E. Bliss, 1830, 3. Para *The American Landscape*, cf. John Durand, *The Life and Times of Asher B. Durand* (1894). Hensonville, N.Y.: Black Dome, 2006, pp. 72-75; James T. Callow, *Kindred Spirits: Knickerbocker Writers and American Artists, 1807-1855*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1967, pp. 164-67; Wayne Craven, "Asher B. Durand's Career as an Engraver", *American Art Journal* 3, nº 1 (1971), pp. 39-57; Barbara Dayer Gallati, en *Hudson River Museum. Asher B. Durand: An Engraver's and a Farmer's Art*. Yonkers, N.Y.: Hudson River Museum, 1983, pp. 17, 43-45; Elliot Bostwick Davis, "The Currency of Culture: Prints in New York City", en Catherine Hoover Voorsanger y John K. Howat (eds.), *Art and the Empire City: New York, 1825-1861*. New Haven y Londres: Metropolitan Museum of Art in association with Yale University Press, 2000, pp. 189-226. Aquí p. 201; Barbara Dayer Gallati, "Asher B. Durand's Early Career: A Portrait of the Artist as an Ambitious Man", en Linda S. Ferber (ed.), *Kindred Spirits: Asher B. Durand and the American Landscape* [cat. expo.]. Nueva York, Londres: Brooklyn Museum in association with D Giles Limited, 2007, pp. 45-81. Aquí pp. 56-58; Linda S. Ferber (ed.), *Kindred Spirits...*, cit., pp. 129-130. Para Bryant y pintores paisajistas norteamericanos, cf. Donald A. Ringe, "Kindred Spirits: Bryant and Cole", *American Quarterly* 6 (1954), pp. 233-244; Id., "Bryant's Criticism of the Fine Arts," *College Art Journal* 17 (otoño 1957), pp. 43-54; James T. Callow, *Kindred Spirits: Knickerbocker Writers and American Artists, 1807-1855*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1967; Ella M. Foshay y Barbara Novak, *Intimate Friends: Thomas Cole, Asher B. Durand, William Cullen Bryant*. Nueva York: New-York Historical Society, 2000; chestofbooks.com/Works-of-William-Cullen-Bryant.html.
2. Kevin J. Avery, "Selling the Sublime and the Beautiful: New York Landscape Painting and Tourism" en Catherine Hoover Voorsanger y John K. Howat (eds.), *Art and the Empire City...*, cit., p. 112.
3. Para paisajes anteriores, cf. Edward J. Nygren et al., *Views and Visions: American Landscape before 1830*. Washington, D. C.: Corcoran Gallery of Art, 1986; K. J. Avery, op. cit.
4. De Tocqueville 2000 vol. 2, parte. 2, cap. 13, p. 536.
5. Para Milbert, cf. Roberta J. M. Olson, *Drawn by New York: Six Centuries of Watercolors and Drawings at the New-York Historical Society* [cat. expo.] Nueva York, Londres: New-York Historical Society in association with D Giles Limited, 2008, pp. 129-31.
6. Para Heredia, cf. Frederick Luciani, "José María Heredia (1803-1839), "Niagara": http://www.mith2.umd.edu/summit/Proceedings/Luciana.htm . Para Bryant como hispanófilo, cf. Roy M. Peterson, "Bryant as a Hispanophile", *Hispania* 16 (noviembre-diciembre 1933), pp. 401-412; Frederick S. Stimson y Robert J. Bininger, "Studies of Bryant as Hispanophile: Another Translation", *American Literature* 31 (mayo 1959), pp. 189-191. Doy las gracias a Deborah Roldán por su indicación de estos dos últimos artículos.
7. Para anuarios y libros para regalo, cf. Kushner and Ferber, capítulo III de este catálogo; *Publisher's Bindings Online*.
8. Para Bennett, cf. Kevin J. Avery, "*Weehawken from Turtle Grove*: A Forgotten 'Knickerbocker' Watercolor by William J. Bennett", *Metropolitan Museum of Art Journal* 36 (2001), pp. 223-34; Id., *American Drawings and Watercolors in The Metropolitan Museum of Art: A Catalogue of Works by Artists Born before 1835*. New Haven y Londres: Metropolitan Museum of Art in association with Yale University Press, 2002, pp. 128-30.
9. Para Robert W. Weir, cf. William H. Gerdts, *Robert Weir: Artist and Teacher of West Point*. West Point, N.Y.: Cadet Fine Arts Forum of the United States Corps of Cadets, 1976.
10. Para obras anteriores de Cole sobre las montañas White, cf. Elwood C. Parry, *The Art of Thomas Cole: Ambition and Imagination*. Newark, Del.: University of Delaware Press, 1988, pp. 55-67, *pássim*; Robert L. McGrath, *Gods in Granite: The Art of the White Mountains of New Hampshire*. Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press, 2001, pp. 20-44, *pássim*, 61-67; Elizabeth Mankin Kornhauser, *Hudson River School: Masterworks from the Wadsworth Atheneum Museum of Art*. New Haven, Conn.: Yale University Press in association with the Wadsworth Atheneum Museum of Art, 2003, pp. 74-84.
11. Durand expuso *Katskill Mountains* (sic) y *Delaware Water Gap* en la National Academy of Design en 1831 y 1832 respectivamente; Cole expuso *Lake Winnepesaukee* como *Landscape View on the Winnipisogn* (sic) en la American Academy of the Fine Arts en 1828.
12. Bryant, op. cit., p. 8.
13. Ibíd., p. 10.
14. Ibíd., pp. 11-12.
15. Ibíd., p. 13.
16. Ibíd., pp. 15-16.
17. R. L. McGrath, op. cit., p. 34, también corrige el error del corresponsal de Bryant que identificó el Monte Paugus, la cima de la izquierda, como Monte Washington.
18. John Durand, op. cit., p. 73.
19. *New-York Mirror*, 1831, p. 214.
20. Los grabados se publicaron en el *New-York Mirror*, 10 (25 mayo 1833) y el *New-York Mirror*, 11 (7 junio 1834); en números de *Ladies' Companion, a Monthly Magazine* (mayo, junio, julio, agosto, octubre 1835; enero 1837); y como xilografías bastante toscas en el *Monthly Repository and Library of Entertaining Knowledge*, 4 (agosto 1833), p. 76, y la *American Magazine of Useful and Entertaining Knowledge*, 1, nº 6 (1835).
21. Para antecedentes sobre el encargo de *Espíritus afines (Kindred Spirits)*, cf. Linda S. Ferber (ed.), *Kindred Spirits...*, cit., pp. 154-61.

Fundación Juan March

CAT. 27. Henry Inman.
William Cullen Bryant (1794-1878), 1827. Acuarela, grafito y carboncillo con toques de tinta negra y marrón, y gouache blanco sobre papel, 11,3 x 10,4 cm. The New-York Historical Society. Donación de Anna R. Fairchild, sobrina del modelo. Inv. 1910.20

Fundación Juan March



CAT. 37. James Smillie, a partir de la obra de Asher B. Durand. Portada: *The American Landscape*: *Mambrino's Helmet (Yelmo de Mambrino)*, 1830. Grabado, imagen: 10,3 x 15,4 cm, papel: 31,3 x 24,3 cm. Grabado para *The American Landscape*, nº 1 (1830). The New-York Historical Society Library

CAT. 38. Asher B. Durand, a partir de la obra de William James Bennett. *Weehawken*, 1830. Grabado *chine-collé*, imagen: 11,4 x 14,8 cm, papel: 15,2 x 20,6 cm. Grabado para *The American Landscape*, nº 1 (1830). The New-York Historical Society Library

Fundación Juan March

WEEHAWKEN.

FUNDACIÓN JUAN MARCH

Fundación Juan March

CAT. 39. Asher B. Durand. *Las montañas Catskill*, 1830. Grabado *chine-collé*, imagen: 11,1 x 14,9 cm, papel: 15,1 x 21,3 cm. Grabado para *The American Landscape*, nº 1 (1830). The New-York Historical Society Library

CAT. 40. S. Smillie y Asher B. Durand, a partir de la obra de Robert W. Weir. *Fort Putnam*, 1830. Grabado *chine-collé*, imagen: 11,4 x 15,4 cm, papel: 15,1 x 21,3 cm. Grabado para *The American Landscape*, nº 1 (1830). The New-York Historical Society Library

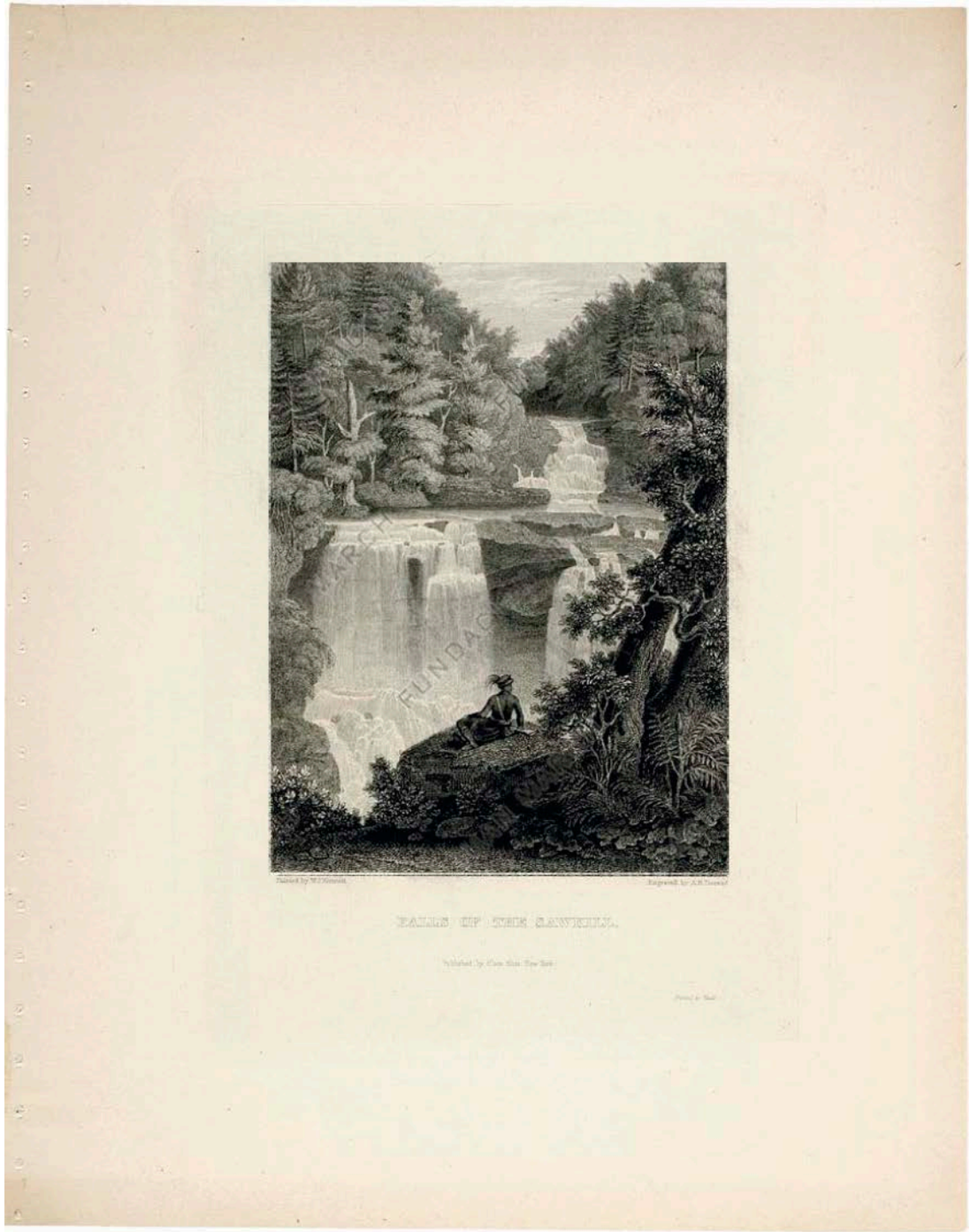
Fundación Juan March

FORT PUTNAM.

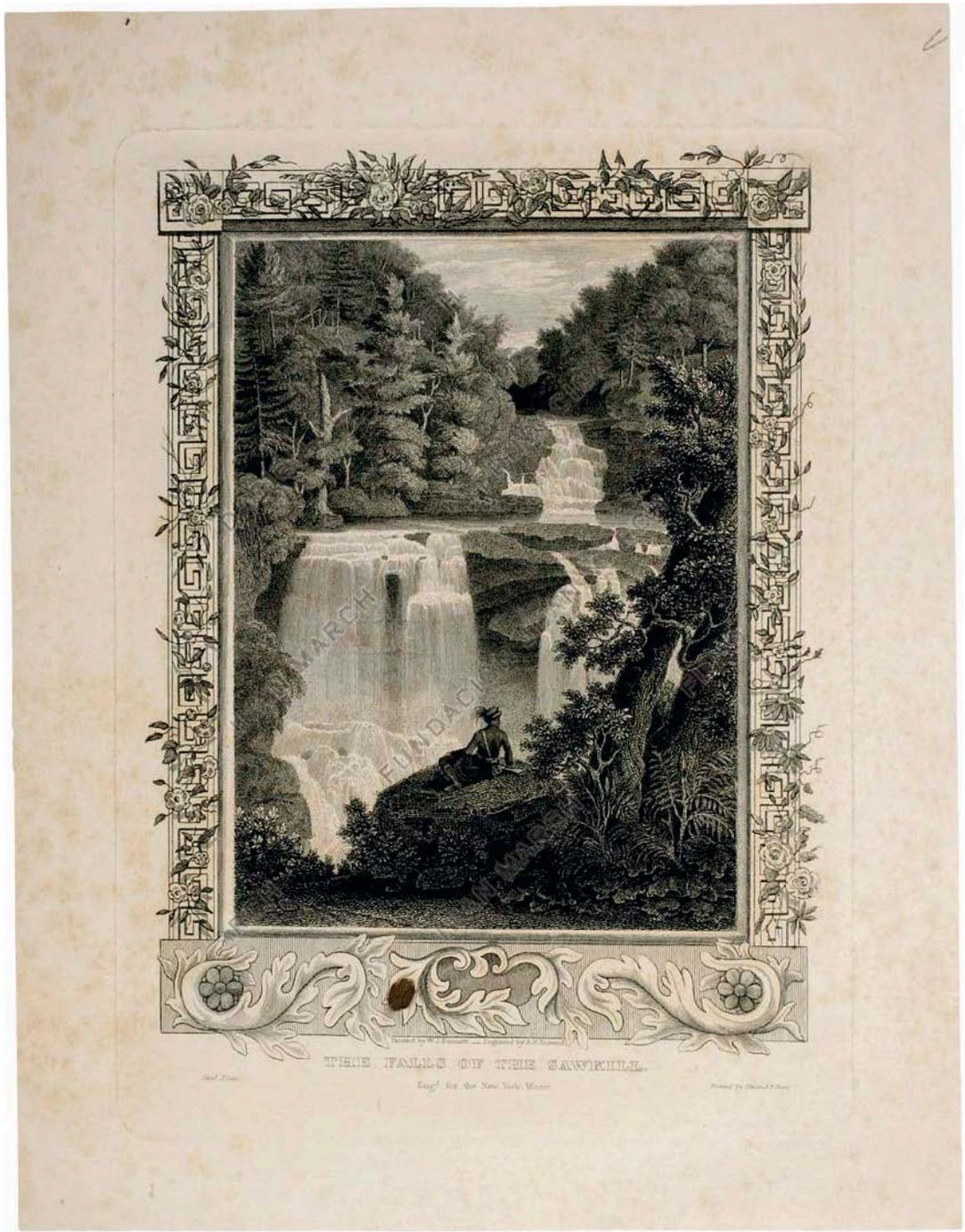
Fundación Juan March

CAT. 41. Asher B. Durand, a partir de la obra de William James Bennett. *Las cataratas del Sawkill*, 1830. Grabado *chine-collé*, imagen: 19,7 x 10,16 cm, papel: 20,3 x 12,7 cm. Grabado para *The American Landscape*, nº 1 (1830). The New-York Historical Society Library

CAT. 42. Asher B. Durand, a partir de la obra de William James Bennett. *Las cataratas del Sawkill*, 1830. Grabado, imagen: 22,5 x 16,4 cm, papel: 20,3 x 12,7 cm. Grabado para *The American Landscape*, nº 1, aparecía con borde decorativo en los números de 1833-1834 de *The New-York Mirror*. The New-York Historical Society Library



Fundación Juan March



Fundación Juan March

CAT. 43. Asher B. Durand. *Delaware Water-Gap*, 1830. Grabado, imagen: 11,1 x 15,2 cm, papel: 14,8 x 21,7 cm. Grabado para *The American Landscape*, nº 1 (1830). The New-York Historical Society Library

CAT. 44. Asher B. Durand, a partir de la obra de Thomas Cole. *Lago Winnepiseogee*, 1830. Grabado *chine-collé*, imagen: 10,5 x 13,7 cm, papel: 15,4 x 23,5 cm. Grabado para *The American Landscape*, nº 1 (1830). The New-York Historical Society Library

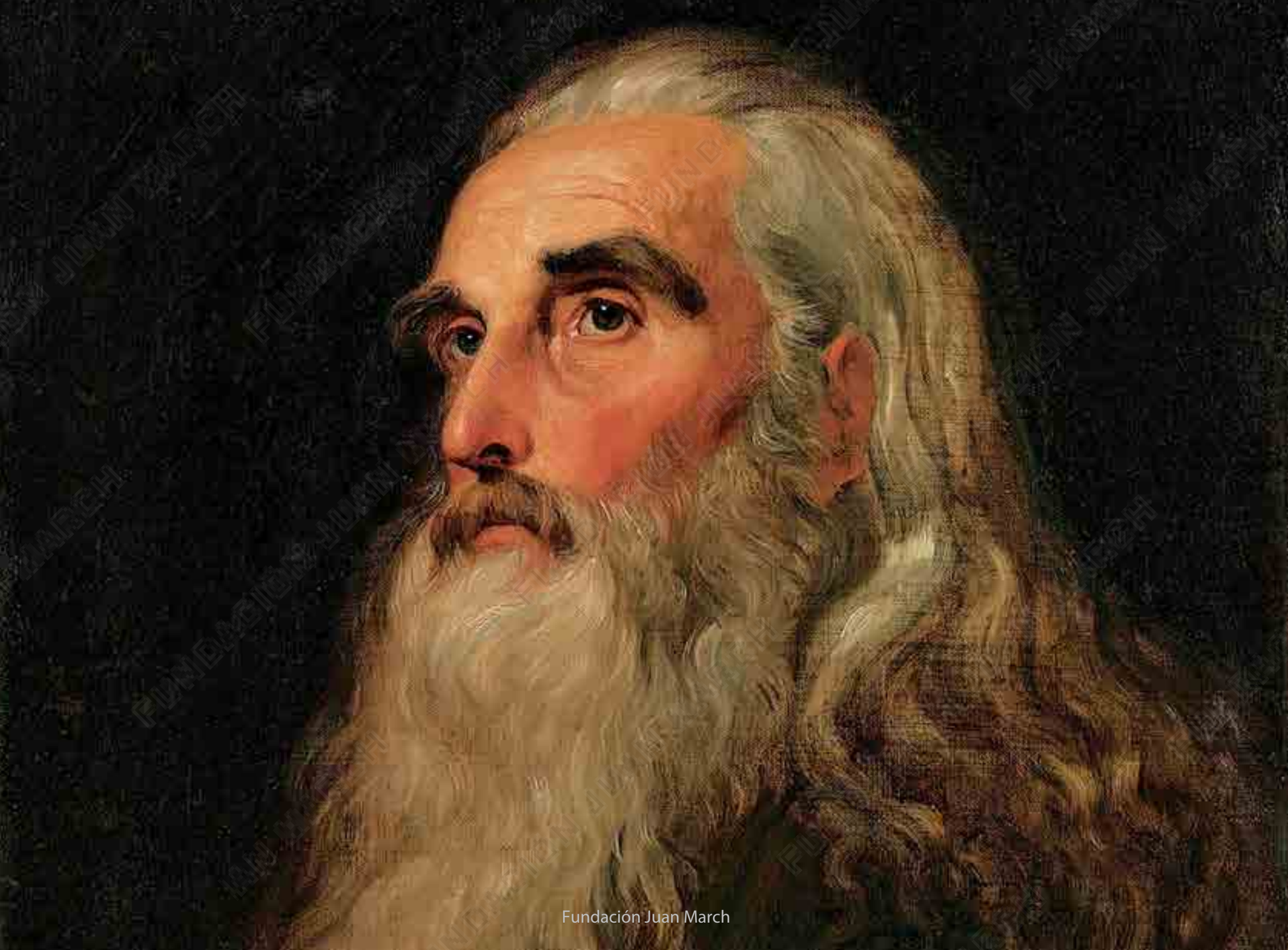
Fundación Juan March

Painted by T. Cole — Engr by A.B. Durand

WINNIPISEOGEE LAKE.

Published by Elton, Rising, New York.

Fundación Juan March



Fundación Juan March

VI

El año europeo de Durand, 1840–1841

Barbara Dayer Gallati

Fundación Juan March

Fundación Juan March

El 1 de junio de 1840, un Asher B. Durand de cuarenta y tres años zarpaba con destino a Londres en el barco de vapor *British Queen* en compañía de tres colegas más jóvenes: el que fuera su asistente, John W. Casilear, John F. Kensett y Thomas P. Rossiter. Esta para él primera travesía transatlántica iniciaba un viaje realizado con una intención "meramente instructiva" y que le mantendría alejado de su familia durante más de un año[1]. Durand se enfrentó a la perspectiva de este periodo de separación con inquietud, un sentimiento que se intensificó al observar cómo caían los pétalos de la rosa que su hija Lucy le había regalado al partir[2]. Sin embargo, a pesar de sus recelos, al llegar a Londres Durand detallaba cómo esta "empresa temeraria" le había recordado su llegada a la ciudad de Nueva York en 1817: "Me recuerda las circunstancias, la coincidencia en las sensaciones y las motivaciones en estas dos ocasiones tan separadas en el tiempo. El estudio del arte era entonces mi objetivo, al igual que lo es ahora, y los cuadros que componen las exposiciones y galerías de Londres son ahora para mí lo que fueran entonces los escaparates de las imprentas de Nueva York: ¡Brillantes representaciones del Arte!"[3].

Se podría cuestionar la necesidad de Durand de una estancia tan dilatada en Europa, puesto que estaba bien asentado en la comunidad artística de Nueva York; tenía responsabilidades familiares considerables (una mujer y cuatro hijos, el más joven de menos de un año); y era de edad relativamente avanzada. Además, abundaban las actitudes nacionalistas: tanto los críticos como los artistas debatían a menudo sobre la eficacia de estudiar en Europa, alegando que adulteraba la originalidad[4]. Sin embargo, Durand se dio cuenta de que sus conocimientos del arte europeo eran deficientes en comparación con muchos de sus colegas que habían realizado sus estudios en Londres y, en menor medida, en París. En una época en que las obras de Claudio de Lorena, Salvator Rosa, Rafael y Tiziano eran modelo del canon artístico al que se adherían los pintores americanos, Durand se veía inexperto en comparación con otros, como sus amigos Thomas Cole, que había vivido en Europa de 1829 a 1832, y Samuel F. B. Morse, cuya *Galería del Louvre* revelaba su profundo conocimiento de la tradición artística europea (**FIG. 6.1**). Durand, por supuesto, conocía la pintura de Morse –fue expuesta en Nueva York en 1833– y, a pesar de que habría reconocido las semejanzas entre Morse y el novelista James Fenimore Cooper, retratado en el Salón Carré, probablemente desconocía que la imagen muestra una suma ficticia de las obras "favoritas" de Morse, en lo que se ha llamado un *tableau imaginaire*[5]. Sin embargo, lo que probablemente era, en última instancia, más mortificante para Durand era que todavía se encontraba en proceso de aprendizaje de la pintura al óleo y que sus limitaciones en el dominio del medio se estaban convirtiendo en el centro de las críticas. Los críticos comparaban sistemáticamente su arte con el de Thomas Cole (principalmente en perjuicio de Durand), y lamentaban su escaso sentido cromático: "Un defecto que indudablemente tiene el Sr. Durand: su colorido es pálido y carece de esa fresca nitidez por la que son universalmente conocidos, y tan justamente admirados, los pintores ingleses"[6]. De este modo, Durand se dio cuenta de que el "cariz" que podía tomar su futura carrera dependía de un aprendizaje que sólo podría llevar a cabo en Europa[7].

Tras establecer su alojamiento en Howland Street, en Londres, cerca de Fitzroy Square –donde compartía habitación con Casilear (con Kensett y Rossiter en habitaciones cercanas)–, Durand emprendió su tarea de ver todo el arte que le fuera posible. Llenaba sus días con visitas a la British Institution (que a él le decepcionó y a Kensett le encantó), la Royal Academy, las exposiciones de la antigua y la nueva Royal Watercolour Society, y la Dulwich Picture Gallery[8]; y tuvo acceso a las colecciones privadas de Samuel Rogers y de William Sheepshanks gracias a las cartas de presentación que le proporcionó el expatriado norteamericano Charles Robert Leslie. El bien relacionado Leslie también le concertó una visita al célebre pintor escocés Sir David Wilkie, quien presentó al atento norteamericano un resumen de su técnica pictórica. Incluso antes de haber completado su frenética indagación del escenario artístico de Londres, Durand se sintió abrumado por la avalancha visual. Tal y como confiaba a su mecenas Jonathan Sturges (que financiaba el viaje), "Las actuales impresiones son demasiado confusas e indefinidas, demasiado generales e imperfectas para proporcionar un concepto claro y preciso de los diversos objetos presentados, pero una cosa... es segura; que si logro demostrar que puedo llevar a cabo el viaje en perspectiva, podré decir al final, con el ciego curado de las Escrituras, «antes estaba ciego, ahora veo»"[9].

La visita al estudio de Wilkie incitó a Durand a hacer una copia a la acuarela de *El violinista ciego*, de autor escocés, de la National Gallery, pero este fue un ejercicio menor comparado con su deseo de pintar un paisaje a la manera de Claudio de Lorena, el artista que fue "el primer objeto de [su] atención"[10]. A lo largo de sus viajes por Europa, Durand examinaría de cerca las obras de los grandes paisajistas, muchos de los cuales estaban en Londres, donde vio el *Puerto marítimo con la embarcación de Sta. Úrsula*, de Claudio de Lorena, que a su parecer era una pintura que "sostiene y transmite la gran expectación que provoca Claudio a pesar de la corrosión del tiempo y del toque sacrílego de [un] no menos destructivo limpiador de cuadros" (**FIG. 6.2**)[11]. Aunque aparentemente sus intentos intermitentes de pintar un paisaje claudeano no dieron fruto, logró su objetivo al copiar *Madurez*, una de las cuatro pinturas de la serie *Las cuatro edades del hombre*, de Nicholas Lancret, una obra que, como explicó Durand "me sorprendió por la belleza de sus colores y de su estilo,

FIG. 6.1. Samuel F. B. Morse. *Galería del Louvre*, 1831-1833. Óleo sobre lienzo, 187,3 x 174,3 cm. Terra Foundation for American Art, Chicago, Illinois. Colección Daniel J. Terra. Inv. 1992.51

PÁG. 126. Detalle de CAT. 71, pág. 139

Fundación Juan March

FIG. 6.2. Claudio de Lorena. *Puerto marítimo con la embarcación de Sta. Úrsula*, 1641. Óleo sobre lienzo, 113 x 149 cm. National Gallery, Londres. Inv. NG30

por las pequeñas figuras, adecuadas para introducir en el Paisaje"[12]. La tarea de copiar la delicada ejecución rococó y la paleta de la *fête galante* de Lancret coincidía con el deseo de Durand de corregir su técnica, en respuesta a los reproches de los críticos de su deficiencia en el manejo del color y en la integración de las figuras en el paisaje [CAT. 70]. Es más, la imagen del arquero apuntando a un objetivo lejano debió de recordarle a Durand sus propias aspiraciones. En su mayor parte, su estancia inicial en Londres consistió en examinar el arte de los maestros antiguos y, a excepción de las obras de John Constable, Leslie y Wilkie, halló poco mérito en el arte contemporáneo británico. Las pinturas de J. M. W. Turner le disturbaron especialmente y escribió a Sturges: "No hay palabras para describir las extravagancias y lo absurdo de algunos de sus cuadros, como los llaman, en la actual exposición de la Royal Academy"[13].

Junto con Casilear, Durand dejó Londres rumbo a París el 31 de julio y llegó a la capital francesa cuatro días más tarde. Rastreó el Louvre en busca de obras de Claudio de Lorena y además se maravilló ante las obras de Rafael, Correggio y Rubens, cuyas pinturas alegóricas de la vida de María de Medici mostraban "pruebas abundantes de su extraordinarias capacidades"[14].

Al parecer, las obras de los artistas franceses contemporáneos apenas suscitaron su interés, y estimó que Jacques-Louis David "había sembrado las primeras semillas de un estilo depravado"[15]. Así como se había sentido cómodo en Inglaterra, en el Continente se sintió descolocado e invadido por la nostalgia. A pesar de sus pasables conocimientos del francés, seguía teniendo dificultades para comunicarse y esto, junto con la comida extraña y el tener que compartir habitación con el omnipresente Casilear, provocaron que se quejara a su esposa, comentando que se sentía como si le hubieran "trasladado a otro planeta"[16].

Tras doce días en París, los dos viajeros emprendieron un trayecto de treinta horas hacia Bruselas, el comienzo de un extenuante periplo a través de los Países Bajos, Renania, Suiza y el norte de Italia que no concluyó hasta que llegaron a Florencia el 30 de octubre. La velocidad e incomodidades del viaje pasaron una enorme factura a Durand, cuyo humor se hundía a medida que pasaban las semanas. Siguió escribiendo a su familia (las cartas que ellos le enviaban no las recibiría hasta llegar a Florencia) y haciendo anotaciones en su diario, cuyas entradas empezaban a parecer extractos de guías turísticas, pues enumeraba edificios famosos y obras de arte. No obstante, su admiración por Rubens aumentó y comenzó a apreciar "la delicadeza y la intensidad del color" de Rembrandt que percibió en *La*

Fundación Juan March

FIG. 6.3. Asher B. Durand. *Vista de Oberwesel sobre el Rin*, 1843. Óleo sobre lienzo, 66,7 x 92 cm. Wichita Art Museum, Wichita, Kansas. Donación del Sr. y la Sra. Don Slawson. Inv. 1977.10

FIG. 6.4. Asher B. Durand. *Staubbach*, 1840, folio 32r de Cuaderno de dibujo. Grafito sobre papel beis encuadernado en un Cuaderno de dibujos, 28,6 x 44,1 cm. Inscrito *Stubbach, Lauterbrunner Oct. 4th & 5th*. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. X.486

ronda nocturna (1642, Rijksmuseum, Ámsterdam), y especialmente en la *Lección de anatomía del Dr. Nicholaes Tulp* (1632, Mauritshuis, La Haya), del artista holandés, que consideró el "modelo más perfecto de retrato humano"[17].

Durand levantó el ánimo cuando llegó a Renania. Fue entonces cuando al fin tuvo la oportunidad de dibujar impresionantes paisajes cuya majestuosidad le abrumó. Oberwiesel en particular le cautivó, pues representaba "una de las zonas más pintorescas" del Rin, "incluidas sus torres y castillos antiguos"[18]. Los recuerdos de esta imagen medieval perduraron y tiempo después se tradujeron en una pintura que se expuso en la National Academy of Design en 1843 (**FIG. 6.3**). Tan solo unos días después vio por primera vez los Alpes. Fue, como el propio Durand manifestó, algo "eléctrico". Continuó describiendo la experiencia como "un sentimiento no menos intenso que la dicha del peregrino devoto ante la primera aparición de la ciudad sagrada... el placer de ese momento casi recompensaba el esfuerzo doloroso, la ansiedad y la desolación, que hasta el momento habían sido las acompañantes demasiado fieles de mi exilio"[19]. En general, el recorrido a lo largo del Rin y por los Alpes hasta Italia alivió los rigores del viaje y le permitió hacer un reconstituyente paréntesis para dibujar en el lugar que llamó la "tierra legítima del pintor de paisajes" (**FIG. 6.4**)[20].

Para gran alivio suyo, Durand llegó a Florencia a finales de octubre, tras breves paradas en Milán, Venecia, Verona, Padua y Bolonia. Allí le esperaba el anhelado paquete de cartas de su casa. Esto y el recibimiento de un considerable número de norteamericanos expatriados de la comunidad artística le alegraron el ánimo. Durante los casi dos meses que pasó en Florencia a menudo estaba en compañía de los escultores Hiram Powers y Horatio Greenough, y este último le ayudó a obtener un permiso para copiar un autorretrato de Rembrandt del Palazzo Vecchio (la Galería Uffizi). Aún así, Durand se sentía frustrado; la famosa *Madonna Seggiola* de Rafael y el *Cardinal*

Fundación Juan March

Bentivoglio de Van Dyck no estaban disponibles para ser copiados, y los intentos de encontrar el Claudio de Lorena "adecuado" para que Sturges lo copiara seguían malográndose. Se sentía lánguido e incapaz de trabajar. A pesar de que dibujaba en sus paseos por la ciudad, la mayor parte eran dibujos sencillos y no desembocaban en pinturas al óleo como los que creaba su contemporáneo Cole ante los mismos motivos. Había empezado un dibujo sobre lienzo del Duomo "desde el mismo lugar que la *Vista de Florencia* de Cole" (**FIG. 6.5**)[21]. El recuerdo de la vista panorámica de Cole bañada en una dorada luz claudeana debió de pesar sobre Durand, cuyos esfuerzos para pintar paisajes se habían comparado con los de su amigo. Aplicadamente, insistió en visitar las galerías e iglesias florentinas; sin embargo, las únicas pinturas que se sabe completó durante los meses que estuvo allí

FIG. 6.5. Thomas Cole. *Vista de Florencia desde San Miniato*, 1837. Óleo sobre lienzo, 99,1 x 160 cm. The Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio. Fondos del Sr. y la Sra. William H. Marlatt

fueron la copia del Rembrandt y un retrato, magnífico pero atípico, de un judío nacido en Marruecos con el que se topó en las calles de la ciudad (**FIG. 6.6**).

La situación no cambió durante el primer mes que Durand pasó en Roma (donde residió desde comienzos de diciembre de 1840 hasta mediados de abril de 1841). Pero a finales de enero la llegada de su amigo neoyorquino, el banquero y pintor Francis William Edmonds, alivió su creciente impaciencia con Casilear y resucitó su ánimo para pintar, dibujar y hacer turismo en los jardines de la Villa Borghese en Roma; son ejemplos de ello *Vista de la fuente Hippocampus* [**CAT. 73**] y *Casa de Rafael* (**FIG. 6.7**)[22]. Seguía consumido por su empeño en encontrar un Lorena que copiar, y en su lugar copió el retrato de un monje en el Palazzo Colonna que entonces se atribuía a Tiziano, pero que actualmente se asigna a un pintor flamenco desconocido. Cada vez más consciente de que

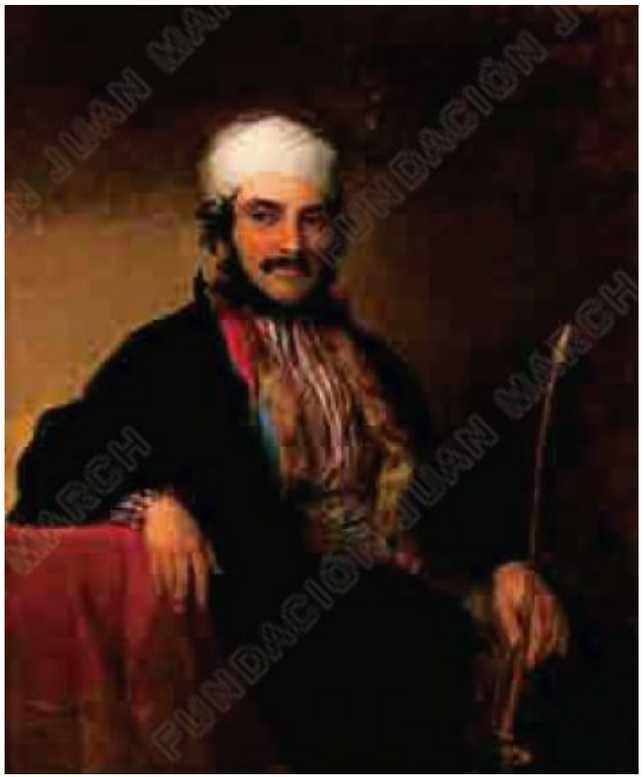


FIG. 6.6. Asher B. Durand. *Isaac Edrehi de Marruecos*, 1840. Óleo sobre tabla de artista, 45,1 x 36,8 cm. Colección del Sr. y la Sra. John F. McGuigan, Jr.

Fundación Juan March

FIG. 6.7. Asher B. Durand. *La casa de Rafael*, 1841, folio 1r de Cuaderno. Grafito sobre papel beis encuadernado en un Cuaderno de dibujos, 24,3 x 34,3 cm. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.59 [véase CAT. 77]

el tiempo transcurría y que tenía poco que mostrar de sus *Wanderjahre*[23], Durand aunó todos sus esfuerzos y empezó a trabajar en una serie que llamó "vejetes cascarrabias que aquí pasean por las calles con toda la majestuosa dignidad que les confieren sus barbas"[24]. Los lienzos siguientes muestran el considerable avance técnico que había logrado durante los últimos meses y confirman que había sacado mucho provecho de su estudio de las obras de Rembrandt, Rubens y Tiziano [**CAT. 71**]. La mejora de su técnica queda especialmente constatada en el contraste entre *Cabeza ideal: inspiración del natural* [**CAT. 60**], e *Il Pappagallo* (**FIG. 6.8**), esta última llevada a cabo en Roma. Considerada por Durand una de sus mejores obras, *Il Pappagallo* se expuso en la National Academy of Design en 1842 y fue elogiada por un crítico por poseer "un tono general que raramente se ve en las producciones modernas... Aprecia[mos] la influencia de su estudio de Tiziano, y debe permanecer entre nuestros artistas como objeto de estudio"[25].

Durand y Edmonds eran casi inseparables. Para ahorrar costes compartían modelos en el estudio de Durand; también realizaron breves viajes a Tívoli, Nápoles y Paestum [**CAT. 75, 76**], y a la costa de Amalfi, como consta en *Vista de Sorrento* (**FIG. 6.9**); también visitaron el estudio del tallador de camafeos Tommaso Saulini, donde encargaron prendedores de retratos de ambos (**FIG. 6.10**). Casilear los había abandonado en Nápoles, de donde regresó a París para reunirse con Kensett y Rossiter[26] (libres de responsabilidades familiares, los solteros Casilear, Rossiter y Kensett permanecieron en Europa hasta 1844, 1846 y 1847, respectivamente). Durand y Edmonds dejaron Roma el 13 de abril, prácticamente desandando el camino original de Durand, y regresaron por el norte de Italia hasta Suiza y Renania, llegando finalmente a París el 16 de mayo. El 3 de junio estaban en Inglaterra, donde las últimas semanas de Durand en la que sería su única estancia europea emulaban el comienzo de su viaje –dibujaba, visitaba la exposición y la colección de la reina de la Royal Academy, y conversaba con Leslie. El 19 de junio Durand se embarcó solo en Liverpool rumbo a Boston, poniendo fin, de esta forma, a su año de "arduo exilio"[27]. En su última carta desde Europa escribía a su esposa:

FIG. 6.8. Asher B. Durand. *Il Pappagallo*, 1841. Óleo sobre lienzo, 74,9 x 61 cm. The New-York Historical Society. Donación de los hijos del artista, a través de John Durand. Inv. 1903.5

FIG. 6.9. Asher B. Durand. *Vista de Sorrento*, 1841, folio 24r de Cuaderno. Acuarela, gouache y grafito sobre papel beis encuadernado en Cuaderno de dibujos, 22,2 x 29,8 cm. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1932.54

Fundación Juan March

FIG. 6.10. Tommaso Saulini. *Retrato camafeo de Asher B. Durand,* 1841. Concha y oro, 5,1 x 5,1 x 1,3 cm. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1933.52

FIG. 6.11. Asher B. Durand. *Composición paisajística: la mañana*, 1847. Óleo sobre lienzo, 153,4 x 122,2 cm. New Orleans Museum of Art, Nueva Orleans, Luisiana. Donación del Fine Arts Club de Nueva Orleans. Inv. 16.4

> Debo mirar únicamente en dirección al hogar. Lugar al que, si recibo la bendición de un regreso seguro, llegaré, inalterable en todas mis adhesiones pero más reafirmado y fortalecido, y no contaminado por la corrupción y las tentaciones que rodean y confunden a demasiados compatriotas nuestros en Europa. Es cierto que no regresaré satisfecho conmigo mismo. Tengo mucho que lamentar de aquello que el deseo de experiencias y la falta de juicio han ocasionado en ciertos aspectos; pero no podré reprocharme la falta de sacrificio para hacer lo que me parecía lo mejor[28].

Podría parecer extraño que Durand se limitara a pintar retratos durante su estancia en Europa, pero hay que recordar que hasta 1847 continuó incluyéndose en el Directorio de la ciudad de Nueva York como pintor de retratos, para optar después por la designación de "artista". Su empeño por la figura humana puede atribuirse al estudio de los maestros antiguos y testimonia su fidelidad a la jerarquía académica establecida en lo relativo a los temas. Sin duda examinó el arte de sus contemporáneos europeos, y es probable

Fundación Juan March

que sintiera la influencia, importante pero no reconocida, de una serie de pintores franceses, alemanes e ingleses que entonces empezaban a concentrarse en paisajes frescos y naturalistas. Sin embargo, el objetivo del viaje de Durand era educar su vista y mejorar su técnica pictórica según los parámetros de la gran tradición del arte de Occidente. Un año después de su regreso presentó sus nuevas credenciales como artista familiarizado con Europa y su arte con diez obras en la exposición de 1842 de la National Academy of Design. Entre estas obras se incluían cuatro "Cabezas romanas", *Il Pappagallo, Isaac Edrehi de Marruecos*, y cuatro paisajes (ninguno de ellos localizado actualmente), probablemente pintados en Nueva York basándose en dibujos realizados durante el viaje: *Vista, Parroquia en Stratford-on-Avon, la tumba de Shakespeare* [**CAT. 78**]; *Cabaña en el lago de Thun, Suiza; Vista en el valle de Oberhasel, Suiza;* y *Vista, castillo Blonnai, lago de Ginebra*. Durante los siguientes dos años Durand expuso otros paisajes que inmediatamente recordaban imágenes de su experiencia europea. A pesar de que generalmente recibían elogios, algunos críticos subrayaron su excesiva vinculación a los efectos ambientales de Claudio de Lorena: "El defecto de estos paisajes es cierto empañamiento amarillento que confiere la sensación de tener un velo ante los ojos. Tal vez es la cualidad que ciertos amateurs consideran tan encantadora y a la manera de Claudio. A nosotros no nos evoca más que una gasa verde"[29]. Sin embargo, cuando pintó *Composición paisajística: la mañana* (**FIG. 6.11**), el velo claudeano empezaba a desaparecer de su paleta. Y a pesar de que el espíritu de Claudio permanecía, el arte de Durand revelaba una nueva claridad y un naturalismo que sugieren que finalmente había asimilado sus lecciones europeas.

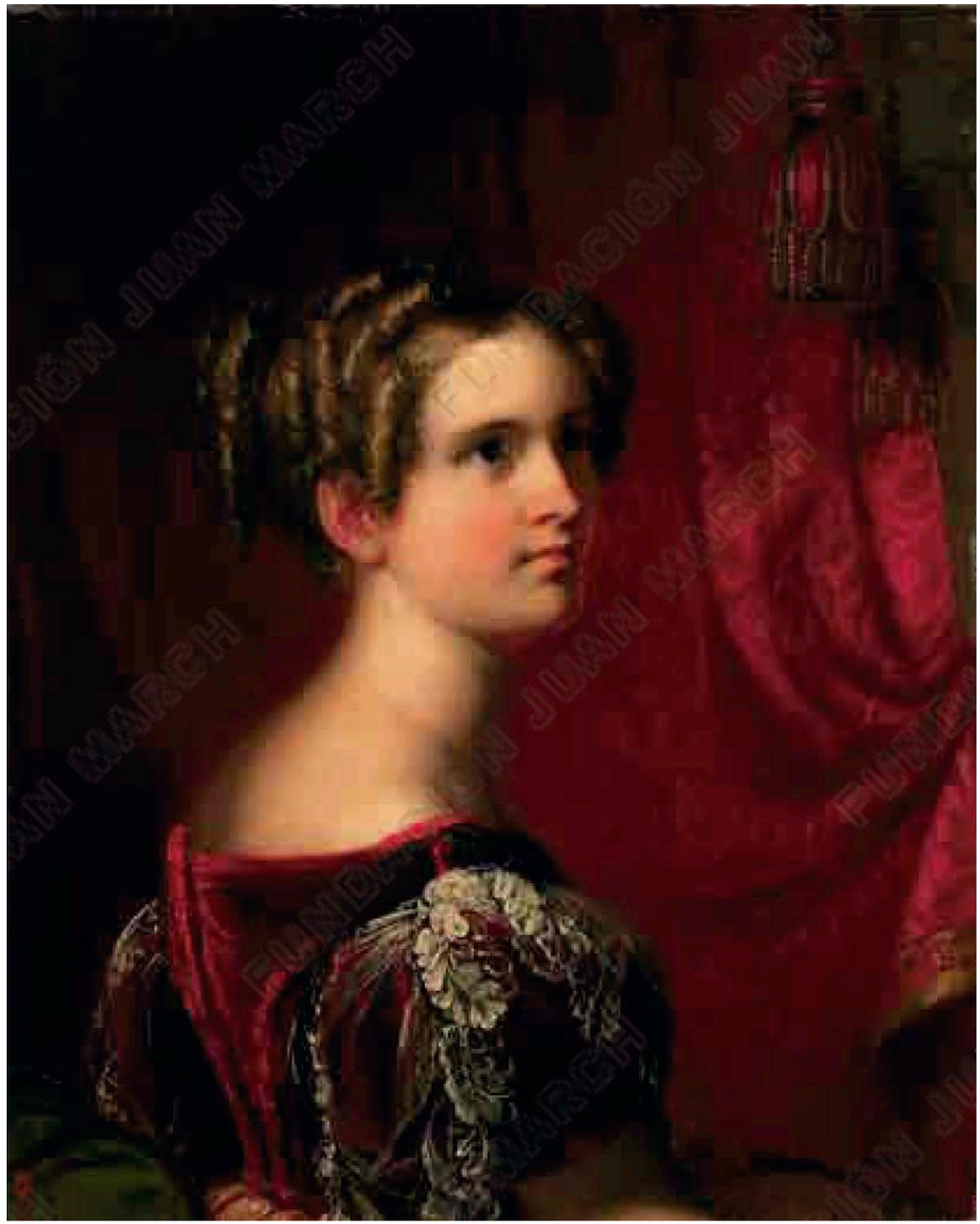
NOTAS

1. John Durand, *The Life and Times of Asher B. Durand* (1894). Nueva York: Kennedy Graphics, 1970, p. 143. Asher B. Durand dejó un sorprendente conjunto de escritos que documentan de tres formas su estancia europea: un diario, que actualizó casi diariamente hasta el 4 de diciembre de 1840; una voluminosa correspondencia, dirigida a miembros de su familia (todo ello se encuentra en los "Documentos Durand", 1812-1866. New York Public Library, copia en microfilme, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.); y una reveladora serie de cartas dirigidas a Jonathan Sturges, que financió su viaje (Documentos Sturges, ARC1218. Archivos de Morgan Library and Museum, Nueva York). Para ampliar la valoración del año de Durand en Europa, véase mi ensayo "«A Year of Toilsome Exile»: Asher B. Durand's European Sojourn", en Linda S. Ferber (ed.), *Kindred Spirits: Asher B. Durand and the American Landscape* [cat. expo]. Nueva York, Londres: Brooklyn Museum in association with D Giles Limited, 2007, pp. 82-125 y Sarah B. Snook, "Chronology" en Linda S. Ferber (ed.), *Kindred Spirits*..., cit., una inestimable cronología: pp. 82-125, 204-224. Véase también la "Cronología" en este catálogo.
2. Documentos Durand, Diarios, 2 y 5 junio 1840 (N20, 1-2).
3. Documentos Durand, Diarios, 15 junio 1840 ("empresa temeraria"); 17 junio 1840 (N20, 4-5; N20, 7-8).
4. El contemporáneo de Durand, William Sidney Mount (1807-1868), por ejemplo, declinó la oferta de Goupil & Vibert de financiarle un viaje a Europa ya en 1849, y su explicación fue: "temo que el esplendor del arte europeo me entretuviera demasiado tiempo y, de esta forma, perdiera mi nacionalidad". Citado en Alfred Frankenstein, *William Sidney Mount*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1975, p. 49.
5. Cf. Derrick R. Cartwright, "*Ceci n'est pas un musée*: Distance and Resistance in Franco-American Cultural Displays" en Barbara Groseclose y Jochen Wierich (eds.), *Internationalizing the History of American Art*. University Park, Pa.: Pennsylvania University Press, 2009, pp. 119-140. Aquí pp. 123-27.
6. "National Academy" 1839, p. 1.
7. Documentos Durand, Diarios, 14 junio 1840 (N20, 4-5).
8. Diario Kensett, 19 junio 1840. Cf. también John Paul Driscoll, John K. Howat et al. *John Frederick Kensett: An American Master* [cat. expo.]. Nueva York, Londres: Worcester Art Museum in association with W. W. Norton, 1985.
9. Documentos Sturges, Durand a Jonathan Sturges, 25 junio 1840.
10. Ibíd.
11. Ibíd.
12. Documentos Durand, Durand a su hijo John Durand, 21 julio 1840 (N19, 1257-1260).
13. Documentos Sturges, Durand a Jonathan Sturges, 30 julio 1840.
14. Documentos Durand, Diarios, 5 agosto 1840 (N20, 38).
15. Ibíd.
16. Documentos Durand, Durand a su esposa, Mary Durand, 10 agosto 1840 (N19, 1265-1271).
17. Documentos Durand, Diarios, 20 y 22 agosto 1840 (N20, 52-53; N20, 55-56).
18. Ibíd., 4 septiembre 1840 (N20, 65).
19. Ibíd., 10 septiembre 1840 (N20, 68).
20. Ibíd., 16 septiembre 1840 (N20, 70).
21. Ibíd., 16 noviembre 1840 (N20, 89).
22. La esposa de Edmonds había muerto recientemente y este sufría de depresión, que esperaba poder aliviar con un viaje por Europa. Puesto que al parecer Durand no escribió su diario después de llegar a Roma, el diario de Edmond es enormemente útil para reconstruir este periodo de los viajes de Durand. Véase Diarios Edmonds: Francis W. Edmonds. Diaries. Columbia County Historical Society, Kinderhook, Nueva York, copia en microfilme, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.
23. En alemán en el original. *Wanderjahre* significa "años de andanzas" [N. del T.].
24. Documentos Durand, Durand a John Durand, 23 diciembre 1840 (N20, pp. 1296-1298). Los cuatro ejemplos conocidos de estas "Cabezas romanas" están en la colección de la New-York Historical Society.
25. "Editor's Table", *Knickerbocker, or New York Monthly Magazine* 19, nº 6 (junio 1842), p. 589. Durand expuso *Il Pappagallo* de nuevo en la Brooklyn Art Association en 1872 y en la Exposición Universal de Filadelfia en 1876.
26. Para entonces la relación de Durand con Casilear se había deteriorado. Tal y como escribió a su hijo: "Casilear se ha ido a París, nos dejó en Nápoles, lo que ninguno de los dos lamentamos, puesto que ambos hemos descubierto (Edmonds en igual medida que yo) al compañero de viaje más desagradable del mundo... Documentos Durand, Durand a John Durand, Roma, [ilegible] abril 1841 (N20, 105).
27. En las cartas dirigidas a su familia Durand sistemáticamente se refería a sus viajes europeos como un "exilio" y una "ardua tarea".
28. Documentos Durand, Durand a Mary Durand, París, 22 mayo 1841 (N20, 113).
29. *New World* 1843, p. 695.

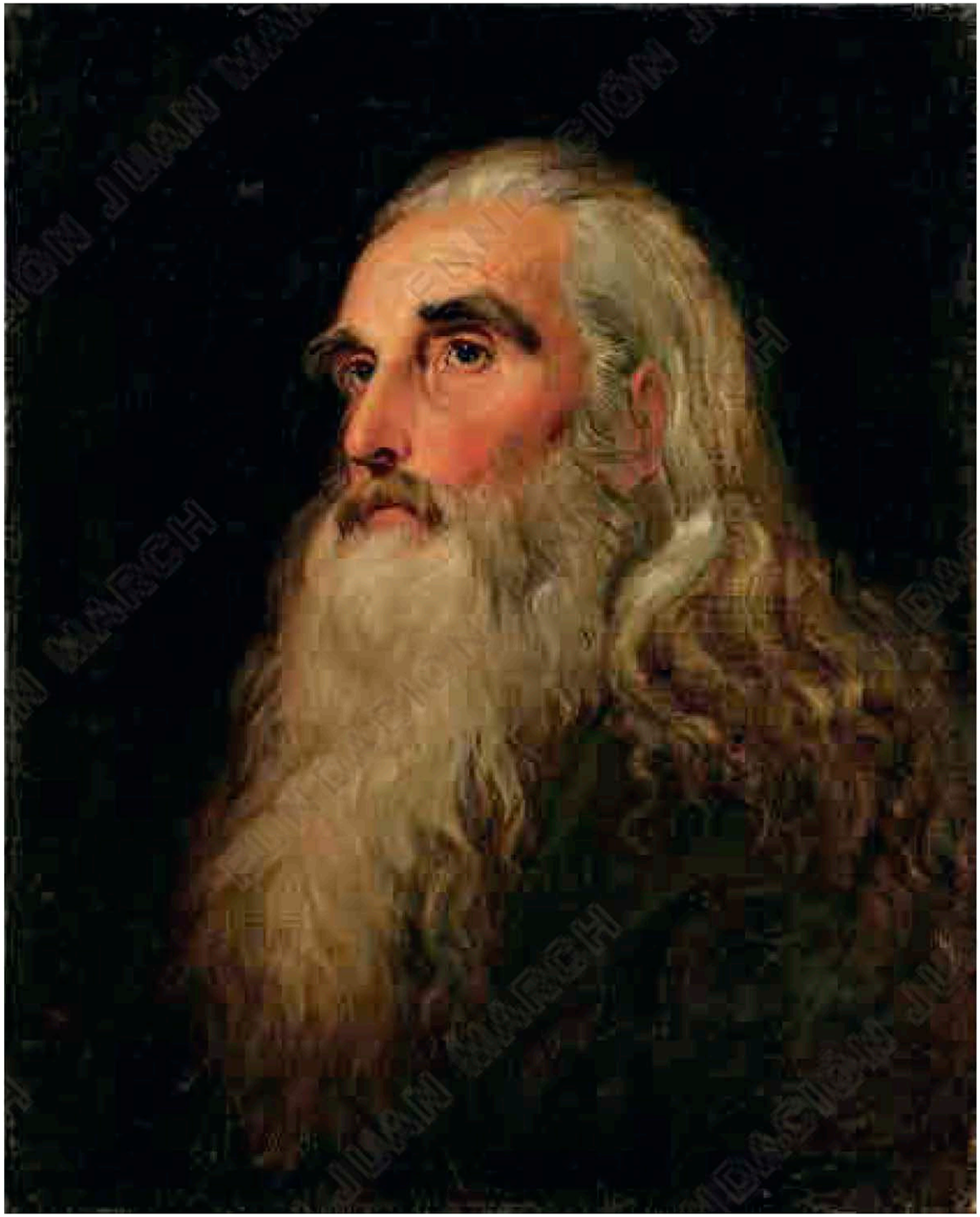
Fundación Juan March

CAT. 60. Asher B. Durand. *Cabeza ideal: inspiración del natural*, 1836. Óleo sobre lienzo, 68,6 x 54,6 cm. The New-York Historical Society. Donación de los hijos del artista, a través de John Durand. Inv. 1903.6

CAT. 71. Asher B. Durand. *Cabeza de romano*, 1840. Óleo sobre lienzo, 61,3 x 49,2 cm. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1931.7



Fundación Juan March



Fundación Juan March

CAT. 70. Asher B. Durand, a partir de la obra de Nicholas Lancret. *Madurez*, 1840. Óleo sobre cartón, 28,9 x 34 cm. The New-York Historical Society. Donación de Lucy Maria Durand Woodman. Inv. 1907.29

Fundación Juan March

CAT. 74. Asher B. Durand. Cuaderno de dibujo con 43 folios, 1841. Grafito, gouache y acuarela sobre papel de varios tonos de beis y marrón encuadernado en un cuaderno de dibujo, 22,2 x 29,8 cm. Folio 11 inscrito abajo en el centro en grafito (traducido): *descenso a Piscine Mirabili* [sic]. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1932.58

CAT. 73. Asher B. Durand. *Vista de la fuente Hippocampus ("Fontana de' Cavalli Marini" de Cristoforo Unterberger, 1791) en los jardines Borghese, Roma, Italia*, 1841. Grafito sobre papel, 25,7 x 17,5 cm. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.120

Fundación Juan March

CAT. 72. Asher B. Durand. Cuaderno de dibujo con 50 folios, 1840-1841. Grafito sobre papel beis encuadernado en un cuaderno de dibujo, 29,5 x 45,7 cm. Folios 7v-8r inscripción (traducida) abajo en el centro de la página derecha: *Del Flegère Sepr. 23*. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. X.486

Fundación Juan March

Fundación Juan March

CAT. 77. Asher B. Durand. Cuaderno de dibujo con 35 folios, 2 en blanco, 1841. Grafito sobre papel beis encuadernado en un cuaderno de dibujo, 24,3 x 34,3 cm. Folios 6v-7r inscripción (traducida) abajo a la derecha de la página izquierda en grafito: *Acueductos romanos 9 de abril. 1841*. Folio 7v inscripción (traducida) abajo a la derecha en grafito: *Fragmento de acueductos Roma 9 de abril*. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.59

Fundación Juan March

Fundación Juan March

Fundación Juan March

CAT. 75. Asher B. Durand.
Caldera del Mont. Vesubio, 1841. Grafito sobre papel, 25,9 x 36,5 cm. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.114

CAT. 76. Asher B. Durand.
Ischia y Procida desde la bahía de Nápoles, Italia, 1841. Grafito sobre papel, 25,4 x 37,1 cm. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.115

CAT. 78. Asher B. Durand.
Parroquia, Stratford-on-Avon, Inglaterra, 1841. Grafito y gouache blanco sobre papel gris, 25,7 x 35,6 cm. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.122

Fundación Juan March

Fundación Juan March

VII

“Una magnífica obsesión”: los árboles de Durand como centinelas espirituales de la Naturaleza

Roberta J.M. Olson

Fundación Juan March

FIG. 7.1. Thomas Cole. *Estudio de troncos de árbol*, 1823. Tinta marrón y aguada sobre papel roto en dos fragmentos: 15,1 x 25,7 cm, irregular. The New-York Historical Society. Donación anónima. Inv. 1947.418

PÁG. 146. Detalle de CAT. 111, pág. 181

Fundación Juan March

De los dos *leitmotivs* –los árboles y las rocas– que estimulaban la obra de Asher B. Durand, los árboles pueden considerarse su "magnífica obsesión". Los estudios de árboles al aire libre le servían como práctica naturalista y ejercicio espiritual[1]. De los más de trescientos dibujos de Durand que hay en la colección de la New-York Historical Society —la mayor que existe de sus dibujos—, al menos ciento cincuenta y siete son estudios de árboles, y más de cien son paisajes en los que destacan árboles o grupos arbóreos. (En estos números no están incluidos los trescientos setenta y tres folios de los cuadernos de dibujo). La fijación de Durand ya aparece en su desencuadernado cuaderno de dibujo del lago Schroon, de 1837 [**CAT. 62, 63**], y su boceto de un roble [**CAT. 64**]. Este viaje que realizó, con su mentor Thomas Cole y las respectivas esposas, a las montañas Adirondack con el fin de dibujar, fue lo que provocó el cambio de Durand en pro de la pintura paisajística y lo alejó de la figuración –una experiencia fundamental que inmortalizó en el *trompe-l'oeil* del frontispicio de su cuaderno de dibujo [**CAT. 62**], una composición que Cole repitió en un boceto al óleo que entregó a Durand [**CAT. 65**]–. Al comparar con la expresividad de los árboles de Cole (**FIG. 7.1**)[2], Durand atenuó su romanticismo juvenil con una descripción más objetiva [**CAT. 116**].

Fascinado por los árboles como iconos naturales, Durand escribió con elocuencia sobre ellos en sus "Cartas sobre pintura de paisaje" para *The Crayon* (1855). En este manifiesto sobre la pintura norteamericana hace referencia a ellos veinte veces, y además menciona los bosques y el follaje. Si el arte de Durand encumbraba la Naturaleza –y aconsejaba a los pintores que la estudiaran antes de enfrentarse a la obra de grandes artistas[3]–, su estudio de los árboles rayaba en la exageración. Para él, los árboles eran el vehículo mediante el que podía desvelar lo ideal a través de lo real, y abogaba por dibujarlos a "lápiz" (grafito) sobre papel, una receta que siguió de forma compulsiva. En conjunto, sus dibujos de árboles reflejan una lección importante aprendida de Cole: para poder pintar con seguridad en el estudio, un artista necesitaba estudiar los rasgos distintivos de las formas de la Naturaleza.

Los árboles eran el sello distintivo de Durand y símbolos inmemoriales de la fertilidad, como en el caso del árbol de la vida[4]. Encarnaban la deferencia del artista hacia la Naturaleza como manifestación de lo divino. Durand empleaba la línea con destreza, variando el grosor, la sombra y la rapidez para captar cada árbol [**CAT. 84, 88, 97, 115**]. Al haber perfeccionado su pericia de dibujante como grabador, debió de sentir que el dibujo era su fuerte, una conclusión sustentada por el comentario informal de su hija Caroline: "Papá no logra en absoluto el color que desea y, por consiguiente, ha salido a hacer dibujos en vez de insistir en los estudios, para su decepción"[5]. Aunque se puso en marcha con cierta indecisión [**CAT. 63, 64**], continuó desarrollando su técnica hasta convertirse en un magistral dibujante de árboles [**CAT. 96, 129**].

Durante las reconstituyentes incursiones estivales a las montañas realizadas a lo largo de su vida, Durand dibujó varios cientos de bocetos de árboles con un énfasis ruskiniano en la nitidez de los detalles botánicos, aunque sin una literalidad "hoja a hoja". Durand hacía hincapié más bien en el contorno, la silueta, el movimiento y la singularidad de cada especie [**CAT. 94, 130**], convencido de que con los conocimientos adquiridos gracias a estos ejemplares podría crear un bosque entero. También empleaba marcas distintivas de grafito y florituras para reproducir cada especie, por ejemplo, las agujas de las coníferas [**CAT. 84, 115**] y las hojas de los olmos [**CAT. 94**]. Aunque la mayoría de sus intensos estudios no eran *per se* modelos para pinturas, eran una parte esencial de su proceso creativo, y muchos hallan repeticiones en sus bocetos y lienzos al óleo. Por ejemplo, los abedules blancos y los álamos canadienses en *Estudio de cuatro troncos de árbol* [**CAT. 111**] se asemejan a un grupo de árboles de la pintura *Grupo de árboles* [**CAT. 112**], si bien dibujados desde mayor distancia, mientras que el par de la izquierda tiene mayor paralelismo con *Paisaje con abedules* (c 1855; Museum of Fine Arts, Boston)[6]. Hay varios casos de transcripción literal del artista, como la rama de la derecha de *Estudios de un árbol y una rama* [**CAT. 91**], que aparece en *Kindred Spirits* (**FIG. 1.4**)[7]. Además, a veces Durand realizaba estudios de árboles en grupo que consideraba conjuntos y así los registraba; es el caso de seis dibujos de árboles que figuran en la exposición [**CAT. 92, 93**]. Ya representara árboles solitarios o en grupo para transmitir la sensación de estructura integrada en el paisaje, sus estudios eran verdaderos retratos individualizados de árboles, y para él constituían la expresión material y espiritual de la Naturaleza en todas las estaciones del año [**CAT. 97, 105**]. Incluso las desnudas ramas de las variedades de hoja caduca en invierno parecían palpitar llenas de vida y de potencial desarrollo [**CAT. 90, 95, 124**]. La Naturaleza era, después de todo, la catedral del artista, cuya arquitectura estaba formada por árboles y rocas [**CAT. 83, 105**].

Durand no estaba solo en su obsesión por los árboles. Desde el movimiento romántico internacional de finales del siglo XVIII hasta el realismo de artistas como Gustave Courbet, los árboles salpicaban los paisajes a modo de almenaras icónicas. Parejo a Durand, Caspar David Friedrich estaba obsesionado con dibujar árboles solos, en grupo o en hileras (**FIG. 7.2**), y los incluyó de manera destacada en muchas de sus pinturas (**FIG. 7.3**) así como en sus grabados[8]. Al igual que Durand, también tenía fijación por las piedras[9]. A pesar de que la reputación de Friedrich ya había empezado a decaer antes de la década de 1830, su muerte, acontecida durante el viaje a Europa del norteamericano, debió de aumentar en su momento el interés por su obra, y sugiere la probabilidad de que Durand estuviera expuesto a la influencia de este artista en las ciudades alemanas que visitó.

Tres diarios, que ahora se encuentran en la New York Public Library, y que también le sirvieron como fuente para sus cartas, dejaron constancia de las impresiones de Durand durante el decimotercer mes de su *Grand Tour* europeo (1840-1841). Están escritos

Fundación Juan March

FIG. 7.2. Caspar David Friedrich. *Viejo roble con nido de cigüeña*, 1806. Grafito sobre papel, 28,6 x 20,5 cm. Kunsthalle, Hamburgo. Inv. 41097

FIG. 7.3. Caspar David Friedrich. *El árbol solitario*, 1822. Óleo sobre lienzo, 55 x 71 cm. Nationalgalerie, Berlín. Inv. Colección Wagener nº 52

con tinta. Las entradas son cada vez más breves, hasta que se convierten en apenas un esbozo en sus dos diarios italianos, cuyos formatos de menor tamaño con inscripciones a lápiz son indicio de su menguante interés por escribir y su creciente empeño por pintar y dibujar[10].

Después de llegar a Londres con una carta de recomendación de John James Audubon, entre otros, Durand dedicó la mayor parte de los días a visitar museos, volviendo a algunos, como a la National Gallery, como si temporalmente la Naturaleza diera paso al arte como atracción. Como era de esperar su artista favorito era Claudio de Lorena, cuyos idílicos paisajes ofrecían figuras arbóreas accesorias, como en *Paisaje con el matrimonio de Isaac y Rebecca* (**FIG. 7.4**), un lienzo que debió de ver. Durand, que normalmente sólo citaba los nombres de los artistas y no los títulos de las pinturas, escribió: "[H]e dedicado otra vez cinco horas a esa colección; ahora puedo decir más categóricamente que

Fundación Juan March

he visto a los maestros antiguos... y el que predomina en mis pensamientos es Claudio, quien si no está aquí en todo su esplendor, al menos está espléndidamente representado. Hay diez obras suyas... lo que he visto de ellas hace que cruzar el Atlántico haya merecido la pena"[11]. En su diario continuaba cantando alabanzas a Claudio; sin embargo, en sus cartas era más crítico con él.

Otro de los artistas que Durand elogiaba en particular era Pedro Pablo Rubens, un paisajista consumado e impactante, como se aprecia en *Paisaje otoñal con vista de Het Steen de madrugada* (**FIG. 7.5**), uno de los paisajes suyos que había entonces en la National Gallery. A lo largo de sus viajes Durand también admiró los paisajes de Salomon van Ruysdael y obras de otros artistas holandeses acordes con el gusto americano que conocía a través de su primer mecenas, Luman Reed. Además de temas pastoriles, otra de las características que compartían muchos de sus artistas preferidos era el empleo de los árboles como principal recurso compositivo.

A pesar de que Durand no desaprovechó los atractivos turísticos de Londres, no fue en sus museos ni en sus monumentos, sino en sus parques —Hyde, Regents y St. James— y en la Naturaleza donde se sentía más como en casa. Estaba encantado con sus árboles. Al escribir sobre Hyde Park, describía con gran entusiasmo "el verde césped y el oscuro follaje de los exuberantes olmos que adornan con gran abundancia este vasto y bello parque"[12]. En una de sus excursiones a la cercana Windsor, explicaba que "el siguiente objeto que atrajo mi atención... fue la espléndida colección de árboles... formas pintorescas y pacíficas con toda esa exuberancia del follaje que en general caracteriza a los árboles ingleses... El inmenso parque de espléndidos robles y hayas colmaba mi anhelo de belleza, en esa clase de paisaje... y después de dibujar uno o dos trazos rápidos de unos viejos robles que teníamos a mano, regresamos a Londres..."[13]. En otra escapada a Greenwich, identificó una especie determinada en el parque "plantada en su mayor parte junto a castaños y a algunos espléndidos abetos escoceses"[14], una práctica que no hizo sino abandonar cuando regresó a casa, ya que, con alguna excepción [**CAT. 85, 86**], raras veces anotaba la especie en sus dibujos. Durante una excursión posterior en tren a Windsor, acompañado de John Casilear, dibujó los "viejos robles y olmos de ese hermoso parque" [**CAT. 69**][15].

Aprovechando al máximo sus *Wanderjahre*, Durand hizo amistad con artistas y estudió la obra de sus contemporáneos. Por ejemplo, en Inglaterra se relacionó con el pintor estadounidense Charles Robert Leslie, en cuya casa conoció al hijo y al hermano de John Constable, amigo de Leslie, y contempló dibujos al óleo realizados

FIG. 7.4. Claudio de Lorena. *Paisaje con el matrimonio de Isaac y Rebecca*, 1648. Óleo sobre lienzo, 152,3 x 200,8 cm. National Gallery, Londres. Adquisición, 1824. Inv. NG12

Fundación Juan March

FIG. 7.5. Pedro Pablo Rubens. *Paisaje otoñal con vista de Het Steen de madrugada*, c 1636.
Óleo sobre panel de roble, 131,2 x 119,2 cm. National Gallery, Londres. Donación de Sir George Beaumont, 1823/8. Inv. NG66

Fundación Juan March

al aire libre del entonces recientemente fallecido artista. Durand hizo comentarios acerca de las obras de Constable en varias ocasiones y debió de ver *El maizal* (**FIG. 7.6**)[16]. Leslie también le presentó a Sir David Wilkie, un artista que influyó en muchos americanos, cuyo estudio visitó Durand. Al enfrentarse a J. M. W. Turner, el estadounidense no comprendió ni la popularidad del artista inglés ni la factura y el contenido enormemente imaginativo de sus obras. Cuando contempló las exposiciones de acuarelas, la especialidad de la escuela inglesa, Durand las encontró superiores a los óleos de los artistas británicos, e incluso trató de emplear dicho medio, aunque afirmaría que fracasó en su intento.

En el Continente, Durand también realizó comentarios sobre las obras de artistas vivos, de una forma menos frecuente pero siempre contundente. Mencionaría a cuatro artistas: al flamenco Jean-Baptiste de Jonghe, que tenía predilección por las escenas boscosas y cuyo paisaje le pareció "de una belleza extraordinaria, a la manera de Ruysdael"[17]; al belga Gustav Wappers, "miembro honorífico de nuestra National Academy"[18]; a Eduard Julius Bendemann y su pintura *Judíos afligidos en el exilio* (1832, Wallraf-Richartz-Museum, Colonia), considerada la obra maestra de la exposición de la Berliner Akademie de 1832 y un ejemplo para la escuela de Düsseldorf[19]; y a Alexandre Calame, un joven artista suizo. A su llegada a Ginebra, Durand "[v]isitó el antiguo y nuevo Museum Gallery of Pictures. Nada extraordinario en el primero... del segundo, una o dos vistas suizas de Ginebra, de gran mérito, de Calame"[20]. A pesar de que la mayoría de las

FIG. 7.6. John Constable. *El maizal*, 1826. Óleo sobre lienzo, 143 x 122 cm. National Gallery, Londres. Entregado por varios suscriptores, incluidos Wordsworth, Faraday y Sir William Beechey, 1837. Inv. NG130

Fundación Juan March

FIG. 7.7. Alexandre Calame. *La tormenta en Handeck*, 1839. Óleo sobre lienzo, 190,2 x 260 cm. Musée d'Art et d'Histoire, Ginebra. Adquirido por suscripción en Ginebra, 1839. Inv. 1839.0001

obras de Calame anteriores a 1840 parecen bocetos al óleo y están en colecciones privadas, una de las pinturas que debió de admirar Durand es *Tormenta en Handeck* (**FIG. 7.7**), que había recibido una medalla de oro en el Salón de París de 1839[21]. Con la mirada fija en sus árboles tempestuosos, Durand sin duda sintió que había descubierto un alma gemela. Grabador consumado y ser melancólico, Calame era, si no un *Doppelgänger*[22], sí un espíritu afín. De hecho, muchos de los primeros paisajes de Calame son estudios de árboles (**FIG. 7.8**), con un extraño parecido a los lienzos de Durand[23].

La arborofilia de Durand afloraba periódicamente. En una visita que hizo con Casilear al campo de batalla de Waterloo, un árbol llamó su atención: "[E]l lugar en el que estaba el árbol era donde se decía que se había apostado Lord Wellington en el fragor de la batalla...[24]. Al dejar La Haya, "cruzamos un parque inmenso atravesado de avenidas y canales, que contenía principalmente hayas y olmos, organizados de forma compacta, con un aspecto más natural que los demás terrenos... [recorridos] desde que dejamos Inglaterra"[25]. Aunque en alguna ocasión mencionó árboles, a lo largo del Mosela y del Rin se centró más en dibujar. El éxtasis que sentía ante la Naturaleza alcanzó su clímax en los Alpes suizos. Declaró que la región era la "tierra legítima del pintor de paisajes"[26] y apuntó su "sublimidad"[27]. Pero los árboles continuaron siendo su fijación incluso cuando subía montañas: "[T]ras alcanzar la cima... fui recibido por la reparadora vista de un vasto robledal (prometo dibujar uno de ellos como recuerdo)..."[28]. Al llegar a Friburgo, Durand señaló que a lo largo del camino "aparecieron algunos de los robles más magníficos de todo nuestro viaje..."[29]. Sus diarios italianos son breves porque se centró en el estudio de los maestros antiguos y en dibujar del natural. "Me dirigí al Palazzo Vecchio y lo encontré cerrado por ser día festivo... cogí mi cuaderno de dibujo y acompañado por Casilear salimos a... dibujar algunos pinos italianos"[30]. Tras haber madurado como artista, Durand regresó a Norteamérica entregado por completo al paisaje y al dibujo de árboles.

Los estudios europeos de Durand dieron su fruto, particularmente en *El roble solitario* [**CAT. 79**]. Influenciado por *Vista en una llanura*, de Aelbert Cuyp, que había elogiado después de visitar la Dulwich Picture Gallery[31], la pintura de Durand también delata su contacto con los grabados y dibujos alemanes de árboles, como los de Carl Wilhelm Kolbe (**FIG. 7.9**)[32]. Kolbe, cuyo apodo era "*Eichen* [Roble] Kolbe", comentaba: "Son los árboles los que me han convertido en artista; si no hubiera árboles en el paraíso, no daría un céntimo por mi paz interior"[33]. Puede que Durand también viera grabados de paisajes con árboles de Wilhelm von Kobell.

Fundación Juan March

El aguafuerte que Kobell hizo a partir de una pintura no localizada de Jan Wijnants —que encarna el realismo holandés a través del prisma del romanticismo alemán (**FIG. 7.10**)[34]— anticipaba no sólo el naturalismo de Durand sino también sus paisajes de madurez, orientados verticalmente, como *Las hayas*, de 1845 (**FIG. 8.6**). En sus diarios, Durand había destacado algunas pinturas de "Wynants"[35]. El mecenas de su viaje, Jonathan Sturges, le había animado a que viera grabados; dos días antes de su partida, Sturges escribió: "estaré encantado de que el Sr. Durand adquiera obras de arte, grabados u otras cosas de Europa, que considere que me gustán, hasta la cantidad de doscientos o trescientos dólares..."[36]. El propio Durand coleccionó reproducciones, en su mayor parte ejemplos europeos, que constan en la liquidación que en 1887 realizó el albacea de su patrimonio (200 de 281 lotes). Entre los paisajes, muchos sin identificar, hay siete vistas de Suiza (lote 16) y gran número de Turner, lo cual tal vez refleje la lucha de Durand por entender el arte de Turner o el impacto de la defensa que John Ruskin hizo de él. En el catálogo de la liquidación, que merece un estudio, también figuran 81 lotes de libros, incluidos unos cuantos ilustrados por Turner, y publicaciones de Ruskin[37].

El roble (*Quercus*), el árbol más venerado desde la prehistoria, ha estado vinculado a la fuerza, a la resistencia y al culto a los héroes[38]. Su importancia se vio consolidada por los europeos con los poemas de Ossian, escritos que supuestamente se habían publicado

FIG. 7.8. Alexandre Calame. *Interior de un hayedo,* 1838. Óleo sobre lienzo, 82 x 58 cm. Sin localizar, antiguamente Staatliche Schloss und Gärten, Sanssouci, Potsdam. Adquirido por decreto, 1839. Inv. GKI 3722

FIG. 7.9. Carl Wilhelm Kolbe. *Gruesos robles con ramas rotas en una orilla,* s. f. Aguafuerte, 17,7 x 20,9 cm. Anhaltische Gemäldesammlung Dessau, Inv. J.E.St. G 786

FIG. 7.10. Wilhelm von Kobell, a partir de la obra de Jan Wijnants. *El roble marchito,* 1792. Aguatinta marrón sobre papel blanco, 30,6 x 21,8 cm. Cortesía de la Galerie Bassenge, Berlín

Fundación Juan March

"traducidos", pero que en realidad habían sido creados en 1762-1763 por James Macpherson. Poco después, a finales del siglo XVIII, cuando la piadosa Alemania protestante abundaba en ideas panteístas, el poeta Friedrich Gottlieb Klopstock designó el roble como símbolo nacional de Alemania, y C.D. Friedrich, incorporando las tradiciones teutónicas, pintaría robles como símbolo patriótico (**FIG. 7.3**)[39]. En Gran Bretaña, donde la especie había estado consagrada a los druidas y los celtas, siguió siendo uno de los tres símbolos de Inglaterra. Durand explotó estos temas en *El roble solitario* [**CAT. 79**], donde aisló al imponente centinela, que normalmente es una pieza accesoria del paisaje, y lo silueteó, a la manera efectista de Friedrich, contra la puesta del sol. A pesar de su simbolismo universal, el lienzo de Durand también era nacionalista y perfectamente norteamericano, pues representaba a un superviviente de las agrestes tierras norteamericanas, que se habían visto menguadas en la década de 1840, víctimas de los métodos de explotación de los colonos. De esta forma, este bosque gigante y en otro tiempo virgen se asemeja en espíritu al tema del lienzo de Friedrich (**FIG. 7.3**). Pero el roble de Durand era un emblema de la antigüedad americana[40]. De gran riqueza simbólica, la pintura de Durand también debió de rendir homenaje al "árbol de la libertad" de la Revolución americana y a los principios sobre los que se cimentaba su amado país[41].

El hijo del artista, John Durand, documentó las costumbres de su padre a la hora de dibujar y su obsesión por los árboles, que prosiguió en su obra posterior [**CAT. 126, 128**]. John lo describía "deteniéndose en el campo donde... los troncos y las ramificaciones de árboles particulares, las masas verdes a media distancia y los contornos de las montañas certificaban su búsqueda de lo bello"[42]. Acerca de las costumbres de su padre anotaba:

> Cuando hallaba árboles en grupo, seleccionaba el que le parecía, por edad, color o forma, más característico de su especie o, en otras palabras, el más bello... [É]l eliminaba todos los arbustos y demás árboles que interferían en la impresión que le había ejercido el elegido. Todo estudio realizado al aire libre... se contemplaba como una especie de escena teatral en la que un árbol o un aspecto de la naturaleza en particular podía considerarse la figura principal... dando mayor relieve al objeto más interesante[43].

El propio Durand recomendaba: "tome lápiz y papel, no la paleta y el pincel, y dibuje con escrupulosa fidelidad el perfil o contorno... Si su objeto es un árbol, observe especialmente en qué se diferencia de los de otras especies...; [fíjese en] las terminaciones de sus ramas, más visibles cuando está a contraluz... Cada especie de árbol tiene sus rasgos propios..."[44] Cuando dibujaba árboles a pares, con frecuencia parecía que bailasen un vals o un tango con complicados pasos y acoplamientos [**CAT. 85, 128, 130**]. Con la gran seguridad que cobró su estilo posterior, dibujó, probablemente subido a una barca, un islote cubierto de árboles en el lago George [**CAT. 127**], y lo aisló en la página como si estuviera emergiendo de la bruma matutina del lago. Por encima de todo, los árboles que dibujó Durand en su madurez fascinan desde un punto de vista visual [**CAT. 129**], la diversidad de sus trazos de grafito evocan, de un modo mágico, su infinita variedad de texturas y movimientos y, a veces, incluso el rumor que se produce cuando el viento los mece.*

NOTAS

* Quiero agradecer a Alexandra Mazzitelli, Investigadora Adjunta de la New-York Historical Society, así como a las alumnas en prácticas de la N-YHS Adrienne Meyer y Mimi Beale, además de a Holly Pyne Connor (Newark Museum), John Ittmann (Philadelphia Museum of Art), Nadine Orenstein (The Metropolitan Museum of Art) y Sandra Markham (Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University), su ayuda en la labor de investigación.

1. Su hijo John Durand observaba: "Pasaba las tardes entregado casi enteramente al dibujo". John Durand, *The Life and Times of Asher B. Durand* (1894). Hensonville, N. Y.: Black Dome, 2006, p. 39.
2. Cf. Roberta J. M. Olson, *Drawn by New York: Six Centuries of Watercolors and Drawings at the New-York Historical* Society [cat. expo.]. Nueva York-Londres: New-York Historical Society-D Giles Limited, 2008, pp. 205, 207, nº 61.
3. "¡Sí! Acuda en primer lugar a la Naturaleza para aprender a pintar un paisaje y cuando usted haya aprendido a imitarla, entonces podrá sacar provecho estudiando a los grandes maestros". Asher B. Durand, "Letters on Landscape Painting, Letter I", *The Crayon*, 1, nº 1 (3 enero 1855), p. 2.
4. Para el simbolismo de los árboles cf., Ernst y Johanna Lehner, *Folklore and Symbolism of Flowers, Plants and Trees*. Nueva York: Tudor, 1960.
5. Documentos Durand. Caroline Durand a John Durand, 9 agosto 1857 (N20, 996). Caroline lo fechó el 9 de agosto sin especificar el año; en el microfilm se le ha asignado el año 1857. Para su retrato de niña cf. **CAT. 28.**
6. Inv. 63.268; cf. Linda S. Ferber (ed.). *Kindred Spirits: Asher B. Durand and the American Landscape* [cat. expo.] Nueva York-Londres: Brooklyn Museum, D Giles Limited, 2007, p. 65.
7. David B. Lawall, *Asher Brown Durand: His Art and Art Theory in Relation to His Times* (tesis doctoral). Princeton, N.J.: Princeton University, 1966, 4 vols. Aquí vol. 3, p. 320, nº 89. También sugirió (p. 317, nº 74) que el árbol muerto en **CAT. 90** aparece en *Kindred Spirits* (**FIG. 1.4**); sin embargo, como con la mayoría de los estudios arbóreos de Durand, la similitud solo es genérica. Cf. también mi trabajo *Drawn by New York*..., cit., pp. 187-188. Entre las raras excepciones se encuentran los dos árboles de la derecha en **CAT. 84**, que se repiten en *Landscape* (1849; Newark Museum, inv. 56.181); ibíd., p. 319, nº 8.
8. Cf. Caspar David Friedrich, *Das gesamte graphische Werk: Caspar David Friedrich*. Múnich: Rogner & Bernhard, 1978; Helmut Börsch-Supan y Karl Wilhelm Jähnig, *Caspar David Friedrich: Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*. Múnich: Prestel, 1975; y Joseph Leo Koerner, *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*. Londres: Reaktion, 2009, 2ª ed.
9. Cf. Frank Richter, *Caspar David Friedrich: Spurensuche im Dresdener Umland und in der Sächsischen Schweiz*. Dresden: Verlag der Kunst, 2009.
10. Para el viaje de Durand cf. Barbara Dayer Gallati, "«A Year of Toilsome Exile»: Asher B. Durand's European Sojourn", en Linda S. Ferber (ed.), *Kindred Spirits*..., cit., pp. 82-125, y su ensayo en el cap. VI de este catálogo.
11. Documentos Durand. Diarios, 22 junio 1840, p. 17 (N20, 9).
12. Ibíd., 5 julio 1840, pp. 30-31 (N20, 16).
13. Ibíd., 14 julio 1840, pp. 39-41 (N20, 20-21).
14. Ibíd., 23 julio 1840, p. 51 (N20, 26).
15. Ibíd., 28 julio 1840, p. 55 (N20, 28).
16. Ibíd., 1 julio 1840, pp. 25-26 (N20, 14); 29 julio 1840, p. 56 (N20, 29). Para Constable cf. Ian Fleming-Williams, *Constable and His Drawings*. Londres: Philip Wilson, 1990.
17. Documentos Durand. Diarios, 14 agosto 1840, pp. 83–84 (N20, 42-43).
18. Ibíd., 18 agosto 1840, p. 98 (N20, 50); 20 agosto 1840, p. 104 (N20, 53). Cf. Mary Bartlett Cowdrey, *National Academy of Design Exhibition Record*. Nueva York: New-York Historical Society, 1943, 2 vols., vol. 2, p. 182.
19. Documentos Durand. Diarios, 25 agosto 1840, p. 117 (N20, 59).
20. Ibíd., 21 septiembre 1840, p. 143 (N20, 72).
21. Valentina Anker, *Alexander Calame. Vie et oeuvre. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint*. Friburgo: Office du Livre, 1987, p. 340, nº 108, lám. 24, fig. 90.
22. En alemán en el original. *Doppelgänger* significa "doble ambulante" y es el vocablo alemán que se emplea para el doble fantasmagórico de una persona viva [N. del T.].
23. Valentina Anker, op. cit., p. 338, nº 95.
24. Documentos Durand. Diarios, 14 agosto 1840, p. 85 (N20, 43).
25. Ibíd., 19 agosto 1840, p. 101 (N20, 51).
26. Ibíd., 16 septiembre 1840, p. 139 (N20, 70).
27. Ibíd., 17 septiembre 1840, p. 139 (N20, 70).
28. Ibíd., 30 agosto 1840, p. 124 (N20, 63).

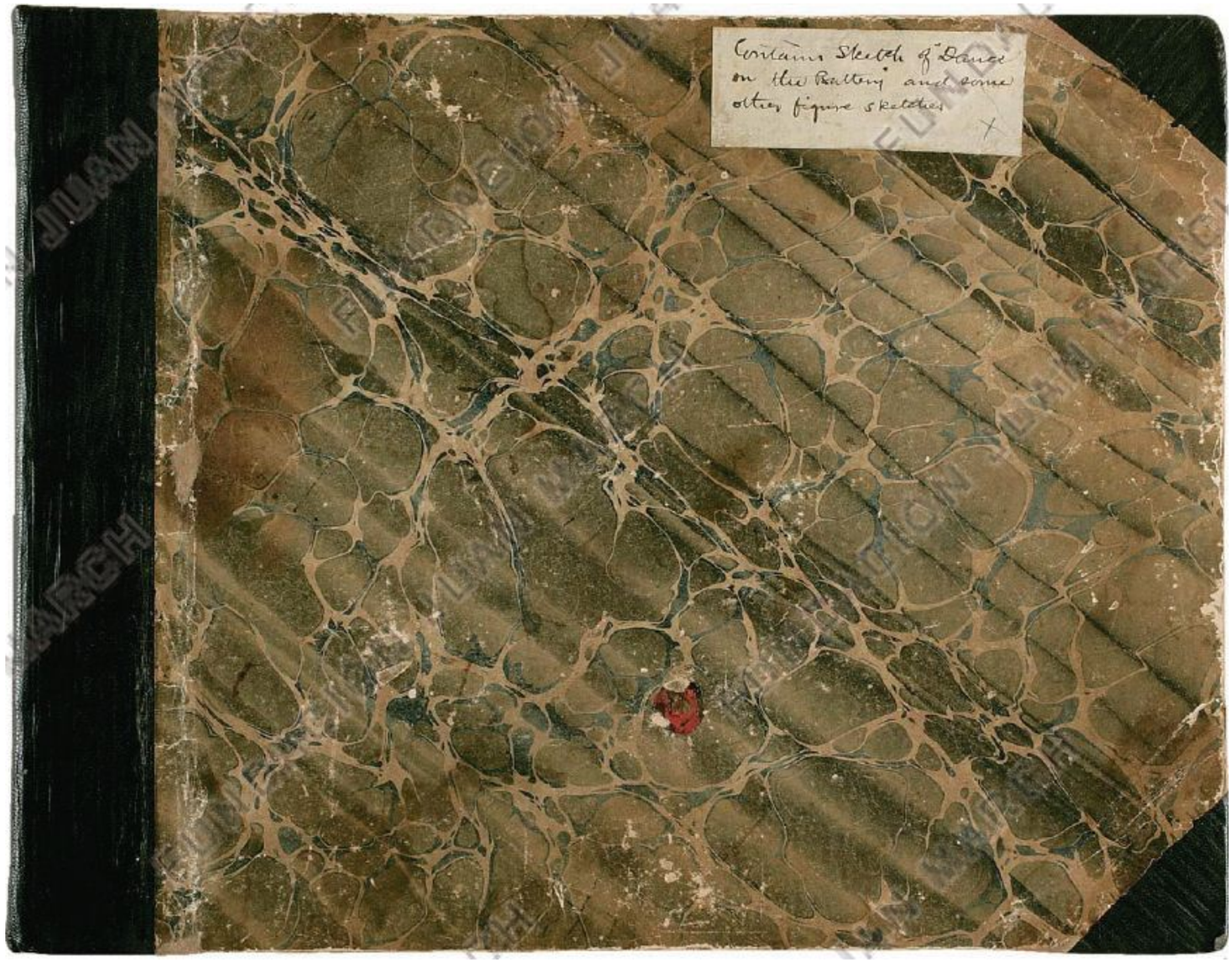
Fundación Juan March

29. Ibíd., 19 septiembre 1840, p. 141 (N20, 71).
30. Ibíd., 11 noviembre 1840, p. 14 (N20, 87). En Italia Durand dibujó especies más exóticas, como una palmera [**CAT. 77**, fol. 4r] y olivos [**CAT. 72**, fols. 43r, 47r].
31. Ibíd., 13 julio 1840, pp. 37-38 (N20, 20). Cf. también Barbara Dayer Gallati, "«A Year of Toilsome Exile»...", cit., p. 97, fig. 43.
32. Norbert Michels, (ed.), *Carl Wilhelm Kolbe D. Ä. (1759-1835): Künstler, Philologe, Patriot*. Petersberg: Michael Imhoff, 2009, pp. 123-131, lám. 79.
33. Antony Griffiths y Frances Carey, *German Printmaking in the Age of Goethe* [cat. expo.]. Londres: British Museum, 1994, p. 68. John Ittmann, en su correspondencia con el autor, 14 enero 2009, señaló que aproximadamente 65 grabados de Kolbe tenían "roble" en el título; cf. también Ulf Martens, *Der Zeichner und Radierer C. W. Kolbe*. Berlín: Gebr. Mann, 1976.
34. Monika Goedl-Roth, *Wilhelm von Kobell. Druckgraphik: Studien zur Radierung und Aquatinta mit kritischem Verzeichnis*. Múnich: Bruckmann, 1974, pp. 103-105, nº 101. Para un óleo similar de Wijnants cf. Klaus Eisele, *Jan Wijnants (1631/32-1684): Ein Niederländer Maler der Ideallandschaft im Goldenen Jahrhundert*. Stuttgart: RB, 2000, p. 195, nº 332.
35. Documentos Durand. Diarios, 14 agosto 1840, p. 84 (N20, 43); 19 agosto 1840, p. 101 (N20, 51).
36. Documentos Durand. Jonathan Sturges a Asher B. Durand, 30 mayo 1840 (N19, 1229).
37. Ortgies Art Gallery, *Studies in Oil by Asher B. Durand, N.A., Deceased; Engravings by Durand, Raphael Morghen, Turner, W. Sharp, Bartolozzi, Wille, Strange and Others. Also a Choice Collection of Fine Illustrated Art Books*. Nueva York: Ortgies & Co., 1887.
38. Lehner, op. cit., p. 42.
39. Françoise Forster-Hahn et al., *Spirit of an Age: Nineteenth-Century Paintings from the Nationalgalerie, Berlin* [cat. expo.]. Londres: National Gallery, 2001, pp. 68-69, nº 6; p. 74, comenta el roble y esta escena matinal, una de las dos que representan los momentos del día. Cf. también Helmut Börsch-Supan, "*L'Arbre aux corbeaux* de Caspar D. Friedrich", *Revue du Louvre*, 26, nº 1 (París, 1976), pp. 275-290; Friedrich Möbius, "Die Eichen in Caspar David Friedrichs Gemälde 'Abtei im Eichwald' (1810)", en *Caspar David Friedrich. Leben, Werk, Diskussion*. Ed. Hannelore Gärtner. Berlín: Union, 1977, pp. 163-168, 218-223; y Karl Mösender, "C. D. Friedrichs 'Kreidefselsen auf Rügen' und ein barockes Emblem in der romantischen Malerei", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 46, nº 3 (Berlín, 1983), pp. 313-320.
40. Linda S. Ferber, "Asher B. Durand, American Landscape Painter", en Linda S. Ferber (ed.), *Kindred Spirits...*, cit., p. 143. En 2004 el roble se convirtió en el árbol nacional de los Estados Unidos. A. B. Durand, "Letters on Landscape Painting. Letter II", *The Crayon* 1, nº 3 (17 enero 1855), p. 35, señala los "bosques antiguos" del país.
41. Para el simbolismo del árbol de la libertad cf. David J. Harden, "Liberty Caps and Liberty Trees", *Past & Present*, 146 (Kendal, Westmorland, Inglaterra, 1995), pp. 66-102.
42. John Durand, *The Life and Times of Asher B. Durand*, cit., pp. 183-184.
43. Ibíd., p. 188.
44. Asher B. Durand, "Letters on Landscape Painting. Letter II", cit., p. 34.

Fundación Juan March

CAT. 59. Asher B. Durand. Cuaderno de dibujo con 47 Folios, 1835-1836. Grafito sobre papel beis encuadernado en un cuaderno de dibujo, 22,5 x 29,2 cm. Varias inscripciones. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.57

CAT. 62. Asher B. Durand. *Frontispicio con* trompe l'oeil *de grupo de tres dibujos de árboles*. Perteneciente al desencuadernado "Cuaderno de dibujo del lago Schroon", 1837. Grafito sobre papel, 23,5 x 34 cm. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.86



Fundación Juan March

Fundación Juan March

CAT. 63. Asher B. Durand. *Montaña Whorllebury [?] cerca del lago Schroon, Nueva York.* Perteneciente al desencuadernado "Cuaderno de dibujo del lago Schroon", 1837. Grafito sobre papel, 23,5 x 33,7 cm, irregular. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.91

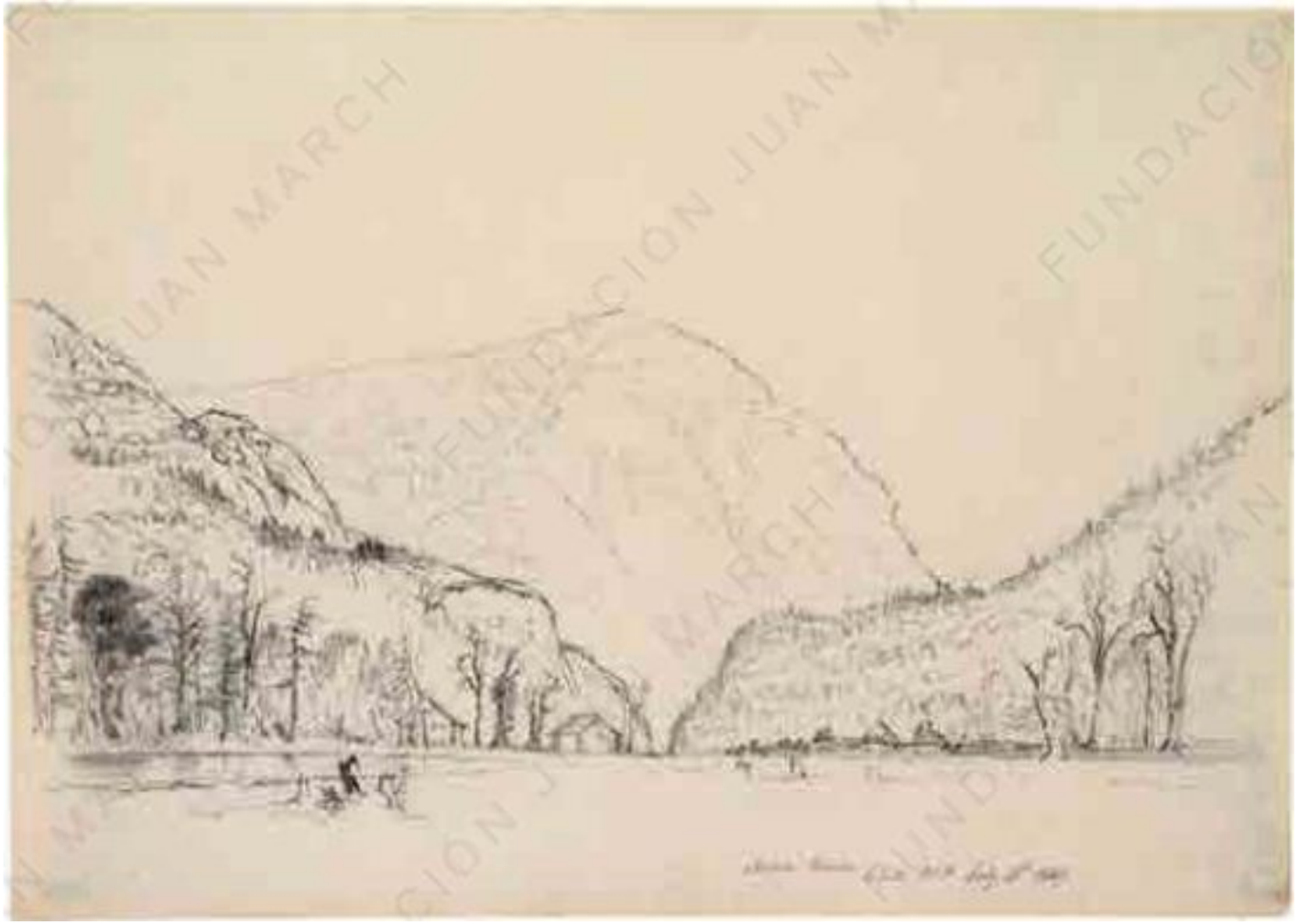
CAT. 64. Asher B. Durand. *El roble albar en la finca Hosack, Hyde Park, Nueva York con cinco figuras y un artista dibujando*, 1838. Grafito sobre papel, 26,7 x 35,6 cm, irregular. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.98

Fundación Juan March

Fundación Juan March

CAT. 67. Asher B. Durand. *Casa de Notch, montañas White, New Hampshire*, 1839. Grafito sobre papel, 26 x 36,5 cm. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.95

CAT. 83. Asher B. Durand. *"Iglesia de piedra de Dover", Dover Plains, Nueva York*, c 1847. Grafito y gouache blanco sobre papel gris, montado sobre cartulina, 35,6 x 25,4 cm. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.125



Fundación Juan March

Fundación Juan March

CAT. 69. Asher B. Durand.
Estudio de árbol, Windsor Park, Inglaterra, 1840. Grafito sobre papel gris-verdoso, 36,8 x 25,7 cm, irregular. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.72

CAT. 81. Asher B. Durand.
Cuaderno de dibujo con 45 folios, 3 en blanco, 1844–1845. Grafito y gouache blanco sobre papel beis encuadernado en un cuaderno de dibujo, 31,1 x 47 cm. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. X.485 [dup]

Fundación Juan March

Fundación Juan March

CAT. 85. Asher B. Durand.
Pinos, montaña North, Catskill, Nueva York, 1848. Grafito sobre papel gris-verdoso, 25,1 x 35,6 cm. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.73

CAT. 86. Asher B. Durand.
Troncos de sicomoro, Catskill Clove, Nueva York; reverso: boceto de árboles, 1848. Grafito sobre papel gris-verdoso, 35,6 x 25,4 cm. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.82

Fundación Juan March

Fundación Juan March

CAT. 87. Asher B. Durand. *Estudio para "Composición paisajística: en las Catskills"* c 1848. Grafito, tiza blanca, carboncillo y gouache blanco con raspado y difumino sobre papel caqui, 25,6 x 35,9 cm. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.278

CAT. 88. Asher B. Durand. *Estudio de árboles, Shandaken, Nueva York*, 1849. Grafito, gouache blanco, pigmento blanco a base de plomo sobre papel gris-verdoso, 35,2 x 25,4 cm. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.127

Fundación Juan March

Fundación Juan March

CAT. 90. Asher B. Durand.
Estudio de árboles y rocas, montañas Catskill, Nueva York, c 1849. Grafito sobre papel gris-verdoso, 35,6 x 25,1 cm. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.67

CAT. 91. Asher B. Durand.
Estudios de un árbol y una rama, c 1849. Grafito sobre papel gris-verdoso, 25,4 x 35,6 cm. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.68

Fundación Juan March

Fundación Juan March

CAT. 92. Asher B. Durand. *Estudio de árbol, Newburgh, Nueva York*, c 1849. Grafito sobre papel gris-verdoso, 35,4 x 25,4 cm, irregular. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.237

CAT. 93. Asher B. Durand. *Estudio de árboles y rocas, Catskill Clove, Nueva York*, 1850. Grafito sobre papel gris-verdoso, 35,2 x 25,4 cm, irregular. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.62

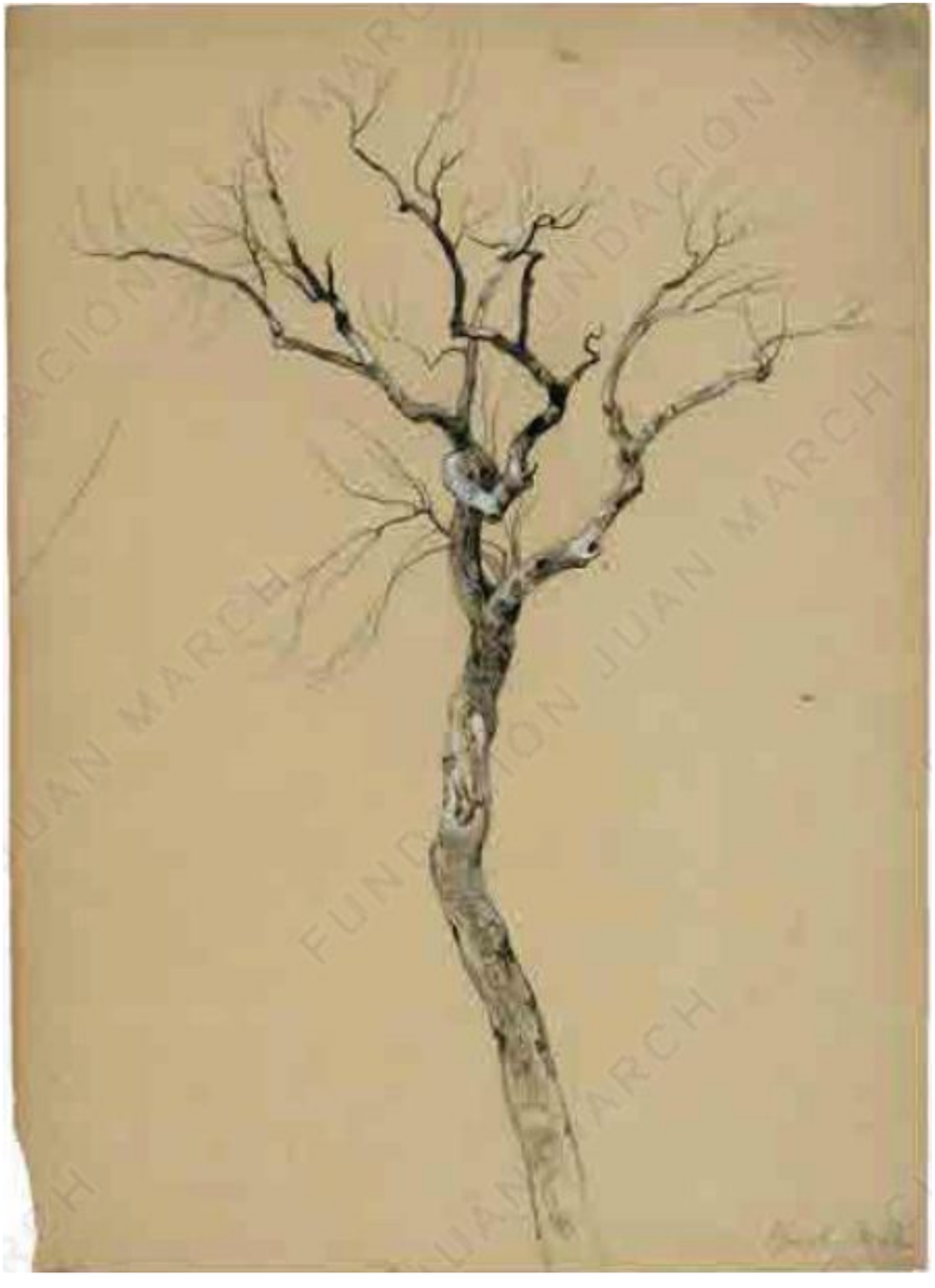
Fundación Juan March

Fundación Juan March

CAT. 94. Asher B. Durand.
Paisaje montañoso con dos árboles, c. 1851. Grafito y gouache blanco sobre papel gris-verdoso, grafito, 25,1 x 35,2 cm. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.69

CAT. 95. Asher B. Durand.
Estudio de árbol pelado, South Egremont, Massachusetts, c 1851-1852. Grafito y gouache blanco sobre papel beis, 34,9 x 25,2 cm, irregular. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.250

Fundación Juan March

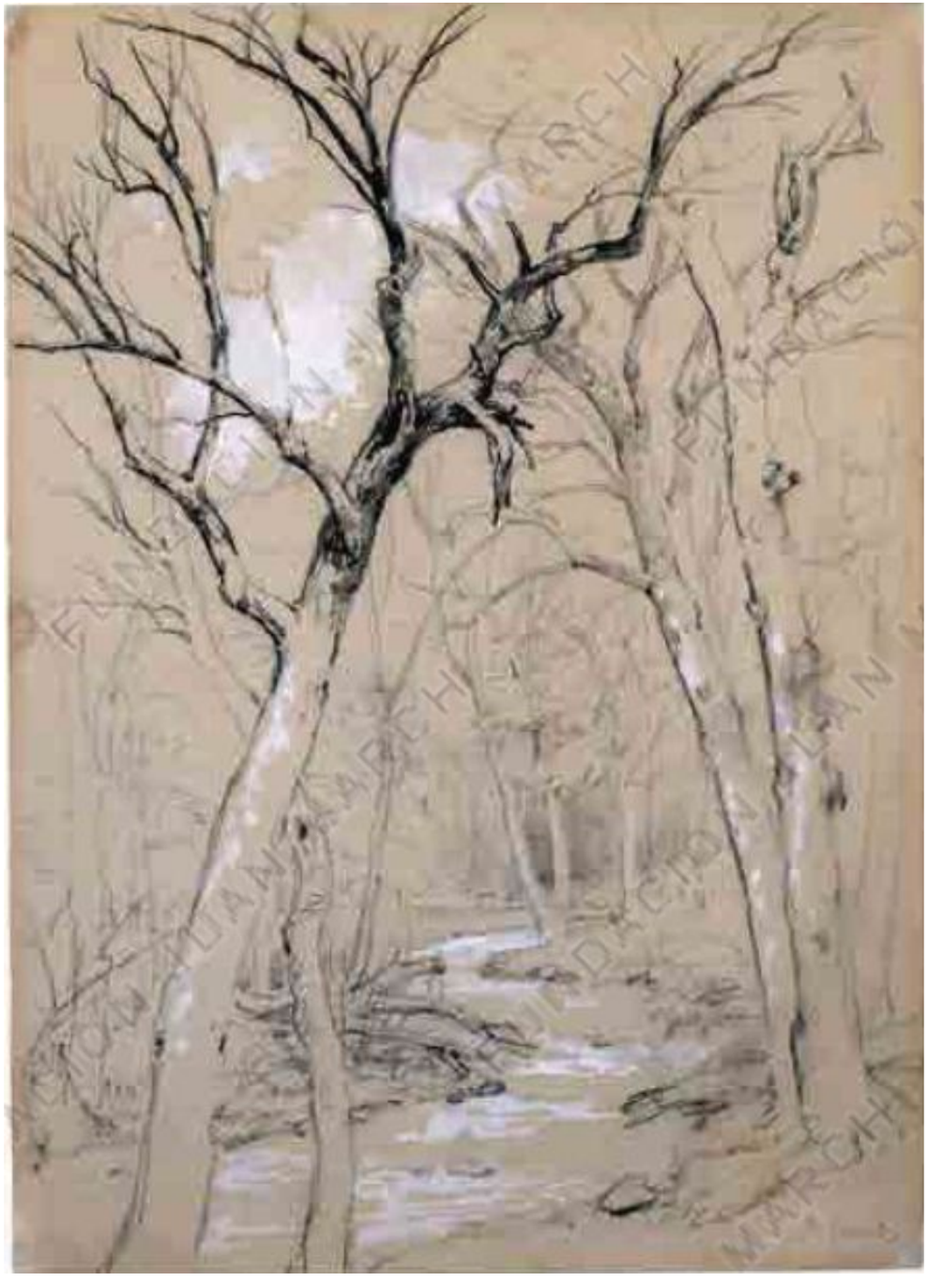


Fundación Juan March

CAT. 96. Asher B. Durand.
Estudio de rocas y árboles en Ice Glen, Stockbridge, Massachusetts, c 1851-1852. Grafito y gouache blanco sobre papel beis, 35,6 x 25,4 cm. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.251

CAT. 105. Asher B. Durand.
Arroyo en el bosque, c 1854. Grafito, gouache blanco y pigmento blanco a base de plomo sobre papel gris-verdoso preparado, 35,2 x 25,4 cm. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.129

Fundación Juan March



Fundación Juan March

CAT. 97. Asher B. Durand.
Estudio de árboles, Shandaken, Nueva York, c 1852. Grafito con raspado sobre papel gris-verdoso, 35,7 x 25,4 cm. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.260

CAT. 111. Asher B. Durand.
Estudio de cuatro troncos de árbol (tres abedules), c 1855. Grafito con raspado sobre papel beis, 31,8 x 24,4 cm, irregular. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.325

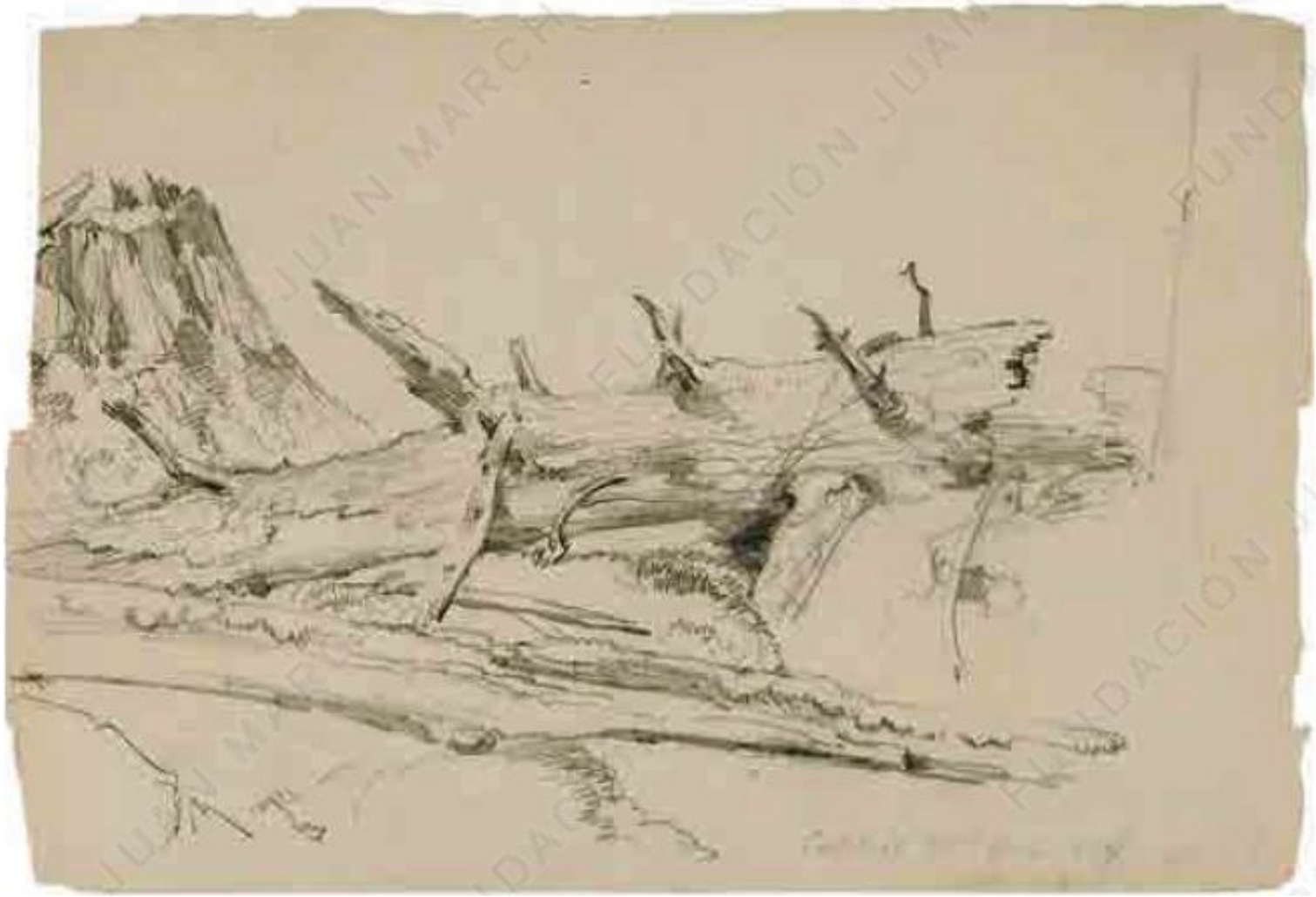
Fundación Juan March

Fundación Juan March

CAT. 115. Asher B. Durand.
Estudio de árbol, montañas Catskill, Nueva York, 1857. Grafito sobre papel beis, 37,1 x 25,1 cm, irregular. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.75

CAT. 116. Asher B. Durand.
Estudio del tronco de un árbol caído, 1857. Grafito sobre papel, 25,1 x 36,8 cm, irregular. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.149

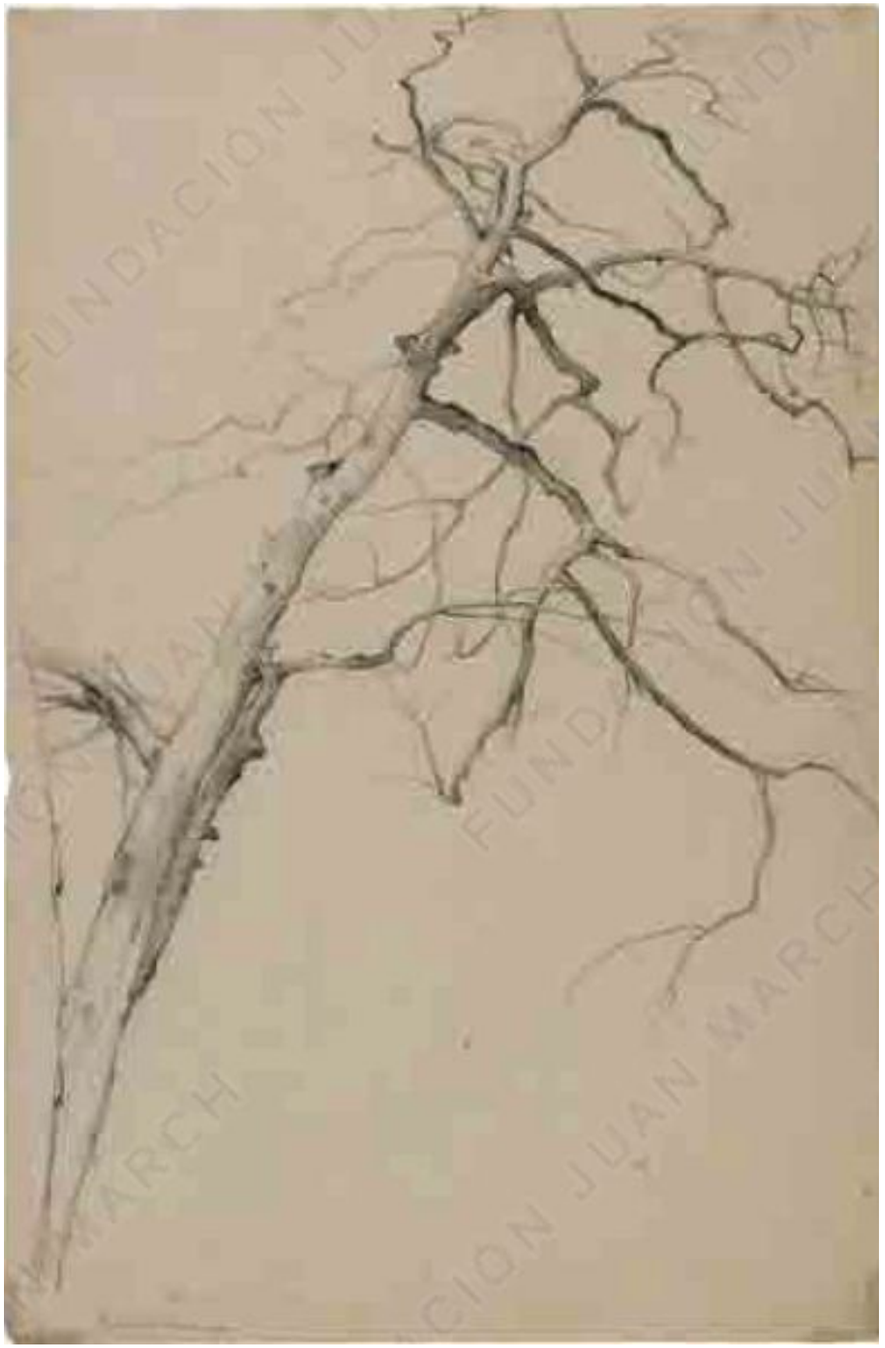
Fundación Juan March



Fundación Juan March

CAT. 124. Asher B. Durand.
Estudio de ramas de árboles, Fishkill Landing, Nueva York, 1860. Grafito sobre papel Bristol gris, 47,6 x 31,1 cm. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.61

CAT. 127. Asher B. Durand.
Isla con árboles pequeños, lago George, Nueva York, c 1862. Grafito sobre papel montado sobre cartulina, 31,3 x 47,3 cm. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.166



Fundación Juan March

Fundación Juan March

CAT. 112. Asher B. Durand. *Grupo de árboles*, 1855-1857. Óleo sobre lienzo, 61 x 45,7 cm. The New-York Historical Society. Fondo Louis Durr. Inv. 1887.8

CAT. 126. Asher B. Durand. *Nogal en Hague, lago George, Nueva York*, c 1862. Óleo sobre lienzo, 60,3 x 42,5 cm. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1932.46

Fundación Juan March

Fundación Juan March

CAT. 128. Asher B. Durand.
Estudio de dos árboles, Hague, lago George, Nueva York, c 1862. Grafito y gouache blanco sobre papel Bristol gris, 31 x 47,5 cm, irregular. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.171

CAT. 129. Asher B. Durand.
Árboles a la orilla del lago George, Bolton, Nueva York, 1863. Grafito sobre papel, 31,3 x 47 cm, irregular. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.181

Fundación Juan March

Fundación Juan March

CAT. 130. Asher B. Durand.
Estudio de dos árboles, Bolton, lago George, Nueva York, 1863.
Grafito sobre papel Bristol beis, 31,1 x 47 cm.
The New-York Historical Society. Donación de Lucy Maria Durand Woodman.
Inv. 1907.27

CAT. 133. Asher B. Durand.
Cuaderno de dibujo con 39 folios, 2 en blanco y guardas amarillas, 1867-1870. Grafito y tiza blanca sobre papel blanquecino, marrón y gris, 12,4 x 20,8 cm. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman.
Inv. X.487 [dup]

Fundación Juan March

Fundación Juan March

Fundación Juan March

VIII

“La Naturaleza es un gran remedio”: Durand y el paisaje terapéutico

Rebecca Bedell

Fundación Juan March

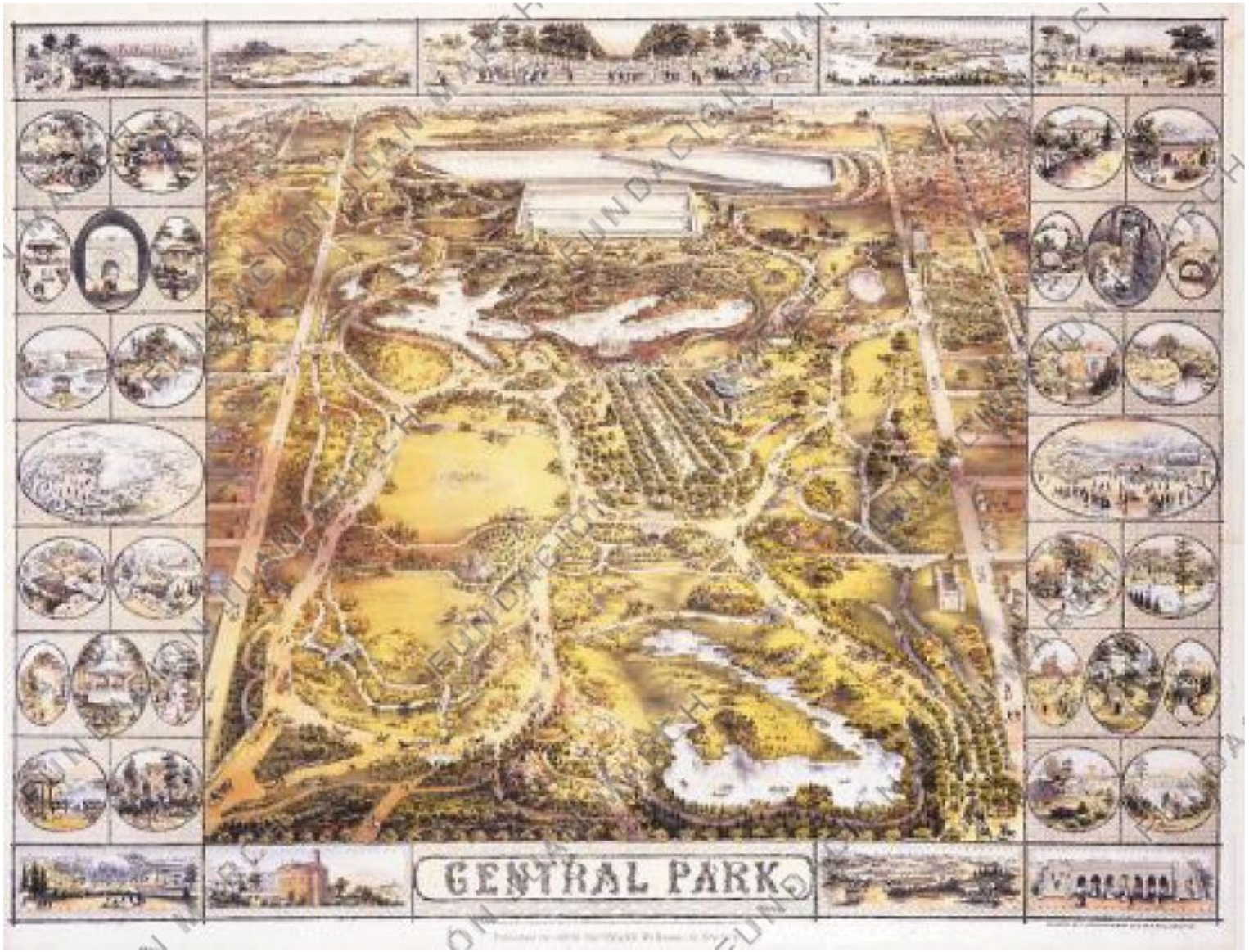


FIG. 8.2. John Bachmann. *Vista de águila de Central Park, Nueva York* (detalle). Cromolitografía.
PÁG. 290. Detalle de FIG. 8.6, pág. 199

Fundación Juan March

Cada vez que Asher B. Durand se sentía agobiado por las preocupaciones de la vida, irritado por las demandas continuas de sus clientes, cansado de las luchas internas de la National Academy of Design[1] o descorazonado por la enfermedad o la muerte de algún familiar, preparaba una mochila y se marchaba al campo a pintar. Su hijo John explica que se iba al campo "para descansar y evadirse... de todo tipo de problemas, estudiando y pintando árboles"[2]. Durand encontraba consuelo en la naturaleza y tenía la esperanza de que también sus paisajes constituyesen una fuente de alivio para sus espectadores. En alguna ocasión explicó el efecto que pensaba podrían tener pinturas como la suya para aquellos que se sentían agotados por el frenesí de la vida urbana. "El comerciante rico y el capitalista" –escribía–, al terminar "su rutina diaria", se arrellana en "su sillón favorito, ante uno o más de sus paisajes predilectos, sin hacer mayor esfuerzo que mirar en lugar de ver", encontrando que "a cada paso surgirán agradables recuerdos y emociones gratificantes, dejando atrás preocupaciones y ansiedad"[3].

Durand no era el único que creía en el poder relajante y reconstituyente tanto del paisaje natural como del pintado. Esta opinión, tan profunda y generalizada, afectaría a muchos de los aspectos de la vida cultural americana de mediados del siglo XIX, dando lugar a un movimiento que impulsó la creación de cementerios rurales en la década de 1830, jardines para manicomios (como los diseñados por Andrew Jackson Downing (**FIG. 8.1**) en la década de 1840 y por Frederick Law Olmsted a principios de la década de 1860) o de parques públicos, como el Central Park de Manhattan, diseñado por Olmsted y Calvert Vaux[4] en la década de 1850 (**FIG. 8.2**). Es mi intención aquí establecer que el paisajismo de Durand se puede comprender como parte del desarrollo, que se produce a mediados del siglo XIX, del "paisaje terapéutico", tal como lo ha denominado Kenneth Blair Hawkins[5]. La obra de Durand no sólo comparte ambiciones curativas con estos otros tipos de paisaje, sino que también muestra importantes coincidencias en la forma. Se trata

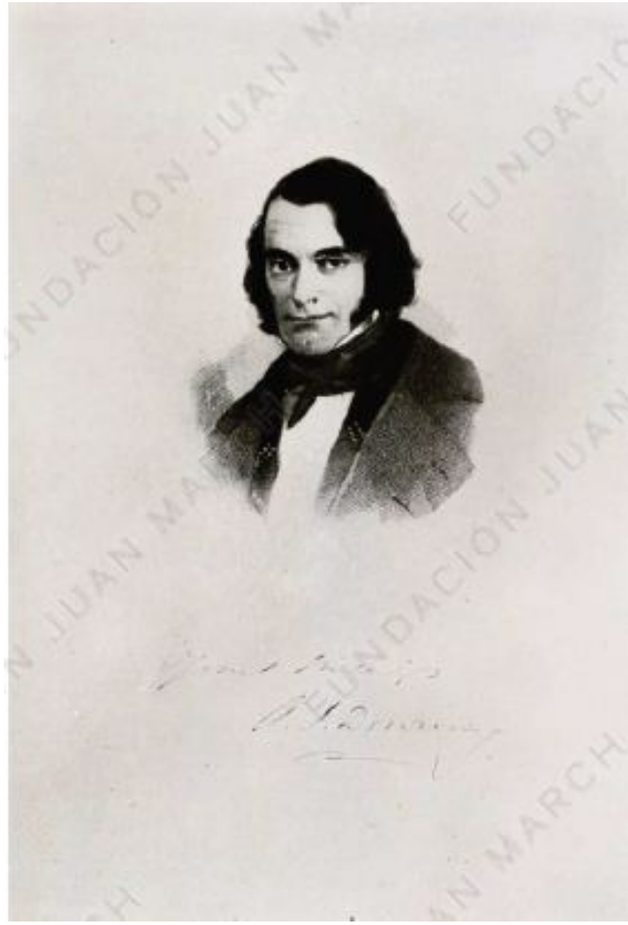


FIG. 8.1 John Halpin. *Andrew Jackson Downing*. Grabado en acero, publicado en A. J. Downing, *A Treatise on the Theory and Practice of Landscape Gardening, Adapted to North America; with a View to the Improvement of Country Residences*. Nueva York: A. O. Moore [1859], 6ª ed.

de paisajes absorbentes, diseñados para cautivar, envolviéndonos con esas formas verdosas que acotan el paisaje más próximo a la vez que lo abren a vistas más lejanas.

Durante las décadas anteriores a la Guerra de Secesión[6], cuando la tensión entre los bandos se intensificaba, en los estados del norte surgió una fuerte corriente artística y literaria que promovía su propio sistema[7]. La sociedad capitalista, individualista y cada vez más urbana del norte era presentada como el arquetipo para toda la nación. El norte era progresista, próspero y, desde luego, superior al sistema semi-feudal sureño, con su brutal apego a la esclavitud. La fidelidad de Durand a este sistema del norte es evidente en pinturas como *El progreso*, de 1853 (**FIG. 8.3**). El cuadro celebra el progreso de la civilización "estadounidense", desde el fragmento de campo virgen en penumbra del primer plano, siguiendo por el sendero marcado por los postes telegráficos, los canales y las vías férreas, hasta la lejana ciudad floreciente, iluminada por el sol. Esta es la imagen del norte que se identifica con los Estados Unidos de América.

Sin embargo, este sentido de superioridad cultural convivía estrechamente con la conciencia de sus propios defectos. Muchos en el norte admitían que la vida en la ciudad y el capitalismo promovían la competencia, una obsesión por hacer dinero y una agitación del espíritu que podía debilitar la mente y corromper el alma. El doctor Isaac Ray[8], director del Institute for the Insane, de Providence, Rhode Island, advertía de que la vida de la ciudad excitaba las pasiones y producía "una irritabilidad patológica del cerebro, tan sólo a un paso de una enfermedad manifiesta"[9]. Él creía, junto a muchos otros dentro y fuera de la comunidad médica, que el nerviosismo, la ansiedad y los desequilibrios mentales de todo tipo estaban en alza en el norte, debido, en parte, a la agitación constante de la vida urbana y comercial. Según su amigo Thomas Cole, Durand, residente en la ciudad de Nueva York durante casi toda su vida, sufría a veces los efectos perjudiciales de la vida en la ciudad. Cuando Durand le escribió sobre un ataque persistente de depresión, Cole le recomendó: "Debes venir a vivir al campo. La naturaleza es un gran remedio"[10].

Los médicos decimonónicos especializados en enfer-

Fundación Juan March

FIG. 8.3. Asher B. Durand. *El progreso (El avance de la civilización)*, 1853. Óleo sobre lienzo, 121,9 x 182,8 cm. Propiedad de la Westervelt Company, expuesto en el Westervelt-Warner Museum of American Art, Tuscaloosa, Alabama

medades mentales apoyaban esta idea, y constantemente animaban a sumergirse en la naturaleza, por su potencial curativo[11]. En 1854, el *American Journal of Insanity*[12] incluía las palabras del doctor Henry Falret, fundador de un manicomio a las afueras de París conocido por sus frondosos jardines: "Un paisaje hermoso suscita en el alma emociones saludables y... contribuye poderosamente a restablecer la paz y la razón en la mente ensombrecida y apabullada"[13]. Downing y Olmsted –miembros del círculo social e intelectual de Durand en Nueva York y diseñadores de jardines de manicomios y de parques públicos más importantes del siglo XIX en Estados Unidos– compartían plenamente este punto de vista de la influencia cada vez más decisiva de la naturaleza[14]. Downing alegaba que los parques urbanos podían "suavizar y disipar parte del malestar febril del mundo de los negocios... que parece haber tomado posesión, en cuerpo y alma, de la mayoría de los norteamericanos"[15]. También describe el poder curativo de un jardín de manicomio bien diseñado: "Muchas mentes cabales, desbordadas y destrozadas en la intensa búsqueda del poder y el dinero, son devueltas con cariño a la razón y a las alegrías apacibles gracias a los refrescantes y sombreados senderos de los jardines de los manicomios, donde parecen convivir la paz y la belleza rural"[16]. De manera similar, Olmsted consideraba sus parques como "instituciones sanitarias" repletas de poderes medicinales. "El encanto del paisaje natural –escribía– es una influencia del más alto valor curativo, y contribuye, más que ningún otro tipo de medicina que pudiésemos emplear, a establecer mentes sanas en cuerpos sanos"[17]. Hasta alardeaba de que médicos neoyorquinos estaban enviando a sus pacientes aquejados de ansiedad nerviosa al Central Park, con buenos resultados[18].

Se creía que los paisajes pintados alcanzaban beneficios similares a los de los parques naturales. Así lo afirmaban los propietarios de la American Art Union, una organización dedicada a promover el arte americano activa en la década de 1840 y principios de la de 1850:

> Para los habitantes de las ciudades, y la mayoría de los suscriptores de la Art Union lo son, un paisaje pintado es casi esencial para preservar un espíritu saludable, para no olvidar los puros placeres de la naturaleza y la vida campestre en la jungla de ladrillo que les rodea. Aquellos que no pueden tener un lugar en el campo para refrescar sus espíritus cansados por lo menos que tengan una escena campestre en su salón; un pequeño paisaje con un árbol verde, una colina a lo lejos y una modesta cabaña: cualquiera consigue refrescar su espíritu en algunos de estos sencillos elementos después de estar encerrado en lúgubres calles y lugares de trabajo[19].

Los directivos de la Art Union parecen haber considerado que los paisajes de Durand lograban estos beneficios, ya que compraron algunas de sus obras para entregarlas en su lotería anual. Asimismo, en 1850 re-

Fundación Juan March

partieron a todos sus suscriptores un grabado del cuadro *Dover Plains, Condado de Dutchess, Nueva York*, de 1848 (Smithsonian American Art Museum, Washington, DC), y reprodujeron dos de sus paisajes en su *Bulletin* del año siguiente. Además, Durand estaba entre el grupo selecto de artistas a los que por sus obras se pagaba[20], como media, la impresionante cantidad de seiscientos dólares[21].

A mediados del siglo XIX se produjo un consenso no sólo sobre el poder curativo de la naturaleza, sino también sobre el particular tipo de paisaje que mejor conseguía tal cometido. Se consideraba que los paisajes de diseño naturalista tenían mayores efectos benéficos que los geométricos, ya que de esa manera ofrecían un respiro al rígido trazado urbanístico confinante, típico de ciudades norteamericanas como Nueva York. Entre las categorías establecidas del diseño del paisaje naturalista, el paisaje bello (también conocido como "pastoral") estaba más estrechamente asociado a efectos terapéuticos que el paisaje sublime o el pintoresco. Estos tres tipos de paisaje fueron definidos así por teóricos de la estética del siglo XVIII y principios del XIX como Edmund Burke, Sir Uvedale Price y William Gilpin. Cada tipo de paisaje se diferenciaba tanto por sus cualidades formales como por el impacto psicológico y fisiológico en el observador[22] (**FIG. 8.4**).

El paisaje sublime estaba relacionado con unas vistas dramáticas: altas montañas, profundos abismos y cascadas estrepitosas. Según Price, el contacto con unas vistas sublimes "aumenta la tensión nerviosa a niveles poco saludables", produciendo a la vez sentimientos de asombro y de terror[23]. La amenaza de destrucción era inherente al paisaje sublime, por lo que parecía poco apto para un régimen terapéutico. El paisaje pintoresco era considerado en cierta manera más apacible que el sublime. Los libros de paisajismo del siglo XIX, así como los de Downing, asocian lo pintoresco con un terreno accidentado, con coníferas puntiagudas, arroyos salvajes y senderos que serpentean. Price explica que el paisaje pintoresco, agreste e irregular, "causa una tensión moderada en los nervios", alborotando y agitando la mente. El paisaje pintoresco podía participar del carácter del paisaje terapéutico gracias a su habilidad para despertar interés y

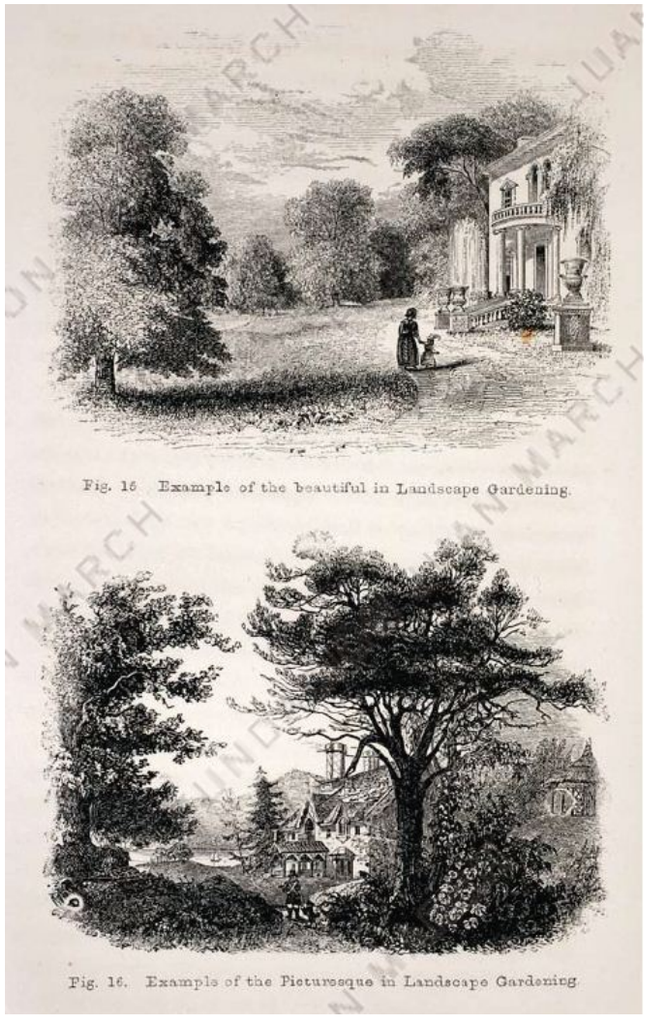


FIG. 8.4. *Un ejemplo de paisajismo de jardín bello* (arriba); *Un ejemplo de paisajismo de jardín pintoresco* (abajo). Xilografía. Publicada en A. J. Downing, *A Treatise on the Theory and Practice of Landscape Gardening*. Nueva York, 1859

curiosidad, podía asimismo sacar del letargo o distraer de pensamientos obsesivos.

No obstante, el paisaje bello era considerado como el mejor antídoto para la ansiedad, el desasosiego y la irritabilidad que aparentemente acosaban a tantos norteamericanos. Estaba asociado con las escenas pastorales: campos ligeramente sinuosos, praderas abiertas, caminos ondulantes, aguas apacibles y elegantes grupos de árboles bien crecidos y con una delicada frondosidad. Según Price, la tersura y la suavidad de las escenas bellas relajaban "los nervios por debajo de su tono habitual", calmando y descansando la mente, suscitando, a la vez, sentimientos placenteros, tal y como se creía en esa época. Olmsted afirmaba que el poder curativo del paisaje bello era "un hecho científico"[24]. Para un parque urbano, afirmaba, las escenas pastorales eran el tipo de paisaje más adecuado para "dar a la mente la sensación de alivio del afán devorador y del conflicto intelectual de la vida en la ciudad"[25]. Por consiguiente, no sorprende que el paisaje bello predomine entre los paisajes terapéuticos construidos hacia la mitad del siglo. De acuerdo con eso, cementerios rurales, parques públicos y jardines de manicomios de la época fueron diseñados con senderos sinuosos, praderas abiertas, imponentes bosquecillos y extensiones de aguas apacibles. Para variar e interesar, en ocasiones se introducían vistas lejanas de fragmentos de escenas pintorescas.

Más allá de adoptar el vocabulario formal del paisaje bello, la combinación de otras cualidades también se consideraba esencial para conseguir la eficacia del paisaje terapéutico: una combinación de aislamiento y amplitud. Los paisajes debían apartar a su público de la ciudad, envolviéndole en la naturaleza, proporcionándole un santuario eficaz lejos de la ciudad y su agitación. Para alcanzar estos objetivos, paisajistas como Downing empleaban muros de árboles y setos, con los que aislaban de lo que él describía como "el estrépito de la calle y el esplandor de las paredes de ladrillo"[26]. Los diseñadores ofrecían, dentro de los jardines, arboledas con bancos o cenadores, donde sentarse protegidos por emparrados u otro follaje. Pero, debido a la posibilidad de sentirse confinado por tanto verdor, se consideró fundamental compensar estos espacios con la

Fundación Juan March

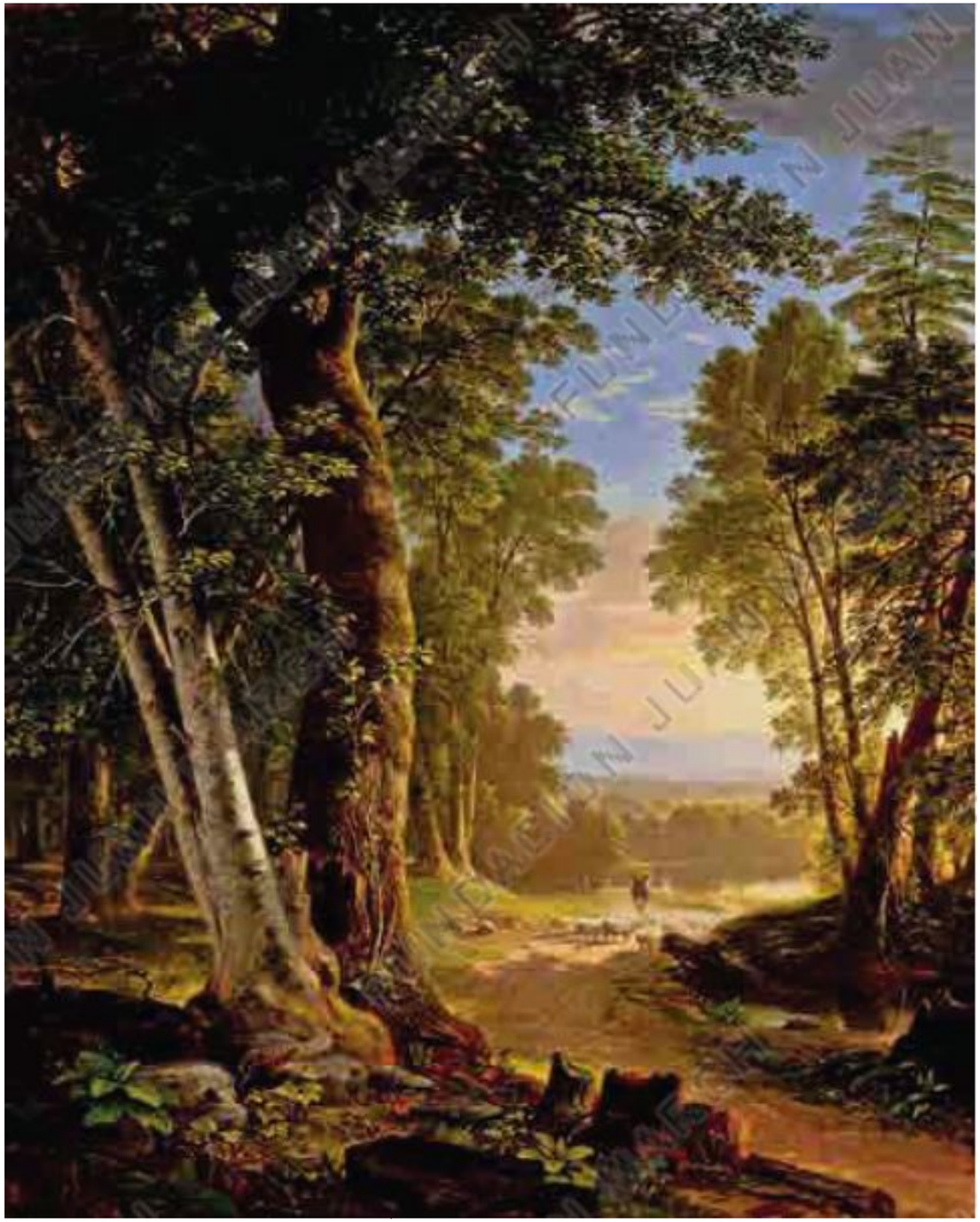
FIG. 8.5. James Smillie. *Vista de Mount Auburn*, 1847. Grabado, publicado en Walter, Cornelia W., *Mount Auburn Illustrated. In Highly Finished Line Engraving, from Drawings Taken on the Spot, by James Smillie. With Descriptive Notices*. Nueva York: Martin and Johnson, 1847

sensación de amplitud y libertad. Olmsted llegó a observar que "...para todos y en todo momento, la mayor y más valiosa gratificación que un parque nos proporciona es la sensación de una gran libertad"[27]. Para conseguir tal fin, los jardines necesitaban ser lo suficientemente vastos para permitir una inmersión en la naturaleza. Por ejemplo, Downing alegaba que quinientos acres[28] era el mínimo necesario para un parque urbano[29]. Pero aunque la amplitud era importante, también lo era el diseño. Las praderas extensas y las vistas amplias incrementaban la sensación de libertad. A menudo los paisajistas aprovechaban emplazamientos elevados para ofrecer a lo lejos despejadas vistas del campo, apropiándose visualmente del contorno, como era el caso del cementerio de Mount Auburn, en Cambridge, Massachusetts. El libro de Cornelia W. Walter, *Mount Auburn Illustrated*, 1847, del que Durand poseía un ejemplar, ilustra un grabado en el que se ve un cementerio en la cima del monte más alto, y a lo lejos, a través de unos árboles, una vista de Cambridge[30] (**FIG. 8.5**). Los poderes curativos del paisaje terapéutico dependían de los sonidos silenciados y las vistas ocultas de las calles de las ciudades cercanas, aunque también se consideraba saludable y curativo incluir los caseríos, los pueblos y hasta las ciudades, pero siempre en vistas lejanas, para ser percibidos a lo lejos, actuando como un buen recordatorio de la sociedad.

Al pintar sus paisajes Durand adoptó una estética similar a la de los cementerios, los parques y los jardines de los manicomios de la época. Con muy pocas excepciones –es el caso de su única incursión importante en el paisaje sublime, *El juicio de Dios a Gog*[31], hacia 1851-1852 (Chrysler Museum of Art, Norfolk, Virginia)–, la mayor parte de la obra de Durand invita al observador a sumergirse en extensos y tranquilos paisajes concebidos a la manera del paisaje bello. *Las hayas*, 1845, y *Recogiendo fresas*, 1854 (**FIGS. 8.6-8.7**), son dos casos típicos en que el campo bello, suave y ondulado, es atravesado por senderos sinuosos que discurren junto a aguas inertes, así como bajo bosquecillos de árboles majestuosos y frondosos suavizados por la levedad de sus hojas. Las formas son uniformemente cálidas, suaves, elegantes y acogedoras. A buen seguro, la particular combinación de elementos en *Recogiendo fresas* –el pastorcillo y su rebaño, los pastos verdosos y las aguas tranquilas– pretendía evocar las palabras tan bien conocidas del Salmo 23 y su promesa de sanación del alma.

Como Downing y Olmsted, Durand también combinaba en sus paisajes la sensación que propician los espacios abiertos y, en su defecto, los cerrados. En muchas obras, tal y como vemos en *Las hayas*, los árboles del primer plano crean un arco en la parte superior que nos envuelve con su fronda; a lo lejos, se abren ante nosotros unas vistas del horizonte que podrían incorporar pueblos

Fundación Juan March



y aldeas como los que se divisan desde el Mount Auburn. En *Recogiendo fresas*, Durand ofrece a quien lo contempla la posibilidad de escoger entre el camino de la izquierda, que lleva a una arboleda umbría donde uno podría protegerse con su frondosidad, o el camino de la derecha, que se dirige hacia los espacios abiertos del río y, a lo lejos, de la pradera. Este recurso de los caminos alternativos –uno hacia el emparrado sombrío y el otro hacia el campo lleno de luz– lo encontramos en muchas de sus obras.

Cautivar era esencial para los paisajes de Durand, de la misma manera que lo era para los jardines. Al igual que los paisajistas de cementerios, parques y jardines de manicomios, Durand sentía que para que un paisaje ejerciera sus poderes paliativos, el espectador debía sumergirse en él y debía, según decía, "ver el interior del cuadro en lugar de su superficie". Para él, las cualidades de una obra estaban directamente relacionadas con su poder de cautivar. "Una obra excelente es aquella que inmediatamente se apodera de uno: nos envuelve, la atravesamos, respiramos su ambiente, sentimos la luz de su sol y reposamos a su sombra sin pensar en composición, ejecución, efecto o color"[32]. Durand nos invita a entrar con nuestra imaginación en sus paisajes, por diferentes vías. Tanto en *Las hayas* como en *Recogiendo fresas* el plano del suelo parece una continuación de nuestro propio espacio, dándonos la impresión de poder introducirnos en el primer plano de la obra[33]. Ahí nos encontramos con un camino que nos conduce hacia el fondo pictórico. Nos guía la disposición de los detalles llevada a cabo por el artista, que, a discretos intervalos, introduce pequeños puntos de interés, uno después del otro. En *Las hayas* encontramos primero a un pastor y una oveja, luego un lago, y una iglesia, unas montañas y, finalmente, el horizonte, con unas nubes bordeadas de amarillo. Seguimos estos detalles paso a paso,

FIG. 8.6. Asher B. Durand. *Las hayas*, 1845. Óleo sobre lienzo, 153,4 x 122,2 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Legado de Maria DeWitt Jesup, procedente de la colección de su marido Morris K. Jesup, 1914. Inv. 15.30.59

Fundación Juan March

FIG. 8.7. Asher B. Durand. *Recogiendo fresas*, 1854. Óleo sobre lienzo, 86,4 x 129,5 cm. The Huntington Library, Art Collection, and Botanical Gardens, San Marino, California. Donación de la Virginia Steele Scott Foundation. Inv. 83.8.13

adentrándonos gradualmente en el paisaje hasta encontrarnos completamente inmersos en la escena. Durand utilizó este artificio repetidamente, complementándolo con perspectivas atmosféricas que generasen la ilusión creíble de un espacio profundo y accesible. La atmósfera, escribía, "es lo que, más que cualquier otra cosa, nos transporta hacia dentro del cuadro en lugar de mantenernos parados ante él"[34]; como casi todos los artistas de su época, él era capaz de crear en sus pinturas una sensación, tenue y distante a la vez, de profundidad. En algunas de sus obras, la luz es tan cálida y brillante que parece emanar de la propia tela, envolviéndonos y atrayéndonos hacia ella. Ciertamente, los contemporáneos de Durand consideraban que conseguía transportarlos al interior de sus cuadros. Reseñando *Las hayas* y otras pinturas expuestas en la National Academy of Design en 1846, el crítico de arte del *Knickerbocker*[35] escribía que "la naturaleza se eleva ante uno como si fuese por obra y gracia divina... usted puede adentrarse desde el suelo de la Academia hacia un paraje campestre alejado para siempre de los ruidos de los tranvías, los corredores de bolsa y los indigentes"[36].

A diferencia de los diseñadores de parques, Durand trabajaba con algunas desventajas. Él no podía, por ejemplo, envolver al espectador con la naturaleza; sí podía, en cambio, entre otras cosas, controlar el clima y la estación del año. En sus pinturas, los cielos están casi siempre despejados e invariablemente es verano. Durand los escogió por su impacto psicológico, por su potencial curativo. En ocasiones, sus contemporáneos lo criticaban por crear demasiadas obras "verdes", a lo que él respondía, "el fresco verde del verano... [es] tan grato para la vista como balsámico para la mente"[37]. En cuanto a la luz solar, él decía que "la luz imparte un sentido alegre al cuadro, que todo aquel que lo admira siente y disfruta"[38].

Existen abundantes evidencias que sugieren que sus contemporáneos reaccionaban ante la obra de Durand en la manera que él esperaba. William H. Osborn, presidente de la compañía ferroviaria de Illinois, era propietario de uno de sus paisajes. Su esposa escribió sobre el placer que le daba el cuadro: "Cada mañana, cuando bajo, encuentro la cortina corrida y a mi esposo sentado en un sillón bebiendo grandes tragos de corrientes de aire fresco del bosque... exclamando una docena de veces «¡qué hermoso! ¡Qué perfecto es!»"[39]. Un pintor coetáneo de Durand, Daniel Huntington, describe *La mañana dominical*, de 1860 (New Britain Museum of American Art, New Britain, Connecticut), como una "obra reconfortante... que sugiere a la mente la calma y la sensación del descanso sagrado que se asocia a menudo con las apacibles mañanas dominicales en un campo hermoso"[40]. Un escritor del *New Mirror*[41] fue aún más efusivo al describir las cualidades conmovedoras de *El roble solitario*, de 1844 [**CAT. 79**]: "Me senté ante el cuadro, y (empleando una palabra adecuada, aunque lamentablemente desgastada por su uso excesivo) me cautivó. Mi alma entró en él... me parecía como si ese paisaje fuera el único refugio, una clausura, un mundo en sí mismo para retirarme de toda preocupación y tristeza"[42]. Para los contemporáneos de Durand, sus obras eran, verdaderamente, curativas, tranquilizadoras y terapéuticas.*

NOTAS

* Este texto fue originalmente publicado en la *New-York Journal of American History* (New-York Historical Society) 66, no. 4 (2007), pp. 83-92. Quiero agradecer a James Oles, Janet Headley, y especialmente a Wendy Greenhouse, sus numerosos comentarios útiles sobre este texto.

Fundación Juan March

Rebecca Bedell es Profesora Adjunta en el Departamento de Arte del Wellesley College y autora de *The Anatomy of Nature: Geology and American Landscape Painting. 1825-1875*. Princeton: Princeton University Press, 2001.

1. National Academy of Design. Fundada en 1825, su misión fundacional era promover, a través de exposiciones, el arte estadounidense y la educación, misión que hoy en día continúa vigente. Actualmente, la Academia, con sede en Nueva York, está compuesta por una agrupación honorífica de artistas profesionales, un dinámico museo y una escuela de bellas artes [N. del T.].
2. "*for rest and to console himself . . . for all kinds of trouble by studying and painting trees*". John Durand, *The Life and Times of Asher B. Durand*. Nueva York: Scribner's, 1894, p. 179.
3. "*[T]he rich merchant and the capitalist"; "his daily drudgery";"his favorite arm-chair, with one or more faithful landscapes before him, and making no greater effort than to look into the picture instead of on it"; "pleasant reminiscences and grateful emotions will spring up at every step, and care and anxiety will retire far behind him*". Asher B. Durand, "Letters on Landscape Painting. Letter IV", *The Crayon*, 1, nº 7, (14 febrero 1855), p. 98.
4. Calvert Vaux (1824-1895), arquitecto y paisajista inglés, llegó en 1856 a Nueva York, donde desarrollaría una brillante carrera, dirigiendo, junto a Olmsted, el incipiente movimiento paisajista norteamericano. Muchos de los parques urbanos fueron diseñados por él [N. del T.].
5. "*therapeutic landscape*". Kenneth Blair Hawkins, "The Therapeutic Landscape: Nature, Architecture, and Mind in Nineteenth Century America" (tesis doctoral). University of Rochester, 1991. Hawkins ofrece una excelente discusión sobre el "paisaje terapéutico", especialmente al tratar el paisajismo de los jardines de manicomios y parques públicos. Estoy en deuda con su obra.
6. Guerra de Secesión (1861-1865), guerra fraticida entre los estados del Norte y del Sur de los EE. UU [N. del T.].
7. Esta corriente está admirablemente analizada en Sarah Burns, *Pastoral Inventions: Rural Life in Nineteenth-Century American Art and Culture*. Filadelfia: Temple University Press, 1989.
8. Dr. Isaac Ray (1807-1881). Fue el psiquiatra forense más importante de su época. En 1838 publica *A Treatise on the Medical Jurisprudence of Insanity* (Boston), principal libro de consulta sobre el tema [N. del T.].
9. "*a morbid irritability of the brain, but a single remove from overt disease*", *American Journal of Insanity*, IX (octubre 1852), p. 173, según se cita en Hawkins, op. cit., p. 10.
10. "*You must come to live in the country. Nature is a sovereign remedy*". Correspondencia de Thomas Cole a Asher B. Durand, según se cita en John Durand, op. cit., p. 141.
11. Hawkins examina las raíces de este principio en la filosofía moral del sentido común escocés y en la psicología empírica asociacionista de Locke. Véase especialmente el primer capítulo.
12. *American Journal of Insanity*. Principal publicación, trimestral, especializada en psiquiatría; vio la luz el 1 de julio de 1844. Hoy en día se la conoce como *The American Journal of Psychiatry* [N. del T.].
13. "*A beautiful landscape excites in the soul salutary emotions and . . . contributes powerfully to restore peace and reason to the darkened and bewildered mind*". Henri Falret, "On the Construction and Organization of Establishments for the Insane", *American Journal of Insanity*, X (enero 1854), p. 226, según se cita en Hawkins, op. cit., p. 42.
14. Linda S. Ferber ha señalado que Durand y Downing se conocían y mantenían correspondencia. Véase Linda S. Ferber, "Asher B. Durand, American Landscape Painter", en Linda S. Ferber (ed.), *Kindred Spirits: Asher B. Durand and the American Landscape*. Nueva York, Londres: Brooklyn Museum in association with D Giles Limited, 2007, p. 202, n. 68. Durand y Olmsted tenían muchos amigos en común, incluyendo a William Cullen Bryant. Los dos fueron miembros de la Century Association.
15. "*soften and allay some of the feverish unrest of business which seems to have possession of most Americans, body and soul*". A. J. Downing, "A Talk about Public Parks and Gardens", en A. J. Downing, *Rural Essays*. Nueva York: Leavitt & Allen, 1858, 144.
16. "*Many a fine intellect, overtasked and wrecked in the too ardent pursuit of power or wealth, is fondly courted back to reason, and more quiet joys, by the dusky, cool walks of the asylum, where peace and rural beauty do not refuse to dwell*". A. J. Downing, "A Chapter on School-houses", en Downing, *Rural Essays*, cit., p. 269.
17. "*sanitary institutions*"; "*[T]he charm of natural scenery is an influence of the highest curative value . . . tending, more than any single form of medication we can use, to establish sound minds in sound bodies*". Citado en Charles E. Beveridge y Paul Rocheleau, *Frederick Law Olmsted: Designing the American Landscape*. Nueva York: Universe, 1998, p. 31. Los autores ofrecen un excelente debate sobre los puntos de vista de Olmsted en relación con los efectos psicológicos del paisaje.
18. Hawkins, op. cit., p. 282.
19. "*To the inhabitants of cities, as nearly all of the subscribers to the Art-Union are, a painted landscape is almost essential to preserve a healthy tone to the spirits, lest they forget in the wilderness of bricks which surrounds them the pure delights of nature and a country life. Those who cannot afford a seat in the country to refresh their wearied spirits, may at least have a country seat in their parlors; a bit of landscape with a green tree, a distant hill, or low-roofed cottage—some of these simple objects, which all men find so refreshing to their spirits after being long pent up in dismal streets and in the haunts of business*". Catálogo de la subasta del American Art Union (década de 1840), según se cita en Burns, op. cit., pp. 77-78.
20. Maybelle Mann, *The American Art Union*. Jupiter, Florida: ALM Associates, 1987, ed. rev., pp. 57, 95, 103, 11. Agradezco a Wendy Greenhouse su sugerencia de consultar esta publicación.
21. El poder adquisitivo de 600 dólares en 1850 equivale en 2009 al poder adquisitivo de 17.713,42 dólares (11.787,80 € al cambio del 1 de diciembre de 2009).
22. Kenneth Blair Hawkins diserta extensamente sobre este tema.
23. "*increased tensions in the nervous fibers to an unnatural degree*"; "*caused a moderate tension in the nervous fibers*"; "*nervous fibers below their natural tone*". Hawkins, op. cit., p. 258. Aquí y en el siguiente párrafo, el autor parafrasea el discurso de Price sobre el paisaje. Cfr. Uvedale Price, "An essay on the picturesque, as compared with the sublime and beautiful; and on the use of studying pictures, for the purpose of improving real landscape", en *Essay on the Picturesque*. Londres: J. Robson, 1796, vol I.
24. "scientific fact". Frederick Law Olmsted, según se cita en Hawkins, op. cit., p. 273.
25. "*to give the mind a suggestion of rest from the devouring eagerness and intellectual strife of town life*". Frederick Law Olmsted, "Public Parks and the Enlargement of Towns", *Journal of Social Science*, III (1871), p. 21.
26. "*rattle of the pavements and the glare of brick walls*". A. J. Downing, "The New York Park", en Downing, *Rural Essays*, cit., p. 150.
27. "*a sense of enlarged freedom is to all, at all times, the most certain and the most valuable gratification afforded by a park*". Olmsted, Vaux & Co., *Preliminary Report to the Commissioners for Laying Out a Park in Brooklyn, New York; Being a Consideration of Circumstances of Site and Other Conditions Affecting the Design of Public Pleasure Grounds*, 1866, según se cita en Hawkins, op. cit., p. 146.
28. 500 acres equivalen a 202,35 hectáreas o a 2.023,5 m² [N. del T.].
29. Downing, op. cit., p. 150.
30. En 1847, *Mount Auburn Illustrated*, de Cornelia W. Walter y *Greenwood Illustrated*, de Nehemiah Cleaveland, fueron publicados por R. Martin, el editor americano de Nathaniel Parker Willis y William Henry Bartlett, autor este último de *American Scenery*, de 1840, y *Canadian Scenery*, de 1842. Cada uno de los libros sobre cementerios fueron publicados con el siguiente subtítulo: *In highly finished line engraving from drawings taken on the spot by James Smillie* [Con grabados de gran calidad dibujados *in situ* por James Smillie]. "A. B. Durand" se encuentra en la lista de los abonados residentes en la ciudad de Nueva York, adjunta al final del libro sobre Greenwood.
31. Gog, rey de Magog, que, según el libro de Ezequiel (38-39), simboliza a los enemigos de Dios. El profeta anuncia la llegada desde muy lejos de Gog, que se enfrentará al pueblo de Israel [N. del T.].
32. "*look into the picture instead of on it*". "*That is a fine picture which at once takes possession of you—draws you into it—you traverse it—breathe its atmosphere—feel its sunshine, and you repose in its shade without thinking of its design and execution, effect or color*". Asher B. Durand, "Letters on Landscape Painting. Letter III", *The Crayon*, 1, nº 5 (31 enero 1855), p. 66.
33. De este tema trata David Lawall, *Asher Brown Durand: His Art and Art Theory in Relation to His Times*. Nueva York y Londres: Garland Publishing, 1977, p. 408.
34. "*above all other agencies carries us into the picture, instead of allowing us to be detained in front of it*". Asher B. Durand, "Letters on Landscape Painting. Letter V", *The Crayon*, 1, nº 10 (7 marzo 1855), p. 146.
35. The *Knickerbocker* (1833-1865). Revista literaria publicada mensualmente en Nueva York [N. del T.].
36. "Nature *rises, as if from miraculous invocation, before you. . . . [Y]ou can step from the floor of the Academy into a quiet country spot, where the noises of omnibii, brokers and old clothes-men are shut out forever*". "Editor's Table", *The Knickerbocker*, vol. XXVII, 5, (mayo 1846), p. 464.
37. "*The fresh green of summer is . . . ever grateful to the sight, and soothing to the mind*". Asher B. Durand, "Letters on Landscape Painting. Letter VI", *The Crayon*, 1, nº 14 (4 abril 1855), pp. 210-211.
38. "*imparts a cheerful sentiment to the picture that all its observers feel and enjoy*". *Ibidem*.
39. "*Every morning when I come down I find the curtain drawn back, and my husband seated in an arm chair drinking in large draughts of forest coolness. . . . I suppose he exclaims a dozen times 'how beautiful, how perfect it is'*". Carta de Virgina Sturges Osborn a Amelia Sturges, 15 febrero 1857. Documentos de la Familia Sturges custodiados en la Pierpont Morgan Library, Nueva York. Agradezco a Christine Oaklander la sugerencia de esta fuente.
40. "*consoling picture . . . suggesting to the mind that stillness and feeling of sacred rest which is often experienced on a calm Sunday morning in a beautiful country*". Daniel Huntington, *Asher B. Durand. A Memorial Address*. Nueva York: Century Association, 1887, pp. 36-37.
41. *New Mirror*, periódico semanal publicado en Nueva York entre el 8 de abril, 1843 y el 28 de septiembre, 1844, sustituyendo al *New-York Mirror* (1823-1842). Dedicado a la literatura, las bellas artes y las noticias en general [N. del T.].
42. "*I sat down before it, and (to use a good word that is staled and blunted from over-using) it absorbed me. My soul went into it . . . it seemed to me as if that landscape alone would be a retreat, a seclusion, a world by itself to retreat into from care or sad thoughts*". "Chit-Chat of New York, from the correspondence of the *National Intelligencer*", *New-York Mirror*, vol. II, 22 (2 marzo 1844), p. 350.

Fundación Juan March

Fundación Juan March

IX

Las "Cartas sobre pintura de paisaje" de Durand: un espíritu moderno en su contexto

Barbara Dayer Gallati

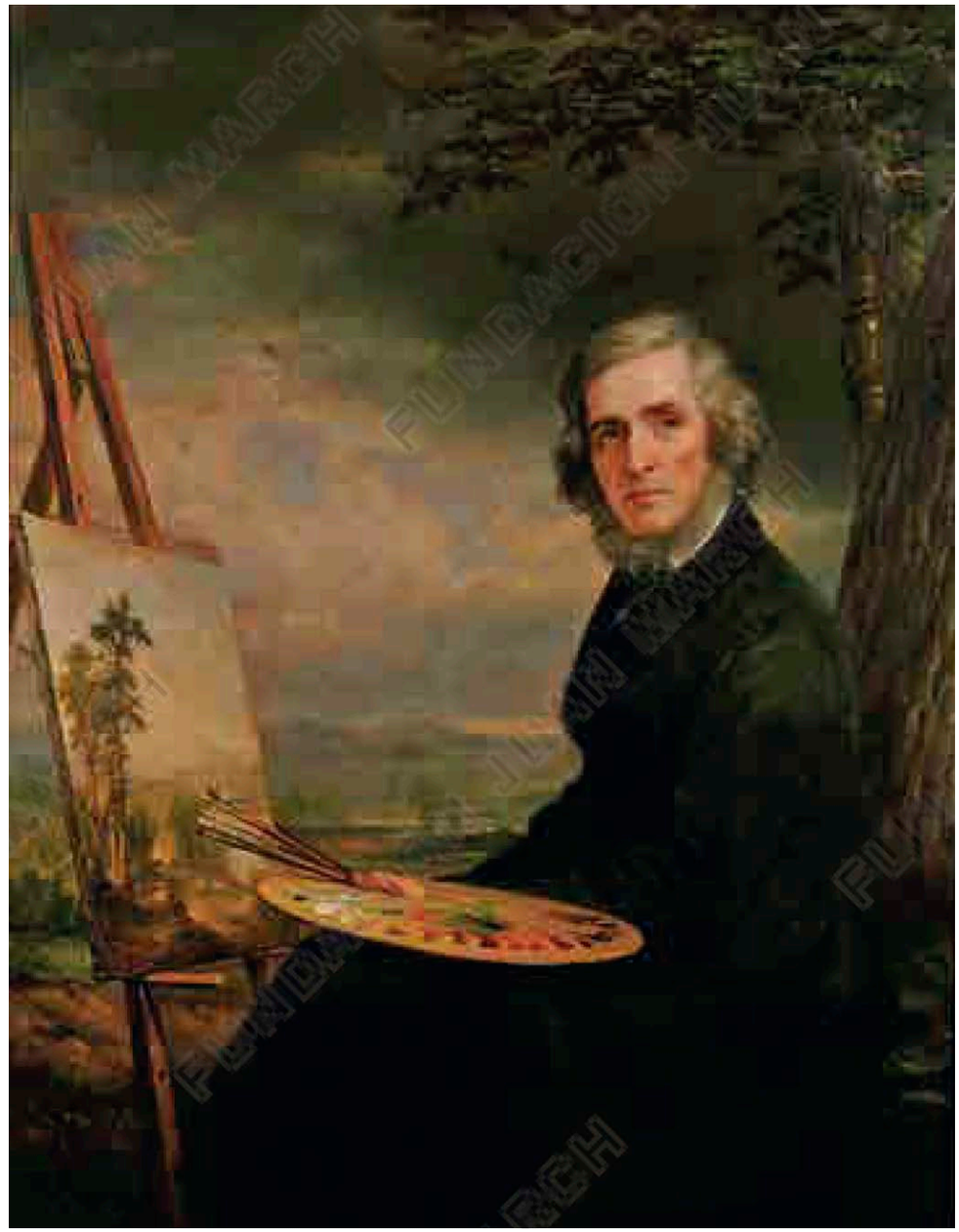


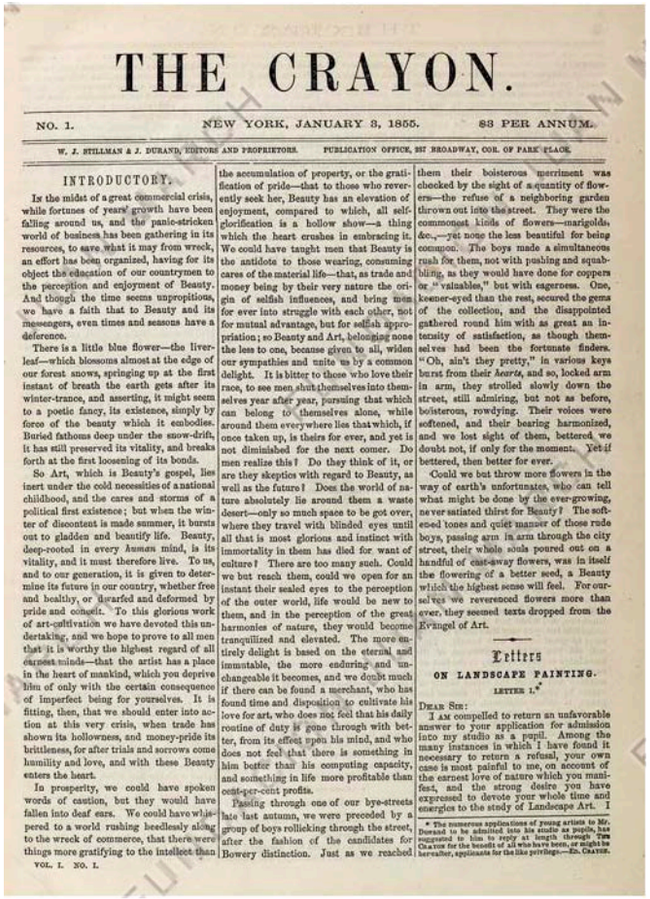
FIG. 9.2. Daniel Huntington. *Asher Brown Durand*, 1857. Óleo sobre lienzo, 142,5 x 111,7 cm. The Century Association, Nueva York. Inv. 1864.8

PÁG. 200: Detalle de CAT. 101, pág. 215

Fundación Juan March

En enero de 1855, en el número de lanzamiento de *The Crayon*, la primera publicación periódica norteamericana dedicada a las bellas artes, se publicaba la primera de las nueve "Cartas sobre pintura de paisaje" (**FIG. 9.1**) escritas por Asher B. Durand (**FIG. 9.2**)[1]. Concebida como respuesta a la petición de un anónimo aspirante a pintor de paisajes para estudiar con él, la carta de Durand era una amable negativa en la que subrayaba las desventajas de un aprendizaje formal en el estudio de un maestro y en la que le invitaba, en cambio, a seguir otra directriz: "acuda en primer lugar a la Naturaleza para aprender a pintar un paisaje"[2]. Las cartas sucesivas, publicadas durante un periodo de siete meses, no sólo ofrecen una notable profundización en la filosofía y la práctica paisajística del pintor, sino que además suponen un documento único dentro del discurso sobre el arte americano contemporáneo. Denotaban un enfoque fresco y notoriamente moderno al describir el mundo natural. Es más, el medio para ofrecer las ideas de Durand –un periódico nuevo y revolucionario– manifiesta la creciente importancia de la prensa en la transmisión de la cultura a mediados de siglo y la dependencia recíproca de artistas y editores.

The Crayon era, por así decirlo, un asunto familiar: la revista estaba codirigida por el hijo de Durand, John, y el joven artista y crítico William James Stillman era el responsable de la mayor parte del contenido editorial de los tres primeros volúmenes. El propio y bien educado Stillman había solicitado igualmente formación artística a Asher B. Durand hacia 1848, pero había sido rechazado a causa de lo que consideraba "un exceso de humildad" de Durand[3]. Después de estudiar brevemente con Frederic Edwin Church, Stillman realizó una serie de viajes a Europa, donde conoció a las principales figuras del arte francés y británico, incluido el influyente crítico inglés John Ruskin. Aunque continuara intentando forjarse una carrera como pintor, en 1854 el polifacético



THE CRAYON.

NO. 1. NEW YORK, JANUARY 3, 1855. $3 PER ANNUM.

W. J. STILLMAN & J. DURAND, EDITORS AND PROPRIETORS. PUBLICATION OFFICE, 357 BROADWAY, COR. OF PARK PLACE.

INTRODUCTORY.

In the midst of a great commercial crisis, while fortunes of years' growth have been falling around us, and the panic-stricken world of business has been gathering in its resources, to save what it may from wreck, an effort has been organized, having for its object the education of our countrymen to the perception and enjoyment of Beauty. And though the time seems unpropitious, we have a faith that to Beauty and its messengers, even times and seasons have a deference.

There is a little blue flower—the liverleaf—which blossoms almost at the edge of our forest snows, springing up at the first instant of breath the earth gets after its winter-trance, and asserting, it might seem to a poetic fancy, its existence, simply by force of the beauty which it embodies. Buried fathoms deep under the snow-drift, it has still preserved its vitality, and breaks forth at the first loosening of its bonds.

So Art, which is Beauty's gospel, lies inert under the cold necessities of a national childhood, and the cares and storms of a political first existence; but when the winter of discontent is made summer, it bursts out to gladden and beautify life. Beauty, deep-rooted in every *human* mind, is its vitality, and it must therefore live. To us, and to our generation, it is given to determine its future in our country, whether free and healthy, or dwarfed and deformed by pride and conceit. To this glorious work of art-cultivation we have devoted this undertaking, and we hope to prove to all men that it is worthy the highest regard of all earnest minds—that the artist has a place in the heart of mankind, which you deprive him of only with the certain consequence of imperfect being for yourselves. It is fitting, then, that we should enter into action at this very crisis, when trade has shown its hollowness, and money-pride its brittleness, for after trials and sorrows come humility and love, and with these Beauty enters the heart.

In prosperity, we could have spoken words of caution, but they would have fallen into deaf ears. We could have whispered to a world rushing heedlessly along to the wreck of commerce, that there were things more gratifying to the intellect than the accumulation of property, or the gratification of pride—that to those who reverently seek her, Beauty has an elevation of enjoyment, compared to which, all self-glorification is a hollow show—a thing which the heart crushes in embracing it. We could have taught men that Beauty is the antidote to those wearing, consuming cares of the material life—that, as trade and money being by their very nature the origin of selfish influences, and bring man for ever into struggle with each other, not for mutual advantage, but for selfish appropriation; so Beauty and Art, belonging none the less to one, because given to all, widen our sympathies and unite us by a common delight. It is bitter to those who love their race, to see men shut themselves into themselves year after year, pursuing that which can belong to themselves alone, while around them everywhere lies that which, if once taken up, is theirs for ever, and yet is not diminished for the next comer. Do men realize this? Do they think of it, or are they skeptics with regard to Beauty, as well as the future? Does the world of nature absolutely lie around them a waste desert—only so much space to be got over, where they travel with blinded eyes until all that is most glorious and instinct with immortality in them has died for want of culture? There are too many such. Could we but reach them, could we open for an instant their sealed eyes to the perception of the outer world, life would be new to them, and in the perception of the great harmonies of nature, they would become tranquilized and elevated. The more entirely delight is based on the eternal and immutable, the more enduring and unchangeable it becomes, and we doubt much if there can be found a merchant, who has found time and disposition to cultivate his love for art, who does not feel that his daily routine of duty is gone through with better, from its effect upon his mind, and who does not feel that there is something in him better than his computing capacity, and something in life more profitable than cent-per-cent profits.

Passing through one of our bye-streets late last autumn, we were preceded by a group of boys rollicking through the street, after the fashion of the candidates for Bowery distinction. Just as we reached them their boisterous merriment was checked by the sight of a quantity of flowers—the refuse of a neighboring garden thrown out into the street. They were the commonest kinds of flowers—marigolds, &c.,—yet none the less beautiful for being common. The boys made a simultaneous rush for them, not with pushing and squabbling, as they would have done for coppers or "valuables," but with eagerness. One, keener-eyed than the rest, secured the gems of the collection, and the disappointed gathered round him with as great an intensity of satisfaction, as though themselves had been the fortunate finders. "Oh, ain't they pretty," in various keys burst from their *hearts*, and so, locked arm in arm, they strolled slowly down the street, still admiring, but not as before, boisterous, rowdying. Their voices were softened, and their bearing harmonized, and we lost sight of them, bettered we doubt not, if only for the moment. Yet if bettered, then better for ever.

Could we but throw more flowers in the way of earth's unfortunates, who can tell what might be done by the ever-growing, never satiated thirst for Beauty? The soft-eyed tones and quiet manner of those rude boys, passing arm in arm through the city street, their whole souls poured out on a handful of cast-away flowers, was in itself the flowering of a better seed, a Beauty which the highest sense will feel. For ourselves we reverenced flowers more than ever, they seemed texts dropped from the Evangel of Art.

Letters

ON LANDSCAPE PAINTING.

LETTER I.*

DEAR SIR:

I AM compelled to return an unfavorable answer to your application for admission into my studio as a pupil. Among the many instances in which I have found it necessary to return a refusal, your own case is most painful to me, on account of the earnest love of nature which you manifest, and the strong desire you have expressed to devote your whole time and energies to the study of Landscape Art. I

* The numerous applications of young artists to Mr. Durand to be admitted into his studio as pupils, has suggested to him to reply at length through THE CRAYON for the benefit of all who have been, or might be hereafter, applicants for the like privilege.—ED. CRAYON.

VOL. I. NO. 1.

FIG. 9.1. William J. Stillman y John Durand, editores y propietarios. *The Crayon* (1855). Volumen 1, nº 1, p. 1 (3 enero 1855): Portada. The New-York Historical Society Library, Library Collection [véase **CAT. 108**]

Stillman empezó a escribir críticas de arte para el *New-York Evening Post*, bajo el auspicio editorial del poeta de la naturaleza y periodista William Cullen Bryant. Stillman –por entonces un fervoroso apóstol de las doctrinas de Ruskin– era presa del espíritu de reforma artística y se embarcó en la arriesgada aventura de crear *The Crayon* con John Durand como principal promotor financiero. Ambos debieron darse cuenta de la importancia de lograr que una figura reconocida colaborara en su primer número, y Asher B. Durand aportaba un prestigio inmejorable. Era el presidente de la National Academy of Design y su estética paisajística coincidía perfectamente con la política editorial de la publicación. Teniendo en cuenta la acreditada renuencia de Durand a prodigarse, es probable que Stillman convenciera al pintor de que les permitiera publicar su visión estética. Y teniendo en cuenta que Durand había frustrado el deseo de Stillman de convertirse en su alumno, existe la posibilidad, deliciosamente irónica, de que el joven editor le encargara las "Cartas" dirigidas a un estudiante, igualmente frustrado, pero ficticio.

Había, sin embargo, razones prácticas para que en 1855 Durand se dirigiera al público a través de la prensa. Con la muerte de su amigo y colega Thomas Cole, Durand había asumido el título oficioso de pintor de paisajes más destacado de la nación. No obstante, la memoria de Cole había perdurado, no sólo a través de su arte, sino también a través de sus ensayos y poemas, que ensalzaban el paisaje americano. Cabe destacar en particular su "Essay on American Scenery" (Ensayo sobre el paisaje americano), de 1835, donde enumeraba una selección de "lugares extraordinarios por su carácter pintoresco y genuinamente americano". En el ensayo, Cole componía fundamentalmente una romántica loa a la majestuosidad de "la naturaleza rural... la inagotable mina de la que el poeta y el pintor han extraído estos tesoros asombrosos"[4]. A pesar de que seguía creyendo que vivía en un edén terrenal, transmitió la triste advertencia de que su belleza desaparecería pronto, víctima de una civilización invasora o de los "estragos del hacha"[5]. A pesar de la devoción de Cole por la naturaleza, en la década de 1840

Fundación Juan March

FIG. 9.3. Thomas Cole. *Una tarde en Arcadia*, 1843. Óleo sobre lienzo, 82,8 x 122,8 cm. Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut. Legado de la Sra. Clara Hinton Gould. Inv. 1948.190

su imaginería se fue distanciando cada vez más de las panorámicas norteamericanas de sus primeros años en favor de alegorías cargadas de historia (**FIG. 9.3**).

Como reconocido sucesor de Cole, Durand debió sentir la necesidad de consolidar su reputación explicando sus propias teorías sobre el paisaje. Si albergaba esos sentimientos, sin duda se vieron intensificados por su sentido de precedente histórico, en tanto que líderes académicos anteriores, como Sir Joshua Reynolds, primer presidente de la Royal Academy of Arts de Londres, y Samuel F. B. Morse, primer presidente de la National Academy of Design de Nueva York (y predecesor inmediato de Durand), habían impulsado el fomento de las bellas artes a través de conferencias y escritos. Además, en 1855, la posición pública de la National Academy necesitaba apuntalamiento, ya que la exposición anual había disminuido considerablemente en amplitud y se había reducido a una estancia pequeña y temporal. Esta situación había originado una declaración a la defensiva en el catálogo de la exposición: "[A]unque por el momento [la Academia] pueda parecer inactiva, o incluso en retroceso, sin embargo, en ningún otro periodo de su trayectoria no exenta de éxitos se ha hallado en mejores condiciones de salud"[6]. Con la publicación de las "Cartas" en los meses inmediatamente anteriores y durante dicha exposición anual, como presidente de la Academia, Durand podía reafirmar la vitalidad intelectual de las bellas artes estadounidenses y, por extensión, de la organización artística más respetada de la nación.

En la exposición de 1855 las pinturas de Durand supusieron un aliciente significativo, y la respuesta crítica hacia ellas fue abrumadoramente positiva. *En el bosque* (**FIG. 9.4**) cosechó el grueso de la aprobación de la crítica y un crítico la consideró un hito en la búsqueda de la originalidad de Durand: "Tal vez parezca extraño que dibujemos una línea divisoria entre Durand y Cole; no obstante, la relación de sus mentes es tal que el último debe ser catalogado como un sentimentalista, y motivado tanto por sus sentimientos como por el estudio de los maestros de la última generación de paisajistas; mientras que el primero se ajusta en todos los sentidos al espíritu moderno, basado en la realidad, y no admite ningún sentimiento que no proceda enteramente de la naturaleza"[7]. Al igual que *En el bosque* había provocado que el crítico caracterizara a Durand como un "espíritu moderno", en las "Cartas sobre pintura de paisaje" se evidencia también esa actitud moderna de Durand.

Según John Durand, las "Cartas sobre pintura de paisaje" de su padre fueron "redactadas apresuradamente en sus momentos de ocio", una afirmación que parece destinada a solicitar la comprensión del lector ante posibles deficiencias estilísticas[8]. En efecto, el formato epistolar de las "Cartas" confería a los textos una personalidad muy particular, otorgándoles una

Fundación Juan March

FIG. 9.4. Asher B. Durand. *En el bosque*, 1855. Óleo sobre lienzo, 154,3 x 121,9 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Donación en memoria de Jonathan Sturges, de sus hijos, 1895. Inv. 95.13.1

familiaridad que se habría considerado inapropiada en una modalidad más formal de discurso escrito. Redactadas con un estilo mesurado y amistoso, las nueve cartas constituían una guía práctica para un estudio metódico de la naturaleza que daría paso al supremo fin de alcanzar el crecimiento espiritual y artístico. Según Durand, "Cada boceto *fidedigno* de los objetos cercanos y simples le capacitará para lo más difícil y complejo; sólo así podrá leer el gran libro de la Naturaleza, comprenderlo, y eventualmente transcribir alguna de sus páginas e incluir en ella sus propios comentarios"[9].

El mismo método epistolar había sido empleado por el médico y pintor alemán Carl Gustav Carus para sus *Nueve cartas sobre pintura de paisaje*, escritas entre 1815 y 1824 y publicadas en 1831, con una introducción de Johann Wolfgang von Goethe[10]. Las cartas de Carus, redactadas por el ficticio Albertus y dirigidas a un igualmente ficticio Ernst (nombres que derivan de su hijo muerto Ernst Albert), se inspiraban en el concepto de Weltseele (alma del mundo) de Friedrich Wilhelm von Schelling. Carus amplió esta noción, sin embargo, al emplear una compleja amalgama de ideas que procedían, entre otras fuentes, de los estudios geológicos de Alexander von Humboldt, la estética de Goethe y la escuela romántica de pintura paisajística originada en su nativa Dresde, y que incluía a Caspar David Friedrich, hasta llegar a su propio concepto de *Erdleben-Bildkunst* (pintura de la vida terrenal).

Durand no pudo haber leído las cartas de Carus,

Fundación Juan March

FIG. 9.5. Carl Gustav Carus. *Estudio de árbol*, c 1825. Óleo sobre papel sobre cartón, 33,5 x 41,5 cm. Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammmlungen Dresden. Inv. Gal.-Nr. 2215

FIG. 9.6. Carl Gustav Carus. *Dos coníferas (Píceas)*, 24 abril 1820. Lápiz sobre papel, 19,6 x 13,1 cm. National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo. Inv. NG.KH.B. 15906

FIG. 9.8. Asher B. Durand. *Estudio de árboles, pinar, Catskill, Nueva York*, 1848. Grafito sobre papel gris verdoso, 35,6 x 25,4 cm. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.64 [**CAT. 84**]

FIG. 9.7. Asher B. Durand. *Estudio de la naturaleza, Stratton Notch, Vermont*, 1853. Óleo sobre lienzo, 45,7 x 60,3 cm. The New-York Historical Society. Donación de Lucy Maria Durand Woodman. Inv. 1907.21 [**CAT. 101**]

Fundación Juan March

pues sólo estaban disponibles en alemán; sin embargo, los escritos de los dos artistas se asemejan tanto en la forma y en el contenido que hay razones de peso para plantearse la posibilidad de que Durand tuviera un conocimiento general de ellas[11]. A pesar de que la escritura de Carus es más formal y más rigurosa desde el punto de vista intelectual (documentado, sin duda, por su amplia formación científica), ambos hombres compartían una apasionada veneración por la naturaleza, en cuya variedad y detalles hallaban pruebas de lo divino. Al igual que Durand, Carus insistía en que el "artista debe... aprender a hablar el lenguaje de la naturaleza; y el lugar donde recibir dicha enseñanza sólo puede ser el propio paisaje natural"[12]. Respecto al tema de la individualidad artística, Durand escribió que el alumno se hallaba en "peligro de perder su propia identidad, de que la costumbre de ver con los ojos de su maestro y pisar donde él pisa terminase por convertirle en aquello que un verdadero artista considera el peor de los males: en un simple imitador, un manierista"[13]. Carus puso similar énfasis en la individualidad y advertía del peligro de ver "a través de las gafas de otra persona". Para él los problemas más serios del "estudio contemporáneo de la pintura paisajística [son]... la prematura inculcación de manierismos mediante la copia constante de los dibujos y pinturas paisajísticas de otros artistas, y, en segundo lugar, una deficiente e inadecuada observación y percepción de la naturaleza"[14]. Al igual que su prosa, los estudios al óleo y a lápiz de Durand y Carus son sorprendentemente similares (compárense las **FIGS. 9.5** y **9.6** con las **FIGS. 9.7** y **9.8**) y revelan puntos de referencia consonantes en su búsqueda común de un tratamiento veraz y realista de la naturaleza.

Que el arte y el pensamiento de Durand y Carus estén vinculados puede atribuirse a la sincronía del momento, pero las analogías entre los ideales de Durand y Ruskin tienen una base sólida, como demuestra la alusión que hace el americano a Ruskin como el "gran hombre" en una carta a los editores de *The Crayon* en 1855[15]. A pesar de que *The Crayon* fue la principal publicación norteamericana que defendió las ideas

FIG. 9.9. John Ruskin. *Fragmento de los Alpes*, c 1854-1856. Acuarela y gouache sobre grafito sobre papel vitela crema, 33,5 x 49,3 cm. Harvard Art Museum, Fogg Art Museum. Donación de Samuel Sachs. Inv. 1919.506

de Ruskin, el primer volumen de *Pintores modernos* de Ruskin había hecho mella en los artistas de finales de la década de 1840[16]. Ruskin estimuló las mentes de los paisajistas americanos especialmente porque sus opiniones y su arte (**FIG. 9.9**) daban validez a los ideales, aún algo inmaduros, de aquéllos en los que los conceptos de naturaleza, verdad, belleza, arte y religión eran inseparables[17]. En el núcleo de la filosofía artística de Ruskin se hallaba la obligación de investigar la naturaleza en sus formas más insignificantes, un sentimiento que reiteró en múltiples ocasiones: "cada tipo de roca, cada tipo de tierra, cada forma de nube, deben estudiarse con igual diligencia, y traducirse con

Fundación Juan March

igual precisión"[18]. Únicamente después de perfeccionar y coordinar sus habilidades técnicas y contemplativas podía el artista empezar a aplicar la facultad de la imaginación, que daría lugar a la más elevada forma del arte. También Durand reservó en su estética un lugar para la imaginación o la "licencia artística". A medida que el proceso artístico desarrollaba sus etapas, fundamentalmente pasando del realismo al idealismo (el producto de la perfección de lo real), concluía que "dado que el Arte resulta inadecuado para representar *toda* la belleza de la Naturaleza con igual veracidad, ninguna ley puede interferir en alguna de las licencias que hayan podido idearse para incrementar su poder de representación"[19].

Como herederos de la tradición protestante, que ponía de relieve el acceso no mediatizado del individuo a lo que Durand llamaba "Gran Diseñador", los cuatro hombres veían la naturaleza como el camino hacia una existencia espiritual más elevada. Con todo, el presentimiento de Cole, el carácter meditabundo de Carus y la didáctica moralizante de Ruskin se diferencian del optimismo que manifiesta la prosa de Durand. Gran parte de ello tenía que ver con la atmósfera intelectual de los Estados Unidos, donde la impronta emocional y casi sagrada de su aparentemente ilimitada tierra virgen (que manifestaba la presencia creativa de una fuerza divina genérica) estaba empapada del espíritu de nacionalismo cultural. Esta amorfa mezcla de fe y orgullo nacional no estaba inevitablemente orientada hacia el pasado, sino al futuro, y se manifestaba de diversas formas –en los escritos de Bryant, Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau y Walt Whitman, por ejemplo– y en las "Cartas" de Durand. Durand creía firmemente en el poder reconstituyente de la naturaleza, pero no respaldaba ninguna doctrina religiosa en particular y expresaba su opinión de forma clara: "la apariencia externa de esta nuestra morada, aparte de su maravillosa estructura y funciones, que alimentan nuestro bienestar, está, a la vez, cargada de lecciones de alcance sublime y sagrado, tan sólo superadas por la luz de la Revelación"[20].

El aspecto de revelación de la naturaleza sólo era una parte de la percepción de Durand, ya que era determinante en su convicción de que sólo el paisaje autóctono premiaría la atención del pintor norteamericano. "No deseo limitar la universalidad del Arte, o requerir que el artista sacrifique, en caso alguno, su patriotismo; pero, libre de trabas y de restricciones académicas o de otro tipo por razones de su posición, ¿por qué no debería el pintor de paisajes norteamericano, de acuerdo con el principio de autonomía, crear audazmente un estilo noble e independiente, basado en sus recursos autóctonos?"[21]. Este pasaje es vital para entender la modernidad de Durand, ya que su énfasis en la independencia manifiesta su rechazo de las fórmulas académicas del pasado europeo. En efecto, su identidad como artista norteamericano, cuyo terreno estaba "aún sin contaminar por la civilización"[22], le dispensaba de tener que emular a tan venerados maestros del paisaje como Claudio de Lorena y Salvator Rosa. En su lugar, siguió el ejemplo de John Constable, cuyos estudios al aire libre respaldaban materialmente la afirmación del pintor inglés de que "aún había sitio para pintores de paisajes realistas"[23].

Durand ya había desarrollado la práctica al aire libre de Constable al exponer sus propios estudios al aire libre –para él la expresión más auténtica de lo real–, rompiendo de esta forma la jerarquía vigente en la práctica expositiva [CAT. 114][24]. Como algunos críticos contemporáneos observaron, lo que separaba el arte de Durand del viejo estilo de la pintura paisajística era la percepción de una convergencia del nacionalismo con lo "real": "con Durand... no hay objetos... que no sean verdaderos, reales. Eso es lo que distingue a la vieja escuela de la nueva; en aquella, las cosas eran estereotipos, y mientras se entendieran no importaba lo defectuosamente que se expresaran; con ésta, se trata de individualidades, con los derechos de lo individual, y con influencia en el resultado general"[25].

Al desechar los patrones las jerarquías estéticas tradicionales, Durand también pudo considerarse parte de un cambio cultural general que surgió en 1855, como atestiguaron, por ejemplo, *Hojas de hierba* de Walt Whitman y el "Manifiesto del realismo" de Gustave Courbet, dos obras que desafiaron modelos de expresión más antiguos. En cierto sentido, el cambio fue una cuestión de inflexión semántica, en la medida en que el énfasis que se ponía en "la verdad" estaba en proceso de ser reemplazado por el énfasis en "la realidad"[26]. Esto no significa que Durand fuera, conscientemente, un realista declarado. Sin embargo, sus "Cartas sobre pintura de paisaje", revelan que libró con los términos "verdad", "natural" y "real" una batalla que indica que el suyo fue un espíritu verdaderamente moderno.

NOTAS

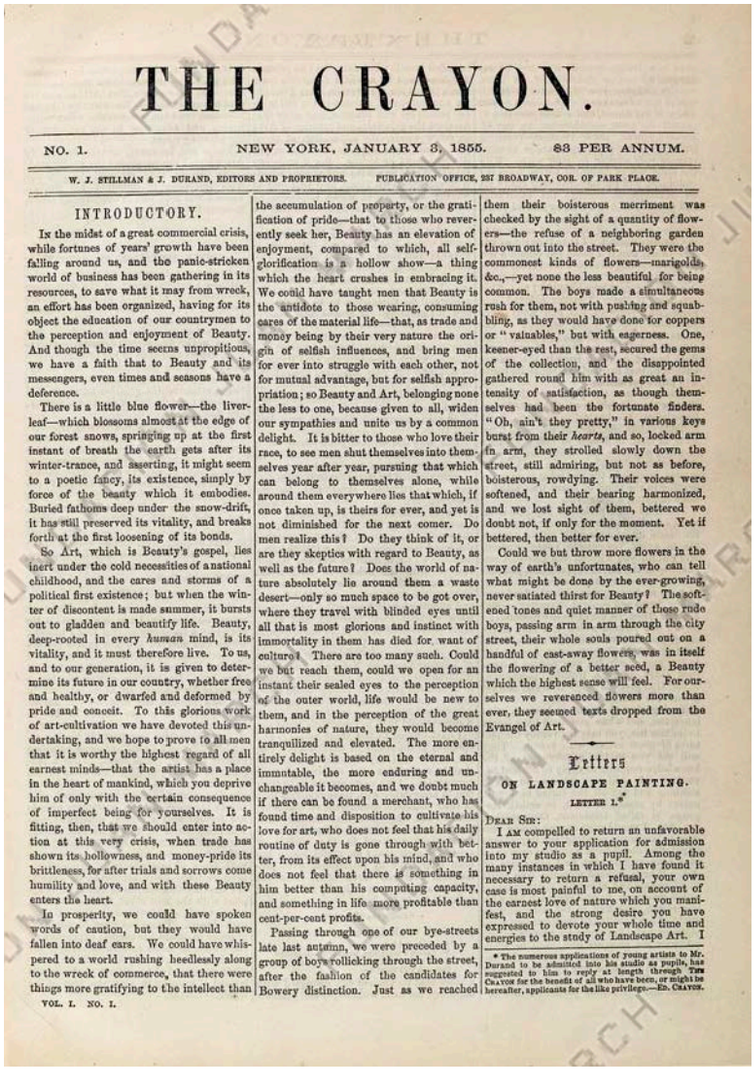
1. Para el formato de las cartas de Durand en *The Crayon*, véase la Bibliografía de este catálogo.
2. Asher B. Durand, "Letters on Landscape Painting. Letter I", *The Crayon*, 1, nº 1 (3 enero 1855), p. 2. Las palabras de Durand repiten frases de *Thanatopsis*, un poema de su amigo, el poeta de la naturaleza y periodista William Cullen Bryant (1794-1878): "sal[ga] pronto á la campiña, y a[h]í escuch[e] / la misteriosa voz que se desprende / de la tierra y las aguas, del abismo / de los aires sin fin— / (dirá la voz oculta)" , que Durand citó, sin mencionar al autor, en esta misma Carta I.
3. William James Stillman, *The Autobiography of a Journalist*. Boston y Nueva York: Houghton Mifflin, 1901, vol, 1, p. 114. Para Stillman como crítico de arte cf. John P. Simoni, *Art Critics and Criticism in Nineteenth Century America* (tesis doctoral). Columbus: Ohio State University, 1952.
4. Cole pronunció su "Ensayo sobre el paisaje norteamericano" en una conferencia en el American Lyceum en Nueva York el 8 de mayo de 1835. Para su publicación cf. Thomas Cole, "Essay on American Scenery", *American Monthly Magazine*, n. s., 1 (enero 1836), pp. 1-12; reeditado en John W. McCoubrey (ed.), *American Art 1700–1960: Sources & Documents*. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1965.
5. Thomas Cole, "Essay on American Scenery", cit., p. 109.
6. Citado en "National Academy of Design", *New York Times*, 12 abril 1855, p. 4.
7. "National Academy of Design", *Putnam's Monthly Magazine* 5, nº 29 (mayo 1855), p. 506.
8. John Durand, *The Life and Times of Asher B. Durand* (1894). Nueva York: Kennedy Graphics, 1970, p. 189.
9. Asher B. Durand, "Letters on Landscape Painting. Letter III", *The Crayon*, 1, nº 5 (31 enero 1855), p. 66.
10. Para el estudio más reciente sobre Carus cf. Petra Kuhlman-Hodick, Gerd Spitzer y Bernhard Maaz (eds.), *Carl Gustav Carus: Natur und Idee* [cat. expo, Staatliche Kunstsammlungen Dresden; Staatliche Museen zu Berlin]. Berlín: Deutscher Kunstverlag, 2009.
11. Durand y Carus pudieron haberse cruzado en el camino en Italia en la primavera de 1841. No hay documentación sobre los conocimientos que tenía Durand de la estética contemporánea alemana. Sin embargo, su referencia a la teoría del color de Goethe en la Carta VI sugiere que sus hábitos de lectura eran amplios y sofisticados.

Fundación Juan March

12. Carus, "Carta VIII" en Carl Gustav Carus, *Nine Letters on Landscape Painting* (trad. de David Britt). Los Angeles: Getty Research Institute, 2002, p. 130.
13. Asher B. Durand, "Letters on Landscape Painting. Letter I", cit., p. 2.
14. Carus, "Carta VIII" en C. G. Carus, *Nine Letters*..., cit., p. 124.
15. "Sketchings", *The Crayon* 1, nº 19 (19 mayo 1855), p. 298.
16. El primer volumen de *Pintores modernos* se publicó en Londres en 1846. Los volúmenes 1 y 2 los publicó por primera vez en los Estados Unidos J. Wiley, Nueva York, en 1854-1856.
17. Para la influencia de Ruskin en Norteamérica cf. Roger B. Stein, *John Ruskin and Aesthetic Thought in America 1840-1900*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1967.
18. [Ruskin, John] A Graduate of Oxford, *Modern Painters*. Londres: Smith Elder, 1848, 4ª ed., vol. 1, p. xxxiii.
19. Asher B. Durand, "Letters on Landscape Painting. Letter IX", *The Crayon*, 2, nº 2 (11 julio 1855), p. 16.
20. Asher B. Durand, "Letters on Landscape Painting. Letter II", *The Crayon*, 1, nº 3 (17 enero 1855), p. 34.
21. Ibíd.
22. Ibíd.
23. Ibíd. El artista norteamericano expatriado y primer biógrafo de Constable, Charles Robert Leslie (1794-1859), había mostrado a Durand ejemplos de los estudios al aire libre de Constable en Inglaterra en 1840-1841.
24. Durand expuso por primera vez un *Estudio del natural* en la National Academy of Design en 1848, y continuó exponiendo estos estudios al óleo en la Academia de manera intermitente hasta 1870. Los dos estudios expuestos en 1850 fueron comparados con sus pinturas terminadas y en exposición, y suscitaron la siguiente observación: "En su presencia [de la Naturaleza] parece menos tímido; su belleza, variedad y energía parecen inspirarle; las rocas, el musgo, los troncos de los árboles y el agua surgen atractivos y gratamente bajo su lápiz. Ahí es donde, podríamos decir, radica el fuerte del Sr. Durand" (*New York Tribune*, 20 junio 1850, p. 2).
25. "National Academy of Design", cit., p. 506.
26. Whitman escribió: "Lo que satisface al alma es verdadero", y que lo que el público espera del poeta es "que les muestre el camino entre la realidad y sus almas". Walt Whitman, Prefacio a *Leaves of Grass*, en Nina T. Baym (ed.), *The Norton Anthology of American Literature*. Nueva York-Londres: W. W. Norton, 1998, 5ª ed., vol. 1. pp. 2080-2094, aquí pp. 2092, 2084. A pesar de que Durand no habría conocido el "Manifiesto" de Courbet en la época que estaba escribiendo las "Cartas" (el Pabellón del Realismo de Courbet no se inauguró en París hasta el 28 de junio, 1855), Barbara Novak ha comentado que los estudios al aire libre de Durand "son claramente análogos a las obras que Courbet llevó a cabo algo más tarde". Cf. Barbara Novak, *Nature and Culture: American Landscape and Painting 1825-1875*. Nueva York-Toronto: Oxford University Press, 1980, p. 237.

Fundación Juan March

CAT. 108. William J. Stillman y John Durand, editores y propietarios. *The Crayon* (1855). Cada volumen: 28,6 x 21,6 cm. Volumen 1: Asher B. Durand. "Cartas sobre pintura de paisaje. Cartas I – VIII". Volumen 2: Asher B. Durand. "Cartas sobre pintura de paisaje. Carta IX". The New-York Historical Society Library



THE CRAYON.

NO. 1. NEW YORK, JANUARY 3, 1855. $3 PER ANNUM.

W. J. STILLMAN & J. DURAND, EDITORS AND PROPRIETORS. PUBLICATION OFFICE, 257 BROADWAY, COR. OF PARK PLACE.

INTRODUCTORY.

In the midst of a great commercial crisis, while fortunes of years' growth have been falling around us, and the panic-stricken world of business has been gathering in its resources, to save what it may from wreck, an effort has been organized, having for its object the education of our countrymen to the perception and enjoyment of Beauty. And though the time seems unpropitious, we have a faith that to Beauty and its messengers, even times and seasons have a deference.

There is a little blue flower—the liverleaf—which blossoms almost at the edge of our forest snows, springing up at the first instant of breath the earth gets after its winter-trance, and asserting, it might seem to a poetic fancy, its existence, simply by force of the beauty which it embodies. Buried fathoms deep under the snow-drift, it has still preserved its vitality, and breaks forth at the first loosening of its bonds.

So Art, which is Beauty's gospel, lies inert under the cold necessities of a national childhood, and the cares and storms of a political first existence; but when the winter of discontent is made summer, it bursts out to gladden and beautify life. Beauty, deep-rooted in every *human* mind, is its vitality, and it must therefore live. To us, and to our generation, it is given to determine its future in our country, whether free and healthy, or dwarfed and deformed by pride and conceit. To this glorious work of art-cultivation we have devoted this undertaking, and we hope to prove to all men that it is worthy the highest regard of all earnest minds—that the artist has a place in the heart of mankind, which you deprive him of only with the certain consequence of imperfect being for yourselves. It is fitting, then, that we should enter into action at this very crisis, when trade has shown its hollowness, and money-pride its brittleness, for after trials and sorrows come humility and love, and with these Beauty enters the heart.

In prosperity, we could have spoken words of caution, but they would have fallen into deaf ears. We could have whispered to a world rushing heedlessly along to the wreck of commerce, that there were things more gratifying to the intellect than the accumulation of property, or the gratification of pride—that to those who reverently seek her, Beauty has an elevation of enjoyment, compared to which, all self-glorification is a hollow show—a thing which the heart crushes in embracing it. We could have taught men that Beauty is the antidote to those wearing, consuming cares of the material life—that, as trade and money being by their very nature the origin of selfish influences, and bring men for ever into struggle with each other, not for mutual advantage, but for selfish appropriation; so Beauty and Art, belonging none the less to one, because given to all, widen our sympathies and unite us by a common delight. It is bitter to those who love their race, to see men shut themselves into themselves year after year, pursuing that which can belong to themselves alone, while around them everywhere lies that which, if once taken up, is theirs for ever, and yet is not diminished for the next comer. Do men realize this? Do they think of it, or are they skeptics with regard to Beauty, as well as the future? Does the world of nature absolutely lie around them a waste desert—only so much space to be got over, where they travel with blinded eyes until all that is most glorious and instinct with immortality in them has died for want of culture? There are too many such. Could we but reach them, could we open for an instant their sealed eyes to the perception of the outer world, life would be new to them, and in the perception of the great harmonies of nature, they would become tranquilized and elevated. The more entirely delight is based on the eternal and immutable, the more enduring and unchangeable it becomes, and we doubt much if there can be found a merchant, who has found time and disposition to cultivate his love for art, who does not feel that his daily routine of duty is gone through with better, from its effect upon his mind, and who does not feel that there is something in him better than his computing capacity, and something in life more profitable than cent-per-cent profits.

Passing through one of our bye-streets late last autumn, we were preceded by a group of boys rollicking through the street, after the fashion of the candidates for Bowery distinction. Just as we reached them their boisterous merriment was checked by the sight of a quantity of flowers—the refuse of a neighboring garden thrown out into the street. They were the commonest kinds of flowers—marigolds, &c.,—yet none the less beautiful for being common. The boys made a simultaneous rush for them, not with pushing and squabbling, as they would have done for coppers or "valuables," but with eagerness. One, keener-eyed than the rest, secured the gems of the collection, and the disappointed gathered round him with as great an intensity of satisfaction, as though themselves had been the fortunate finders. "Oh, ain't they pretty," in various keys burst from their *hearts*, and so, locked arm in arm, they strolled slowly down the street, still admiring, but not as before, boisterous, rowdying. Their voices were softened, and their bearing harmonized, and we lost sight of them, bettered we doubt not, if only for the moment. Yet if bettered, then better for ever.

Could we but throw more flowers in the way of earth's unfortunates, who can tell what might be done by the ever-growing, never satiated thirst for Beauty? The softened tones and quiet manner of those rude boys, passing arm in arm through the city street, their whole souls poured out on a handful of cast-away flowers, was in itself the flowering of a better seed, a Beauty which the highest sense will feel. For ourselves we reverenced flowers more than ever, they seemed texts dropped from the Evangel of Art.

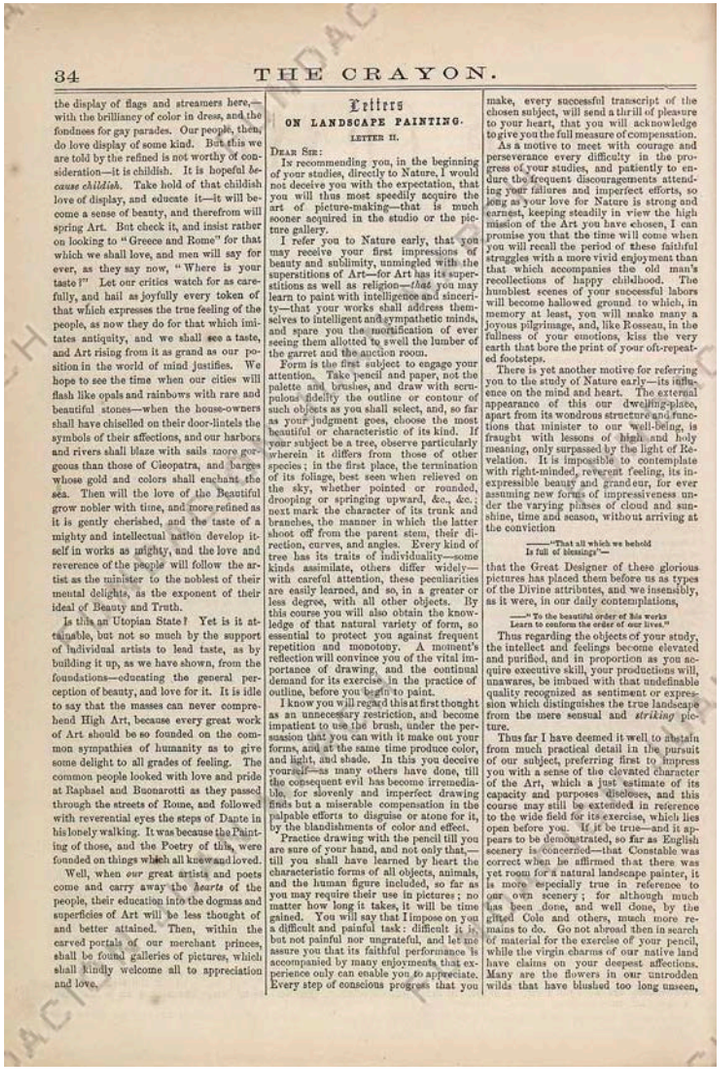
Letters
ON LANDSCAPE PAINTING.
LETTER I.*

DEAR SIR:

I AM compelled to return an unfavorable answer to your application for admission into my studio as a pupil. Among the many instances in which I have found it necessary to return a refusal, your own case is most painful to me, on account of the earnest love of nature which you manifest, and the strong desire you have expressed to devote your whole time and energies to the study of Landscape Art. I

* The numerous applications of young artists to Mr. Durand to be admitted into his studio as pupils, has suggested to him to reply at length through THE CRAYON for the benefit of all who have been, or might be hereafter, applicants for the like privilege.—ED. CRAYON.

VOL. I. NO. I.



34 THE CRAYON.

the display of flags and streamers here,—with the brilliancy of color in dress, and the fondness for gay parades. Our people, then, do love display of some kind. But this we are told by the refined is not worthy of consideration—it is childish. It is hopeful *because childish*. Take hold of that childish love of display, and educate it—it will become a sense of beauty, and therefrom will spring Art. But check it, and insist rather on looking to "Greece and Rome" for that which we shall love, and men will say for ever, as they say now, "Where is your taste?" Let our critics watch for as carefully, and hail as joyfully every token of that which expresses the true feeling of the people, as now they do for that which imitates antiquity, and we shall see a taste, and Art rising from it as grand as our position in the world of mind justifies. We hope to see the time when our cities will flash like opals and rainbows with rare and beautiful stones—when the house-owners shall have chiselled on their door-lintels the symbols of their affections, and our harbors and rivers shall blaze with sails more gorgeous than those of Cleopatra, and barges whose gold and colors shall enchant the sea. Then will the love of the Beautiful grow nobler with time, and more refined as it is gently cherished, and the taste of a mighty and intellectual nation develop itself in works as mighty, and the love and reverence of the people will follow the artist as the minister to the noblest of their mental delights, as the exponent of their ideal of Beauty and Truth.

Is this an Utopian State? Yet is it attainable, but not so much by the support of individual artists to lead taste, as by building it up, as we have shown, from the foundations—educating the general perception of beauty, and love for it. It is idle to say that the masses can never comprehend High Art, because every great work of Art should be so founded on the common sympathies of humanity as to give some delight to all grades of feeling. The common people looked with love and pride at Raphael and Buonarotti as they passed through the streets of Rome, and followed with reverential eyes the steps of Dante in his lonely walking. It was because the Painting of those, and the Poetry of this, were founded on things which all knew and loved.

Well, when *our* great artists and poets come and carry away the *hearts* of the people, their education into the dogmas and superficies of Art will be less thought of and better attained. Then, within the carved portals of our merchant princes, shall be found galleries of pictures, which shall kindly welcome all to appreciation and love.

Letters
ON LANDSCAPE PAINTING.
LETTER II.

DEAR SIR:

IN recommending you, in the beginning of your studies, directly to Nature, I would not deceive you with the expectation, that you will thus most speedily acquire the art of picture-making—that is much sooner acquired in the studio or the picture gallery.

I refer you to Nature early, that you may receive your first impressions of beauty and sublimity, unmingled with the superstitions of Art—for Art has its superstitions as well as religion—*that* you may learn to paint with intelligence and sincerity—that your works shall address themselves to intelligent and sympathetic minds, and spare you the mortification of ever seeing them allotted to swell the lumber of the garret and the auction room.

Form is the first subject to engage your attention. Take pencil and paper, not the palette and brushes, and draw with scrupulous fidelity the outline or contour of such objects as you shall select, and, so far as your judgment goes, choose the most beautiful or characteristic of its kind. If your subject be a tree, observe particularly wherein it differs from those of other species; in the first place, the termination of its foliage, best seen when relieved on the sky, whether pointed or rounded, drooping or springing upward, &c., &c.; next mark the character of its trunk and branches, the manner in which the latter shoot off from the parent stem, their direction, curves, and angles. Every kind of tree has its traits of individuality—some kinds assimilate, others differ widely—with careful attention, these peculiarities are easily learned, and so, in a greater or less degree, with all other objects. By this course you will also obtain the knowledge of that natural variety of form, so essential to protect you against frequent repetition and monotony. A moment's reflection will convince you of the vital importance of drawing, and the continual demand for its exercise in the practice of outline, before you begin to paint.

I know you will regard this at first thought as an unnecessary restriction, and become impatient to use the brush, under the persuasion that you can with it make out your forms, and at the same time produce color, and light, and shade. In this you deceive yourself—as many others have done, till the consequent evil has become irremediable, for slovenly and imperfect drawing finds but a miserable compensation in the palpable efforts to disguise or atone for it, by the blandishments of color and effect.

Practice drawing with the pencil till you are sure of your hand, and not only that,—till you shall have learned by heart the characteristic forms of all objects, animals, and the human figure included, so far as you may require their use in pictures; no matter how long it takes, it will be time gained. You will say that I impose on you a difficult and painful task: difficult it is, but not painful nor ungrateful, and let me assure you that its faithful performance is accompanied by many enjoyments, that experience only can enable you to appreciate. Every step of conscious progress that you make, every successful transcript of the chosen subject, will send a thrill of pleasure to your heart, that you will acknowledge to give you the full measure of compensation.

As a motive to meet with courage and perseverance every difficulty in the progress of your studies, and patiently to endure the frequent discouragements attending your failures and imperfect efforts, so long as your love for Nature is strong and earnest, keeping steadily in view the high mission of the Art you have chosen, I can promise you that the time will come when you will recall the period of these faithful struggles with a more vivid enjoyment than that which accompanies the old man's recollections of happy childhood. The humblest scenes of your successful labors will become hallowed ground to which, in memory at least, you will make many a joyous pilgrimage, and, like Rosseau, in the fullness of your emotions, kiss the very earth that bore the print of your oft-repeated footsteps.

There is yet another motive for referring you to the study of Nature early—its influence on the mind and heart. The external appearance of this our dwelling-place, apart from its wondrous structure and functions that minister to our well-being, is fraught with lessons of high and holy meaning, only surpassed by the light of Revelation. It is impossible to contemplate with right-minded, reverent feeling, its inexpressible beauty and grandeur, for ever assuming new forms of impressiveness under the varying phases of cloud and sunshine, time and season, without arriving at the conviction

——"That all which we behold
Is full of blessings"—

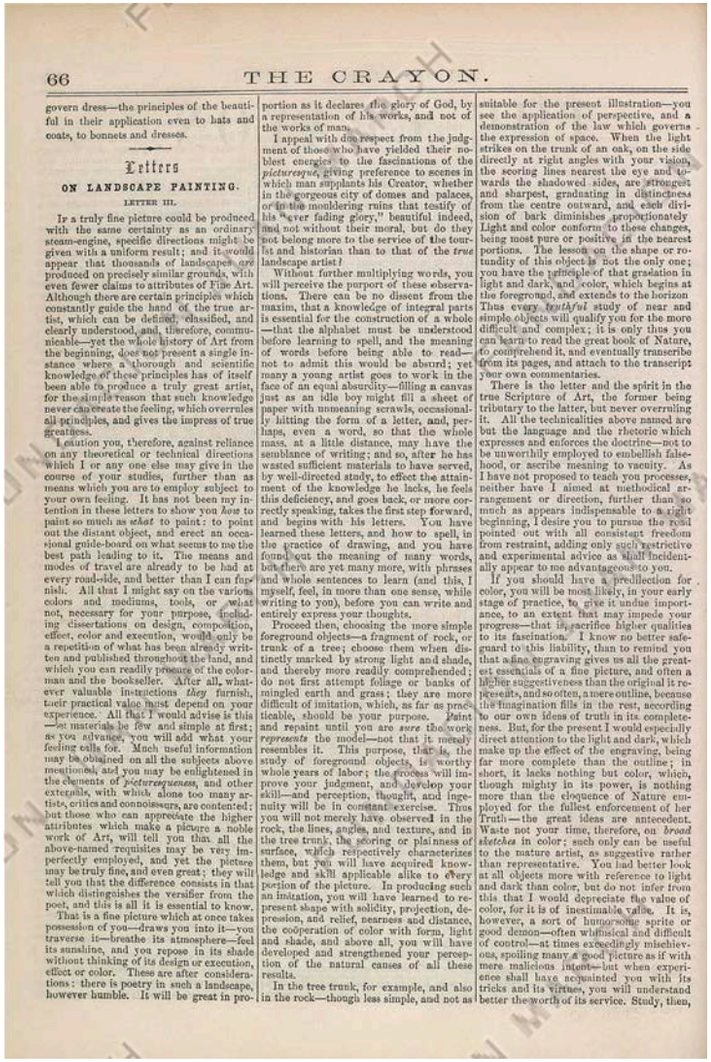
that the Great Designer of these glorious pictures has placed them before us as types of the Divine attributes, and we insensibly, as it were, in our daily contemplations,

——"To the beautiful order of his works
Learn to conform the order of our lives."

Thus regarding the objects of your study, the intellect and feelings become elevated and purified, and in proportion as you acquire executive skill, your productions will, unawares, be imbued with that undefinable quality recognized as sentiment or expression which distinguishes the true landscape from the mere sensual and *striking* picture.

Thus far I have deemed it well to abstain from much practical detail in the pursuit of our subject, preferring first to impress you with a sense of the elevated character of the Art, which a just estimate of its capacity and purposes discloses, and this course may still be extended in reference to the wide field for its exercise, which lies open before you. If it be true—and it appears to be demonstrated, so far as English scenery is concerned—that Constable was correct when he affirmed that there was yet room for a natural landscape painter, it is more especially true in reference to our own scenery; for although much has been done, and well done, by the gifted Cole and others, much more remains to do. Go not abroad then in search of material for the exercise of your pencil, while the virgin charms of our native land have claims on your deepest affections. Many are the flowers in our untrodden wilds that have blushed too long unseen,

Fundación Juan March



66 THE CRAYON.

govern dress—the principles of the beautiful in their application even to hats and coats, to bonnets and dresses.

Letters
ON LANDSCAPE PAINTING.
LETTER III.

If a truly fine picture could be produced with the same certainty as an ordinary steam-engine, specific directions might be given with a uniform result; and it would appear that thousands of landscapes *are* produced on precisely similar grounds, with even fewer claims to attributes of Fine Art. Although there are certain principles which constantly guide the hand of the true artist, which can be defined, classified, and clearly understood, and, therefore, communicable—yet the whole history of Art from the beginning, does not present a single instance where a thorough and scientific knowledge of these principles has of itself been able to produce a truly great artist, for the simple reason that such knowledge never can create the feeling, which overrules all principles, and gives the impress of true greatness.

I caution you, therefore, against reliance on any theoretical or technical directions which I or any one else may give in the course of your studies, further than as means which you are to employ subject to your own feeling. It has not been my intention in these letters to show you *how* to paint so much as *what* to paint: to point out the distant object, and erect an occasional guide-board on what seems to me the best path leading to it. The means and modes of travel are already to be had at every road-side, and better than I can furnish. All that I might say on the various colors and mediums, tools, or what not, necessary for your purpose, including dissertations on design, composition, effect, color and execution, would only be a repetition of what has been already written and published throughout the land, and which you can readily procure of the colorman and the bookseller. After all, whatever valuable instructions *they* furnish, their practical value must depend on your experience. All that I would advise is this —let materials be few and simple at first; as you advance, you will add what your feeling calls for. Much useful information may be obtained on all the subjects above mentioned, and you may be enlightened in the elements of *picturesqueness*, and other externals, with which alone too many artists, critics and connoisseurs, are contented; but those who can appreciate the higher attributes which make a picture a noble work of Art, will tell you than all the above-named requisites may be very imperfectly employed, and yet the picture may be truly fine, and even great; they will tell you that the difference consists in that which distinguishes the versifier from the poet, and this is all it is essential to know.

That is a fine picture which at once takes possession of you—draws you into it—you traverse it—breathe its atmosphere—feel its sunshine, and you repose in its shade without thinking of its design or execution, effect or color. These are after considerations: there is poetry in such a landscape, however humble. It will be great in proportion as it declares the glory of God, by a representation of his works, and not of the works of man.

I appeal with due respect from the judgment of those who have yielded their noblest energies to the fascinations of the *picturesque*, giving preference to scenes in which man supplants his Creator, whether in the gorgeous city of domes and palaces, or in the mouldering ruins that testify of his "ever fading glory," beautiful indeed, and not without their moral, but do they not belong more to the service of the tourist and historian than to that of the *true* landscape artist?

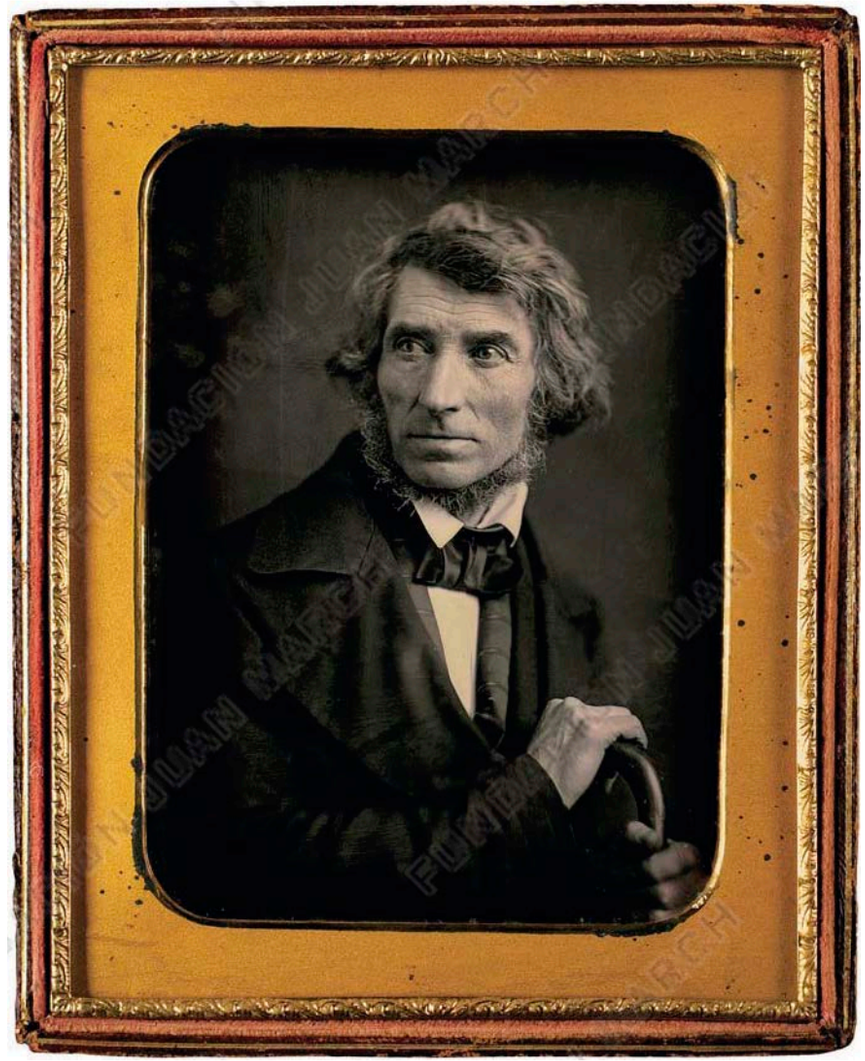
Without further multiplying words, you will perceive the purport of these observations. There can be no dissent from the maxim, that a knowledge of integral parts is essential for the construction of a whole —that the alphabet must be understood before learning to spell, and the meaning of words before being able to read—not to admit this would be absurd; yet many a young artist goes to work in the face of an equal absurdity—filling a canvas just as an idle boy might fill a sheet of paper with unmeaning scrawls, occasionally hitting the form of a letter, and, perhaps, even a word, so that the whole mass, at a little distance, may have the semblance of writing; and so, after he has wasted sufficient materials to have served, by well-directed study, to effect the attainment of the knowledge he lacks, he feels this deficiency, and goes back, or more correctly speaking, takes the first step forward, and begins with his letters. You have learned these letters, and how to spell, in the practice of drawing, and you have found out the meaning of many words, but there are yet many more, with phrases and whole sentences to learn (and this, I myself, feel, in more than one sense, while writing to you), before you can write and entirely express your thoughts.

Proceed then, choosing the more simple foreground objects—a fragment of rock, or trunk of a tree; choose them when distinctly marked by strong light and shade, and thereby more readily comprehended; do not first attempt foliage or banks of mingled earth and grass; they are more difficult of imitation, which, as far as practicable, should be your purpose. Paint and repaint until you are *sure* the work *represents* the model—not that it merely resembles it. This purpose, that is, the study of foreground objects, is worthy whole years of labor; the process will improve your judgment, and develop your skill—and perception, thought, and ingenuity will be in constant exercise. Thus you will not merely have observed in the rock, the lines, angles, and texture, and in the tree trunk, the scoring or plainness of surface, which respectively characterizes them, but you will have acquired knowledge and skill applicable alike to every portion of the picture. In producing such an imitation, you will have learned to represent shape with solidity, projection, depression, and relief, nearness and distance, the coöperation of color with form, light and shade, and above all, you will have developed and strengthened your perception of the natural causes of all these results.

In the tree trunk, for example, and also in the rock—though less simple, and not as suitable for the present illustration—you see the application of perspective, and a demonstration of the law which governs the expression of space. When the light strikes on the trunk of an oak, on the side directly at right angles with your vision, the scoring lines nearest the eye and towards the shadowed sides, are strongest and sharpest, graduating in distinctness from the centre outward, and each division of bark diminishes proportionately. Light and color conform to these changes, being most pure or positive in the nearest portions. The lesson on the shape or rotundity of this object is not the only one; you have the principle of that gradation in light and dark, and color, which begins at the foreground, and extends to the horizon. Thus every *truthful* study of near and simple objects will qualify you for the more difficult and complex; it is only thus you can learn to read the great book of Nature, to comprehend it, and eventually transcribe from its pages, and attach to the transcript your own commentaries.

There is the letter and the spirit in the true Scripture of Art, the former being tributary to the latter, but never overruling it. All the technicalities above named are but the language and the rhetoric which expresses and enforces the doctrine—not to be unworthily employed to embellish falsehood, or ascribe meaning to vacuity. As I have not proposed to teach you processes, neither have I aimed at methodical arrangement or direction, further than so much as appears indispensable to a right beginning. I desire you to pursue the road pointed out with all consistent freedom from restraint, adding only such restrictive and experimental advice as shall incidentally appear to me advantageous to you.

If you should have a predilection for color, you will be most likely, in your early stage of practice, to give it undue importance, to an extent that may impede your progress—that is, sacrifice higher qualities to its fascination. I know no better safeguard to this liability, than to remind you that a fine engraving gives us all the greatest essentials of a fine picture, and often a higher suggestiveness than the original it represents, and so often, a mere outline, because the imagination fills in the rest, according to our own ideas of truth in its completeness. But, for the present I would especially direct attention to the light and dark, which make up the effect of the engraving, being far more complete than the outline; in short, it lacks nothing but color, which, though mighty in its power, is nothing more than the eloquence of Nature employed for the fullest enforcement of her Truth—the great ideas are antecedent. Waste not your time, therefore, on *broad sketches* in color; such only can be useful to the mature artist, as suggestive rather than representative. You had better look at all objects more with reference to light and dark than color, but do not infer from this that I would depreciate the value of color, for it is of inestimable value. It is, however, a sort of humorsome sprite or good demon—often whimsical and difficult of control—at times exceedingly mischievous, spoiling many a good picture as if with mere malicious intent—but when experience shall have acquainted you with its tricks and its virtues, you will understand better the worth of its service. Study, then,



CAT. 107. Fotógrafo desconocido. *Asher B. Durand*, c 1854. Daguerrotipo, imagen: 11,4 x 9,2 cm, marco: 15,1 x 12,1 cm. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman

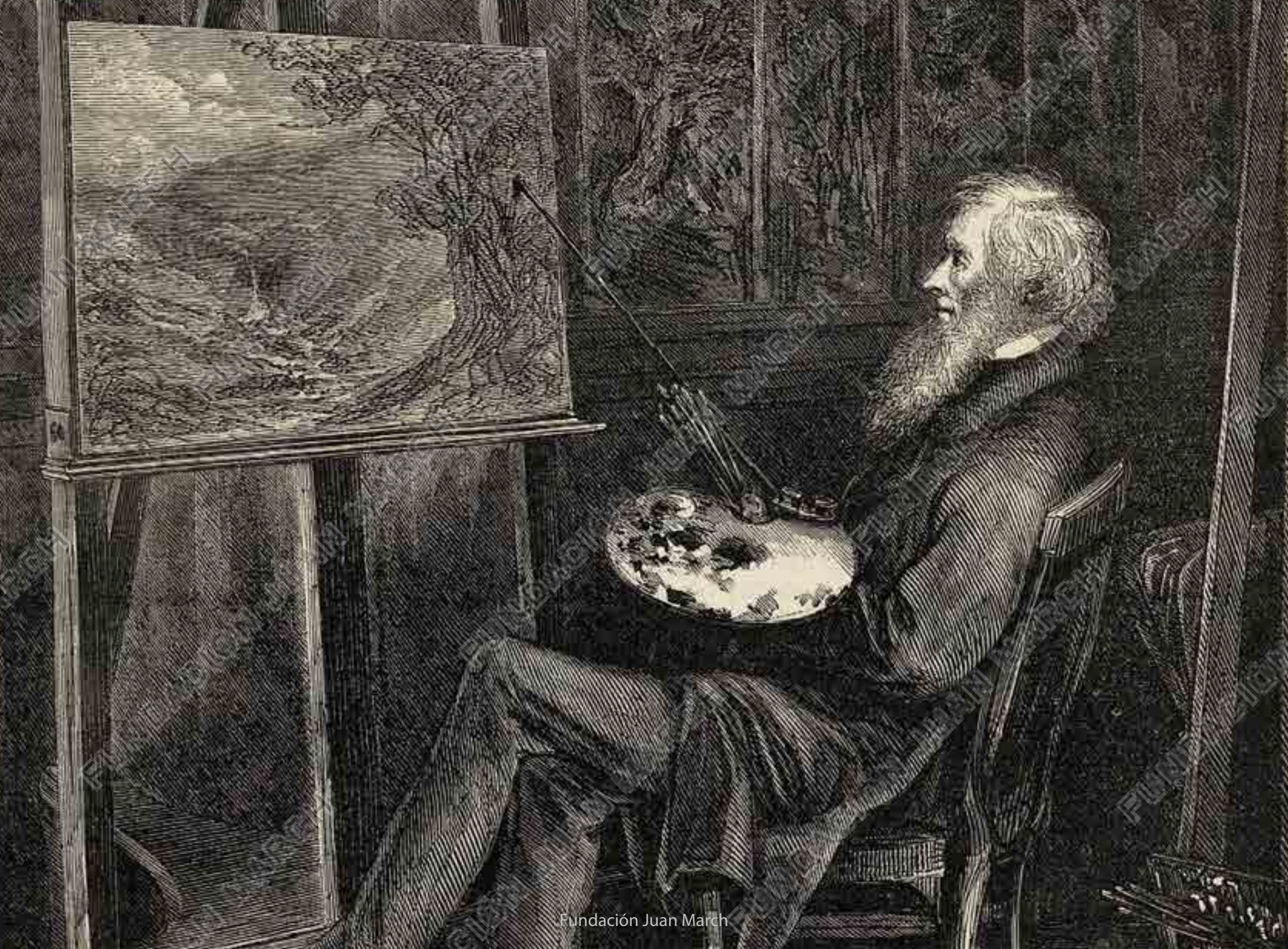
Fundación Juan March

CAT. 84. Asher B. Durand.
Estudio de árboles, pinar, Catskill, Nueva York, 1848. Grafito sobre papel gris-verdoso, 35,6 x 25,4 cm. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.64

CAT. 101. Asher B. Durand.
Estudio de la naturaleza, Stratton Notch, Vermont, 1853. Óleo sobre lienzo, 45,7 x 60,3 cm. The New-York Historical Society. Donación de Lucy Maria Durand Woodman. Inv. 1907.21

Fundación Juan March

Fundación Juan March



Fundación Juan March

X

Ni desaparecido ni olvidado: los últimos años de Durand

Kimberly Orcutt

Fundación Juan March

FIG. 10.1. Asher B. Durand. *Las reminiscencias de un anciano*, 1845. Óleo sobre lienzo, 100,6 x 150,5 cm. Albany Institute of History & Art, Albany, Nueva York. Donación de Albany Gallery of Fine Arts. Inv. 1900.5.3

PÁG. 214. Detalle de FIG. 10.5, pág. 222

Fundación Juan March

La carrera de Durand ha sido una de las más dilatadas de un artista norteamericano. Desde sus humildes inicios como grabador en 1820 hasta que abandonó el pincel en 1878, fue testigo de más de medio siglo de crecimiento formidable y de transformaciones cataclísmicas en los Estados Unidos. El crecimiento de la población se multiplicó por cinco, pasando de aproximadamente diez millones a cerca de cincuenta millones de personas; se añadieron trece estados a la Unión; y a medida que la nación crecía, también salvaba distancias, gracias a invenciones que conectaban a personas alejadas en el espacio, como el ferrocarril y el telégrafo. La Guerra Civil dividió a la nación en dos y siguió después un doloroso proceso de reconciliación. Los Estados Unidos también cambiaron de forma radical desde el punto de vista cultural. Durand empezó su carrera cuando el movimiento paisajístico que ahora se conoce como la "Escuela del río Hudson" estaba en pañales; vio su eclosión, su largo apogeo como primera escuela de arte manifiestamente estadounidense y su declive frente a un creciente internacionalismo. Durand se convirtió en una figura reverenciada y querida, reconocida primero como el decano de los paisajistas y, más tarde, en homenaje a su sabiduría y longevidad, como el Néstor de los artistas estadounidenses[1].

En 1861, con sesenta y cinco años, Durand dejaba la presidencia de la National Academy of Design, tras dieciséis años en el cargo. Comenzaba así un periodo de transición gradual de la vida pública a la privada, que lo apartó de Nueva York y lo llevó de regreso a su lugar de nacimiento, en Nueva Jersey. Aún en vida, era objeto de pública veneración, como si de un personaje histórico se tratara. En sus últimos años las exposiciones importantes giraron en torno a su obra anterior y los escritores centraron sus reflexiones en sus logros de los primeros años. No obstante, a pesar de que Durand se había retirado de la vida pública, no se retiró de la pintura, y sus obras de las décadas de 1860 y 1870 muestran sus experimentos con la nueva estética cosmopolita. Sus últimos años están marcados por una paradójica combinación de presencia y ausencia. La percepción pública le fue relegando gradualmente a los anales de la historia, pero en su taller se abría a nuevos caminos mientras continuaba entregándose a su actividad de toda la vida: el retrato minucioso de la naturaleza.

El retrato, de 1857, de Daniel Huntington (**FIG. 9.2**) lo representa como el venerado patriarca de la pintura de paisajes y el autor de las "Cartas sobre pintura de paisaje". Sentado ante su caballete, Durand levanta la mirada, como si hubieran interrumpido su trabajo en una versión del *Paisaje de las montañas White* [**CAT. 117**]. La imagen combina elementos del proceso creativo de Durand, mostrándolo tanto en el acto de pintar al natural (y en efecto, la obra es tan fiel a la realidad que parece que se funde con el paisaje "real" que hay detrás) como en el de terminar su composición en un gran lienzo. Las meditaciones visuales sobre el paso del tiempo y las figuras de una antigüedad venerable eran temas románticos populares, y Durand había pintado varios asuntos de este tipo, como *El amanecer de la vida* y *El anochecer de la vida* (1840, National Academy of Design), *Las reminiscencias de un anciano* (**FIG. 10.1**), *Paisaje: Escena de "Thanatopsis"* (**FIG. 4.3**), basado en el poema de William Cullen Bryant sobre el ciclo de la vida y el regreso a la naturaleza anunciado por la muerte, y *Composición paisajística, la lección de un anciano* (1846, en paradero desconocido).

La orientación retrospectiva del público hacia la obra de Durand se intensificó en la década de 1860. Un estudio de su correspondencia muestra que se le consideraba un monumento histórico, guardián de su propia memoria y conservador de su propia obra. Recibía numerosas peticiones de información sobre su biografía, sus pinturas anteriores, sus contemporáneos y la historia del arte estadounidense. Por ejemplo, una carta de 1866 sobre una exposición futura en la Artists Fund Society decía sin rodeos: "deseamos enormemente exponer algunas de sus obras más destacadas *del pasado* (cursiva nuestra)"[2].

En la exposición de la Great Metropolitan Fair de 1864, organizada por la Comisión Sanitaria de EE.UU. en ausilio a los soldados de la Unión, Durand estuvo representado por *Las hayas*, de 1845 (**FIG. 8.6**), que pertenecía a A. M. Cozzens, y *Escena de bosque,* de la colección de Jonathan Sturges (que podía tratarse de *En el bosque,* de 1857, véase **FIG. 9.4**)[3]. El artista aportó otra obra, *Riachuelo de Esopo*, probablemente fechada en la década de 1850[4]. Sin embargo, incluso estas obras relativamente recientes se consideraban absolutamente pertenecientes al pasado. El mordaz crítico Clarence Cook, que las consideraba sosas y exánimes, comentaba asombrado: "¿Es posible que en algún momento llegaran a provocar entusiasmo… que se creyera que imitaban a la Naturaleza? Bueno, cosas más extrañas se han visto"[5].

No obstante, la ambición de Durand no disminuyó. Continuó exponiendo sus pinturas en la National Academy y en la Academia de Bellas Artes de Pennsylvania, e incluso el Salón de París en 1866 acogió dos de sus pinturas[6]. El artista prosiguió con su rutina estival de salir a dibujar y pintar en las Adirondacks, las Catskill y el lago George, y siguió escribiendo su manifiesto artístico, sus "Cartas sobre pintura de paisaje", que se publicaron en la revista *The Crayon* en 1855 (tal y como se describe en el capítulo V, véase **CAT. 108**). En ellas prevenía a su hipotético interlocutor de mirar más allá de la "verdadera representación de la Naturaleza" para crear un gran arte[7]. Pero moderaba su propia demanda de una estricta fidelidad a la naturaleza, permitiendo el ejercicio de la creatividad dentro de los parámetros escogidos por uno mismo: mientras que afirmaba que "la pintura de paisaje proporciona el único ámbito seguro a artistas faltos de imaginación", añadiría que es "uno de los logros más notables del artista imaginativo"[8].

Se han documentado menos de cuarenta obras de Durand de la década de 1860, de las que sólo un puñado están localizadas[9]. Entre ellas se encuentra *Kaaterskill Clove,* de 1866 (**FIG. 10.2**). En su alargada horizontalidad y sus efectos evocadores se asemeja a la obra de sus colegas más jóvenes, Sanford Gifford y John Frederick Kensett (**FIG. 10.3**), cuya estética en dicho periodo se conoce ahora como "luminismo". El paisaje de Durand incluye las rocas y árboles característicos del artista en la zona inferior derecha e izquierda, pero rápidamente sumerge

Fundación Juan March

FIG. 10.2. Asher B. Durand. *Kaaterskill Clove*, 1866. Óleo sobre lienzo, 97,2 x 152,4 cm.
The Century Association, Nueva York. Inv. 1866.6

Fundación Juan March

FIG. 10.3. John F. Kensett. *Río Shrewsbury, Nueva Jersey*, 1859. Óleo sobre lienzo, 47 x 77,5 cm. The New-York Historical Society, Colección Robert L. Stuart, préstamo indefinido de la New York Public Library. Inv. S-229

al espectador en un movimiento casi infinito de retroceso en el espacio, en el que el primer plano, tratado con un detalle de amorosa meticulosidad, contrasta con un manejo del pincel mucho más suelto y un empleo realzado de la evocadora perspectiva del fondo.

En 1867 el artista vendió cien de sus pinturas, subastadas por Henry H. Leeds & Miner. Esta monumental limpieza de la casa (tanto física como metafórica) fue para Durand el preámbulo de su retirada total de la vida pública. Dos días después desalojaba el 91 de Amity Street, en el bajo Manhattan, su residencia y estudio durante más de cuarenta años, y regresaba a entonces su hogar de Maplewood, Nueva Jersey (Jefferson Village). Su hogar de la infancia se había incendiado, pero se construyó una nueva casa en el mismo lugar con un estudio grande y bien iluminado en la segunda planta (**FIG. 1.5**). El hijo del artista, John, describe cómo "sus estudios favoritos del natural [estaban] colocados en sus paredes... [y] no pasó mucho tiempo antes de que estuviera frente a su caballete como si nunca hubiera interrumpido su trabajo"[10].

Este nuevo hogar, con su espacioso estudio, constituyó otro tipo de manifiesto artístico. Un visitante describía las imágenes que vio allí: por toda la vivienda había pinturas de Durand, pero también obras de viejas amistades como Thomas Cole y John Gadsby Chapman, y grabados de obras de J. M. W. Turner, del pintor de animales Edwin Landseer y de otros. Las paredes del estudio estaban cubiertas de estudios del natural de los que Durand no había podido desprenderse en la subasta de 1867[11]. Una foto (**FIG. 10.4**) muestra cómo el artista cultivaba su propio bos-

FIG. 10.4. Fotógrafo desconocido. *Interior del estudio de Durand en Maplewood, Nueva Jersey*, posterior a 1878. Grabado a la albúmina, imagen: 19,4 x 24,3 cm, tarjeta: 35,2 x 43 cm. The New-York Historical Society Library. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1935

Fundación Juan March

FIG. 10.5. "Nuestro paisajista veterano", *Appleton's Journal 3*, nº 58 (7 mayo 1870): cubierta. Brooklyn Museum, Nueva York

que en su estudio, rodeándose, desde el suelo hasta el techo, con la prueba de las muchas horas que había pasado documentando las verdades de la naturaleza. Constituían lo que equivaldría en pintura al "estudio de la Naturaleza" cuya búsqueda recomendaba a los artistas en ciernes en sus "Cartas sobre pintura de paisaje".

Durante estos años Durand continuó llamando la atención, pero esa atención se centraba en su pasado. En 1867 los coleccionistas presentaron dos de sus pinturas de mediados de la década de 1850 en la Exposición Universal de París: *En el bosque* (**FIG. 9.4**), cuyo propietario era Jonathan Sturges, y *Un símbolo* (Hunter Museum of Art, Chattanooga, Tennessee), propiedad de Robert M. Olyphant. En 1869, el año que Durand se marchó de Nueva York, el coleccionista de Filadelfia Joseph Harrison le escribió preguntando por la prueba de artista de su aplaudido grabado *Ariadna* [**CAT. 57**], impreso más de treinta años antes[12]. El periódico *Appleton's Journal* también retrocedió tres décadas, para publicar un grabado de la pintura de Durand *Domingo por la mañana* [**CAT. 68, 134**], de 1839[13].

En 1870, el propio artista apareció en el periódico en un grabado titulado "Nuestro paisajista veterano" (**FIG. 10.5**). En contraste con el retrato de Huntington de 1857, ahora Durand aparece sentado en un espacio interior frente a su caballete, paleta y pinceles en mano, y no está trabajando, sino contemplando un cuadro ya terminado. Su postura indica que no está pintando, sino más bien disfrutando de una obra acabada. El artículo que lo acompañaba expresaba algo similar en sus frases iniciales: "hay hombres a los que nos aproximamos como a ciertos monumentos. No representan las tendencias actuales del arte, pero muestran el carácter de su vida anterior"[14].

A pesar de haber asumido públicamente que su trabajo había concluido, Durand siguió pintando. Sus excursiones estivales continuaron, y aunque su producción era más lenta, llevó a cabo obras como *Arroyo del estanque Chapel*, de 1871 (**FIG. 10.6**), que demuestra su continua evolución. En esta obra su mano es perceptiblemente más suelta y suave; incluso las rocas han perdido sus nítidos perfiles. Los árboles, particularmente en el centro, convergen en una masa menos diferenciada y las pinceladas son más evidentes, lo que sugiere la influencia del estilo francés de Barbizon.

El año 1872 estuvo marcado por el reconocimiento público y privado de la avanzada edad del artista, y de su contradictorio estatus de "monumento vivo", según apuntaba el *Appleton's Journal*. El pintor de paisajes Jervis McEntee, junto con otros artistas, organizó una fiesta de homenaje a Durand, celebrada en casa de éste el 8 de junio. John Durand recordaba "los acostumbrados brindis, los discursos y la hilaridad general característicos de una reunión informal en la que todo el mundo se conoce". Describía la música, los paseos por el bosque y los discursos ofrecidos por lumbreras como William Cullen Bryant, Sanford Gifford, John F. Kensett, Eastman Johnson y muchos otros[15]. Fue un maravilloso tributo al artista de setenta y cinco años, pero sin duda todos los allí presentes se anticipaban a la reunión –más fúnebre– que tendría lugar años más tarde.

FIG. 10.6. Asher B. Durand. *Arroyo del estanque Chapel, Llanuras Keene, Montañas Adirondack, Nueva York*, 1871. Óleo sobre lienzo, 71,1 x 78,7 cm. The New-York Historical Society. Donación de Mrs. Lucy Maria Durand Woodman. Inv. 1907.4

Fundación Juan March

Los amigos del artista se reunieron con espíritu de camaradería, confirmándole su estatus dentro del canon histórico-artístico; ese mismo año de 1872, la Primera Exposición Cronológica de Arte Americano de la Brooklyn Art Association confirmaría ese lugar –o al menos el de su obra anterior–. La exposición se concibió como una visión global del arte estadounidense, y aunque no es de extrañar que para la muestra se requiriera la obra anterior de Durand, es asombroso que no se incluyera ningún paisaje. Durand estuvo representado por retratos fechados hasta 1841, y por una pintura de género, *Baile en el Battery en presencia de Peter Stuyvesant*, de 1838 (**FIG. 4.4**). John Durand fue asesor de la exposición, de forma que la selección debió de hacerse intencionadamente[16]. Tal vez se pensó que la reputación del artista como paisajista era ya universalmente conocida y confiaban en que sus pinturas anteriores iluminarían a aquellos que desconocieran su talento en otras categorías. En cualquier caso, la elección de las obras subrayaba su formidable longevidad y le situaba firmemente en una generación muy anterior[17].

Ese mismo año L. Prang & Co. anunció que se publicaría una cromolitografía a partir de la pintura de Durand de 1845 *Las reminiscencias de un anciano* (**FIG. 10.7**)[18]. Pintado cuando el artista tenía cuarenta y nueve años, esta visión de la ancianidad era resucitada casi treinta años después. La elección de Louis Prang sugiere que confiaba en la extendida nostalgia por la obra anterior de Durand, y el público debió percibir que la pintura se había hecho realidad, puesto que el propio creador se había convertido en un anciano.

Cuando el artista alcanzaba su octava década, su producción disminuyó: un erudito documentó sólo nueve pinturas desde la década de 1870, no todas localizadas[19]. Entre ellas se encuentra *Montaña Black desde las islas Harbour*, de 1875, considerada su última obra de gran formato [**CAT. 138**][20]. La paleta de verdes de Durand abarca desde los tonos suaves de las montañas brumosas hasta los matices intensos de los árboles del primer plano, y están tan sutilmente mezclados que los reflejos en el agua evolucionan sin fisuras del verde al azul. La paleta

FIG. 10.7. Louis Prang & Co. *Las reminiscencias de un anciano*, a partir de la obra de Asher B. Durand, 1872. Cromolitografía, 54 x 82 cm. Boston Public Library, Departamento de grabado, Boston, Massachusetts.

hábilmente armonizada de Durand evoca el movimiento de finales del siglo XIX que ahora se llama "tonalismo", personificado por la obra de Alexander Wyant y George Inness, miembros de una generación más joven que la de Durand (**FIG. 10.8**).

La nostalgia que caracterizó la mirada del público de Durand se intensificó en 1876 con el Centenario de los Estados Unidos, que celebraba la firma de la Declaración de la Independencia. La Exposición del Centenario en el parque Fairmount de Filadelfia incluía lo que equivalía a una breve retrospectiva de la obra de Durand, pues constaba de grabados, como los famosos *Declaración de la Independencia* y *Ariadna* [**CAT. 9, 57**], un retrato anterior y una pieza figurativa, estudios del natural no

Fundación Juan March

FIG. 10.8. George Inness. *Saco Ford: praderas de Conway*, 1876. Óleo sobre lienzo, 96,5 x 161,3 cm. Mount Holyoke College Art Museum, South Hadley, Massachusetts. Donación de Ellen W. Ayer. Inv. MH 1883.55.I(b).PI

Fundación Juan March

especificados y paisajes, entre los que se incluía *Arroyo del estanque Chapel, Llanuras Keene, Montañas Adirondack, Nueva York* (1871), de la New-York Historical Society (**FIG. 10.6**).

Durand hizo su última excursión estival en 1877, a las Adirondacks. Su hija explicaba que ella se había encargado de cubrir cuidadosamente el exterior de la tienda de su padre con hule y su cama con píceas y ramas de abetos y una piel de búfalo, y a pesar de que llovió con fuerza durante tres noches, no sufrió los efectos negativos de las inclemencias del tiempo. En ese viaje Durand hizo estudios para el que se considera su último cuadro, *Puesta de sol: recuerdo de las Adirondacks,* fechado en 1878 [**CAT. 139**][21]. En este último lienzo su minuciosidad característica da paso a técnicas pintorescas: árboles flanqueando la parte izquierda, montañas formando un punto central, y el sol acariciando el lejano horizonte, enmarcado por un arco de nubes. ¿La falta de detalles precisos es una elección consciente o es un síntoma de una capacidad física ya menguada? Cualquiera que sea el caso, la composición sugiere un paisaje organizado en la mente de un observador avezado.

Con ochenta y tres años Durand dejó de pintar y explicó que "su mano ya no hacía lo que él quería que hiciera". Según su hijo "dejó el estudio sin ningún síntoma de depresión, apenas regresaba a él y continuó con sus paseos por la montaña, aparentemente satisfecho con la naturaleza tal y como la disfrutaba en su niñez"[22]. La explicación de John concedía aún más veracidad al dictamen del artista sobre la importancia de la observación. Durand estaba satisfecho con su principal práctica que perduró en él: el estudio continuado de la naturaleza.

A la muerte de Durand en 1886, los obituarios lo reseñaron como una curiosidad: el pintor estadounidense vivo más longevo, aunque a los espectadores modernos les sorprenda que se le recordara tan afectuosamente por su talento de grabador así como por su dominio del pincel[23]. Se celebró un servicio funerario modesto en la iglesia de All Souls' de Nueva York, orquestado por el Dr. Lewis P. Clover, antiguo alumno de Durand, y al que asistieron muchos de sus amigos artistas[24]. Siete meses después de la muerte de Durand se subastó el contenido de su estudio en la Ortgies Art Gallery. La venta incluía ciento veintiocho grabados a partir de obras de maestros antiguos, veintidós grabados de Durand, muchos de ellos pruebas, quince grabados de J. M. W. Turner, y ochenta y un libros de arte. También estaban a la venta setenta y nueve pinturas, la mayoría estudios del natural que habían rodeado al artista durante los últimos años de su vida[25]. La venta de Ortgies incluyó un préstamo (de diferentes prestadores) para una escueta exposición de treinta y seis pinturas, que pretendía, según el catálogo, "mostrar la variedad de sus objetivos artísticos y mostrar la variedad de sus logros". Entre ellos había retratos (incluidos siete de Durand, llevados a cabo por otros artistas), sus copias al óleo de pinturas de maestros antiguos, la escena de género *Domingo por la mañana* [**CAT. 68**], la pintura figurativa *Il Pappagallo* (**FIG. 6.8**), *Bosque primigenio*, de c. 1854 (lugar desconocido, véase **CAT. 106**), y su última obra, *Puesta de sol: recuerdo de las Adirondacks* [**CAT. 139**].

El conjunto de las pinturas que conformaron la exposición en memoria de Durand fue una especie de mezcla variopinta que incluía muy pocos paisajes de madurez y en cambio bastantes retratos del artista, así como otros realizados por él, obras de su primera época, y los estudios del natural que eran una manifestación visual de su credo. Aunque estaba lejos de ser completa, mostraba al público la versatilidad de Durand y su compromiso con la observación. El 9 de abril de 1887, Daniel Huntington, que treinta años antes había pintado un retrato suyo, leyó un discurso conmemorativo en el Century Club en presencia de representantes de la New-York Historical Society y de la National Academy of Design. Huntington, que sucedió a Durand como presidente de la Academy, concluyó sus observaciones con una idílica imagen del artista en su vejez que unía, al fin, su vida pública y privada: "felizmente rodeado de una familia cariñosa" y con "toda la comunidad de artistas... orgullosas de sus logros"[26]. La larga despedida de Durand fue completa, aunque la evaluación concienzuda de la riqueza de su obra tardaría aún muchas décadas en llegar.

NOTAS

1 Linda S. Ferber (ed.), *Kindred Spirits: Asher B. Durand and the American Landscape* [cat. expo.] Nueva York-Londres: Brooklyn Museum-D Giles Limited, 2007, p. 1.
2. Documentos Durand. Vincent Colyer a Asher B. Durand, 17 octubre 1866 (N20, 1241).
3. No hay ninguna pintura conocida de Durand titulada *Escena boscosa*. Tal vez el título que proporcionó Sturges difiere del que se emplea hoy.
4. No se sabe muy bien con qué pintura participó Durand. Tres de sus pinturas llevan el título de *Riachuelo de Esopo* y están fechadas en 1848, 1850 y 1857, pero todas estaban en colecciones privadas en 1864. Cf. David B. Lawall, *Asher Brown Durand: His Art and Art Theory in Relation to His Times* (tesis doctoral). Princeton, N. J.: Princeton University, 1977, 4 vols. Aquí vol. III, pp. 132, 147, 170.
5. Clarence Cook, "Exhibition of Pictures at the Sanitary Fair", *New-York Daily Tribune* (16 abril 1864), p. 12.
6. Durand expuso en la Academia de Bellas Artes de Filadelfia en 1862, 1867 y 1868; Sarah B. Snook, "Chronology", en Linda S. Ferber (ed.), *Kindred Spirits...*, cit., p. 221 (véase también la cronología en este catálogo).
7 Asher B. Durand, "Letters on Landscape Painting. Letter VII", *The Crayon*, 1, nº 18 (2 mayo 1855), p. 246.
8. Asher B. Durand, "Letters on Landscape Painting. Letter IX", *The Crayon*, 2, nº 2 (11 julio 1855), p. 252.
9. David B. Lawall, op. cit., vol. III, pp. 173-189.
10. John Durand, *The Life and Times of Asher B. Durand* (1894). Hensonville, N.Y.: Black Dome, 2006, p. 198.
11. *Artista Anciano* 1883, p. 61.
12. Documentos Durand. Joseph Harrison a Asher B. Durand, 21 diciembre 1869 (N20, 1306). Por entonces Harrison poseía la pintura en la que se basaba el grabado de Durand: *Ariadna dormida en la isla de Naxos*, de John Vanderlyn (**FIG. 3.2**).
13. Sara B. Snook, op. cit., p. 221 (véase también la cronología en este catálogo).
14. *Veterano*, 1870, p. 520.
15. John Durand, op. cit., 2006, p. 201-02.
16. Kate Nearpass, "The First Chronological Exhibition of American Art, 1872", *Archives of American Art Journal* 23 (1983), pp. 21-30, aquí p. 22.
17. Ese mismo año nombraron a Durand miembro del Comité de Bellas Artes de la New-York Historical Society. En 1880 prestaba sus servicios como presidente del comité.
18. Sara B. Snook , op. cit., p. 223 (véase también la cronología en este catálogo).
19. David B. Lawall, op. cit., vol. III, pp. 189-194.
20. Ibíd., p. 383; Linda S. Ferber (ed.), op. cit., p. 200.
21. John Durand, op. cit., p. 204.
22. Ibíd., p. 200.
23. Para ejemplos cf. "Eulogizing the Dead Artist", *New York Times*, 22 septiembre 1886, p. 8; "The Oldest American Painter Dead", *Wheeling Register* 24 (West Virginia, 20 septiembre 1886), p. 3; "Asher B. Durand", *Daily Picayune* (Nueva Orleans, 5 octubre 1886), p. 2.
24. "Eulogizing the Dead Artist", cit., p. 8.
25. Ortgies Art Gallery, *Studies in Oil by Asher B. Durand, N. A., Deceased; Engravings by Durand, Raphael Morghen, Turner, W. Sharp, Bartolozzi, Wille, Strange and Others. Also a Choice Collection of Fine Illustrated Art Books*. Nueva York: Ortgies & Co., 1887.
26. Daniel Huntington, *Asher B. Durand: A Memorial Address*. Nueva York: Century Association, 1887, p. 47.

Fundación Juan March

CAT. 57. Asher B. Durand, a partir de la obra de John Vanderlyn. *Ariadna*, 1835. Grabado, quinto estado, imagen: 36 x 45,1 cm, papel: 43,3 x 52,4 cm. The New-York Historical Society. Donación de Lucy Maria Durand Woodman. Inv. 1908

Fundación Juan March

CAT. 134. Robert Hinshelwood, *Domingo por la mañana*, 1869. Grabado *chine-collé*, imagen: 26,4 x 37,8 cm, papel: 17,8 x 31,3 cm. A partir de la obra de A.B. Durand, *Domingo por la mañana*, 1839. Frontispicio del volumen encuadernado del *Appleton's Journal*, vol. 2 (1869). The New-York Historical Society Library

CAT. 135. Paradise & Cooke, fotógrafos. *Asher B. Durand*, posterior a 1860. *Carte de visite* a la albúmina, tarjeta: 10,2 x 6 cm. The New-York Historical Society Library. Donación de Mary L. y Ellen Constant, 1949

Fundación Juan March

CAT. 118. Asher B. Durand. *Paisaje en sepia: árboles con arroyo*, c 1854. Óleo sobre lienzo, 94,3 x 104,8 cm. (El prestador lo ha localizado cerca de Jackson Falls, New Hampshire). The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1930.12

CAT. 117. Asher B. Durand. *Paisaje de las montañas White, Franconia Notch, New Hampshire*, 1857. Óleo sobre lienzo, 122,6 x 184,2 cm. The New-York Historical Society. Colección Robert L. Stuart. Inv. S-105

Fundación Juan March

Fundación Juan March

CAT. 138. Asher B. Durand. *Montaña Black desde las islas Harbor, lago George, Nueva York*, 1875. Óleo sobre lienzo, 82,6 x 152,4 cm. The New-York Historical Society. Donación de Lucy Maria Durand Woodman. Inv. 1907.17

CAT. 139. Asher B. Durand. *Puesta de sol: recuerdo de las Adirondacks*, 1878. Óleo sobre lienzo, 100,3 x 128,3 cm. The New-York Historical Society. Donación de los hijos del artista, a través de John Durand. Inv. 1903.4

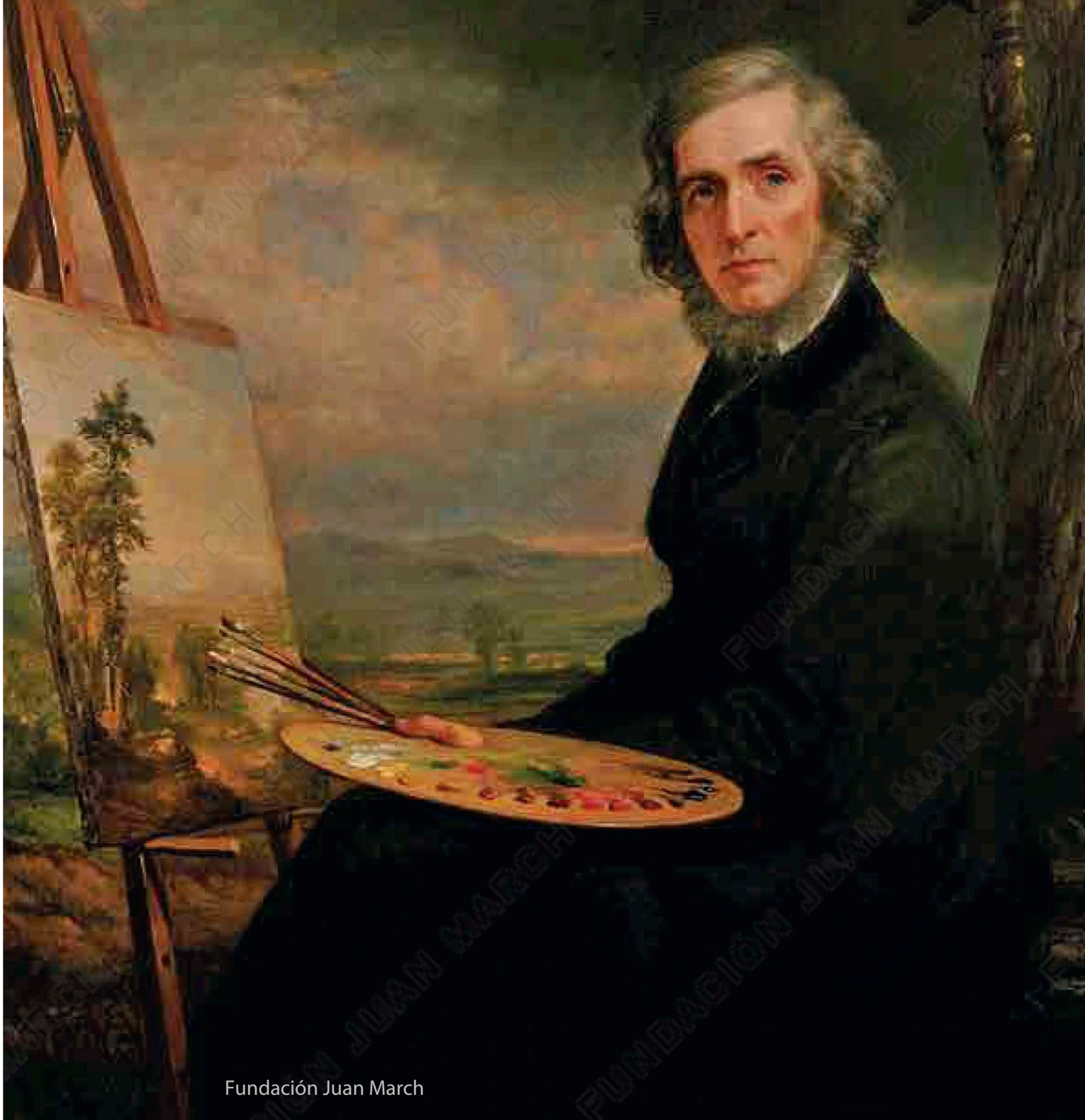
Fundación Juan March

Fundación Juan March

CAT. 141. Paleta y pinceles de Asher B. Durand, antes de 1879. Paleta, madera y pintura de óleo, 41, 3 x 29,2 cm. Inv. 1932.237b. Pincel, madera, metal y barbillón, larg. 25,4 cm. Inv. 1932.237c. Pincel, madera y barbillón, larg. 34,3 cm. Inv. 1932.237d. Pincel, madera, metal y barbillón, larg. 30,5 cm. Inv. 1932.237e. Pincel, madera, metal y barbillón, larg. 26,7 cm. Inv. 1932.237f. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1932.237b-f

PÁG. 221. Detalle de FIG. 9.1, pág. 204

Fundación Juan March



Fundación Juan March

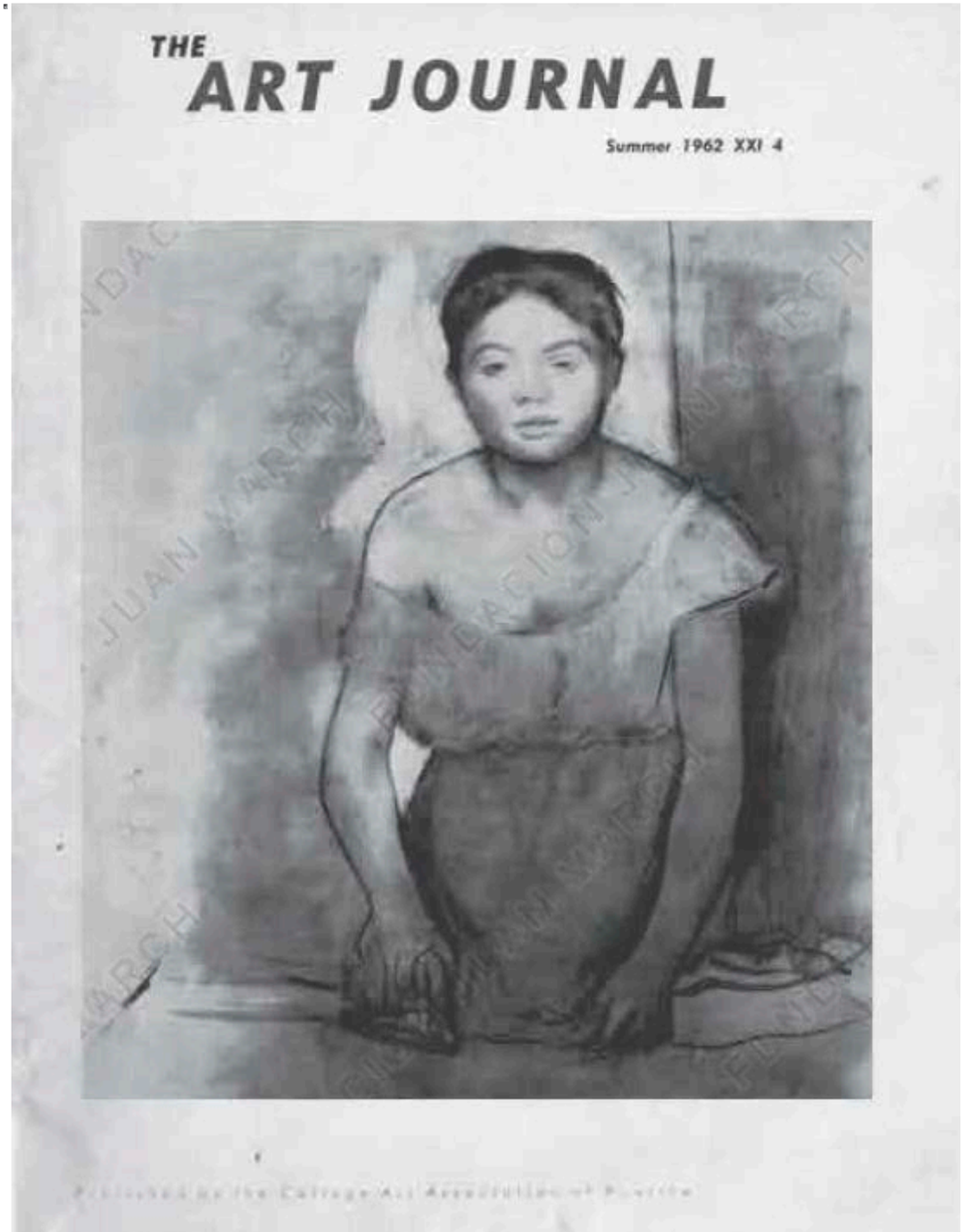
Fundación Juan March

XI

El comienzo de los estudios modernos de Durand: “Asher B. Durand y el arte europeo”

Barbara Novak

Fundación Juan March



Se puede decir que los estudios modernos sobre Asher B. Durand comenzaron en 1962 con este texto germinal de Barbara Novak originalmente publicado en *Art Journal*, XXII, nº 4 (verano 1962), pp. 250-254. Destacamos que todas las obras de Durand que ilustraban dicho artículo están incluidas en la presente exposición [cat. 79, 114, 101, 106, 118, respectivamente] (N. del ed.).

Fundación Juan March

Es evidente que, para los estudiosos del arte americano, los pintores de la Escuela del río Hudson no gozan de la consideración que en un principio tuvieron. Nombres como Cropsey[2] y Kensett[3] han logrado ya una segunda oportunidad. Quisiera ahora, apoyándome en nuevos datos que han salido a la luz recientemente, proponer a Asher B. Durand como candidato a una reconsideración.

En primer lugar, nos encontramos con la existencia de unos bocetos de paisajes prácticamente desconocidos y raramente expuestos, almacenados en la New-York Historical Society; además, contamos con los papeles personales de Durand, sus cartas y su diario, este último parcialmente publicado en 1894 por su hijo John en la biografía *The Life and Times of Asher B. Durand* [4]. El estudio de los documentos originales de la New York Public Library y de la New York Historical Society indican que John Durand omitió una parte considerable de los papeles, hasta ahora sin publicar, que completan la vida personal y artística de Durand, proporcionándonos una nueva visión de sus raíces artísticas, sus intereses y sus metas.

Del material perteneciente a Durand surgen, a mi juicio, nuevas posibilidades de resolver un problema más amplio: la relación del paisajismo americano de mediados del siglo XIX con el paisajismo europeo, especialmente el paisajismo francés, del mismo periodo. Estas posibilidades nos llevan, más allá del problema evidente de una influencia directa, a la cuestión menos patente pero mucho más estimulante (desde el punto de vista de la historia de las ideas) de la afinidad artística.

Como todos sabemos, cuando cogemos un libro o una revista que trata de la pintura paisajística americana, y de la Escuela del río Hudson en particular, nos exponemos a encontrar tópicos como *El roble solitario* de Durand (**FIG. 11.1**), que viene a ser el antecedente de los paisajes que todavía hoy encontramos en las ferias callejeras del Greenwich Village, en calendarios de compañías de seguros o en los salones de muchas casas en todo el país.

FIG. 11.1. Asher B. Durand. *El roble solitario (El viejo roble)*, 1844. Óleo sobre lienzo, 91,4 x 121,9 cm. The New-York Historical Society. Donación de The New-York Gallery of the Fine Arts. Inv. 1858.75 [**CAT. 79**]

La obra tiene un dibujo ajustado, una superficie lisa, es meticulosa en el detalle, es esencialmente bucólica en espíritu y hasta se completa con la presencia de ganado.

Pero Durand también puede pintar bocetos del natural como *Rocas y árboles* (**FIG. 11.2**), donde rompe claramente con los tópicos de las fórmulas de la Escuela del río Hudson y se reafirma como un realista, plenamente consciente de las verdades objetivas de la realidad al aire libre. Durand llamó a toda esta serie *Estudios de la naturaleza*, y sabemos que en su mayoría fueron realizados durante los meses de verano de la década de 1850, en las montañas de Nueva York, New Hampshire y Vermont. El 25 de julio de 1855, Durand escribe a Edward D. Nelson desde Conway del Norte, en New Hampshire:

> Nos acabamos de instalar para la temporada en un lugar sin parangón: con vistas del Monte Washington desde nuestra ventana, valles llenos de bosques y praderas bordeando la casa, flanqueados por... montañas y precipicios, que forman un bello conjunto sin necesidad de cambios o adaptaciones. En las inmediaciones hay rocas y gran variedad de árboles, riachuelos y estrechos arroyos, que ofrecen abundante material para cada día y para cada momento, ya que el tiempo da para su estudio sistemático y provechoso... la vista desde lo alto de la casa Hume en dirección hacia el Oeste a través del Franconia Notch es totalmente alpina. Las moscas molestan tanto que no puedo trabajar[5].

Cuando las moscas no molestaban, Durand creaba "bocetos al aire libre" que, en sus propias palabras, formaban un bello conjunto sin necesidad de cambio o de adaptación. La composición de ese tipo de cuadros toma su forma de las mismas rocas y árboles; su peso, su volumen y su equilibrio de líneas se oponen mutuamente dentro de los límites del plano pictórico.

Recordamos aquí algunos de los cuadros de Courbet, como *Le gour de la Conche* (**FIG. 11.3**) de 1864, en el Museo de Bellas Artes de Besançon, expuesto en América

Fundación Juan March

en la gran retrospectiva de Courbet de 1960 en Boston y Filadelfia. Sin embargo, sería algo osado introducir esta obra de Courbet como un ejemplo de influencia, cualquiera que fuera su dirección. Durand viajó a Europa una vez, en 1840-1841, permaneciendo en París tan solo unas semanas de camino hacia y al regreso de Roma. En 1840, Courbet acababa de llegar a París; en esa época, más que paisajes, pintaba sobre todo copias de los grandes maestros y temas religiosos. No he encontrado ningún indicio de contacto entre Durand y Courbet en 1840 y, considerando la evolución de la obra de Courbet durante ese periodo, dudo que, si se hubiesen conocido, se hubiese propiciado la total coincidencia de estilos que vemos aquí.

Estamos tratando un problema, a la vez escurridizo y estimulante, de afinidades artísticas: una curiosa trayectoria evolutiva que tiene lugar paralelamente a ambos lados del Atlántico. Tanto Courbet como Durand logran en este tipo de obras un ordenamiento clásico de la forma, que mira hacia la famosa máxima de Cézanne "rehacer a Poussin a partir del natural". En definitiva, el ímpetu es el mismo: la mayor aproximación posible en el lienzo a la sensación visual del artista –una objetividad que, al encontrar su equivalente pictórico, permite desarrollar nuevas leyes de composición dentro del ámbito de la propia naturaleza–.

La ideal y preestablecida fórmula de composición de *El roble solitario*, cuya distribución de formas y luces recuerda a Claude Lorrain, cede el paso ante la inmediatez de aquello con lo que nos encontramos y la proximidad del paisaje sitúa al espectador directamente en la acción. Lo inesperado del momento se transmite mediante la espontaneidad del trazo: lo acabado se sustituye por el esbozo y la fluidez de la superficie es reemplazada por una textura más espesa. Los trazos de luz empastados que descienden sobre las formas rocosas se convierten a la vez en sol y piedra. Como Courbet, Durand aprovecha la textura que las rocas sugieren para satisfacer el gusto por una aplicación de pigmento espesa, realizada libremente, con un trazo entrecortado, a la manera de un precursor del Impresionismo.

FIG. 11.2. Asher B. Durand. *Estudio de la naturaleza: rocas y árboles en las Catskill, Nueva York*, c 1856. Óleo sobre lienzo, 54,6 x 43,2 cm. The New-York Historical Society. Donación de Lucy Maria Durand Woodman. Inv. 1907.20 [**CAT. 114**]

FIG. 11.3. Gustave Courbet. *Le gour de la Conche*, 1864. Óleo sobre lienzo, 73,7 x 59,7 cm. Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon, Besanzón. Inv. MNR185.

Pero ahora las diferencias comienzan a ser más importantes que las similitudes. Una vez reconocidas las semejanzas, debemos meditar su significado. Y para estar más cerca de una respuesta, debemos dejar de lado las afinidades y explorar las diferencias, las características singulares que establecen distinciones entre las tendencias americanas y las europeas. En este caso en particular, el colorido de la paleta difiere ligeramente, pero no lo suficiente como para que podamos llegar a una conclusión.

El trazo entrecortado de Courbet contiene pequeñas motas de naranja, rosa y púrpura entremezcladas con el verde de los árboles y el marrón grisáceo de las rocas. Durand nunca abandona el color autóctono: los árboles verdes son árboles verdes; las rocas son marrón grisáceo y gran parte del proceso preparativo se obtiene con unas finas pinceladas de color sepia. Tal distinción de color

Fundación Juan March

nos recuerda que la obra de Courbet es un paso en el camino hacia el Impresionismo europeo, mientras que la de Durand se aproxima al Impresionismo americano al estilo de Winslow Homer[6], muy diferente del importado más tarde por Hassam[7] y Twachtman[8].

Si dejamos a un lado esta singular coincidencia y consideramos otros cuadros de Durand de la mitad de la década de 1850 encontramos aún más puntos divergentes. Por ejemplo, en *Estudio de la naturaleza, Stratton Notch, Vermont*, de 1853 (**FIG. 11.4**), Durand pinta el tronco del árbol muerto con trazos empastados que despiertan el simple placer de la pintura por la pintura, con el uso de variaciones en el grosor para crear luminosidad, y con un trazo fresco y pictórico que transmite la inmediatez y la naturalidad de la visión impresionista.

Pero las colinas distantes están cubiertas con un trazo uniforme, empastado y arenoso, que actúa como equivalente de la suavidad de los árboles sumergidos en la neblina. Los trazos (y la correspondiente presencia del artista) desaparecen, y la irradiación de la luz y el aire –enmarcados por el elegante giro de las ramas– nos trasladan a esa serena y lírica distancia que es el ámbito de los poetas y pintores luministas americanos[9].

En una misma pintura, Durand conjunta elementos de su estilo pre-impresionista con un uso de la luz que es más cercano en espíritu a los luministas. Si decimos que el Impresionismo es la respuesta "objetiva" a la sensación "visual" de la luz, tal vez podríamos decir que el Luminismo es la respuesta "poética" a la sensación de "sentir". Hay aquí mucho sobre lo que meditar.

El propio desarrollo interno del Impresionismo en América, que se puede rastrear a través de los paisajes de luministas como Heade[10] y Lane[11] hasta la obra de Winslow Homer, se lleva a cabo en condiciones no muy diferentes a las de Europa. Lo ideal, tanto bajo forma neoclásica como romántica, da lugar gradualmente a lo real: en América, en todo caso, el gusto por lo real recibió el impulso de la predilección nacional por lo específico y reconocible, y, sobre todo, por un paisaje que reafirmase el orgullo nacional. El ideal se aferró desesperadamente –con demasiada frecuencia, me temo– al sentimiento, cubriendo la cruda realidad con un discreto velo. Así podemos explicarnos los cielos de Bierstadt[12], con su color rosa típico de postal.

Sin embargo, la búsqueda de un resplandor sentimental estimulaba al artista a tomar conciencia de la importancia de la luz, y la poesía de la luz fue pronto percibida. Pienso que esta percepción podría haber llevado, en ese momento, en varias direcciones. La extraordinaria coincidencia de obras concretas de Durand y Courbet sugiere que fue en ese momento cuando, paralelamente, se tomó conciencia del aspecto lírico de la luz y de su análisis en la pintura.

Esta temática se amplía si consideramos las famosas "Cartas sobre pintura de paisaje" de Durand, publicadas en nueve entregas en una de las principales revistas de su época, *The Crayon*, en 1855[13], prácticamente al mismo tiempo que John Ruskin mantenía, en esa misma publicación, a la manera de Dorothy Dix[14], una columna de preguntas y respuestas dirigidas a los jóvenes artistas americanos.

Las "Cartas sobre pintura de paisaje" de Durand contienen la misma mezcla de real e ideal que caracteriza muchas de sus obras, y que refleja el gusto de su público americano. Por ejemplo, la luz del sol es para él un fenómeno de color –una especie de atributo divino–, así como un elemento que "imparte un sentido alegre al cuadro"[15].

Sin embargo, entre esas notas de sentimentalismo encontramos pruebas de que Durand, a través de la refrescante claridad de su trabajo al aire libre, había observado algunos elementos visuales. Su referencia al "espacio atmosférico", la complejidad de este espacio "con un cielo variable, con sombras de nubes o con vapores en movimiento..., [con] todas las sutilezas de la luz con el color [que] dependen de la materia que traspase, y el sinfín inextricable de reflejos, producido accidentalmente"[16], todo esto hace pensar en la preocupación de los impresionistas por la niebla y los cambios de luz.

Al recomendar a un imaginario alumno que estudiase los cambios atmosféricos "día a día y hora a hora", porque "los grados de claridad o densidad (apenas dos días consecutivos son iguales), condiciones locales de temperatura, sequedad y humedad, y muchas otras causas, hacen imposible ofrecer una directriz específica"[17], estaba, en realidad, aconsejando el estudio de los mismos efectos transitorios que los impresionistas llevarían a la teoría. Además, las cartas revelan que Durand estaba interesado en el efecto neutralizante de la luz sobre el color.

Una vez más, estamos ante otro caso del que se podrían deducir paralelismos con la teoría del Impresionismo francés. Sin embargo, las diferencias con la actitud de Durand son igualmente importantes. El sentimiento necesita tan solo un toque de profundidad para convertirse en el lirismo propio de la poesía luminista. El ser consciente de la sequedad ambiental y de la humedad, de los cambios atmosféricos, era también característico del enfoque de los luministas americanos.

Parece obvio que la luz y la atmósfera eran elementos clave para los paisajistas de mediados del siglo XIX, no sólo en Europa sino también en América. Y es, tal vez, igualmente obvio que cada continente fraguó su propia respuesta artística ante las nuevas revelaciones del mundo natural.

Una última consideración, que me parece de gran importancia para nuestro tema: en su artículo sobre Durand[18], Frederick Sweet apuntaba al interés inicial de Durand por los paisajes atmosféricos de Claudio de Lorena. La biografía de John Durand nos ha proporcionado una mejor comprensión de los gustos artísticos de su padre al indicar su admiración por los acuarelistas ingleses, cuya obra descubrió cuando en 1840 visitó Londres.

El 28 de junio de 1840, Durand escribe a su hijo:

> Si hasta cierto punto la Royal Academy me ha defraudado, las exposiciones de acuarelas, por lo contrario, han sido una grata sorpresa... me han procurado tanta satisfacción que he resuelto poner en práctica este tipo de pintura siempre que me sea posible, para aprovechar su utilidad cuando dibujo del natural[19].

Una revisión de sus documentos en la New York Public Library revela que Durand escribió nuevamente sobre su interés por las acuarelas en una parte no publi-

Fundación Juan March

FIG. 11.4. Asher B. Durand. *Estudio de la naturaleza, Stratton Notch, Vermont*, 1853. Óleo sobre lienzo, 45,7 x 60,3 cm. The New-York Historical Society. Donación de Lucy Maria Durand Woodman. Inv. 1907.21 [**CAT. 101**]

cada de su Diario. Una anotación del 1 de julio de 1840 recoge:

> He realizado algunos intentos fallidos de preparar las acuarelas húmedas para su aplicación en bocetos del natural y copias de cuadros. Tengo mis dudas sobre si tendré éxito en esta empresa[20].

Algo aún más importante: un mayor escrutinio de los papeles de Durand revela que John Durand omitió en su relato parte del diario de su padre que trata del viaje de Durand a Italia, pasando por Bélgica, Holanda, Suiza y Alemania. John hace tan solo una breve referencia a la visita de Durand a Amberes "en el momento de la inauguración del monumento a Rubens..."[21], pero no incluye los extensos comentarios de Durand sobre los cuadros de Rubens que vio en Bruselas, Amberes y Colonia.

En su Diario, Durand manifiesta con todo lujo de detalles su gran admiración por Rubens. Por lo que sé, su familiaridad con muchas de las grandes obras del maestro no ha sido mencionada hasta ahora por los estudiosos, aunque parece importante, para entender la obra de Durand, reconocer ese entusiasmo.

Durand consideraba *El matrimonio místico de Santa Catalina* de Rubens, en la iglesia de San Agustín en Amberes, como "una de sus obras más extraordinarias" (anotación del 16 agosto 1840)[22]. Acudió una segunda vez (el 17 de agosto) "a examinar el cuadro y tomar algunas notas sobre su composición y color". Y volvió "por tercera y última vez al museo para poder [realizar] un análisis minucioso de la obra maestra de Rubens, *La Crucifixión*, así como de otras obras, además de las de van Dyck, etc....". Y continúa:

> De todas las obras de este gigante del arte, *La Crucifix*ión me parece la de más grandiosa composición y más poderosa ejecución, por su audacia, osadía, riqueza e intensidad de color, simplicidad en el diseño, veracidad en el dibujo y expresión; en definitiva, originalidad y destreza magistral, este cuadro es en efecto una obra de arte...[23].

Sweet ha sugerido que el efecto atmosférico que Durand introdujo en algunos de sus cuadros en la década de 1840 puede derivarse de la admiración por la técnica en la obra de Claudio de Lorena[24], pero teniendo en cuenta que Durand conoció las grandes pinturas de Rubens, no parece descartable que, en términos generales, el artista flamenco pueda haber tenido una influencia más profunda en sus métodos artísticos.

No sólo en los *Estudios de la naturaleza*, que ya hemos tratado, sino también en varios de los extraordinarios bocetos (**FIGS. 11.5 Y 11.6**) simplemente realizados

Fundación Juan March

con pinceladas sueltas en tonos sepia, Durand revela un entendimiento espontáneo de la atmósfera que sugiere afinidades cercanas al maestro del boceto, Pedro Pablo Rubens. Que este maestro haya inspirado no sólo a Durand sino también al padre de la teoría sobre el color del Impresionismo, Delacroix, parece tener cierta importancia a la hora de considerar las interrelaciones entre la pintura francesa y la americana de mediados de siglo.

El hecho de que Durand dedicase elogios especiales a Rubens y a los acuarelistas británicos demuestra que poseía una particular sensibilidad para la libertad pictórica en atmósfera y color. Es posible, de todos modos, que Durand hubiese pintado sus *Estudios de la naturaleza* como respuesta propia a los efectos de la luz sobre los árboles y las rocas de su entorno veraniego. Pero puede que hubiese ganado seguridad en sí mismo, en la libertad y ligereza de su pincelada, al saber que se encontraba acompañado por un maestro total. Y al hacerlo empujó el desarrollo del arte en América a otro momento de la historia, en el que las conexiones artísticas pudieron extenderse, cruzando el Atlántico.

FIG. 11.5. Asher B. Durand. *Bosque primigenio*, c 1854. Óleo sepia sobre lienzo, 147,3 x 121,9 cm. The New-York Historical Society. Donación de Lucy Maria Durand Woodman. Inv. 1907.18 [**CAT. 106**]

FIG. 11.6. Asher B. Durand. *Paisaje en sepia: árboles con arroyo*, c 1854. Óleo sobre lienzo, 94,3 x 104,8 cm. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1930.12 [**CAT. 118**]

NOTAS

1. Esta ponencia fue presentada en el congreso de la College Art Association, celebrado en Nueva York el 13 de septiembre de 1961. Barbara Novak es miembro del Departamento de Arte del Barnard College.
2. Jasper Francis Cropsey (1823-1900), pintor y arquitecto estadounidense, miembro de la Escuela del río Hudson [N. del T.].
3. John Frederick Kensett (1816-1872) prolífico pintor estadounidense, miembro de la Escuela del río Hudson [N. del T.].
4. John Durand, *The Life and Times of Asher B. Durand*. Nueva York: Scribner's, 1894.
5. Documentos Durand, New-York Historical Society Library, Miscellaneous Manuscripts Collection, Nueva York.
6. Winslow Homer (1836-1910), pintor e ilustrador estadounidense. Considerado por muchos como el más importante pintor estadounidense del siglo XIX. En su obra destacan las marinas [N. del T.].
7. Childe Hassam (1859-1935), pintor y grabador estadounidense. Uno de los principales exponentes del Impresionismo francés en América [N. del T.].
8. John Henry Twatchman (1853-1902), pintor y grabador estadounidense. Uno de los primeros impresionistas americanos [N. del T.].
9. Estilo de paisajismo realista de mediados del siglo XIX que reivindica la representación de la luz; es característico de la obra de artistas independientes de los EE. UU. que recibieron influencia de la Escuela del río Hudson [N. del T.].
10. Martin Johnson Heade (1819-1904), pintor estadounidense. Considerado, junto a Lane, como la máxima figura del movimiento luminista [N. del T.].
11. Fitz Henry Lane (nacido Nathaniel Rodgers Lane, 1804-1865), pintor y grabador estadounidense. Considerado, junto a Heade, como la máxima figura del movimiento luminista. En su obra destacan las marinas [N. del T.].
12. Albert Bierstadt (1830-1902), nacido en Alemania y afincado en los EE. UU. Miembro de la Escuela del río Hudson [N. del T.].
13. Las "Letters on Landscape Painting" fueron publicadas en *The Crayon*, vols. I y II, entre el 3 de enero y el 11 de julio de 1855.
14. Dorothea Lynde Dix (1802-1887), pedagoga estadounidense, reformadora social, humanitaria, dedicada al bienestar de los enfermos mentales, impulsó reformas en su cuidado tanto en los EE. UU. como en el exterior [N. del T.].
15. Asher B. Durand, "Letters on Landscape Painting. Letter VI", *The Crayon* I, nº 14 (4 abril 1855), p. 210.
16. Asher B. Durand, "Letters on Landscape Painting. Letter V", *The Crayon* I, nº 10, (7 marzo 1855), pp.145-146.
17. Ibíd.
18. Frederick Sweet, "Asher B. Durand, Pioneer American Landscape Painter", *Art Quarterly* VIII, nº 2, 1945, p. 155.
19. Documentos Durand (28 junio 1840), New York Public Library, Nueva York, y John Durand, op. cit., p. 147.
20. Documentos Durand (1 julio 1840; N20, 13-14), Diario, New York Public Library, Nueva York.
21. John Durand, op. cit., pp. 155-156.
22. Documentos Durand (16 agosto 1840; N20, 46-47), Diario, New York Public Library, Nueva York.
23. Ibíd.
24. Sweet, op. cit., p.155.

Fundación Juan March

Fundación Juan March

XII

Asher B. Durand (1796-1886): Cronología

Sarah Barr Snook

Fundación Juan March

CAT. 28. Asher B. Durand. *Caroline Durand (1826-1902)*, c 1827. Lápiz Conté y grafito con raspado sobre papel beis, extendido sobre papel japonés, 37,1 x 29,2 cm. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman, Inv. 1932.223

PÁG. 240. Detalle de CAT. 2, pág. 86

Fundación Juan March

Basada en la cronología de Sarah B. Snook publicada en Linda S. Ferber (ed.), *Kindred Spirits: Asher B. Durand and the American Landscape*. Nueva York, Londres: Brooklyn Museum, D Giles Ltd, 2007, elaborada con la colaboración de Deborah L. Roldán.

En el texto se utilizan las siguientes abreviaturas:
AAU: American Art-Union
NYCD: New York City Directory
NAD: National Academy of Design

1796 **21 DE AGOSTO**: Nace en Jefferson Village (ahora Maplewood [**FIG. 1.1**]), NJ, EE.UU., el octavo hijo de John Durand (1745-1813) y Rachel (Meyer) Post Durand (1758-1832).

1812 **OCTUBRE**: Inicia un periodo de cinco años de aprendizaje con el grabador Peter Maverick en Newark, NJ.

1813 **25 DE JUNIO**: Su padre muere en un accidente en la granja familiar.

1817 Se asocia con Maverick y traslada su domicilio a la ciudad de Nueva York para abrir una sucursal del negocio de grabados en dicha ciudad.

1820 Incluido por primera vez en el NYCD como grabador, en la calle Pine. **20 DE MARZO**: Firma un contrato con John Trumbull para grabar *Declaración de la Independencia* (**FIG. 3.1**), encargo por el que recibirá 3.000 dólares y que le lleva a finalizar su asociación con Maverick. Expone seis grabados de retratos en la American Academy of the Fine Arts.

1821 Incluido en el NYCD como grabador, en la calle Provost (ahora Franklin), 27. **2 DE ABRIL**: Se casa con Lucy Baldwin (1800-1830). La pareja se instala en la casa de la calle Provost, Nueva York.

1822 Incluido en el NYCD como grabador, en la calle Provost, 27. **6 DE MAYO**: Nace su hijo John (1822-1908).

1823 Incluido en el NYCD como grabador, en la calle White, 49. Expone *Retrato de su hijo* [John] y el grabado, todavía inédito, de *Declaración de la Independencia* en la American Academy of Fine Arts.

1824 Incluido en el NYCD como grabador, en la calle Varick, 8. **17 DE JULIO**: Nace su hija Eliza (1824-1826). Expone *Grabado, Declaración de la Independencia, pintado por D. J. Trumbull. Grabado por A. B. Durand* [**CAT. 9**] en la American Academy of the Fine Arts. Se asocia con su hermano mayor, Cyrus, y Charles C. Wright en un negocio de grabado e impresión de billetes de banco llamado A. B. & C. Durand, Wright & Co. La sociedad (entonces llamada Durand, Perkins & Co. y establecida en 1828) se disolvería en 1831-1832.

1825 Incluido en el NYCD como grabador, en la calle Varick, 8. Termina la plancha de *Musidora*. Expone *Musidora* [**CAT. 23**] y *Columbus* en la American Academy of the Fine Arts. **ABRIL**: El pintor Thomas Cole [**CAT. 66**] traslada su domicilio de Filadelfia a Nueva York. Durand y él se conocen. **26 DE OCTUBRE-4 DE NOVIEMBRE**: Durante diez días hay festejos para conmemorar la finalización del canal Erie. Durand diseña la invitación para la celebración en la ciudad de Nueva York [**CAT. 22**]. **8 DE NOVIEMBRE**: Convoca una reunión en la New-York Historical Society para formar la New-York Drawing Association; Samuel F. Morse es elegido su primer presidente. **DICIEMBRE**: Admitido en el Bread and Cheese Lunch Club, fundado por James Fenimore Cooper en 1822.

1826 Incluido en la NYCD como grabador, en la calle Amity (ahora West Third), cerca de la calle Sullivan. **15 DE ENERO**: Elegido como uno de los quince fundadores de la National Academy of Design. **14 DE MAYO-16 DE JULIO**: Primera exposición anual de la NAD. Durand expone pinturas religiosas y cuatro retratos (tres grabados). El exceso de trabajo hace estragos en la salud de Durand, y le provoca una dispepsia crónica. **13 DE DICIEMBRE**: Nace su hija Caroline (1826-1902) [**CAT. 28**].

1827 Incluido en la NYCD como grabador, en la calle Amity, 91. Construye una casa para la familia en la calle Amity, adonde se trasladan desde su vivienda en la confluencia de las calles North Moore y Hudson. **6 DE MAYO-16 DE JULIO**: Expone tres pinturas y dos grabados en la exposición anual de la NAD.

Fundación Juan March

1828 **6 DE MAYO-10 DE JULIO**: Expone cuatro obras en la exposición anual de la NAD, entre las que se incluyen la pintura *Composición paisajística* y tres grabados a partir de pinturas de la propia exposición. **OTOÑO**: Se edita el grabado que hace Durand de Andrew Jackson [**CAT. 29**], a partir del retrato de cuerpo entero de John Vanderlyn del City Hall de Nueva York. Su mujer, Lucy, enferma.

1829 **27 DE FEBRERO**: Nace su hija Lucy Maria (1829-1910). **11 DE MAYO-13 DE JULIO**: Expone una pintura y grabados en la exposición anual de la NAD. **SEPTIEMBRE**: Con la esperanza de restablecer la salud de Lucy, traslada el domicilio familiar a Bloomfield, NJ. **OCTUBRE**: En el desfiladero de Delaware. Durante varios meses dibuja los Elysian Fields en Hoboken, NJ.

1830 **ENERO**: Se muda con su mujer a St. Augustine, Florida. **5 DE ABRIL**: Su mujer, Lucy, muere en St. Augustine, tras una larga enfermedad. Cierra la casa de la calle Amity. Proporciona seis grabados y la imagen de la portada para *The American Landscape* [**CAT. 36-44**], de William Cullen Bryant [**CAT. 27**].

1831 Incluido en la NYCD como grabador en Wall Street, 50. **28 DE ABRIL-9 DE JULIO**: Expone cuatro pinturas en la exposición anual de la NAD. Compra *Ariadna dormida en la isla de Naxos*, 1812 (**FIG. 3.2**), de Vanderlyn, pagando directamente al artista 600 dólares.

1832 Incluido en la NYCD como grabador, en la calle Anthony, 80; reside en la calle Reade, 20. **26 DE ABRIL**: Muere su madre, Rachel Durand. **21 DE MAYO-8 DE JULIO**: Expone dos pinturas y un grabado, *Sancho Panza y la duquesa* [**CAT. 47**] en la exposición anual de la NAD. **JULIO-AGOSTO**: Huyendo de la epidemia de cólera de Nueva York, se establece con sus hijos en Camptown, NJ.

1833 Incluido en la NYCD como grabador, en Merchants' Exchange, 35; reside en la calle Duane, 83. Empieza a trabajar en la serie de grabados *National Portrait Gallery of Distinguished Americans (Galería nacional de retratos de norteamericanos distinguidos)*. **6 DE MAYO-6 DE JULIO**: Expone seis obras en la exposición anual de la NAD, entre los que se incluye *Retrato del Gob. Ogden de Nueva Jersey* [**CAT. 50**]. **JUNIO**: Expone grabados de cuatro retratos en la American Academy of the Fine Arts, NY, incluido el de Catherine Maria Sedgwick [**CAT. 46**]. **SEPTIEMBRE**: Se desplaza a Virginia, donde James Madison posa para el encargo de un retrato [**CAT. 49**].

1834 Incluido en la NYCD como grabador, en la calle Duane, 94. Se casa con Mary Frank (1811-1857). **HACIA MAYO**: Se muda a la calle Duane, 94. **25 DE ABRIL-5 DE JULIO**: Expone cuatro obras en la exposición anual de la NAD. Graba la plancha para *Ariadna*, después de hacer una copia al óleo [**CAT. 55**] del tamaño del grabado previsto [**CAT. 57**]. **OTOÑO**: Se publica *History of the Rise and Progress of the Arts of Design in the United States* de William Dunlap, con un capítulo dedicado a Durand, "nuestro primer grabador".

1835 Incluido en la NYCD como grabador, en Broadway, 254. **5 DE MAYO-4 DE JULIO**: Expone seis obras en la exposición anual de la NAD. **AGOSTO**: Pasa una temporada en Stamford y New Haven, Connecticut, con su familia. **MEDIADOS DE SEPTIEMBRE**: Con su amigo y colega artista John Casilear visita a Cole en Catskill, NY. **10 DE OCTUBRE**: El *New-York Mirror* informa de que la galería de William Colman en Broadway ofrece pruebas de estado de *Ariadna* [**CAT. 57**]. **16 DE DICIEMBRE**: Nueva York sufre un gran incendio.

1836 Incluido en la NYCD como pintor de retratos, en la calle John, 6. **27 DE ABRIL-9 DE JULIO**: Expone seis obras en la exposición anual de la NAD, entre las que se incluyen *Peter Stuyvesant y el trompetista* [**CAT. 54**] y *El vendedor ambulante* (**FIG. 1.3**). **SEPTIEMBRE**: Sale de expedición a Hudson, Saugerties, Catskill, Albany, Utica, Boston, Trenton Falls y Madison, NY.

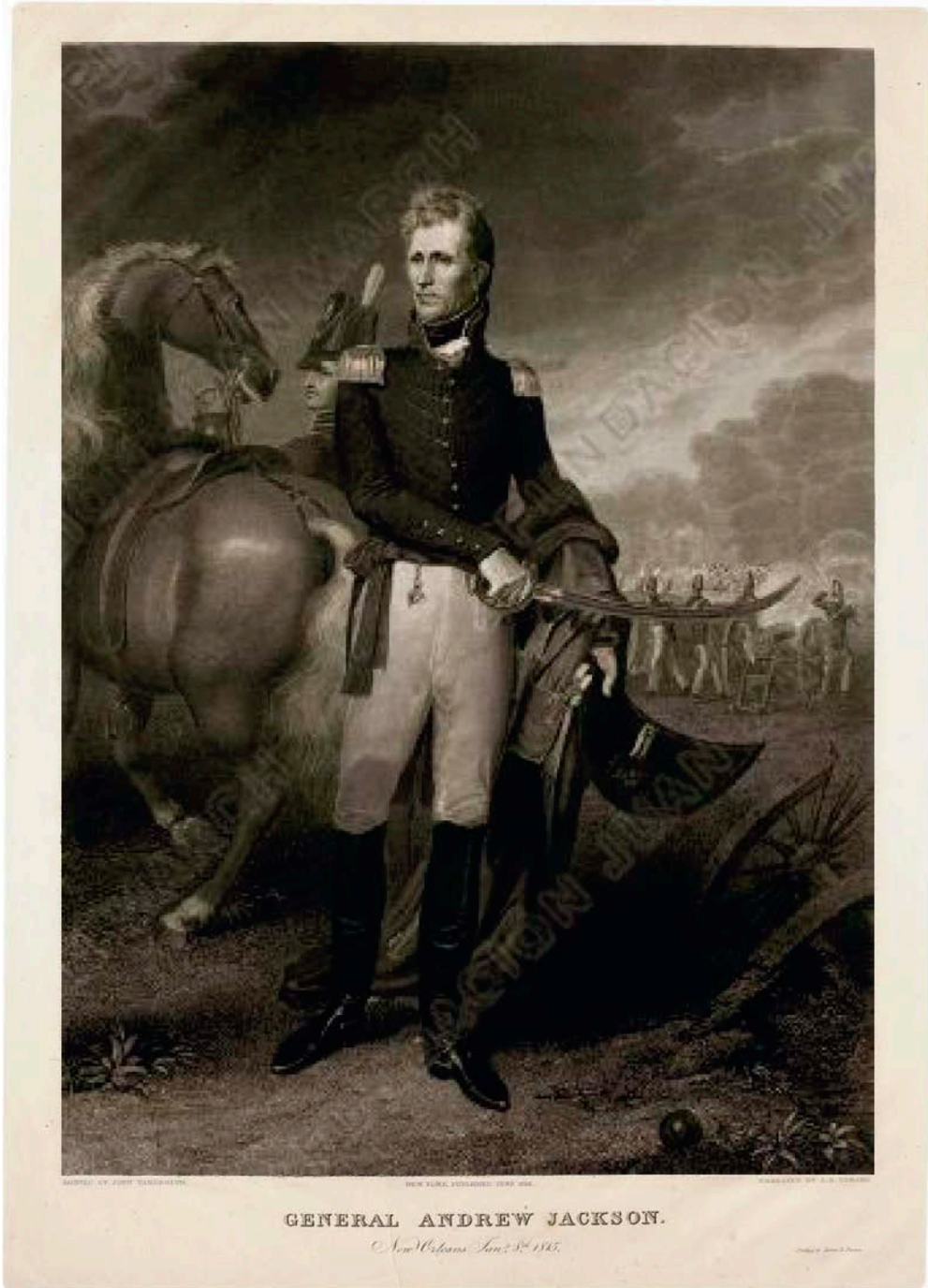
1837 Incluido en la NYCD como pintor de retratos, en la calle Duane, 82. **21 DE ABRIL-4 DE JULIO**: Expone once obras en la exposición anual de la NAD. **22 DE JUNIO-8 DE JULIO**: Los Durand hacen una excursión al lago Schroon con los Cole [**CAT. 62, 63**].

1838 Incluido en la NYCD como pintor de retratos, en la calle Duane, 82. **23 DE ABRIL-7 DE JULIO**: Expone trece obras en la exposición anual de la NAD, entre las que se incluyen *Baile en el Battery en presencia de Peter Stuyvesant* (**FIG. 4.4**). **12 DE JULIO**: Dibuja en la propiedad de David Hosack en Hyde Park, NY [**CAT. 64**]. **SEPTIEMBRE**: Con objeto de dibujar, realiza con Casilear excursiones a las montañas Shawangunk, Kingston, Rhinebeck y Saugerties, NY, entre otros lugares.

1839 Incluido en la NYCD como pintor de retratos, en la calle Amity, 91. **24 DE ABRIL-6 DE JULIO**: Expone diez obras en la exposición anual de la NAD. **FINALES DE JUNIO-PRINCIPIOS DE JULIO**: Visita las montañas White de New

Fundación Juan March

CAT. 29. Asher B. Durand, a partir de la obra de John Vanderlyn. *General Andrew Jackson* (1767-1845), 1828. Grabado, imagen: 59,7 x 43,2 cm, papel: 72,5 x 54,3 cm. The New-York Historical Society Library. Donación de Lucy Maria Durand Woodman. Inv. 1908



Fundación Juan March

Hampshire con Cole; continúa sin Cole hasta Vermont, donde dibuja en las montañas Green. **3 DE JULIO:** Dibuja cerca de Notch House, en las montañas White [**CAT. 67**]. **23 DE AGOSTO:** Nace su hijo Frederic (1839-1905).

1840 Incluido en la NYCD como pintor de retratos, en la calle Amity, 91. **27 DE ABRIL-8 DE JULIO:** Expone cuatro obras en la exposición anual de la NAD, entre las que se incluyen *Domingo por la mañana* (en venta) [**CAT. 68**]. Añade un estudio a la casa de la calle Amity. **1 DE JUNIO:** Financiado por Jonathan Sturges, parte desde Nueva York rumbo a Europa, para un periplo que se prolongará hasta junio del año siguiente. Le acompañan Casilear (con el que permanecerá hasta marzo de 1841), John F. Kensett y Thomas P. Rossiter. **JUNIO-JULIO:** En Londres. **17 DE JUNIO:** Llega a Londres. **19-26 DE JUNIO:** Visita con frecuencia la British Institution, la Royal Academy of Arts, las Old and New Watercolour Societies y la National Gallery [véase **CAT. 70**]. **13-23 DE JULIO:** Visita la Dulwich Picture Gallery, el castillo y el parque de Windsor [**CAT. 69**], Hampton Court, así como numerosas colecciones privadas. **31 DE JULIO:** Deja Londres y parte hacia París. **1-12 DE AGOSTO:** En Francia. Llega a Le Havre y parte hacia Ruán y París, donde visita al pintor Alphonse Boilly y las colecciones del Louvre, el palacio de Luxemburgo y Versalles. **12 DE AGOSTO:** Deja París y parte hacia Bruselas (vía Valenciennes). **12-23 DE AGOSTO:** En los Países Bajos. Viaja a Bruselas, visita la catedral y el museo y dibuja en el campo de Waterloo; en Amberes asiste a las celebraciones en honor de Pedro Pablo Rubens en el bicentenario de su muerte; visita Roterdam, La Haya y Amsterdam. **23 DE AGOSTO-13 DE OCTUBRE:** En Renania y Suiza. Viaja a Colonia y Bonn; dibuja el paisaje de Renania (**FIG. 6.3**); recorre Fráncfort, Estrasburgo, Basilea, Zúrich, Lucerna, Ginebra y Chamonix, asciende La Flégère a pie, St. Martin, Vevey, Berna, dibuja en Thun y junto a las cataratas de Staubbach (**FIG. 6.4**), Grindelwald, asciende el Faulhorn para contemplar el Eiger, el Finsteraarhorn, y la Jungfrau. Finalmente llega a Bellinzona, en la frontera italiana. **14 DE OCTUBRE, 1840-6 DE MAYO, 1841:** En Italia. Viaja hasta Milán siguiendo el lago de Lugano y el lago de Como; visita la catedral, galerías y *La última cena* de Leonardo; prosigue viaje por Venecia, Padua y Bolonia, donde visita colecciones de cuadros, algunas iglesias y la catedral; en Florencia visita el palacio de los Medici y la galería Uffizi (en la que copia el *Autorretrato* de Rembrandt), así como la Academia de Bellas Artes, la Abadía de San Salvi, en cuyo refectorio contempla *La última cena* de Andrea del Sarto, y la casa de Miguel Ángel, donde ve varios dibujos; llega a Roma [véase **CAT. 71**].

1841 Incluido en la NYCD como pintor de retratos, en la calle Amity, 91. **ENERO:** En Roma, copia *El monje* (entonces atribuido a Tiziano) en el Palazzo Colonna; asiste a una escuela de dibujo del natural por las tardes; visita el casco antiguo de Roma [véase **CAT. 73, 74, 77**]; posa para el retrato del camafeo de Tommaso Saulini (**FIG. 6.10**). **31 DE ENERO:** Francis William Edmonds llega a Roma y juntos proseguirán el viaje. **27-28 DE FEBRERO:** Expedición a Tívoli para pintar. **9 DE MARZO:** Parte hacia Nápoles. Dibuja en Terracina, dibuja el Vesubio [**CAT. 75**]. **11-21 DE MARZO:** Llega a Nápoles y desde allí hace excursiones a Herculano y Pompeya, Salerno, Paestum, Amalfi, Capri y Sorrento [**CAT. 76**]. **21 DE MARZO:** Visita el Museo de Nápoles y contempla esculturas y pinturas antiguas de Rembrandt, Teniers y Rubens. **22 DE MARZO:** Asciende al cráter del Vesubio. Excursiones a Pompeya y a las catacumbas de Nápoles. **27 DE MARZO:** Parte de Nápoles hacia Roma. **7 DE ABRIL:** En Roma visita estudios de los escultores Bertel Thorvaldsen, Emil Wolf, John Gibson y Richard James Wyatt. **8, 10 DE ABRIL:** Pinta un retrato de Edmonds. **13 DE ABRIL:** Parte de Roma hacia Florencia, con Edmonds. **17 DE ABRIL:** Llega a Florencia, visita los jardines Boboli, Cascine, la galería Uffizi, Palazzo Pitti, Palazzo Vecchio (donde dibuja) y estudios de varios pintores estadounidenses. **23 DE ABRIL:** Parte hacia Bolonia, Ferrara y Venecia, donde visita la Academia, se presenta al cónsul estadounidense y visita la galería Manfredini. **30 DE ABRIL:** Parte de Venecia a Padua, Verona y Milán. **6-10 DE MAYO:** En Suiza. Viaja de Milán a Ginebra en barco y dibuja las riberas del Ródano. **10 DE MAYO:** Dibuja el Mont Blanc desde la orilla norte del lago de Ginebra. **11 DE MAYO-2 DE JUNIO:** En Francia. Viaja de Ginebra a Lyon y París. Ve una "Exposición Moderna" en el Louvre, copia en el Louvre. Coge un barco de vapor desde París a Ruán, de Ruán a Le Havre y de Le Havre a Southampton. **3-19 DE JUNIO:** En Inglaterra. Coge el tren de Southampton a Londres. Ve exposición en la Royal Academy, la colección de la reina en el palacio de Buckingham, dibuja en Stratford-on-Avon [**CAT. 78**], el castillo de Warwick y el castillo de Kenilworth. **19 DE JUNIO:** Emprende el viaje de regreso, partiendo de Liverpool con destino Boston. **3 DE MAYO-5 DE JULIO:** Expone tres retratos en la exposición anual de la NAD.

Fundación Juan March

1842 Incluido en la NYCD como pintor de retratos, en la calle Amity, 91. **27 DE ABRIL-8 DE JULIO**: Expone diez obras en la exposición anual de la NAD, todas de temática relacionada con su estancia en Europa. **AGOSTO-SEPTIEMBRE**: Dibuja en el valle del río Hudson, por los alrededores de Newburgh, incluido el Hyde Park.

1843 Incluido en la NYCD como pintor de retratos, en la calle Amity, 91. **27 DE ABRIL-4 DE JULIO**: Expone seis obras en la exposición anual de la NAD; todas excepto una son paisajes. **17 DE AGOSTO**: En Saugerties, NY.

1844 Incluido en la NYCD como pintor de retratos en la calle Amity, 91. **24 DE ABRIL-6 DE JULIO**: Expone nueve obras en la exposición anual de la NAD, entre las que se incluyen *El roble solitario* (en venta) [**CAT. 79**]. Expone una obra en la Academy of the Fine Arts de Pensilvania. **28 DE JUNIO-30 DE JULIO**: Expedición más amplia para dibujar a Willacomack Creek, Big Beaver Kill, Monroe y Pelham, NY. **AGOSTO-SEPTIEMBRE**: Dibuja con Casilear en Kingston, NY. **DICIEMBRE**: Cinco de sus pinturas —cuatro de ellas paisajes— son distribuidas por la AAU.

1845 Incluido en la NYCD como pintor de retratos, en la calle Amity, 91. **17 DE ABRIL-5 DE JULIO**: Expone cuatro obras en la exposición anual de la NAD; todas excepto una son paisajes. Expone cuatro obras en el Athenaeum de Boston, entre las que se incluyen *Domingo por la mañana* [**CAT. 68**]. **14 DE MAYO**: Es elegido presidente de la NAD. **4 DE JULIO**: En Rye Pond, New Hampshire. **JULIO-AGOSTO**: Trabaja en el valle del río Mohawk [**CAT. 81**]. **SEPTIEMBRE**: En Marbletown, Ulster County, NY. **DICIEMBRE**: Diez de sus pinturas —nueve de ellas paisajes— son distribuidas por la AAU.

1846 Incluido en la NYCD como pintor de retratos, en la calle Amity, 91. **16 DE ABRIL-4 DE JULIO**: Expone tres obras en la exposición anual de la NAD. **FINALES DE JUNIO-PRINCIPIOS DE AGOSTO**: Trabaja cerca de Newburgh, NY, en los alrededores de Cornwall. **AGOSTO-SEPTIEMBRE**: Trabaja en Marbletown, Big Hollow, Pine Hill y Kingston, NY [**CAT. 82**]. **DICIEMBRE**: Siete de sus pinturas paisajísticas son distribuidas por la AAU.

1847 Incluido en la NYCD como artista, en la calle Amity, 91. **ENERO**: Durand se convierte en miembro fundador de la Century Association. **2 DE ABRIL-3 DE JULIO**: Expone tres paisajes en la exposición anual de la NAD. Expone un paisaje en la Academy of the Fine Arts de Pensilvania. **SEPTIEMBRE**: Trabaja con Casilear en Marbletown, NY, y las montañas Shandaken. **DICIEMBRE**: Cinco de sus pinturas son distribuidas por la AAU.

1848 Incluido en la NYCD como artista, en la calle Amity, 91. **11 DE FEBRERO**: Fallece Thomas Cole en Catskill, NY. **3 DE ABRIL-8 DE JULIO**: Expone seis obras en la exposición anual de la NAD. Expone un paisaje en el Athenaeum de Boston. Expone obra en la Academy of the Fine Arts de Pensilvania. **JUNIO-JULIO**: Viaja a las Adirondacks con Casilear y Kensett, pasando por Saratoga, Troy, Whitehall, el lago Champlain, Port Kent, Keesville, Essex y Elizabethtown, NY. **JULIO**: Albany Gallery of Fine Arts adquiere *Las reminiscencias de un anciano* (**FIG. 10.1**). **FINALES DE SEPTIEMBRE-PRINCIPIOS DE OCTUBRE**: En las montañas Catskill. **DICIEMBRE**: Seis de sus pinturas son distribuidas por la AAU.

1849 Incluido en la NYCD como artista, en la calle Amity, 91. **3 DE ABRIL-7 DE JULIO**: Expone once obras en la exposición anual de la NAD, entre las que se incluye *Kindred Spirits* (**FIG. 1.4**). Expone *Las reminiscencias de un anciano* (**FIG. 10.1**) en la Academy of the Fine Arts de Pensilvania. **MAYO-SEPTIEMBRE**: Durand compra una casa junto al río Hudson, cerca de Newburgh, NY. **SEPTIEMBRE**: Trabaja en Tannersville, en las Catskills, con Casilear y Kensett. **DICIEMBRE**: Tres de sus pinturas son distribuidas por la AAU. Anne C. Lynch publica un poema titulado "Durand" [véase p. 5].

1850 Incluido en la NYCD como artista, en la calle Amity, 91. **15 DE ABRIL-6 DE JULIO**: Expone siete obras en la exposición anual de la NAD. **PRINCIPIOS DE JULIO-PRINCIPIOS DE SEPTIEMBRE**: En Newburgh. **SEPTIEMBRE-OCTUBRE**: Dibuja y pinta en Tannersville, en las Catskills. **DICIEMBRE**: Tres de sus pinturas son distribuidas por la AAU. Un grabado a partir de su pintura *Llanuras de Dover* es distribuido a todos los miembros.

1851 Incluido en la NYCD como artista, en la calle Amity, 91. **8 DE ABRIL-5 DE JULIO**: Expone ocho obras en la exposición anual de la NAD. Expone dos paisajes en la Academy of the Fine Arts de Pensilvania. Expone dos obras en el Athenaeum de Boston. **19 DE JULIO**: Dibuja y pinta en Saratoga Springs, NY. **23 DE JULIO**: Nace su hijo Eugene (1851-1881). **AGOSTO-SEPTIEMBRE**: Dibuja y pinta en Vermont.

1852 Incluido en la NYCD como artista, en la calle Amity, 91. **13 DE ABRIL-7 DE JULIO**: Expone tres obras en la exposición anual de la NAD. Expone seis obras en la Academy of the Fine Arts de Pensilvania.

Fundación Juan March

Fundación Juan March

AGOSTO-SEPTIEMBRE: Dibuja y pinta en Vermont, con su sobrino, Elias Wade Durand. A finales de septiembre, en Shandaken, NY [**CAT. 97, 100, 102, 103**]. **15-17 DE DICIEMBRE**: AAU subasta material gráfico en su posesión, incluidos dos paisajes de Durand.

1853 Incluido en la NYCD como artista, en la calle Amity, 91. **1 DE MARZO-1 DE MAYO**: Varios retratos y cuatro paisajes de Durand, propiedad de la New-York Gallery of Fine Arts, están incluidos en la "Exposición de Washington" entre los que cabe destacar *La cólera de Peter Stuyvesant* y *El viejo roble* [**CAT. 54, 79**]. **19 DE ABRIL-9 DE JULIO**: Expone siete obras en la exposición anual de la NAD. Expone un paisaje en el Athenaeum de Boston. **JUNIO-AGOSTO**: Dibuja y pinta en las Catskills.

1854 **22 DE MARZO-25 DE ABRIL**: Expone siete obras en la exposición anual de la NAD, entre las que se incluyen *Bosque primigenio* [**CAT. 106**], *Clareando* [**CAT. 104**], y *Recolectando fresas* (**FIG. 8.7**). Expone un paisaje en la Academy of the Fine Arts de Pensilvania. Expone dos paisajes en el Athenaeum de Boston. **JUNIO-OCTUBRE**: Dibuja y pinta en las Catskills.

CAT. 100. Asher B. Durand. *Vista de las montañas Shandaken, Nueva York*, 1853. Óleo sobre lino, 40,6 x 61 cm. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1932.21

1855 Incluido en la NYCD como artista, en la calle Amity, 91. **ENERO**: Empieza a publicarse *The Crayon*. Del **3 DE ENERO AL 11 DE JULIO** se publican las nueve "Cartas sobre pintura de paisaje" de Durand [**CAT. 108**]. **12 DE MARZO-10 DE MAYO**: Expone dos obras en la exposición anual de la NAD. Expone dos paisajes en el Athenaeum de Boston. **JUNIO-OCTUBRE**: Dibuja y pinta en Nueva Inglaterra. **4 DE JULIO**: *The Crayon* informa que ha recibido un encargo del Brooklyn Institute. **SEPTIEMBRE**: Expone *La cumbre de Chocorua* [véase **CAT. 110**] en la Art Association Show de Rhode Island.

1856 Incluido en la NYCD como artista, reside en la calle Amity, 91. **14 DE MARZO-10 DE MAYO**: Expone una obra en la exposición anual de la NAD. Expone un paisaje en la Academy of the Fine Arts de Pensilvania. **24 DE MAYO**: Pinta en Bronxville, NY. **JULIO-SEPTIEMBRE**: Dibuja y pinta en las montañas White, en West Campton, New Hampshire. **4 DE OCTUBRE**: Dibuja en Bulls Ferry (Palisades), NJ, en el río Hudson.

1857 Incluido en la NYCD como artista, reside en la calle Amity, 91. **18 DE MAYO-20 DE JUNIO**: Expone seis obras en la exposición anual de la NAD. Expone un paisaje en la Academy of the Fine Arts de Pensilvania. **JULIO**: Pasa una temporada en el hotel Laurel House, en las montañas Catskill [**CAT. 115, 116**]. **AGOSTO-SEPTIEMBRE**: Trabaja en las montañas White, en West Campton y Woodstock, New Hampshire, en compañía de su familia [**CAT. 117**]. **SEPTIEMBRE**: Trabaja en las Catskills, en Palenville, NY, en Kaaterskill Clove. **25 DE NOVIEMBRE**: Su mujer, Mary, fallece; Durand sufre una crisis de salud.

1858 Incluido en la NYCD como artista, reside en la calle Amity, 91. **13 DE ABRIL-30 DE JUNIO**: Expone tres obras en la exposición anual de la NAD. Expone un paisaje en el Athenaeum de Boston. **22 DE AGOSTO**: Trabaja en las Catskills, en Kaaterskill Clove, NY.

1859 Incluido en la NYCD como retratista, reside en la calle Amity, 91. **13 DE ABRIL-25 DE JUNIO**: Expone una obra en la exposición anual de la NAD. **JUNIO**: Un paisaje de Durand se expone en la Exposición de Chicago. **JUNIO-AGOSTO**: Dibuja y pinta en el valle del río Genesee. **OCTUBRE**: Dibuja y pinta en Marbletown, NY, con Casilear.

1860 Incluido en la NYCD como pintor, reside en la calle Amity, 91. **14 DE ABRIL-16 DE JUNIO**: Expone *Domingo por la mañana* [**CAT. 68**] en la exposición anual de la NAD. **JULIO-SEPTIEMBRE**: Dibuja y pinta en Fishkill Landing, NY [**CAT. 124**].

1861 Incluido en la NYCD como pintor, reside en la calle Amity, 91. **20 DE MARZO-25 DE ABRIL**: Expone tres paisajes en la exposición anual de la NAD. **28 DE MARZO**: Dimite como presidente de la NAD. **12 DE ABRIL**: Empieza la Guerra Civil. **JUNIO-OCTUBRE**: Dibuja y pinta en Hillsdale, NY.

1862 Incluido en la NYCD como pintor, reside en la calle Amity, 91. Expone dos paisajes en la Academy of the Fine Arts de Pensilvania. Expone una pintura paisajística en el Athenaeum de Boston. **JULIO-AGOSTO**: Dibuja y pinta en Hague, NY, en lago George [**CAT. 126-128**].

1863 Incluido en la NYCD como pintor, reside en la calle Amity, 91. **14 DE ABRIL-24 DE JUNIO**: Expone un paisaje en la exposición anual de la NAD. **JUNIO-OCTUBRE**: Dibuja y pinta en Bolton, NY, en lago George [**CAT. 129, 130**].

1864 Incluido en el NYCD como pintor, reside en la calle Amity, 91. **1-23 DE ABRIL**: Expone tres paisajes en la Metropolitan Fair of U.S. Sanitary Commission (Feria metropolitana de la comisión sanitaria de EE.UU.), NY, entre los que se

Fundación Juan March

incluyen *Las hayas* (**FIG. 8.6**). **15 DE ABRIL-MAYO**: Expone un paisaje en la exposición anual de la NAD. **JUNIO**: Dibuja en el lago Memphremagog, cerca de Newport, Vermont. **28 DE JULIO**: Dibuja en las montañas Catskill, en Kaaterskill Clove, NY [**CAT. 131**].

1865 Incluido en el NYCD como pintor, reside en la calle Amity, 91. **9 DE ABRIL**: Acaba la Guerra Civil. **27 DE ABRIL-1 DE JULIO**: Expone dos paisajes en la exposición anual de la NAD. **JUNIO-AGOSTO**: Pinta y dibuja cerca de Barrytown y Livingston, NY [**CAT. 132**]. **AGOSTO**: Trabaja en las montañas Catskill, en Kaaterskill Clove, NY.

1866 Incluido en el NYCD como pintor, reside en la calle Amity, 91. **17 DE ABRIL-4 DE JULIO**: Expone un paisaje en la exposición anual de la NAD. Expone dos paisajes en el Salón de París. **JULIO-AGOSTO**: Dibuja cerca de Tannersville y en East Kill, en las Catskills.

1867 Incluido en el NYCD como pintor, reside en la calle Amity, 91. **1 DE ABRIL-31 DE OCTUBRE**: Expone dos obras en la Exposición Universal, París. Expone un paisaje en la Academy of the Fine Arts de Pensilvania. **22 DE AGOSTO-OCTUBRE**: Dibuja en Parker Mountain, East Kill y Rip van Winkle Hollow, NY [véase **CAT. 133**]. **5 DE DICIEMBRE**: Subasta pública de 100 pinturas de Durand en Henry H. Leeds & Miner, NY.

1868 Incluido en el NYCD como pintor, reside en la calle Amity, 91. **15 DE ABRIL-20 DE JUNIO**: Expone cinco estudios de la naturaleza en la exposición anual de la NAD. Expone un paisaje en la Academy of the Fine Arts de Pensilvania. **JULIO-SEPTIEMBRE**: Dibuja en las Adirondacks y el lago George.

1869 Incluido en el NYCD hasta abril de 1869 en la calle Amity, 91. **ABRIL**: Se muda a la casa de su infancia en Maplewood, NJ. **14 DE ABRIL-28 DE JUNIO**: Expone dos paisajes en la exposición anual de la NAD. **VERANO**: En Berkshires, Massachusetts. **SEPTIEMBRE**: En lago Placid, NY, en las Adirondacks [véase **CAT. 133**]. El grabado realizado a partir de la obra *Domingo por la mañana* [**CAT. 134**] se publica en el *Appleton's Journal*.

1870 Vive en Maplewood, NJ. **15 DE ABRIL-25 DE JUNIO**: Expone tres obras en la exposición anual de la NAD. **7 DE MAYO**: El artículo de Eugene Benson "A. B. Durand —Nuestro paisajista veterano" se publica en el *Appleton's Journal* (**FIG. 10.5**). **AGOSTO-SEPTIEMBRE**: En las Adirondacks [**CAT. 136**].

1871 Vive en Maplewood, NJ. **14 DE ABRIL-17 DE JUNIO**: Expone una obra en la exposición anual de la NAD. Expone un paisaje en el Athenaeum de Boston. **SEPTIEMBRE-OCTUBRE**: En lago George, NY.

1872 Vive en Maplewood, NJ. **ENERO**: Es nombrado miembro del Comité de Bellas Artes de la New-York Historical Society. **11 DE MARZO**: Expone cinco obras, entre las que se incluyen *Baile en el Battery* (**FIG. 4.4**), en la "Primera Exposición Cronológica de Arte Norteamericano", Brooklyn. **SEPTIEMBRE**: En lago George, NY. **26 DE SEPTIEMBRE**: Se edita la cromolitografía de *Las reminiscencias de un anciano* (**FIG. 10.7**).

1873 Vive en Maplewood, NJ. **15 DE ABRIL-7 DE JUNIO**: Expone un paisaje en la exposición anual de la NAD. **12 DE SEPTIEMBRE**: En lago George, NY.

1874 Vive en Maplewood, NJ. **9 DE ABRIL-6 DE JUNIO**: Expone dos paisajes en la exposición anual de la NAD. **15 DE ABRIL**: Vende *El lindero del bosque* (1871) a la Corcoran Art Gallery, Washington, D.C., por 3.000 dólares. **SEPTIEMBRE**: En lago George, NY [**CAT. 138**].

1875 Vive en Maplewood, NJ.

1876 Vive en Maplewood, NJ. **10 DE MAYO**: Expone nueve obras en la Exposición Universal de Filadelfia, entre las que se incluyen los grabados *Declaración de la Independencia*, *Musidora* y *Ariadna* [**CAT. 9, 23, 57**].

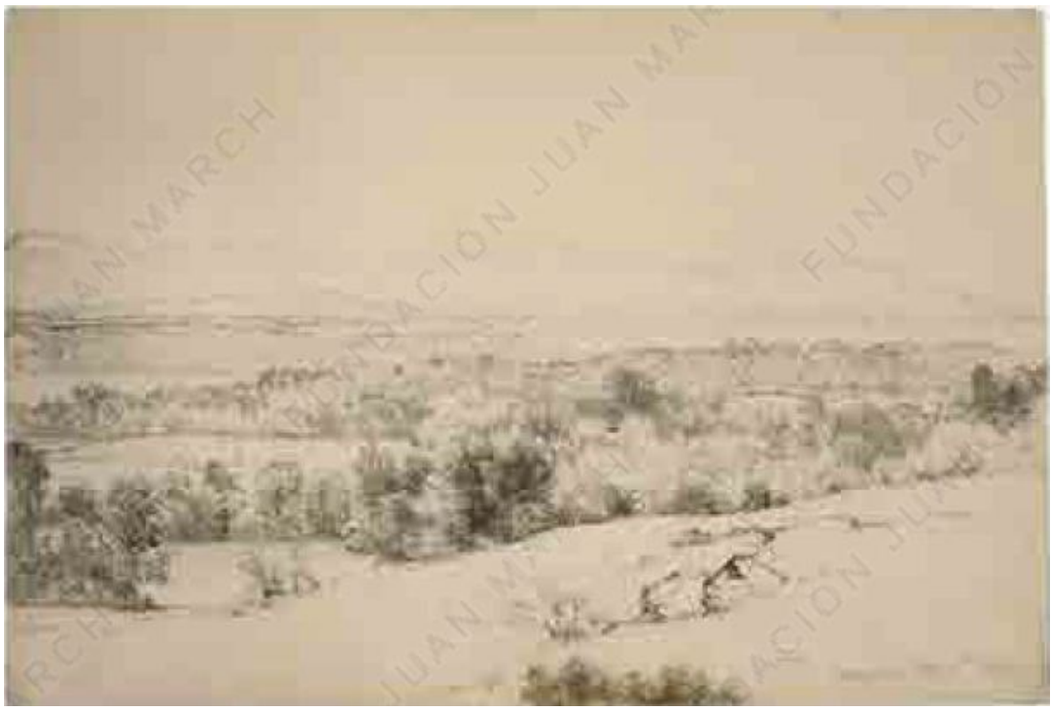
1877 Vive en Maplewood, NJ. **VERANO**: Última excursión estival a las Adirondacks. *Punto culminante: montañas Shandaken* (1853) entra a formar parte de la colección del Metropolitan Museum of Art, NY.

1878 **12 DE NOVIEMBRE**: Expone *Kindred Spirits* (**FIG. 1.4**) en la Century Association como homenaje conmemorativo a William Cullen Bryant, que había fallecido el 12 de junio.

1878 o 1879 Pinta el que se considera su último cuadro: *Puesta de sol: recuerdo de las Adirondacks* [**CAT. 139**].

1886 **17 DE SEPTIEMBRE**: Muere en su casa de Maplewood a la edad de noventa años. El funeral tiene lugar el día 21 en la All Souls' Church de Nueva York. Entierran a Durand en el cementerio de Green-Wood, Brooklyn.

Fundación Juan March



CAT. 110. Asher B. Durand. *Monte Chocorua, New Hampshire*, 1855. Grafito y gouache blanco sobre papel beis preparado, 25,1 x 35,2 cm. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.74

CAT. 132. Asher B. Durand. *Paisaje, Barrytown, Nueva York*, 1865. Grafito con difumino sobre papel marrón, 31 x 47 cm. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.191

Fundación Juan March

CAT. 119. Asher B. Durand.
Estudio de arroyo en el monte, c 1859. Óleo sepia sobre lienzo, 114,9 x 92,1 cm. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1930.11

Fundación Juan March

CAT. 120. Asher B. Durand.
Arroyo en el monte, 1859.
Óleo sobre lienzo, 114,9 x 91,4 cm. The New-York Historical Society. Colección Robert L. Stuart. Inv. S-190

PÁGS. 256-257
Detalle de CAT. 123, pág. 33

Fundación Juan March

Fundación Juan March

Fundación Juan March

CATÁLOGO

1. *p. 23*
Asher B. Durand (Estados Unidos, 1796-1886). *Autorretrato*; reverso: dibujo de una paleta con pinceles, c 1819. Grafito sobre papel con agujeros de encuadernación a la izquierda, 8,7 x 7,1 cm, irregular. Firmado en el borde inferior en grafito: *A.B. Durand Esqr*. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1942.550

2. *p. 86*
William Jewett (Estados Unidos, 1792-1874). *Asher Brown Durand*, c 1819. Óleo sobre panel de madera, 50,8 x 39,4 cm. The New-York Historical Society. Donación de los hijos del artista, a través de John Durand. Inv. 1903.10

3. *p. 19*
John Trumbull (Estados Unidos, 1756-1843). *Asher Brown Durand*, c 1823. Óleo sobre panel de madera, 64,1 x 52,7 cm. The New-York Historical Society. Fondo Louis Durr. Inv. 1895.13

4. *p. 66*
P. Maverick, Durand & Co. (Peter Maverick y Asher B. Durand). *Billetes de banco del Eagle Bank de Providence*, 1817-1820. Grabado, cuatro billetes impresos sobre cartulina, papel: 30,2 x 18,4 cm. The New-York Historical Society Library

5. *p. 56*
P. Maverick, Durand & Co. (Grabado por P. Maverick, dibujado por Asher B. Durand). *The Works of the Right Honorable Lord Byron (Las obras del exxelentísimo señor Lord Byron)*. Vol. II, 1817-1820. Grabado, 35,2 x 43 cm. Portada: *El corsario*. Inscripción: *Corbould del. — P. Maverick, Durand & Co sc //Ella se levantó—se arrojó a sus brazos. / Hasta que el corazón de él quedó oprimido bajo su rostro oculto / Nueva York, publicado por W.B. Gilley, No. 92 Broadway.* Página opuesta: *Novia de Abydos / Canto 2 Stanza 22 —Corbould del. —P. Maverick, Durand & Co sc.* The New-York Historical Society

6. *p. 57*
Asher B. Durand y P. Maverick, a partir de la obra de Richard Westall (Inglaterra, 1765-1836). *Lady of the Lake (La dama del lago)*, c 1818. Grabado, imagen: 9,2 x 6,7 cm, papel 14,4 x 9,5 cm. Inscripción (traducida): *Dibujo de Richd. Westall, R.A. — Grab. de P. Maverick & Durand. //La dama del lago / "Pero cuando él le dirigió hacia el claro, / Ella hizo un cortés gesto de despedida, / Canto II Stan. vi".* The New-York Historical Society Library

7. *p. 58*
Asher B. Durand, a partir de la obra de John Trumbull. *"La Declaración de la Independencia", a partir de la obra de John Trumbull: Dibujo preparatorio para el Grabado*, 1820. Grafito y tinta marrón sobre papel cuadriculado y numerado para traslado, 58,1 x 81,3 cm. Inscripción (traducida) abajo a la izquierda fuera de imagen en grafito: *Pintado por D. John Trumbull / Grabado por*. The New-York Historical Society. Donación de la familia Durand. Inv. X.500

8. *p. 59*
Asher B. Durand, a partir de la obra de John Trumbull. *Declaración de la Independencia*, 1820-1823. Grabado, segundo estado, imagen: 51,3 x 76,2 cm, papel: 60 x 80,2 cm. Inscripción (traducida): *D. J. Trumbull pinxt —Copyright garantizado según la Ley del 20 de Dic. de 1820 —Esc. A. B. Durand // Declaración de la Independencia*. The New-York Historical Society Library. Donación de Lucy Maria Durand Woodman, Inv. 1908

9. *p. 87*
Asher B. Durand, a partir de la obra de John Trumbull. *Declaración de la Independencia*, 1820-1823. Grabado, cuarto estado, imagen: 51,3 x 76,2 cm, papel: 59,4 x 82,5 cm. Inscripción (traducida): *D. John Trumbull pinxt— Copyright garantizado según la Ley del 20 de Dic. de 1820—Esc. A.B. Durand // La Declaración de la Independencia de los Estados Unidos de América / 4 de julio, 1776*. The New-York Historical Society Library. Donación de Lucy Maria Durand Woodman. Inv. 1908

10. *pp. 60-61*
Grabador desconocido. *Explicación de la Declaración de la Independencia*, 1823. Grabado, 17,1 x 79,4 cm., irregular. The New-York Historical Society Library

11. *p. 20*
Asher B. Durand. *Certificado de The New York Historical Society*, c 1821. Grabado, imagen: 12,7 x 17,5 cm, papel: 42,9 x 38,2 cm. Inscripción (traducida): *La llegada de Henry Hudson el 4 Sept. 1609... // L. Simond del. —A. B. Durand sc.* The New-York Historical Society Library

12. *p. 62*
Cyrus Durand (Estados Unidos, 1787-1868). *Torno geométrico* (máquina para grabar notas de banco), 1823. Latón, acero y marfil, 23,5 x 37,5 x 17,1 cm. The New-York Historical Society. Donación de Cyrus Durand. Inv. 1863.15 [No incluido en la exposición]

Fundación Juan March

13. *p. 64*
Cyrus Durand. *Prueba de trabajo con torno geométrico*, s. f. Grabado, imagen: 17,8 x 20,9 cm, papel: 20,3 x 24,4 cm. The New-York Historical Society Library

14. *p. 63*
Cyrus Durand. *Prueba de trabajo con torno geométrico*, s. f. Grabado, imagen: 15,2 x 20,9 cm; papel: 20,3 x 24,4 cm. The New-York Historical Society Library

15. *p. 65*
Cyrus Durand. *Prueba de trabajo con torno geométrico*, s. f. Grabado, imagen: 19 x 22,2 cm, papel: 20,3 x 24,4 cm. The New-York Historical Society Library

16. *p. 65*
Cyrus Durand. *Prueba de trabajo con torno geométrico*, s. f. Grabado, imagen: 15,2 x 19,7 cm, papel: 20,2 x 24,1 cm. The New-York Historical Society Library

17. *p. 66*
Durand & Wright. (Cyrus Durand, C. C. Wright). *Billetes de banco del Newburgh Bank*, 1823-1824. Grabado, cuatro billetes impresos sobre cartulina, 30,8 x 20 cm. The New-York Historical Society Library

18. *p. 68*
Durand & Wright; A. B. & C. Durand & Wright. *Viñetas de billetes de banco: figuras alegóricas, mitológicas e históricas*, 1823-1827. Grabado, 42 viñetas extraídas de pruebas y billetes, montadas en páginas de libro de muestra, la mayoría con inscripciones de números y títulos, 38,4 x 31,1 cm. The New-York Historical Society Library

19. *p. 67*
Asher B. Durand y Cyrus Durand. *Viñetas retrato y trabajo de torno oval*, c 1824. Grabado, siete pruebas montadas en página de libro de muestra, papel: 38,1 x 15,9 cm. The New-York Historical Society Library

20. *p. 69*
A. B. & C. Durand Wright & Co. *Lámina de muestra de billetes de banco*, 1824-1827. Grabado, cuatro pruebas en papel de India montadas sobre papel, 38,1 x 15,9 cm. Inscripción (traducida) reverso: *"Banco de Darien / Diseños 1.2.3.5 / 31 de julio de 1828"*. The New-York Historical Society Library, Donación de Nora Durand Woodman

21. *p. 69*
Atribuido a A. B. & C. Durand Wright & Co. (Asher B. Durand, Cyrus Durand, C. C. Wright). *Billetes de banco del New Brunswick Bank*, c 1824-1827. Grabado, cuatro billetes impresos sobre cartulina, 30,8 x 20,2 cm. The New-York Historical Society Library

22. *p. 88*
Asher B. Durand. *Invitación a la celebración del canal Erie*, 1825. Grabado, medallón: 3,9 cm diámetro, imagen: 8,9 x 15,1 cm, papel: 8,9 x 15,1 cm. Inscripción (traducida): *Dibujado & grabado por A.B. Durand 1825*. La invitación (traducida) dice: *El ayuntamiento de la / Ciudad de (viñeta, blasón de Nueva York) N.York / invita a _____ a participar con ellos en la Celebración por la finalización / del canal Erie, que tendrá lugar en el Ayuntamiento el/ _____ día de_____ a las_____en punto, y acompañarlos después / en el barco de vapor a Sandy Hook. / El Grand Canal Empezó el 4 de julio de 1817 / Finalizó el 26 de octubre de 1825 / Durand & Wright*. The New-York Historical Society Library

23. *p. 70*
Asher B. Durand. *Musidora*, 1825. Grabado, imagen: 37,1 x 27,3 cm, papel: 58,4 x 43,5 cm. Inscripción(traducida): *Diseñado & grabado por A.B. Durand, Nueva York 1825/ Musidora* / [versos (traducidos)] / *Impreso por Burton & Valentine, Nueva York*. Versos de James Thomson de *Las estaciones* inscritos en el grabado: *"Mirando con timidez alrededor/ Reconociendo las orillas, desnudó sus hermosas extremidades/ Para probar el lúcido frescor de la crecida"*. The New-York Historical Society Library, Donación de Lucy Maria Durand Woodman, Inv. 1908

Fundación Juan March

24. *p. 88*
Asher B. Durand a partir de la obra de Rembrandt Peale (Estados Unidos, 1778-1860). *El honorable Philip Hone* [1769-1835], *alcalde de la ciudad de Nueva York en 1826*, c 1826. Grabado, imagen: 19,8 x 15,1 cm, papel: 19,8 x 15,2 cm. Inscripción (traducida): *Pintado por Peale— Grab.por A.B. Durand // El honorable Philip Hone / alcalde de la ciudad de Nueva York en 1826*. Grabado en "Memoria de la celebración de la finalización de los canales de Nueva York". The New-York Historical Society Library

25. *p. 71*
Asher B. Durand, a partir de la obra de John Paradise (Estados Unidos, 1783-1834). *Ma-Nuncue* (antes de 1800-después de 1854), posterior a 1826. Grabado, 20,3 x 12,5 cm. Inscripción (traducida): *Pintado por J. Paradise — Grab. por A.B. Durand sobre acero. // Ma-Nuncue, / jefe indio de la tribu wyandot & autorizado/ pastor de la iglesia metodista episcopal*. The New-York Historical Society Library

26. *p. 71*
Asher B. Durand, a partir de la obra de A. L. Rose (Estados Unidos, 1803-1836). *David Crockett* (1786-1836), c 1836. Grabado, imagen: 23,5 x 21,4 cm, papel: 31,3 x 24,1 cm. Inscripción (traducida): *Pintado por A.L. DeRose — Grabado por A.B. Durand*. Escrito a mano: *South Orange N.J. 8 de junio de 1872, AB Durand*. La famosa cita de Crockett: *"Tengo una regla, para los demás cuando yo haya muerto: asegúrate siempre de estar en lo cierto, y entonces avanza"*. La firma de Crockett aparece en facsímil abajo y a la derecha del grabado.

La acuarela original del retrato de Crockett, probable encargo a Durand de Anthony Lewis DeRose, está en la colección de la N-YHS (Donación de John Durand. X.31) y sirvió como modelo para el grabado que inmortalizó la muerte heroica de Crockett en El Alamo en 1836. The New-York Historical Society

27. *p. 119*
Henry Inman (Estados Unidos, 1801-1846). *William Cullen Bryant* (1794-1878), 1827. Acuarela, grafito y carboncillo con toques de tinta negra y marrón, y gouache blanco sobre papel, 11,3 x 10,4 cm. Reverso: inscripción (traducida) arriba en el centro en tinta marrón: *Retrato de W. C. Bryant. / Por Inman 1827*. The New-York Historical Society. Donación de Anna R. Fairchild, sobrina del modelo. Inv. 1910.20

28. *p. 244*
Asher B. Durand. *Caroline Durand* (1826-1902), c 1827. Lápiz Conté y grafito con raspado sobre papel beis, extendido sobre papel japonés, 37,1 x 29,2 cm. Inscripción (traducida) reverso en grafito y en diagonal atravesando el centro: *Retrato John Durand; / hijo pequeño de / Asher B. Durand. / Véase cambio abajo (hija mayor de / Asher B. Durand, / Caroline dibujada por / Asher B. Durand) / véase Carta a la Señorita Woodman / 26 de julio, 1932*. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1932.223

29. *p. 247*
Asher B. Durand, a partir de la obra de John Vanderlyn (Estados Unidos, 1775–1852). *General Andrew Jackson* (1767-1845), 1828. Grabado, imagen: 59,7 x 43,2 cm, lámina: 72,5 x 54,3 cm. Inscripción: *Pintado por John Vanderlyn* (der.) *Grabado por A.B. Durand / Nueva York, Publicado en junio de 1828/ General Andrew Jackson / Impreso por James R. Burton*. The New-York Historical Society Library. Donación de Lucy Maria Durand Woodman. Inv. 1908

30. *p. 72*
Asher B. Durand, a partir de la obra de Charles R. Leslie (Ingaterra, 1794-1859). *Anne Page, Slender & Shallow (Anne Page, delgada y superficial)*, 1828. Grabado, imagen: 7,1 x 8 cm, papel: 21,7 x 29,2 cm. Inscripción (traducida): *Pintado por C.R. Leslie —Grab. sobre Acero por A.B. Durand // Anne Page, Slender & Shallow / Carey, Lea & Carey Filadelfia 1828*. The New-York Historical Society Library

31. *p. 89*
Asher B. Durand. Portada del *Atlantic Souvenir*, 1829. Grabado, imagen: 15,2 x 10,2 cm, papel: 29,8 x 23,2 cm. Inscripción (traducida): *Atlantic / Souvenir* (en la imagen) *Carey, Lea & Carey, Filad. 1829 // Dibujado & grabado por A.B. Durand*. The New-York Historical Society Library

32. *p. 72*
Asher B. Durand, a partir de la obra de Samuel F. B. Morse (Estados Unidos, 1791-1872). *The Wife (La esposa)*, 1829. Grabado, imagen: 9,4 x 7,5 cm, papel: 18,3 x 14,3 cm. Inscripción (traducida): *Pintado por S.F.B. Morse — Grab. por A.B. Durand, // El frontispicio de la esposa, The Atlantic Souvenir, Filadelfia, 1830*. The New-York Historical Society Library

33. *p. 73*
Asher B. Durand, a partir de la obra de Charles R. Leslie. *Gipseying Party (Fiesta al aire libre)*, 1829. Grabado, imagen: 7,8 x 11,6 cm, papel: 13,5 x 19,5 cm. Inscripción (traducida): *Pintado por C.R. Leslie —Grabado por A.B. Durand / Fiesta al aire libre. / A partir del cuadro original en posesión de D. Rob. Donaldson, Nueva York*. The New-York Historical Society Library

34. *p. 74*
Asher B. Durand, a partir de la obra de William Eiffe (Estados Unidos, act 1833-1848). *Lady Lightfoot*, 1831. Plancha de grabado de cobre, 15,2 x 22,9 cm. Inscripción(traducida): *Wm Eiffe Pinxt. — Esc. A.B. Durand / Lady Lightfoot / Propiedad de Charles Henry Hall / Grabado por encargo suyo para la American Turf Register & Sporting Magazine*. Publicado en *American Turf Register and Sporting Magazine* (noviembre 1831). Colección de Mark D. Tomasko

Fundación Juan March

35. *p. 75*
Asher B. Durand, a partir de la obra de William Eiffe. *Lady Lightfoot*, 1831. Grabado, imagen: 12,7 x 15,9 cm, papel: 26,2 x 30,5 cm. Inscripción (traducida): *Wm Eiffe Pinxt. — A.B. Durand Scpt // Lady Lightfoot / Propiedad de Charles Henry Hall / Grabado por encargo suyo para la American Turf Register & Sporting Magazine*. Publicado en *American Turf Register and Sporting Magazine* (noviembre 1831). Donación de John Durand, Print Collection, Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs, The New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundations

36. *p. 100*
William Cullen Bryant (Estados Unidos, 1794-1878) y **Asher B. Durand.** *The American Landscape. No 1... Grabados a partir de dibujos originales y precisos; ejecutados del natural expresamente para esta obra, y a partir de cuadros autentificados; con ilustraciones históricas y topográficas*, 1830. 16 páginas con 6 láminas grabadas, 26 x 20,3 cm. Nueva York: Elam Bliss, 1830. The New-York Historical Society Library, Colecciones especiales

37. *p. 120*
James Smillie (Estados Unidos, 1807-1885), a partir de la obra de Asher B. Durand. Portada: *The American Landscape*: *Mambrino's Helmet (el Yelmo de Mambrino)*, 1830. Grabado, imagen: 10,3 x 15,4 cm, lámina: 31,3 x 24,3 cm. Inscripción: *Grabado por James Smillie a partir de un dibujo del natural de A.B. Durand*. Grabado para *The American Landscape*, nº 1 (1830). The New-York Historical Society Library

38. *p. 121*
Asher B. Durand, a partir de la obra de William James Bennett (Estados Unidos, c 1784-1844). *Weehawken*, 1830. Grabado *chine collé*, imagen: 11,4 x 14,8 cm, papel: 15,2 x 20,6 cm, soporte secundario: 20,3 x 25,4 cm. Inscripción (traducida): *Pintado por W.J. Bennett — Grabado por A.B. Durand / Weehawken*. Grabado para *The American Landscape*, nº 1 (1830). The New-York Historical Society Library

39. *p. 122*
Asher B. Durand. *Las montañas Catskill*, 1830. Grabado *chine collé*, imagen: 11,1 x 14,9 cm, papel: 15,1 x 21,3 cm, soporte secundario: 22,9 x 30,5 cm. Inscripción (traducida): *Pintado & Grabado por A.B. Durand / Las montañas Catskill / Publicado por Elam Bliss Nueva York / Impreso por Wade*. Grabado para *The American Landscape*, nº 1 (1830). The New-York Historical Society Library

40. *p. 123*
S. Smillie y Asher B. Durand, a partir de la obra de Robert W. Weir (Estados Unidos, 1803-1889). *Fort Putnam*, 1830. Grabado *chine collé*, imagen: 11,4 x 15,4 cm, papel: 15,1 x 21,3 cm, soporte secundario: 22,9 x 30,5 cm. Inscripción (traducida): *Pintado por Robt W. Weir — Grabado al aguafuerte por S. Smillie acabado por A.B. Durand // Fort Putnam. / Publicado por Elam Bliss Nueva York / Impreso por Wade*. Grabado para *The American Landscape*, nº 1 (1830). The New-York Historical Society Library

41. *p. 124*
Asher B. Durand, a partir de la obra de William James Bennett. *Las cataratas del Sawkill*, 1830. Grabado *chine collé*, imagen: 19,7 x 10,16 cm, papel: 20,3 x 12,7 cm, soporte secundario: 30,5 x 22,9 cm. Inscripción (traducida): *Pintado por W.J. Bennett — Grabado por A.B. Durand // Las cataratas del Sawkill / /Publicado por Elam Bliss Nueva York / Impreso por Wade*. Grabado para *The American Landscape*, nº 1 (1830). The New-York Historical Society Library

42. *p. 125*
Asher B. Durand, a partir de la obra de William James Bennett. *Las cataratas del Sawkill*, 1830. Grabado, imagen: 22,5 x 16,4 cm, papel: 20,3 x 12,7 cm, soporte secundario: 30,5 x 22,9 cm. Inscripción (traducida): *Pintado por W.J. Bennett — Grabado por A.B. Durand // Falls of the Sawkill (Las cataratas del Sawkill), // Publicado por Elam Bliss New York // Impreso por Wade*. Grabado para *The American Landscape*, nº 1, aparecía con borde decorativo en los números de 1833-1834 de *The New-York Mirror*. The New-York Historical Society Library

43. *p. 126*
Asher B. Durand. *Delaware Water-Gap*, 1830. Grabado, imagen: 11,1 x 15,2 cm, papel: 14,8 x 21,7 cm. Inscripción (traducida): *Dibujado & grabado por A.B. Durand // Delaware Water-Gap / Publicado por Elam Bliss Nueva York*. Grabado para *The American Landscape*, nº 1 (1830). The New-York Historical Society Library

44. *p. 127*
Asher B. Durand, a partir de la obra de Thomas Cole (Inglaterra, 1801-1848). *Lago Winnepiseogee*, 1830. Grabado *chine collé*, imagen: 10,5 x 13,7 cm, papel: 15,4 x 23,5 cm, soporte secundario: 19 x 26,7 cm. Inscripción (traducida): *Pintado por T. Cole — Grab. por A.B. Durand // Lago Winnepiseogee. / Publicado por Elam Bliss Nueva York*. Grabado para *The American Landscape*, nº 1 (1830). The New-York Historical Society Library

45. *p. 22*
Asher B. Durand. *Los hijos de Durand*, 1832. Óleo sobre lienzo, 92,7 x 73,7 cm. The New-York Historical Society. Donación de los hijos del artista, a través de John Durand. Inv. 1903.2

46. *p. 93*
Asher B. Durand, a partir de la obra de Charles Cromwell Ingham (Estados Unidos, 1796-1863) *Catharine Maria Sedgwick* (1789-1867), 1832. Grabado, imagen: 10,6 x 8,9 cm, papel: 30,3 x 23,7 cm. Inscripción (traducida): *Pintado por Chas. Ingham — Grab. por A.B. Durand // Catharine M. Sedgwick* / [firma en facsímil] / *Presentado según la ley del año 1832 por James Herring en la Oficina del Juzgado de Distrito del Distrito Sur de Nueva York*. Grabado para la *National Portrait Gallery of Distinguished Americans (Galería nacional de retratos de norteamericanos distinguidos)* (1834-1839) de James Herring y James Longacre. The New-York Historical Society Library

Fundación Juan March

47. *p. 89*
Asher B. Durand, a partir de la obra de Charles R. Leslie. *Sancho Panza and the Duchess (Sancho Panza y la duquesa)*, 1832. Grabado, imagen: 7,2 x 10,2 cm, papel: 13,5 x 19,5 cm. Inscripción (traducida): *Pintado por C.R. Leslie — Grab. por A.B. Durand*. Prueba antes del nombre. Grabado para *The Atlantic Souvenir* (1832). The New-York Historical Society Library

48. *p. 21*
Asher B. Durand, a partir de la obra de William Jewett (Estados Unidos, 1792-1874) y Samuel Waldo (Estados Unidos, 1783-1861). *John Trumbull* (1756-1843), 1833. Grabado, imagen: 12,1 x 9,2 cm, papel: 26,2 x 17 cm. Inscripción (traducida): *Pintado por Waldo & Jewett. —para la Trumbull Gallery, Yale College, New Haven. —Grabado por A.B. Durand // John Trumbull* [firma en facsímil] / *Presentado según la ley del año 1833 por James Herring en la Oficina del Juzgado de Distrito/ Juzgado del Distrito Sur de Nueva York*. Grabado para la *National Portrait Gallery of Distinguished Americans (Galería nacional de retratos de norteamericanos distinguidos)* (1834-1839) de James Herring y James Longacre. The New-York Historical Society Library. Donación de la Chicago Historical Society, 1953

49. *p. 90*
Asher B. Durand. *James Madison* (1751-1836), 1833. Óleo sobre lienzo, 61,6 x 51,4 cm. The New-York Historical Society. Donación de P. Kemble Paulding. Inv. 1870.1

50. *p. 91*
Asher B. Durand. *Aaron Ogden* (1756-1839), 1833. Óleo sobre lienzo, 76,2 x 63,5 cm. The New-York Historical Society. Donación de varios miembros de la Society. Inv. 1878.1

51. *p. 92*
Asher B. Durand. *Aaron Ogden* (1756-1839), 1834. Grabado, imagen: 10,8 x 9,2 cm, papel: 26,2 x 6,4 cm. Inscripción (traducida): *Pintado y Grabado por A.B. Durand. // Aaron Ogden* / [firma en facsímil] / *Presentado según la ley del año 1834 por James Herring en la Oficina del Juzgado de Distrito/ Juzgado del Distrito Sur de Nueva York*. Grabado para la *National Portrait Gallery of Distinguished Americans (Galería nacional de retratos de norteamericanos distinguidos)* (1834-1839) de James Herring y James Longacre. The New-York Historical Society Library. Donación de la Chicago Historical Society, 1953

52. *p. 93*
Asher B. Durand, a partir de la obra de Charles Cromwell Ingham. *DeWitt Clinton* (1769-1828), 1834. Grabado, imagen: 11,1 x 8,9 cm, papel: 23,8 x 14,9 cm. Inscripción (traducida): *Pintado por C. Ingham — Grab. por A.B. Durand // DeWitt Clinton* / [firma en facsímil] / *Copyright 1834 de James Herring*. Grabado para la *National Portrait Gallery of Distinguished Americans (Galería nacional de retratos de norteamericanos distinguidos)* (1834-1839) de James Herring y James Longacre. The New-York Historical Society Library

53. *p. 93*
Asher B. Durand, a partir de la obra de Thomas Sully (Estados Unidos, 1783–1872). *David Hosack* (1769-1835), 1834. Grabado, imagen: 11,6 x 9,2 cm, papel: 27,1 x 18,1 cm. Inscripción (traducida): *Pintado por T. Sully —Grab. por A.B. Durand. // David Hosack M.D., F.R.S.* / [firma en facsímil] / *Copyright 1834 de James Herring*. Grabado para la *National Portrait Gallery of Distinguished Americans (Galería nacional de retratos de norteamericanos distinguidos)* (1834-1839) de James Herring y James Longacre. The New-York Historical Society Library

54. *p. 94*
Asher B. Durand. *Peter Stuyvesant y el trompetista: la cólera de Peter Stuyvesant al enterarse de la captura, por traición, del fuerte Casimir*, 1835. Óleo sobre lienzo, 61,6 x 76,8 cm. The New-York Historical Society. Donación de The New-York Gallery of the Fine Arts. Inv. 1858.28

55. *p. 76*
Asher B. Durand, a partir de la obra de John Vanderlyn (Estados Unidos, 1775-1852). *Ariadna*, c 1831-1835. Óleo sobre lienzo, 43,5 x 49,2 cm. The Metropolitan Museum of Art. Donación de Samuel P. Avery, 1897. Inv. 97.29.2

56. *p. 77*
Asher B. Durand, a partir de la obra de John Vanderlyn. *Ariadna (a partir de la obra de John Vanderlyn): Dibujo preparatorio para el grabado*, 1833. Grafito sobre papel cuadriculado y numerado para traslado, 43,5 x 52,7 cm. Filigrana: JWHATMAN / 1827. The New-York Historical Society. Donación de la Familia Durand. Inv. X.502

57. *p. 226*
Asher B. Durand, a partir de la obra de John Vanderlyn. *Ariadna*, 1835. Grabado, quinta fase, imagen: 36 x 45,1 cm, papel: 43,3 x 52,4 cm. Inscripción (traducida): *Pintado por J. Vanderlyn —Grab. por A.B. Durand // Ariadne. | Publicado por A.B. Durand, Hodgson, Boys, & Graves, London, & Rittner & Goussil à Paris 1835. | Presentado según la ley del año 1835 por A.B. Durand en la Oficina del Juzgado de Distrito/ Juzgado del Distrito Sur de Nueva York | Impreso por A. King*. The New-York Historical Society. Donación de Lucy Maria Durand Woodman. Inv. 1908

Fundación Juan March

58. *p. 23*
Asher B. Durand. *Autorretrato*, c 1835. Óleo sobre lienzo, 76,2 x 61 cm. The New-York Historical Society. Donación de Lucy Maria Durand Woodman. Inv. 1907.2

59. *p. 160*
Asher B. Durand. Cuaderno de dibujo con 47 folios, 1835-1836. Grafito sobre papel beis encuadernado en un cuaderno de dibujo, 22,5 x 29,2 cm. Varias inscripciones. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.57

60. *p. 138*
Asher B. Durand. *Cabeza ideal: inspiración del natural*, 1836. Óleo sobre lienzo, 68,6 x 54,6 cm. The New-York Historical Society. Donación de los hijos del artista, a través de John Durand. Inv. 1903.6

61. *p. 95*
Samuel Finley Breese Morse (Estados Unidos, 1791-1872). *Composición paisajística: Helicón y Aganipa (Paisaje alegórico de la Universidad de Nueva York)*, 1836. Óleo sobre lienzo, 57,2 x 92,1 cm. The New-York Historical Society, Fondo Louis Durr. Inv. 1917.3

62. *p. 161*
Asher B. Durand. *Frontispicio con* trompe l'oeil *de grupo de tres dibujos de árboles*. Perteneciente al desencuadernado "Cuaderno de dibujo del lago Schroon", 1837. Grafito sobre papel, 23,5 x 34 cm. Inscripción (traducida) arriba en el centro, en grafito y en mayúsculas desapareciendo detrás de las hojas: *BOCETO*; abajo dibujos apilados: *Y / NUEVA YORK / 1837*; arriba a la izquierda en tinta gris y grafito: *el 19 de junio, 1837 se adquirió este libro*. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.86

63. *p. 162*
Asher B. Durand. *Montaña Whorllebury [?] cerca del lago Schroon, Nueva York*. Perteneciente al desencuadernado "Cuaderno de dibujo del lago Schroon", 1837. Grafito sobre papel, 23,5 x 33,7 cm, irregular. Inscripción (traducida) abajo a la derecha en grafito: *Mont. Whorllebury cerca del lago Schroon / 4 de julio. 1837 mirando hacia el norte*. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.91

64. *p. 163*
Asher B. Durand. *El roble albar en la finca Hosack, Hyde Park, Nueva York con cinco figuras y un artista dibujando*, 1838. Grafito sobre papel, 26,7 x 35,6 cm, irregular. Inscripción (traducida) abajo en el centro en grafito: *Roble albar en casa del Dr Hossacks– / Hyde Park 12 de julio. 1838*. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.98

65. *p. 25*
Thomas Cole (Estados Unidos, 1801-1848). *Estudio para Sueño de Arcadia,* c 1838. Óleo sobre panel de madera, 22,2 x 36,8 cm. The New-York Historical Society. Donación de los hijos del artista, a través de John Durand. Inv. 1903.9

66. *p. 24*
Mathew B. Brady (Estados Unidos, 1822-1896). *Thomas Cole* (1801-1848), c 1845. Daguerrotipo, imagen: 7,6 x 7 cm, caja: 13,3 x 11,4 cm. The New-York Historical Society. Adquisición, Fondo Watson, 2003

67. *p. 164*
Asher B. Durand. *Casa de Notch, montañas White, New Hampshire*, 1839. Grafito sobre papel, 26 x 36,5 cm. Inscripción (traducida) abajo a la derecha en grafito: *Casa de Notch/ Mont. White. 3 de julio. 1839*. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.95

68. *p. 96*
Asher B. Durand. *Domingo por la mañana*, 1839. Óleo sobre lienzo, 64,1 x 92,1 cm. The New-York Historical Society. Donación de los hijos del artista, a través de John Durand. Inv. 1903.3

69. *p. 166*
Asher B. Durand. *Estudio de árbol, Windsor Park, Inglaterra*, 1840. Grafito sobre papel gris-verdoso, 36,8 x 25,7 cm, irregular. Inscripción (traducida) abajo a la derecha en grafito: *Windsor Park 28 de julio 1840*. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.72

Fundación Juan March

70. *p. 140*
Asher B. Durand, a partir de la obra de Nicholas Lancret (Francia, 1690-1743). *Madurez*, 1840. Óleo sobre cartón, 28,9 x 34 cm. The New-York Historical Society. Donación de Lucy Maria Durand Woodman. Inv. 1907.29

71. *p. 139*
Asher B. Durand. *Cabeza de romano*, 1840. Óleo sobre lienzo, 61,3 x 49,2 cm. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1931.7

72. *p. 142-143*
Asher B. Durand. Cuaderno de dibujo con 50 folios, 1840-1841. Grafito sobre papel beis encuadernado en un cuaderno de dibujo, 29,5 x 45,7 cm. Inscripción (traducida) en portada interior arriba a la derecha en grafito: *Hecho para mí por Meyer / Lucerne 15 de Sep. 1840 / Precio 9 1/2 Francos / A.B.D.* Folios 7v-8r inscripción (traducida) abajo en el centro de la página derecha: *Del Flegère Sepr. 23*; puntos de referencia etiquetados de izquierda a derecha en páginas sueltas: *Vert*; *ag. Druz*; *à bouchard*; *ag. moine*; *glacier bois*; *Mer de Glace*; *Montanvert*; *Lechaud*; *Petits jorasses*; *Grandes Jorasses*; *Les Pinacles*; *Tacules*; *Charmoz*; *Grepont*; *Pland.*; *Midi*; *Mont Maudit*; *Mont blanc*; *rouge*; *grand mulets*; *dromadaire*; *dõme du gouté*; *gouté*; *g des bossons-*; *glacier de taconaz*; *aiguille de bioniasset*; *Mt. Lachat*. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. X.486.

73. *p. 141*
Asher B. Durand. *Vista de la fuente Hippocampus ("Fontana de' Cavalli Marini" de Cristoforo Unterberger, 1791) en los jardines Borghese, Roma, Italia*, 1841. Grafito sobre papel, 25,7 x 17,5 cm. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.120

74.
Asher B. Durand. Cuaderno de dibujo con 43 folios, 1841. Grafito, gouache y acuarela sobre papel de varios tonos de beis y marrón encuadernado en un cuaderno de dibujo, 22,2 x 29,8 cm. Inscripción (traducida) en portada interior arriba a la izquierda en grafito: *A.B Durand / Roma 8 de marzo. 1841*; en contraportada interior arriba a la izquierda: *cant. Pagada por Cor ... por ABD. / Factura del Capri (Hotel & c) – $5-6 carleni / pagados a un barquero ... – 7 – 7- / Extra Bono ... a Ditto – 1 – 0 – / Factura de Sorrento (Hotel & c) – 5 '6/ tarifa de Sorto a Naples / & fachini 1 '4 / 21 – 0* y varias inscripciones matemáticas. Folio 11 inscrito abajo en el centro en grafito: *descenso a Piscine Mirabili*. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1932.58 *p. 141*

75. *p. 146*
Asher B. Durand. *Caldera del Mont. Vesubio*, 1841. Grafito sobre papel, 25,9 x 36,5 cm. Inscripción (traducida) abajo a la derecha en grafito: *Cráter del Vesubio 22 de marzo 1841*; arriba a la derecha dentro de imagen: *arenoso*. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.114

76. *p. 146*
Asher B. Durand. *Ischia y Procida desde la bahía de Nápoles, Italia*, 1841. Grafito sobre papel, 25,4 x 37,1 cm. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.115

77. *p. 144-145*
Asher B. Durand. Cuaderno de dibujo con 35 folios, 2 en blanco, 1841. Grafito sobre papel beis encuadernado en un cuaderno de dibujo, 24,3 x 34,3 cm. Inscripción (traducida) en portada interior en el margen superior en grafito: *$1,80 Roma 31 de marzo. 1841 / A.B.D.*; contraportada interior arriba a la derecha: *Mozo– 2 / Iglesia – 3 / Comida 11 1/2*. Folios 6v-7r inscripción (traducida) abajo a la derecha de la página izquierda en grafito: *Acueductos romanos 9 de abril. 1841*. Folio 7v inscripción (traducida) abajo a la derecha en grafito: *Fragmento de acueductos Roma 9 de abril*. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.59

78. *p. 147*
Asher B. Durand. *Parroquia, Stratford-on-Avon, Inglaterra*, 1841. Grafito y gouache blanco sobre papel gris, 25,7 x 35,6 cm. Inscripción (traducida) abajo a la derecha en grafito: *Stratford, on Avon 17 de junio de 1841*. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.122

Fundación Juan March

79. *p. 26*
Asher B. Durand. *El roble solitario (El viejo roble)*, 1844. Óleo sobre lienzo, 91,4 x 121,9 cm. The New-York Historical Society. Donación de The New-York Gallery of the Fine Arts. Inv. 1858.75

80. *p. 97*
Asher B. Durand. *Luman Reed* (1785-1836), 1844. Óleo sobre lienzo, 76,2 x 63,5 cm. The New-York Historical Society. Donación de The New-York Gallery of the Fine Arts. Inv. 1858.56

81. *p. 167*
Asher B. Durand. Cuaderno de dibujo con 45 folios, 3 en blanco, 1844–1845. Grafito y gouache blanco sobre papel beis encuadernado en un cuaderno de dibujo, 31,1 x 47 cm. Inscripción (traducida) en portada interior arriba a la derecha en grafito: *A.B.D.* Folio 40 inscripción (traducida) abajo a la derecha en grafito: *Mohawk 7 de Agst. 1845*. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. X.485[dup]

82. *p. 27*
Asher B. Durand. *Árboles a la orilla del arroyo, Kingston, Nueva York*, c 1846. Óleo sobre lino, 54 x 42,5 cm. The New-York Historical Society. Fondo Louis Durr. Inv. 1887.6

83. *p. 165*
Asher B. Durand. *"Iglesia de piedra de Dover", Dover Plains, Nueva York*, c 1847. Grafito y gouache blanco sobre papel gris, montado sobre cartulina, 35,6 x 25,4 cm. Inscripción (traducida) abajo a la derecha en grafito: *Iglesia de piedra / Dover Plains* [retocado dos veces]. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.125

84. *p. 214*
Asher B. Durand. *Estudio de árboles, pinar, Catskill, Nueva York*, 1848. Grafito sobre papel gris-verdoso, 35,6 x 25,4 cm. Inscripción (traducida) abajo a la izquierda en grafito: *Catskill*; abajo a la derecha: *Pinar / Sep. 1848*. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.64

85. *p. 168*
Asher B. Durand. *Pinos, montaña North, Catskill, Nueva York*, 1848. Grafito sobre papel gris-verdoso, 25,1 x 35,6 cm. Inscripción (traducida) abajo a la derecha en grafito: *Pinos, montaña North, Catskills Sep. 1848*. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.73

86. *p. 169*
Asher B. Durand. *Troncos de sicomoro, Catskill Clove, Nueva York*; reverso: boceto de árboles, 1848. Grafito sobre papel gris-verdoso, 35,6 x 25,4 cm. Inscripción (traducida) abajo a la izquierda en grafito: *Serie*; arriba a la derecha: *9* [rodeado por un círculo]; abajo a la derecha: *9* [rodeado por un círculo] / *Troncos de sicomoro / Catskill clove 1 de oct. de 1848*. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.82

87. *p. 170*
Asher B. Durand. *Estudio para "Composición paisajística: en las Catskills"*, c 1848. Grafito, tiza blanca, carboncillo y gouache blanco con raspado y difumino sobre papel caqui, 25,6 x 35,9 cm. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.278

88. *p. 171*
Asher B. Durand. *Estudio de árboles, Shandaken, Nueva York*, 1849. Grafito, gouache blanco, pigmento blanco a base de plomo sobre papel gris-verdoso, 35,2 x 25,4 cm. Inscripción (traducida) abajo a la izquierda en grafito (parcialmente ilegible): *Erie RR w... / Montañas Adirondack* [tachado] / *1849 / serie*; abajo a la derecha: *Shandaken*. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.127

89. *p. 27*
Asher B. Durand. *Estudio de la naturaleza: estudio de árbol, Newburgh, Nueva York*, 1849. Óleo sobre lienzo, 56,2 x 45,7 cm. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1932.49

90. *p. 172*
Asher B. Durand. *Estudio de árboles y rocas, montañas Catskill, Nueva York*, c 1849. Grafito sobre papel gris-verdoso, 35,6 x 25,1 cm. Inscripción reverso, abajo a la derecha en grafito: *Catskill*. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.67

Fundación Juan March

91. *p. 173*
Asher B. Durand. *Estudios de un árbol y una rama*, c 1849. Grafito sobre papel gris-verdoso, 25,4 x 35,6 cm. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.68

92. *p. 174*
Asher B. Durand. *Estudio de árbol, Newburgh, Nueva York*, c 1849. Grafito sobre papel gris-verdoso, 35,4 x 25,4 cm, irregular. Inscripción (traducida) abajo a la izquierda en grafito: *serie*; abajo a la derecha: *Newburg*. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.237

93. *p. 175*
Asher B. Durand. *Estudio de árboles y rocas, Catskill Clove, Nueva York*, 1850. Grafito sobre papel gris-verdoso, 35,2 x 25,4 cm, irregular. Inscripción (traducida) abajo a la izquierda en grafito: *Clove 7 Oct 1850*; abajo a la derecha: *serie*. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.62

94. *p. 176*
Asher B. Durand. *Paisaje montañoso con dos árboles*; reverso: estudio de paisaje montañoso, c 1851. Grafito y gouache blanco sobre papel gris-verdoso, grafito, 25,1 x 35,2 cm. Inscripción (traducida) abajo a la izquierda en grafito: *serie*. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.69

95. *p. 177*
Asher B. Durand. *Estudio de árbol pelado, South Egremont, Massachusetts*, c 1851-1852. Grafito y gouache blanco sobre papel beis, 34,9 x 25,2 cm, irregular. Inscripción (traducida) abajo a la izquierda en grafito: *serie*; abajo a la derecha: *Bash Bish*. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.250

96. *p. 178*
Asher B. Durand. *Estudio de rocas y árboles en Ice Glen, Stockbridge, Massachusetts*, c 1851-1852. Grafito y gouache blanco sobre papel beis, 35,6 x 25,4 cm. Inscripción (traducida) abajo a la izquierda en grafito: *serie*; abajo a la derecha: *Ice Glen–*. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.251

97. *p. 180*
Asher B. Durand. *Estudio de árboles, Shandaken, Nueva York*, c 1852. Grafito con raspado sobre papel gris-verdoso, 35,7 x 25,4 cm. Inscripción (traducida) abajo a la derecha en grafito: *Olivo / Shandaken*. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.260

98. *p. 28*
John William Casilear (Estados Unidos, 1811-1893). *Paisaje*, 1852. Óleo sobre lienzo, 57,2 x 76,2 cm. The New-York Historical Society. Donación de Lucy Maria Durand Woodman. Inv. 1907.7

99. *p. 29*
Asher B. Durand. *Las colinas Beacon junto al río Hudson, frente a Newburgh. Pintado sobre el terreno*, c 1852. Óleo sobre lienzo, 81,3 x 116,8 cm. The New-York Historical Society. Donación de Lucy Maria Durand Woodman. Inv. 1907.11

100. *p. 251*
Asher B. Durand. *Vista de las montañas Shandaken, Nueva York*, 1853. Óleo sobre lino, 40,6 x 61 cm. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1932.21

101. *p. 215*
Asher B. Durand. *Estudio de la naturaleza, Stratton Notch, Vermont*, 1853. Óleo sobre lienzo, 45,7 x 60,3 cm. The New-York Historical Society. Donación de Lucy Maria Durand Woodman. Inv. 1907.21

102. *p. 30*
Asher B. Durand. *Cadena montañosa de Shandaken, Kingston, Nueva York*, c 1854. Óleo sobre lienzo, 53,3 x 42,5cm. The New-York Historical Society, Fondo Louis Durr. Inv. 1887.5

Fundación Juan March

103. *p. 31*
Asher B. Durand. *Shandaken, condado de Ulster, Nueva York*, 1854. Óleo sobre lienzo, 53,3 x 42,5 cm. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1932.17

104. *p. 35*
Asher B. Durand. *Clareando*, 1854. Óleo sobre lienzo, 81,9 x 122,5 cm. Colección de Barrie y Deedee Wigmore

105. *p. 179*
Asher B. Durand. *Arroyo en el bosque*, c 1854. Grafito, gouache blanco y pigmento blanco a base de plomo sobre papel gris-verdoso preparado, 35,2 x 25,4 cm. Inscripción abajo a la derecha en grafito: *H.J. Brook*. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.129

106. *p. 48*
Asher B. Durand. *Bosque primigenio*, c 1854. Óleo sepia sobre lienzo, 147,3 x 121,9 cm. The New-York Historical Society. Donación de Lucy Maria Durand Woodman. Inv. 1907.18

107. *p. 213*
Fotógrafo desconocido. *Asher B. Durand*, c 1854. Daguerrotipo, imagen: 11,4 x 9,2 cm, marco: 15,1 x 12,1 cm. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman

108. *p. 212*
William J. Stillman y John Durand, editores y propietarios. *The Crayon* (1855). Cada volumen: 28,6 x 21,6 cm. Vol. 1: Asher B. Durand "Cartas sobre pintura de paisaje. Cartas I – VIII". Vol. 2: Asher B. Durand "Cartas sobre pintura de paisaje. Carta IX". The New-York Historical Society Library

109. *p. 20*
Charles Mettam y Edmund A. Burke, arquitectos. *The New-York Historical Society, la Segunda Avenida con la Calle Once, ciudad de Nueva York*, 1855. Acuarela, tinta negra y aguada, y grafito sobre papel, extendido sobre otra hoja, extendido sobre lienzo, 57,2 x 80,5 cm. Colección de The New-York Historical Society. Inv. X.370

110. *p. 253*
Asher B. Durand. *Monte Chocorua, New Hampshire*, 1855. Grafito y gouache blanco sobre papel beis preparado, 25,1 x 35,2 cm. Inscripción (traducida) abajo a la derecha en grafito: *22 Ag.1855*. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.74

111. *p. 181*
Asher B. Durand. *Estudio de cuatro troncos de árbol (tres abedules)*, c 1855. Grafito con raspado sobre papel beis, 31,8 x 24,4 cm, irregular. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.325

112. *p. 186*
Asher B. Durand. *Grupo de árboles*, 1855-1857. Óleo sobre lienzo, 61 x 45,7 cm. The New-York Historical Society. Fondo Louis Durr. Inv. 1887.8

113. *p. 32*
Asher B. Durand. *Paisaje*, c 1855. Óleo sobre lienzo, 61 x 42,5 cm. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1932.26

114. *p. 49*
Asher B. Durand. *Estudio de la naturaleza: rocas y árboles en las Catskills, Nueva York*, c 1856. Óleo sobre lienzo, 54,6 x 43,2 cm. The New-York Historical Society. Donación de Lucy Maria Durand Woodman. Inv. 1907.20

Fundación Juan March

115. *p. 182*
Asher B. Durand. *Estudio de árbol, montañas Catskill, Nueva York*, 1857. Grafito sobre papel beis, 37,1 x 25,1 cm, irregular. Inscripción (traducida) abajo a la derecha en grafito: *Monts.Catskill / 24 de julio 1857*. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.75

116. *p. 183*
Asher B. Durand. *Estudio del tronco de un árbol caído*, 1857. Grafito sobre papel, 25,1 x 36,8 cm, irregular. Inscripción (traducida) abajo a la derecha en grafito: *Monts. Catskill. Julio 1857*. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.149

117. *p. 229*
Asher B. Durand. *Paisaje de las montañas White, Franconia Notch, New Hampshire*, 1857. Óleo sobre lienzo, 122,6 x 184,2 cm. The New-York Historical Society. Colección Robert L. Stuart. Inv. S-105

118. *p. 228*
Asher B. Durand. *Paisaje en sepia: árboles con arroyo*, c 1854. Óleo sobre lienzo, 94,3 x 104,8 cm. (El prestador lo ha situado cerca de Jackson Falls, New Hampshire). The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1930.12

119. *p. 254*
Asher B. Durand. *Estudio de arroyo en el monte*, c 1859. Óleo sepia sobre lienzo, 114,9 x 92,1 cm. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1930.11

120. *p. 255*
Asher B. Durand. *Arroyo en el monte*, 1859. Óleo sobre lienzo, 114,9 x 91,4 cm. The New-York Historical Society. Colección Robert L. Stuart. Inv. S-190

121. *p. 40*
Thomas H. Hotchkiss (Estados Unidos, 1833-1869). *Puesta de sol en el Coliseo, Roma*, 1860-1869. Óleo sobre papel, extendido sobre papel japonés, extendido sobre madera, 15,2 x 33,3 cm. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1932.206

122. *p. 33*
Asher B. Durand. *Estudio de la naturaleza: un abedul*, c 1860. Óleo sobre lienzo, 55,9 x 42,5 cm. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1932.47

123. *p. 33*
Asher B. Durand. *Abedules negros, montañas Catskill*, 1860. Óleo sobre lienzo, 60,3 x 42,5 cm. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1932.30

124. *p. 184*
Asher B. Durand. *Estudio de ramas de árboles, Fishkill Landing, Nueva York*, 1860. Grafito sobre papel Bristol gris, 47,6 x 31,1 cm. Inscripción (traducida) abajo a la izquierda en grafito: *Fishkill Landing / serie*. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.61

125. *p. 39*
John Frederick Kensett (Estados Unidos, 1816-1872). *Orilla del mar*, 1861. Óleo sobre lienzo, 45,7 x 76,2 cm. The New-York Historical Society. Colección Robert L. Stuart, S-42

126. *p. 187*
Asher B. Durand. *Nogal en Hague, lago George, Nueva York*, c 1862. Óleo sobre lienzo, 60,3 x 42,5 cm. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1932.46

Fundación Juan March

127. *p. 185*
Asher B. Durand. *Isla con árboles pequeños, lago George, Nueva York*, c 1862. Grafito sobre papel montado sobre cartulina, 31,3 x 47,3 cm. Inscripción (traducida) abajo a la derecha en grafito: *Lago George*. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.166

128. *p. 188*
Asher B. Durand. *Estudio de dos árboles, Hague, lago George, Nueva York*, c 1862. Grafito y gouache blanco sobre papel Bristol gris, 31 x 47,5 cm, irregular. Inscripción abajo a la derecha en grafito: *La Haya*. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.171

129. *p. 189*
Asher B. Durand. *Árboles a la orilla del lago George, Bolton, Nueva York*, 1863. Grafito sobre papel, 31,3 x 47 cm, irregular. Inscripción abajo a la derecha en grafito: *Bolton*. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.181

130. *p. 190*
Asher B. Durand. *Estudio de dos árboles, Bolton, lago George, Nueva York*, 1863. Grafito sobre papel Bristol beis, 31,1 x 47 cm. Firma e inscripción (traducida) abajo a la derecha en grafito: *A.B. Durand / Bolton. 3/Oct./63*. The New-York Historical Society. Donación de Lucy Maria Durand Woodman. Inv. 1907.27

131. *p. 36*
Asher B. Durand. *Catskill Clove, Nueva York*, 1864. Óleo sobre lienzo, 38,1 x 61 cm. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1932.14

132. *p. 253*
Asher B. Durand. *Paisaje, Barrytown, Nueva York*, 1865. Grafito con difumino sobre papel marrón, 31 x 47 cm. Inscripción (traducida) abajo a la derecha en grafito: *Barrytown 10 de julio. 1865*. Filigrana: TOLLE ET FILS. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1918.191

133. *p. 191*
Asher B. Durand. Cuaderno de dibujo con 39 folios, 2 en blanco y guardas amarillas, 1867-1870. Grafito y tiza blanca sobre papel blanquecino, marrón y gris, 12,4 x 20,8 cm. Inscripción (traducida) de guarda en grafito: *Cuaderno de dibujo / de Asher Brown Durand / N.DW*. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. X.487 [dup]

134. *p. 227*
Robert Hinshelwood (Estados Unidos, 1812-después de 1875). *Domingo por la mañana*, 1869. Grabado *chine collé*, imagen: 26,4 x 37,8 cm, papel: 17,8 x 31,3 cm, soporte secundario: 25,4 x 35,6 cm. A partir de la obra de A.B. Durand, *Domingo por la mañana*, 1839 [CAT.68]. Frontispicio del volumen encuadernado del *Appleton's Journal*, vol. 2 (1869). The New-York Historical Society Library

135. *p. 227*
Paradise & Cooke, fotógrafos. *Asher B. Durand*, posterior a 1860. *Carte de visite* a la albúmina, tarjeta: 10,2 x 6 cm. The New-York Historical Society Library. Donación de Mary L. y Ellen Constant, 1949

136. *p. 37*
Asher B. Durand. *Montañas Adirondack, Nueva York*, c 1870. Óleo sobre lienzo, 38,7 x 60,3 cm. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1932.10

137. *p. 38*
Jasper Francis Cropsey. *Lago Greenwood, Nueva Jersey*, 1871. Óleo sobre lienzo, 50,8 x 83,8 cm. The New-York Historical Society. Colección Robert L. Stuart. Inv. S-156

138. *p. 230*
Asher B. Durand. *Montaña Black desde las islas Harbor, lago George, Nueva York*, 1875. Óleo sobre lienzo, 82,6 x 152,4 cm. The New-York Historical Society. Donación de Lucy Maria Durand Woodman. Inv. 1907.17

Fundación Juan March

139. *p. 231*
Asher B. Durand. *Puesta de sol: recuerdo de las Adirondacks*, 1878. Óleo sobre lienzo, 100,3 x 128,3 cm. The New-York Historical Society. Donación de los hijos del artista, a través de John Durand. Inv. 1903.4

140. *p. 41*
Fotógrafo desconocido. *Interior del estudio de Durand en Maplewood*, posterior a 1878. Impresión a la albúmina, imagen: 19,4 x 24,3 cm, cartulina: 35,2 x 43 cm. The New-York Historical Society Library. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1935

141. *p. 232*
Paleta y pinceles de Asher B. Durand, antes de 1879. Paleta, madera y pintura de óleo, 41, 3 x 29,2 cm. Inv. 1932.237b. Pincel, madera, metal y barbillón, larg. 25,4 cm. Inv. 1932.237c. Pincel, madera y barbillón, larg. 34,3 cm. Inv. 1932.237d. Pincel, madera, metal y barbillón, larg. 30,5 cm. Inv. 1932.237e. Pincel, madera, metal y barbillón, larg. 26,7 cm. Inv. 1932.237f. The New-York Historical Society. Donación de Nora Durand Woodman. Inv. 1932.237b-f

Fundación Juan March

BIBLIOGRAFÍA

Fundación Juan March

Fuentes de archivo

DOCUMENTOS COLE: Thomas Cole Papers, 1821-1863. Manuscripts and History Division, New York State Library, Albany, Nueva York

DOCUMENTOS DURAND: Asher B. Durand Papers, 1812-1866. New York Public Library, Nueva York: copia en microfilme de cuatro carretes hechos por los Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C. Las referencias incluyen la fecha y número de página del autor (cuando se consigna), seguido por el número N (o nº de carrete) y el número del fotograma del microfilme. De este modo, Documentos Durand, Journals, 25 agosto 1840, p. 117 (N20, 59); o Documentos Durand, Caroline Durand a John Durand, 2 junio 1857 (N20, 996).

DIARIO KENSETT: John F. Kensett, "Journal Commenced June 1, 1840". Frick Art Reference Library, Nueva York.

DIARIOS EDMONDS: Francis W. Edmonds. Diaries. Columbia County Historical Society, Kinderhook, Nueva York, copia en microfilme, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.

DOCUMENTOS STURGES: Sturges Family Papers. Archives of the Morgan Library and Museum, Nueva York.

Textos del artista

DURAND, ASHER B., "Letters on Landscape Painting", publicadas en *The Crayon* en 1855: "Carta I," 1, nº 1 (3 enero 1855), pp. 1-2; "Carta II," 1, nº 3 (17 enero 1855), pp. 34-35; "Carta III," 1, nº 5 (31 enero 1855), pp. 66-67; "Carta IV," 1, nº 7 (14 febrero 1855), pp. 97-98; "Carta V," 1, nº 10 (7 marzo 1855), pp. 145-146; "Carta VI," 1, nº 14 (4 abril 1855), pp. 209-211; "Carta VII," 1, nº 18 (2 mayo 1855, pp. 273-275; "Carta VIII," 1, nº 23 (6 junio 1855), pp. 354-355; y "Carta IX," 2, nº 2 (11 julio 1855), pp. 16-17. Las notas hacen referencia a la numeración romanas de las cartas y a la paginación de éstas en la revista, aportadas también en la edición facsímil que acompaña este catalogo: Asher B. Durand, *Cartas sobre pintura de paisaje (1855)* (2010).

Textos sobre el artista

"An Aged Artist", *Studio, vol.* 2 (agosto 1883), pp. 60-63.

Art Amateur, vol. 16, nº 6 (mayo 1887), p. 123.

"A. B. Durand—Our Veteran Landscape Painter," *Appleton's Journal of Literature, Science and Art*, 3 (7 mayo 1870), pp. 520-521.

"Asher B. Durand", *Daily Picayune* (Nueva Orleans, 5 octubre 1886), p. 2.

AVERY, KEVIN J., "«A Trespasser on Your Grounds»: Durand in Cole's America", *New-York Journal of American History* (2007), pp. 50-67.

BLANCHARD, JULIAN, "The Durand Engraving Companies", *Essay Proof Journal, vol.* 7, nº 2 (abril 1950), pp. 147-152; 8, nº 1 (enero 1951), pp. 11-16.

CALLOW, JAMES T., *Kindred Spirits: Knickerbocker Writers and American Artists, 1807-1855*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1967.

CRAVEN, WAYNE, "Asher B. Durand's Career as an Engraver", *American Art Journal, vol.* 3, nº 1 (1971), pp. 39-57.

"Cyrus Durand, The Machinist and Bank-Note Engraver", *Illustrated Magazine of Art, vol.* 3 (1854), pp. 267-270.

DURAND, JOHN, *The Life and Times of Asher B. Durand* (1894). Nueva York: Kennedy Graphics, 1970.

DURAND, JOHN, *The Life and Times of Asher B. Durand* (1894). Hensonville, N.Y.: Black Dome, 2006.

"Eulogizing the Dead Artist", *New York Times*, (22 septiembre 1886), p. 8.

FERBER, LINDA S. (ed.), *Kindred Spirits: Asher B. Durand and the American Landscape* [cat. expo.]. Nueva York, Londres: Brooklyn Museum in association with D Giles Limited, 2007.

FERBER, LINDA S., "Asher B. Durand, American Landscape Painter", en Linda S. Ferber (ed.), *Kindred Spirits: Asher B. Durand and the American Landscape* [cat. expo.]. Nueva York, Londres: Brooklyn Museum in association with D Giles Limited, 2007, pp. 127-203.

FOSHAY, ELLA M., y BARBARA NOVAK, *Intimate Friends: Thomas Cole, Asher B. Durand, William Cullen Bryant*. Nueva York: New-York Historical Society, 2000.

GALLATI, BARBARA DAYER, "Catalogue of the Exhibition", en *Hudson River Museum. Asher B. Durand: An Engraver's and a Farmer's Art* [cat. expo.]. Yonkers, N.Y.: Hudson River Museum, 1983.

GALLATI, BARBARA DAYER, "«A Year of Toilsome Exile»: Asher B. Durand's European Sojourn", en Linda S. Ferber (ed.), *Kindred Spirits: Asher B. Durand and the American Landscape* [cat. expo]. Nueva York, Londres: Brooklyn Museum in association with D Giles Limited, 2007, pp. 82-125.

GALLATI, BARBARA DAYER, "Asher B. Durand's Early Career: A Portrait of the Artist as an Ambitious Man", en Linda S. Ferber (ed.), *Kindred Spirits: Asher B. Durand and the American Landscape* [cat. expo.]. Nueva York, Londres: Brooklyn Museum in association with D Giles Limited, 2007, pp. 45-81.

GROLIER CLUB, *Catalogue of the Engraved Work of Asher B. Durand. Introduction by C. H. H. [Charles Henry Hart]*. Nueva York, 1895.

HUNTINGTON, DANIEL, *Asher B. Durand: A Memorial Address*. Nueva York: Century Association, 1887.

LAWALL, DAVID B., *Asher Brown Durand: His Art and Art Theory in Relation to His Times* (tesis doctoral). Princeton, N. J.: Princeton University, 1966, 4 vols.

"The American Landscapes", *New York Mirror, vol.* 8 (8 enero 1831), p. 214.

"The Oldest American Painter Dead", *Wheeling Register*, 24 (West Virginia, 20 septiembre 1886), p. 3.

ORTGIES ART GALLERY, *Studies in Oil by Asher B. Durand, N. A., Deceased; Engravings by Durand, Raphael Morghen, Turner, W. Sharp, Bartolozzi, Wille, Strange and Others. Also a Choice Collection of Fine Illustrated Art Books*. Nueva York: Ortgies & Co., 1887.

"Sketchings", *The Crayon, vol.* 1, nº 19 (19 mayo 1855), p. 298.

SNOOK, SARAH B., "Chronology" en Linda S. Ferber (ed.), *Kindred Spirits: Asher B. Durand and the American Landscape* [cat. expo.]. Nueva York, Londres: Brooklyn Museum in association with D Giles Limited, 2007. Véase también la "Cronología" en este catálogo.

Bibliografía general

ANKER, VALENTINA. *Alexander Calame. Vie et oeuvre. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint*. Friburgo: Office du Livre, 1987.

AVERY, KEVIN J., "Selling the Sublime and the Beautiful: New York Landscape Painting and Tourism," en Catherine Hoover Voorsanger y John K. Howat (eds.), *Art and the Empire City:*

Fundación Juan March

New York, 1825-1861. New Haven/Nueva York: Metropolitan Museum of Art in association with Yale University Press, 2000, pp. 109-134.

AVERY, KEVIN J., "*Weehawken from Turtle Grove*: A Forgotten 'Knickerbocker' Watercolor by William J. Bennett", *Metropolitan Museum of Art Journal, vol.* 36 (2001), pp. 223-234.

AVERY, KEVIN J., *American Drawings and Watercolors in The Metropolitan Museum of Art: A Catalogue of Works by Artists Born before 1835*. New Haven/Nueva York: Metropolitan Museum of Art in association with Yale University Press, 2002.

BEVERIDGE, CHARLES E. y PAUL ROCHELEAU, *Frederick Law Olmsted, Designing the American Landscape*. Nueva York: Universe, 1998.

BÖRSCH-SUPAN, HELMUT, "*L'Arbre aux corbeaux* de Caspar D. Friedrich", *Revue du Louvre, vol.* 26, nº 1 (París, 1976), pp. 275-290.

BÖRSCH-SUPAN, HELMUT, y KARL WILHELM JÄHNIG, *Caspar David Friedrich: Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*. Múnich: Prestel, 1975.

BRYANT, WILLIAM CULLEN, *The American Landscape. No. 1: Engraved from original and accurate drawings; executed from nature expressly for this work, and from well authenticated pictures; with historical and topographical illustrations*. Nueva York: E. Bliss, 1830.

BURNS, SARAH, *Pastoral Inventions: Rural Life in Nineteenth-Century American Art and Culture*. Filadelfia: Temple University Press, 1989.

CARTWRIGHT, DERRICK R., "*Ceci n'est pas un musée*: Distance and Resistance in Franco-American Cultural Displays" en Barbara Groseclose y Jochen Wierich (eds.), *Internationalizing the History of American Art*. University Park, Pa.: Pennsylvania University Press, 2009, pp. 119-140.

CARUS, CARL GUSTAV. *Nine Letters on Landscape Painting*. Trad. David Britt. Los Ángeles: Getty Research Institute, 2002.

Carl Gustav Carus: Natur und Idee [cat. expo., Staatliche Kunstsammlungen Dresden; Staatliche Museen zu Berlin]. Berlín: Deutscher Kunstverlag, 2009.

Chestofbooks.com: http://chestofbooks.com/reference/American-Cyclopaedia-12/William-Cullen-Bryant.html

COLE, THOMAS, "Essay on American Scenery", *American Monthly Magazine* n. s. 1 (enero 1836), pp. 1-12; reeditado en John W. McCoubrey (ed.), *American Art 1700–1960: Sources & Documents*. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1965.

COLE, THOMAS, "The Lament of the Forest", *Knickerbocker, vol.* 17, nº 6 (junio 1841), pp. 516 y ss.

COOK, CLARENCE, "Exhibition of Pictures at the Sanitary Fair", *New-York Daily Tribune* (16 abril 1864), p. 12.

COWDREY, MARY BARTLETT, *National Academy of Design Exhibition Record*. Nueva York: New-York Historical Society, 1943, 2 vols.

DAVIS, ELLIOT BOSTWICK, "The Currency of Culture: Prints in New York City", en Catherine Hoover Voorsanger y John K. Howat (eds.), *Art and the Empire City: New York, 1825-1861*. New Haven, Connecticut, Nueva York: Metropolitan Museum of Art in association with Yale University Press, 2000, pp. 189-226.

DE TOCQUEVILLE, ALEXIS, *Democracy in America (1834-1840)* (ed. de J. P. Mayer, trad. de George Lawrence). Nueva York: Perennial Classics, 2000, 2 vols.

DOWNING, A. J., "A Talk about Public Parks and Gardens" (octubre 1848); "A Chapter on School-houses" (marzo 1848); "The New York Park" (agosto 1851), en *Rural Essays*. Nueva York: Leavitt & Allen, 1858.

DRISCOLL, JOHN PAUL, JOHN K. HOWAT ET AL., *John Frederick Kensett: An American Master* [cat. expo.]. Nueva York, Londres: Worcester Art Museum in association with W. W. Norton, 1985.

DUNLAP, WILLIAM, *History of the Rise and Progress of the Arts of Design in the United States* (1834). Reedición: Nueva York: Dover, 1969, 2 vols.

"Editor's Table", *Knickerbocker, or New York Monthly Magazine, vol.* 19, nº 6 (junio 1842), p. 589.

"Editor's Table", The *Knickerbocker, vol.* 27, nº 5 (mayo 1846), p. 464.

EISELE, KLAUS, *Jan Wijnants (1631/32-1684): Ein Niederländer Maler der Ideallandschaft im Goldenen Jahrhundert*. Stuttgart: RB, 2000.

ELIADE, MIRCEA, *The Sacred and Profane: The Nature of Religion* (trad. de Willard R. Trask). Nueva York: Harcourt Brace, 1959.

FLEMING-WILLIAMS, IAN, *Constable and His Drawings*. Londres: Philip Wilson, 1990.

FORSTER-HAHN, FRANÇOISE ET AL., *Spirit of an Age: Nineteenth-Century Paintings from the Nationalgalerie, Berlin* [cat. expo.]. Londres: National Gallery, 2001.

FOSHAY, ELLA M., *Mr. Luman Reed's Picture Gallery: A Pioneering Collection of American Art*. Nueva York: Harry N. Abrams in association with the New-York Historical Society, 1990.

FRANKENSTEIN, ALFRED, *William Sidney Mount*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1975.

FRIEDRICH, CASPAR DAVID, *Das gesamte graphische Werk: Caspar David Friedrich*. Múnich: Rogner & Bernhard, 1978.

"From the Correspondence of the Natural Intelligencer", New-York Mirror, *vol.* 2, nº 22 (2 marzo 1844), p. 350.

GERDTS, WILLIAM, *The Great American Nude: A History in Art*. Nueva York: Praeger, 1974.

GERDTS, WILLIAM H., *Robert Weir: Artist and Teacher of West Point*. West Point, N.Y.: Cadet Fine Arts Forum of the United States Corps of Cadets, 1976.

GOEDL-ROTH, MONIKA, *Wilhelm von Kobell. Druckgraphik: Studien zurRadierung und Aquatinta mit kritischem Verzeichnis*. Múnich: Bruckmann, 1974.

GRIFFITHS, ANTONY y FRANCES CAREY, *German Printmaking in the Age of Goethe* [cat. expo.]. Londres: British Museum, 1994.

HALLECK, FITZ-GREENE, *The Poetical Works of Fitz-Greene Halleck*. Filadelfia: D. Appleton, 1848.

HARDEN, DAVID, J., "Liberty Caps and Liberty Trees", *Past & Present*, 146 (Kendal, Westmorland, Inglaterra, 1995), pp. 66-102.

HAWKINS, KENNETH BLAIR, *The Therapeutic Landscape: Nature, Architecture, and Mind in Nineteenth-Century America* (tesis doctoral). Rochester: University of Rochester, 1991.

HENDRICKS, GORDON, "Durand, Maverick, and the Declaration", *American Art Journal, vol.* 3, nº 1 (1971), pp. 58-71.

HERRING, JAMES (ed.), *The National Portrait Gallery of Distinguished Americans / Conducted by James B. Longacre and James Herring under the Superintendence of the American Academy of The Fine Arts*. Nueva York: Bancroft, 1834-1839.

KOERNER, JOSEPH LEO, *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*. Londres: Reaktion, 2009, 2ª ed.

KORNHAUSER, ELIZABETH MANKIN, *Hudson River School: Masterworks from the Wadsworth Atheneum Museum of Art*. New Haven, Conn.: Yale University Press in association with the Wadsworth Atheneum Museum of Art, 2003.

KUHLMAN-HODICK, PETRA, GERD SPITZER y BERNHARD MAAZ (eds.), *Carl Gustav Carus: Nature und Idee* [cat. expo., Staatliche Kunstsammlungen Dresden; Staatliche Museen zu Berlin]. Berlín: Deutscher Kunstverlag, 2009.

Fundación Juan March

LEHNER, ERNST y JOHANNA, *Folklore and Symbolism of Flowers, Plants and Trees*. Nueva York: Tudor, 1960.

LUCIANI, FREDERICK, "José María Heredia (1803-1839), "Niagara": http://www.mith2.umd.edu/summit/Proceedings/Luciana.htm

MANN, MAYBELLE, "The (1803-1839), "Niagara": http://www.mith2.umd.edu/summit/Proceedings/Luciana.htm

MARCKWARDT, ALBERT H., "The Chronology and Personnel of the Bread and Cheese Club", *American Literature* 6, nº 4 (enero 1935), pp. 389-397.

MARTENS, ULF, *Der Zeichner und Radierer C. W. Kolbe*. Berlín: Gebr. Mann, 1976.

MCGRATH, ROBERT L., *Gods in Granite: The Art of the White Mountains of New Hampshire*. Syracuse, N. Y.: Syracuse University Press, 2001.

MICHELS, NORBERT (ed.), *Carl Wilhelm Kolbe D. Ä. (1759-1835): Künstler, Philologe, Patriot*. Petersberg: Michael Imhoff, 2009.

MÖBIUS, FRIEDRICH, "Die Eichen in Caspar David Friedrichs Gemälde 'Abtei im Eichwald' (1810)", en Hannelore Gärtner (ed.), *Caspar David Friedrich. Leben, Werk, Diskussion*. Berlín: Union, 1977, pp. 163-168, 218-223.

MÖSENDER, KARL, "C. D. Friedrichs 'Kreidefselsen auf Rügen' und ein barockes Emblem in der romantischen Malerei", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 46, nº 3 (Berlín, 1983), pp. 313-320.

"National Academy of Design," *New York Tribune*, (20 junio 1850), p. 2.

"National Academy of Design", *New York Times*, (12 abril 1855), p. 4.

"National Academy of Design", *Putnam's Monthly Magazine, vol.* 5, nº 29 (mayo 1855), p. 506.

"The National Painting", *National Advertiser* (15 marzo 1819), p. 14.

NEARPASS, KATE, "The First Chronological Exhibition of American Art, 1872", *Archives of American Art Journal*, *vol.* 23 (1983), pp. 21-30.

New World, *vol.* 6, nº 23 (10 junio 1843), p. 695.

NOVAK, BARBARA, *Nature and Culture: American Landscape and Painting 1825-1875*. Nueva York, Toronto: Oxford University Press, 1980.

NYGREN, EDWARD J. et al., *Views and Visions: American Landscape before 1830*. Washington, D. C.: Corcoran Gallery of Art, 1986.

OAKLANDER, CHRISTINE I., "The Founding of the New-York Gallery of the Fine Arts: An Important Manuscript Discovery", *New-York Journal of American History* (2007), pp. 26-38.

OLMSTED, FREDERICK LAW., "Public Parks and the Enlargement of Towns", *Journal of Social Science nº 3* (1871), p. 21.

OLSON, ROBERTA J. M., *Drawn by New York: Six Centuries of Watercolors and Drawings at the New-York Historical Society* [cat. expo.]. Nueva York, Londres: New-York Historical Society in association with D Giles Limited, 2008.

PARRY, ELWOOD C., *The Art of Thomas Cole: Ambition and Imagination*. Newark, Del.: University of Delaware Press, 1988.

PETERSON, ROY M., "Bryant as a Hispanophile", *Hispania*, 16 (noviembre-diciembre 1933), pp. 401-412.

Publishers´ Binding Online, 1815-1930: The Art of Books: http:// bidings.lib.ua.edu/gallery/giftbooks.htm

RICHTER, FRANK, *Caspar David Friedrich: Spurensuche im Dresdener Umland und in der Sächsischen Schweiz*. Dresde: Verlag der Kunst, 2009.

RINGE, DONALD A., "Kindred Spirits: Bryant and Cole", *American Quarterly*, 6 (1954), pp. 233-244.

RINGE, DONALD A., "Bryant's Criticism of the Fine Arts," *College Art Journal*, 17 (otoño 1957), pp. 43-54.

[RUSKIN, JOHN] A Graduate of Oxford, *Modern Painters*. Londres: Smith Elder, 1848, 4ª ed., vol. 1.

SIEGEL, ALAN A., *Out of Our Past: A History of Irvington*. Irvington, N. J.: Irvington Centennial Committee, 1974.

SIMONI, JOHN P., *Art Critics and Criticism in Nineteenth Century America* (tesis doctoral). Columbus: Ohio State University, 1952.

STEIN, ROGER B., *John Ruskin and Aesthetic Thought in America 1840-1900*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1967.

STILLMAN, WILLIAM JAMES, *The Autobiography of a Journalist*. Boston y Nueva York: Houghton Mifflin, 1901, vol. 1.

STIMSON, FREDERICK S. y ROBERT J. BININGER, "Studies of Bryant as Hispanophile: Another Translation", *American Literature*, 31 (mayo 1959), pp. 189-191.

WHITMAN, WALT, Prefacio a *Leaves of Grass*, en Nina T. Baym (ed.), *The Norton Anthology of American Literature*. Nueva York, Londres: W. W. Norton, 1998, pp. 2080-2094, 5ª ed., vol. 1.

WILSON, JAMES GRANT, *The Life and Letters of Fitz-Greene Halleck*. Nueva York: D. Appleton, 1869.

Fundación Juan March

ÍNDICE

Fundación Juan March

Nota: Los números de página que aparecen en cursiva hacen referencia a las ilustraciones (FIGS.) y entradas de catálogo (CAT.). En los subtítulos del índice el nombre de Asher B. Durand aparece como ABD.

Fundación Juan March

Fundación Juan March

Fundación Juan March

Fundación Juan March

Fundación Juan March

Este catálogo, y su edición en inglés, se publica con motivo de la exposición

LOS PAISAJES AMERICANOS DE ASHER B. DURAND (1796–1886)

Fundación Juan March, del 1 de octubre de 2010 al 9 de enero de 2011

EXPOSICIÓN

CONCEPTO Y ORGANIZACIÓN

Dr. Linda S. Ferber, comisaria invitada

Departamento de Exposiciones, Fundación Juan March, Madrid
Manuel Fontán del Junco, Director de Exposiciones
and **Deborah L. Roldán**, Coordinadora de Exposiciones

CATÁLOGO

TEXTOS

© Fundación Juan March / New York Historical Society (Presentación)
© Linda S. Ferber
© Rebecca Bedell
© Barbara Dayer Gallati
© Marilyn S. Kushner
© Barbara Novak
© Roberta J. M. Olson
© Kimberly Orcutt
© Sarah Barr Snook
© Brooklyn Museum in association with D Giles Ltd. (Cronología)

PHOTOS

© Albany Institute of History & Art (FIGS. 5.2, 5.3, 10.1)
© Anhaltische Gemäldesammlung Dessau (FIG. 7.9)
© Architect of the Capitol (FIG. 3.1)
© Boston Public Library (FIG. 10.7)
© bpk | Hamburger Kunsthalle | Elke Walford (FIG. 7.2)
© bpk | Nationalgalerie, SMB | Jörg P. Anders (FIG. 7.3)
© bpk | Staatliche Kunstsammlungen Dresden | Elke Estel | Hans-Peter Klut (FIG. 9.5)
© Brooklyn Museum (FIGS. 4.6, 10.5)
© The Century Association (FIGS. 9.1, 10.2)
© The Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio (FIG. 6.5)
© Cortesía Crystal Bridges Museum of American Art, Bentonville, Arkansas. Fotografía de The Metropolitan Museum of Art (FIGS. 1.4, 2.2)
© Cortesía de la Galerie Bassenge, Berlín (FIG. 7.10)
© President and Fellows of Harvard College. Fotografía: Katya Kallsen (FIG. 9.9)
© Huntington Library, Art Collections, and Botanical Gardens, San Marino, Calif. (FIG. 8.7)
© Maplewood Memorial Library, Maplewood, NJ (FIGS. 1.1, 1.5)
© Colección de Sr. John F. McGuigan, Jr. y Sra. (FIG. 6.6)
© 2010. The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florence [CAT. 55], (FIGS. 4.3, 5.1, 8.6, 9.4)
© Mount Holyoke College Art Museum, South Hadley, Mass. (FIG. 10.8)
© Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève. Inv. 1839-1. Fotografía: Jean-Marc Yersin (FIG. 7.7)
© Museum of the City of New York (FIG. 4.4)
© The National Gallery, Londres (FIGS. 6.2, 7.4, 7.5, 7.6)

Fundación Juan March

© National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo. Photo by Dag A. Ivarsøy (FIG. 9.6)
© National Portrait Gallery, Smithsonian Institution, Wash., D.C. (FIG. 4.5)
© New Orleans Museum of Art, Nueva Orleans, La. (FIG. 6.11)
© The New-York Historical Society [CATS. 1-3, 7, 12, 27, 28, 45, 49, 50, 54, 56-65, 67-103, 105-106, 109-133, 136-139, 141], (FIGS. 1.3, 4.2, 6.4, 6.7, 6.8, 6.9, 6.10, 7.1, 10.3, 10.4, 10.6)
© The New-York Historical Society Library [CATS. 4-6, 8-11, 13-26, 29-33, 36-44, 46-48, 51-53, 66, 107, 108, 134, 135, 140], (FIGS. 2.1, 8.1, 8.2, 8.4, 8.5, 9.2)
© The New York Public Library [CAT. 35], (FIGS. 1.2, 4.1)
© Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Filadelfia, Pa. (FIG. 3.2)
© Prussian Palaces and Gardens Foundation Berlin-Brandenburg / Roland Handrick (FIG. 7.8)
© RMN / Droits réservés (FIG. 11.3)
© Terra Foundation for American Art, Chicago, Ill./Art Resource, NY (FIG. 6.1)
© Colección de Sr. Mark D. Tomasko y Sra. [CAT. 34]
© 2010. Wadsworth Atheneum Museum of Art /Art Resource, NY/Scala, Florencia (FIG. 9.3)
© Property of the Westervelt Collection and displayed in The Westervelt-Warner Museum of American Art in Tuscaloosa, Ala. (FIG. 8.3)
© Wichita Art Museum, Wichita, Kan. (FIG. 6.3)
© Colección de Barrie and Deedee Wigmore [CAT. 104]

TRADUCCIONES
Inglés/español: Paloma Farré

EDICIÓN DE TEXTOS Y REVISIÓN
Inés d'Ors Lois y Departamento de Exposiciones, Fundación Juan March, Madrid

COORDINACIÓN Y PRODUCCIÓN EDITORIAL
Deborah L. Roldán y Jordi Sanguino, Departamento de Exposiciones, Fundación Juan March, Madrid, con la colaboración de Rosetta Sloan

DISEÑO DE CATÁLOGO
Guillermo Nagore

TIPOGRAFÍA: Monotype Modern, Miller
PAPEL: Gardapat Kiara
FOTOMECÁNICA E IMPRESIÓN: Estudios Gráficos Europeos S.A., Madrid
ENCUADERNACIÓN: Ramos S.A., Madrid

Edición en español (cartoné):
ISBN: 978-84-7075-580-4 Fundación Juan March, Madrid

Edición en español (rústica):
ISBN: 978-84-7075-581-1 Fundación Juan March, Madrid

Edición en inglés (cartoné):
ISBN: 978-84-7075-582-8 Fundación Juan March, Madrid

DEPÓSITO LEGAL:
Edición en español (cartoné): M-38661-2010
Edición en español (rústica): M-38658-2010
Edición en inglés (cartoné): M-38660-2010

FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castelló, 77
28006 Madrid
www.march.es

New-York Historical Society

170 Central Park West
New York, NY 10024-5194
www.nyhistory.org

Portada: Asher B. Durand. *El roble solitario* (*El viejo roble*), 1844. Óleo sobre lienzo. The New-York Historical Society (CAT. 79)
Guardas: Detalle de Asher B. Durand y Cyrus Durand. *Viñetas retrato y trabajo de torno oval*, c. 1824. Grabado. The New-York Historical Society Library (CAT. 19)
Trasera de cubierta: William Jewett. Asher Brown Durand, c. 1819. Óleo sobre panel de madera. The New-York Historical Society (CAT. 2)

ALBA
BANCA MARCH
IBERIA

Fundación Juan March

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES Y OTRAS PUBLICACIONES DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

1966

CATÁLOGO MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA
[Catálogo-guía del Museo de Arte Abstracto Español]
Texto de Fernando Zóbel
Ed. bilingüe (castellano/inglés)
Edición del Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca, 1966

1969

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA
[Catálogo-guía del Museo de Arte Abstracto Español]
Texto de Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Fernando Zóbel
Edición del Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca, 1969

1973

ARTE'73. *Exposición antológica de artistas españoles*
Ed. en cinco idiomas (castellano, inglés, francés, italiano y alemán)

1974

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA
[Catálogo-guía del Museo de Arte Abstracto Español]
Texto de Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Fernando Zóbel
Ed. bilingüe (castellano/inglés)
Edición del Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca, 1974
(2ª ed. corr. y aum.)

1975

OSKAR KOKOSCHKA. *Óleos y acuarelas. Dibujos, grabados, mosaicos. Obra literaria*
Textos de Heinz Spielmann

EXPOSICIÓN ANTOLÓGICA DE LA CALCOGRAFÍA NACIONAL
Textos de Enrique Lafuente Ferrari y Antonio Gallego

I EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1976

JEAN DUBUFFET
Textos de Jean Dubuffet

ALBERTO GIACOMETTI. *Colección de la Fundación Maeght*
Textos de Jean Genêt, Jean-Paul Sartre, Jacques Dupin y Alberto Giacometti

II EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1977

ARTE USA
Textos de Harold Rosenberg

ARTE DE NUEVA GUINEA Y PAPÚA. *Colección A. Folch y E. Serra*
Textos de B. A. L. Cranstone y Christian Kaufmann

PICASSO
Textos de Rafael Alberti, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre,

LEYENDA: Publicaciones agotadas | Publicaciones disponibles en septiembre de 2010 | Ⓟ Exposición en el Museu Fundación Juan March, Palma | Ⓒ Exposición en el Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca

Fundación Juan March

Eugenio d'Ors, Juan Antonio Gaya Nuño, Ricardo Gullón, José Camón Aznar, Guillermo de Torre y Enrique Lafuente Ferrari

MARC CHAGALL.
18 pinturas y 40 grabados
Textos de André Malraux y Louis Aragon (en francés)
Ⓟ

ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH
[Este catálogo acompañó a la exposición del mismo título que itineró por 67 sedes españolas entre 1975 y 1996, editándose catálogos específicos en muchos casos]

III EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1978

ARS MEDICA
Texto de Carl Zigrosser

FRANCIS BACON
Texto de Antonio Bonet Correa

BAUHAUS
Textos de Hans M. Wingler, Will Grohmann, Jürgen Joedicke, Nikolaus Pevsner, Hans Eckstein, Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy, Otto Stelzer y Heinz Winfried Sabais
Edición del Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1976

KANDINSKY: 1923-1944
Textos de Werner Haftmann, Gaëtan Picon y Wasili Kandinsky

ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

IV EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1979

WILLEM DE KOONING. *Obras recientes*
Textos de Diane Waldman

MAESTROS DEL SIGLO XX. NATURALEZA MUERTA
Textos de Reinhold Hohl

GEORGES BRAQUE.
Óleos, gouaches, relieves, dibujos y grabados
Textos de Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos, Georges Salles, André Chastel, Pierre Reverdy y Georges Braque

V EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

GOYA. CAPRICHOS, DESASTRES, TAUROMAQUIA, DISPARATES
Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez

1980

JULIO GONZÁLEZ. *Esculturas y dibujos*
Texto de Germain Viatte

ROBERT MOTHERWELL
Texto de Barbaralee Diamonstein y Robert Motherwell

HENRI MATISSE. *Óleos, dibujos, gouaches, découpées, esculturas y libros*
Textos de Henri Matisse

VI EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1981

MINIMAL ART
Texto de Phyllis Tuchman

PAUL KLEE. *Óleos, acuarelas, dibujos y grabados*
Textos de Paul Klee

MIRRORS AND WINDOWS. AMERICAN PHOTOGRAPHY SINCE 1960
Texto de John Szarkowski
Ed. en inglés (separata con el texto de John Szarkowski en castellano)
Edición de The Museum of Modern Art, Nueva York, 1980

MEDIO SIGLO DE ESCULTURA: 1900-1945
Textos de Jean-Louis Prat

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA
[Catálogo-guía del Museo de Arte Abstracto Español]
Texto de Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Fernando Zóbel

1982

PIET MONDRIAN.
Óleos, acuarelas y dibujos
Textos de Herbert Henkels y Piet Mondrian

ROBERT Y SONIA DELAUNAY
Textos de Juan Manuel Bonet, Jacques Damase, Ramón Gómez de la Serna, Isaac del Vando Villar, Vicente Huidobro y Guillermo de Torre

PINTURA ABSTRACTA ESPAÑOLA: 1960-1970
Texto de Rafael Santos Torroella

KURT SCHWITTERS
Textos de Werner Schmalenbach, Ernst Schwitters y Kurt Schwitters

VII EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1983

ROY LICHTENSTEIN: 1970-1980
Textos de Jack Cowart
Ed. en inglés
Edición de Hudson Hill Press, Nueva York, 1981

FERNAND LÉGER
Texto de Antonio Bonet Correa y Fernand Léger

PIERRE BONNARD
Textos de Ángel González García

ALMADA NEGREIROS
Textos de Margarida Acciaiuoli, Antonio Espina, Ramón Gómez de la Serna, José Augusto França, Jorge de Sena, Lima de Freitas y Almada Negreiros
Edición del Ministerio de Cultura de Portugal, Lisboa, 1983

ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL EN LA COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH
[Catálogo-guía del Museo de Arte Abstracto Español]
Textos de Julián Gállego

GRABADO ABSTRACTO ESPAÑOL. COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH
Textos de Julián Gállego
[Esta publicación acompañó a la exposición del mismo título que itineró por 44 sedes españolas entre 1983 y 1999]

1984

EL ARTE DEL SIGLO XX EN UN MUSEO HOLANDÉS: EINDHOVEN
Textos de Jaap Bremer, Jan Debbaut, R. H. Fuchs, Piet de Jonge y Margriet Suren

JOSEPH CORNELL
Textos de Fernando Huici

FERNANDO ZÓBEL
Texto de Francisco Calvo Serraller
Madrid y Ⓒ

JULIA MARGARET CAMERON: 1815-1879
Textos de Mike Weaver y Julia Margaret Cameron
Ed. en inglés (separata con el texto de Mike Weaver en castellano)
Edición de John Hansard Gallery & The Herbert Press Ltd., Southampton, 1984

JULIUS BISSIER
Texto de Werner Schmalenbach

1985

ROBERT RAUSCHENBERG
Textos de Lawrence Alloway

VANGUARDIA RUSA: 1910-1930. *Museo y Colección Ludwig*
Textos de Evelyn Weiss

XILOGRAFÍA ALEMANA EN EL SIGLO XX
Textos de Gunther Thiem
Ed. en alemán (separata con todos los textos en castellano)
Edición del Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1984

ESTRUCTURAS REPETITIVAS
Textos de Simón Marchán Fiz

1986

MAX ERNST
Textos de Werner Spies y Max Ernst

ARTE, PAISAJE Y ARQUITECTURA. *El arte referido a la arquitectura en la República Federal de Alemania*
Textos de Dieter Honisch y Manfred Sack
Ed. en alemán (separata con los textos introductorios en castellano)
Edición del Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1983

ARTE ESPAÑOL EN NUEVA YORK: 1950-1970. *Colección Amos Cahan*
Texto de Juan Manuel Bonet

OBRAS MAESTRAS DEL MUSEO DE WUPPERTAL. *De Marées a Picasso*
Textos de Sabine Fehleman y Hans Günter Wachtmann

1987

BEN NICHOLSON
Textos de Jeremy Lewison y Ben Nicholson

IRVING PENN
Texto de John Szarkowski
Ed. en inglés
Edición de The Museum of Modern Art, Nueva York, 1984 (reimp. 1986)

MARK ROTHKO
Textos de Michael Compton y Mark Rothko

1988

EL PASO DESPUÉS DE EL PASO EN LA COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH
Texto de Juan Manuel Bonet

ZERO, UN MOVIMIENTO EUROPEO. *Colección Lenz Schönberg*
Textos de Dieter Honisch y Hannah Weitemeier
Ed. bilingüe (castellano/inglés)

COLECCIÓN LEO CASTELLI
Textos de Calvin Tomkins, Judith Goldman, Gabriele Henkel, Leo Castelli, Jim Palette, Barbara Rose y John Cage

1989

RENÉ MAGRITTE
Textos de Camille Goemans, Martine Jacquet, Catherine de Croës, François Daulte, Paul Lebeer y René Magritte

EDWARD HOPPER
Texto de Gail Levin

ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. FONDOS DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH
Textos de Miguel Fernández-Cid

1990

ODILON REDON. *Colección Ian Woodner*
Textos de Lawrence Gowing, Odilon Redon y Nuria Rivero

CUBISMO EN PRAGA. *Obras de la Galería Nacional*
Textos de Jiří Kotalík, Ivan Neumann, y Jiří Šetlík

ANDY WARHOL. COCHES
Textos de Werner Spies, Cristoph Becker y Andy Warhol

COL·LECCIÓ MARCH. ART ESPANYOL CONTEMPORANI. PALMA
[Catálogo-guía del Museu d'Art Espanyol Contemporani]
Textos de Juan Manuel Bonet
Eds. en castellano, catalán, inglés y alemán

1991

PICASSO. RETRATOS DE JACQUELINE
Textos de Hélène Parmelin, María Teresa Ocaña, Nuria Rivero, Werner Spies y Rosa Vives

VIEIRA DA SILVA
Textos de Fernando Pernes, Julián Gállego, Mª João Fernandes, René Char (en francés), António Ramos Rosa (en portugués) y Joham de Castro

MONET EN GIVERNY. *Colección del Museo Marmottan de París*
Textos de Arnaud d'Hauterives, Gustave Geffroy y Claude Monet

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA
[Catálogo-guía del Museo de Arte Abstracto Español]
Textos de Juan Manuel Bonet
(2ª ed., 1ª ed. 1988)

1992

RICHARD DIEBENKORN
Texto de John Elderfield

ALEXEJ VON JAWLENSKY
Texto de Angelica Jawlensky

DAVID HOCKNEY
Texto de Marco Livingstone

1993

MALEVICH. *Colección del Museo Estatal Ruso, San Petersburgo*
Textos de Eugenija N. Petrova, Elena V. Basner y Kasimir Malevich

PICASSO. EL SOMBRERO DE TRES PICOS. *Dibujos para los decorados y el vestuario del ballet de Manuel de Falla*
Textos de Vicente García-Márquez, Brigitte Léal y Laurence Berthon

MUSEO BRÜCKE BERLÍN. ARTE EXPRESIONISTA ALEMÁN
Textos de Magdalena M. Moeller

1994

GOYA GRABADOR
Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez y Julián Gállego

ISAMU NOGUCHI
Textos de Shoji Sadao, Bruce Altshuler e Isamu Noguchi

TESOROS DEL ARTE JAPONÉS. *Período Edo: 1615-1868. Colección del Museo Fuji, Tokio*
Textos de Tatsuo Takakura, Shin-ichi Miura, Akira Gokita, Seiji Nagata, Yoshiaki Yabe, Hirokazu Arakawa y Yoshihiko Sasama

FERNANDO ZÓBEL. RÍO JÚCAR
Textos de Fernando Zóbel y Rafael Pérez-Madero
Ⓒ

1995

KLIMT, KOKOSCHKA, SCHIELE. UN SUEÑO VIENÉS: 1898-1918
Textos de Gerbert Frodl y Stephan Koja

ROUAULT
Textos de Stephan Koja, Jacques

LEYENDA: Publicaciones agotadas | Publicaciones disponibles en septiembre de 2010 | Ⓟ Exposición en el Museu Fundación Juan March, Palma | Ⓒ Exposición en el Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca

Maritain y Marcel Arland

MOTHERWELL.
Obra gráfica: 1975-1991. Colección Kenneth Tyler
Textos de Robert Motherwell
C

1996

TOM WESSELMANN
Textos de Marco Livingstone, Jo-Anne Birnie Danzker, Tilman Osterwold y Meinrad Maria Grewenig
Edición de Hatje Cantz, Ostfildern, 1996

TOULOUSE-LAUTREC.
De Albi y de otras colecciones
Textos de Danièle Devynck y Valeriano Bozal

MILLARES. *Pinturas y dibujos sobre papel: 1963-1971*
Textos de Manuel Millares
C P

MUSEU D'ART ESPANYOL CONTEMPORANI. FUNDACION JUAN MARCH. PALMA
[Catálogo-guía del Museu d'Art Espanyol Contemporani]
Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo
Eds. bilingües (castellano/catalán e inglés/alemán)

PICASSO. SUITE VOLLARD
Texto de Julián Gállego
Eds. en castellano, bilingüe (castellano/alemán) y trilingüe (castellano/alemán/inglés)
[Este catálogo acompaña a la exposición del mismo título que desde 1996 ha itinerado por cinco sedes españolas y extranjeras]

1997

MAX BECKMANN
Textos de Klaus Gallwitz y Max Beckmann

EMIL NOLDE. NATURALEZA Y RELIGIÓN
Textos de Manfred Reuther

FRANK STELLA.
Obra gráfica: 1982-1996. Colección Tyler Graphics
Textos de Sidney Guberman, Dorine Mignot y Frank Stella C P

EL OBJETO DEL ARTE
Texto de Javier Maderuelo
P C

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. FUNDACIÓN JUAN MARCH. CUENCA
[Catálogo-guía del Museo de Arte Abstracto Español]
Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo
Ed. bilingüe (castellano/inglés)

1998

AMADEO DE SOUZA-CARDOSO
Textos de Javier Maderuelo, Antonio Cardoso y Joana Cunha Leal

PAUL DELVAUX
Texto de Gisèle Ollinger-ZinqueRICHARD LINDNER
Texto de Werner Spies

1999

MARC CHAGALL. TRADICIONES JUDÍAS
Textos de Sylvie Forestier, Benjamín Harshav, Meret Meyer y Marc Chagall

KURT SCHWITTERS Y EL ESPÍRITU DE LA UTOPÍA.
Colección Ernst Schwitters
Textos de Javier Maderuelo, Markus Heinzelmann, Lola y Bengt Schwitters

LOVIS CORINTH
Textos de Thomas Deecke, Sabine Fehlemann, Jürgen H. Meyer y Antje Birthälmer

MIQUEL BARCELÓ. *Ceràmiques: 1995-1998*
Texto de Enrique Juncosa
Ed. bilingüe (castellano/catalán)
P

FERNANDO ZÓBEL.
Obra gráfica completa
Textos de Rafael Pérez-Madero
Edición del Departamento de Cultura, Diputación Provincial de Cuenca, Cuenca, 1999
C P

2000

VASARELY
Textos de Werner Spies y Michèle-Catherine Vasarely

EXPRESIONISMO ABSTRACTO. OBRA SOBRE PAPEL.
Colección de The Metropolitan Museum of Art, Nueva York
Texto de Lisa M. Messinger

SCHMIDT-ROTTLUFF. *Colección Brücke-Museum Berlin*
Texto de Magdalena M. Moeller

NOLDE. VISIONES.
Acuarelas. Colección de la Fundación Nolde-Seebüll
Texto de Manfred Reuther
P C

LUCIO MUÑOZ. ÍNTIMO
Texto de Rodrigo Muñoz Avia
C

EUSEBIO SEMPERE. PAISAJES
Texto de Pablo Ramírez
P C

2001

DE CASPAR DAVID FRIEDRICH A PICASSO. *Obras maestras sobre papel del Museo Von der Heydt, de Wuppertal*
Textos de Sabine Fehlemann

ADOLPH GOTTLIEB
Textos de Sanford Hirsch

MATISSE. ESPÍRITU Y SENTIDO. *Obra sobre papel*
Textos de Guillermo Solana, Marie-Thérèse Pulvenis de Séligny y Henri Matisse

RÓDCHENKO. GEOMETRÍAS
Textos de Alexandr Lavrentiev y Alexandr Ródchenko
P C

2002

GEORGIA O'KEEFFE. NATURALEZAS ÍNTIMAS
Textos de Lisa M. Messinger y Georgia O'Keeffe

TURNER Y EL MAR.
Acuarelas de la Tate
Textos de José Jiménez, Ian Warrell, Nicola Cole, Nicola Moorby y Sarah Taft

MOMPÓ. *Obra sobre papel*
Textos de Dolores Durán Úcar
C

RIVERA. REFLEJOS
Textos de Jaime Brihuega, Marisa Rivera, Elena Rivera, Rafael Alberti y Luis Rosales
C

SAURA. DAMAS
Textos de Francisco Calvo Serraller y Antonio Saura
C P

GOYA. CAPRICHOS, DESASTRES, TAUROMAQUIA, DISPARATES
Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez

2003

ESPÍRITU DE MODERNIDAD. DE GOYA A GIACOMETTI. *Obra sobre papel de la Colección Kornfeld*
Texto de Werner Spies

KANDINSKY. ORIGEN DE LA

ABSTRACCIÓN
Textos de Valeriano Bozal, Marion Ackermann y Wassily Kandinsky

CHILLIDA. ELOGIO DE LA MANO
Texto de Javier Maderuelo
C P

GERARDO RUEDA. CONSTRUCCIONES
Texto de Barbara Rose
C

ESTEBAN VICENTE. *Collages*
Textos de José María Parreño y Elaine de Kooning
C

LUCIO MUÑOZ. ÍNTIMO
Textos de Rodrigo Muñoz Avia y Lucio Muñoz
P

MUSEU D'ART ESPANYOL CONTEMPORANI. FUNDACION JUAN MARCH. PALMA
[Catálogo-guía del Museu d'Art Espanyol Contemporani]
Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo
Eds. bilingües (catalán/castellano e inglés/alemán)

2004

MAESTROS DE LA INVENCIÓN DE LA COLECCIÓN E. DE ROTHSCHILD DEL MUSEO DEL LOUVRE
Textos de Pascal Torres Guardiola, Catherine Loisel, Christel Winling, Geneviève Bresc-Bautier, George A. Wanklyn y Louis Antoine Prat

FIGURAS DE LA FRANCIA MODERNA. *De Ingres a Toulouse-Lautrec del Petit Palais de París*
Textos de Delfín Rodríguez, Isabelle Collet, Amélie Simier, Maryline Assante di Panzillo y José de los Llanos
Ed. bilingüe (castellano/francés)

LIUBOV POPOVA
Texto de Anna María Guasch
C P

ESTEBAN VICENTE. GESTO Y COLOR
Texto de Guillermo Solana
P

LUIS GORDILLO. DÚPLEX
Textos de Miguel Cereceda y Jaime González de Aledo
Ed. bilingüe (castellano/inglés)
C P

NUEVA TECNOLOGÍA, NUEVA ICONOGRAFÍA, NUEVA FOTOGRAFÍA. *Fotografía de los años 80 y 90 en la Colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*
Textos de Catherine Coleman, Pablo Llorca y María Toledo
Ed. bilingüe (castellano/inglés)
P C

KANDINSKY. *Acuarelas de la Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich*
Textos de Helmut Friedel y Wassily Kandinsky
Ed. bilingüe (castellano/alemán)
C P

2005

CONTEMPORANEA. *Kunstmuseum Wolfsburg*
Textos de Gijs van Tuyl, Rudi Fuchs, Holger Broeker, Alberto Ruiz de Samaniego y Susanne Köhler
Ed. bilingüe (castellano/inglés)

ANTONIO SAURA. DAMAS
Textos de Francisco Calvo Serraller y Antonio Saura
Ed. bilingüe (castellano/inglés)

CELEBRACIÓN DEL ARTE. MEDIO SIGLO DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH
Textos de Juan Manuel Bonet, Juan Pablo Fusi, Antonio Muñoz Molina, Juan Navarro Baldeweg y Javier Fuentes
Eds. en castellano e inglés

BECKMANN. *Von der Heydt-Museum, Wuppertal*
Texto de Sabine Fehlemann
Ed. bilingüe (castellano/alemán)
C P

EGON SCHIELE. EN CUERPO Y ALMA
Texto de Miguel Sáenz
Ed. bilingüe (castellano/inglés)
P C

LICHTENSTEIN. EN PROCESO
Textos de Juan Antonio Ramírez y Clare Bell
Ed. bilingüe (castellano/inglés)
C P

ROSTROS Y MÁSCARAS. *Fotografías de la Colección Ordóñez-Falcón*
Textos de Francisco Caja
Ed. bilingüe (castellano/inglés)
P C

2006

OTTO DIX
Textos de Ulrike Lorenz
Ed. bilingüe (castellano/inglés)

LA DESTRUCCIÓN CREADORA. *Gustav Klimt, el Friso de Beethoven y la lucha por la libertad del arte*
Textos de Stephan Koja, Carl E. Schorske, Alice Strobl, Franz A. J. Szabo, Manfred Koller, Verena Perhelfter y Rosa Sala Rose, Hermann Bahr, Ludwig Hevesi y Berta Zuckerkandl
Eds. en castellano, inglés y alemán
Edición de Prestel, Múnich/ Fundación Juan March, Madrid, 2006

Publicación complementaria: Hermann Bahr, CONTRA KLIMT
Texto original de Hermann Bahr (1903) y textos de Christian Huemer, Verena Perlhefter, Rosa Sala Rose y Dietrun Otten

LA CIUDAD ABSTRACTA: 1966. *El nacimiento del Museo de Arte Abstracto Español*
Textos de Santos Juliá, María Bolaños, Ángeles Villalba, Juan Manuel Bonet, Gustavo Torner, Antonio Lorenzo, Rafael Pérez Madero, Pedro Miguel Ibáñez y Alfonso de la Torre

GARY HILL. IMÁGENES DE LUZ. *Obras de la Colección del Kunstmuseum Wolfsburg*
Texto de Holger Broeker
Ed. bilingüe (castellano/inglés)
P C

GOYA. CAPRICHOS, DESASTRES, TAUROMAQUIA, DISPARATES
Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez (11ª ed., 1ª ed. 1979)
[Este catálogo acompaña a la exposición del mismo título que desde 1979 ha itinerado por 173 sedes españolas y extranjeras, traduciéndose a más siete idiomas]

2007

ROY LICHTENSTEIN. DE PRINCIPIO A FIN
Textos de Jack Cowart, Juan Antonio Ramírez, Ruth Fine, Cassandra Lozano, James de Pasquale, Avis Berman y Clare Bell
Eds. en castellano, francés e inglés

Publicación complementaria: Roy Fox Lichtenstein, PINTURAS, DIBUJOS Y PASTELES. UNA TESIS
Texto original de Roy Fox Lichtenstein (1949) y textos de Jack Cowart, y Clare Bell
Ed. bilingüe (castellano/inglés)

LA ABSTRACCIÓN DEL PAISAJE. *Del Romanticismo nórdico al Expresionismo abstracto*
Textos de Werner Hofmann, Hein-Th. Schulze Altcappenberg, Barbara Dayer Gallati, Robert Rosenblum, Miguel López-Remiro, Mark Rothko, Cordula Meier, Dietmar Elger, Bernhard Teuber, Olaf Mörke y Víctor Andrés Ferreti

LEYENDA: Publicaciones agotadas | Publicaciones disponibles en septiembre de 2010 | P Exposición en el Museu Fundación Juan March, Palma | C Exposición en el Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca

Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria:
Sean Scully, CUERPOS DE LUZ
Texto original de Sean Scully (1998)
Ed. bilingüe (castellano/inglés)

EQUIPO CRÓNICA. CRÓNICAS REALES
Textos de Michèle Dalmace, Fernando Marías y Tomàs Llorens
Ed. bilingüe (castellano/inglés)
P C

ANTES Y DESPUÉS DEL MINIMALISMO. *Un siglo de tendencias abstractas en la Colección Daimler Chrysler*
Catálogo virtual disponible en: www.march.es/arte/palma/anteriores/CatalogoMinimal/index.asp
Eds. en castellano, catalán, inglés y alemán
P

2008

MAXImin. *Tendencias de máxima minimización en el arte contemporáneo*
Textos de Renate Wiehager, John M Armleder, Ilya Bolotowsky, Daniel Buren, Hanne Darboven, Adolf Hölzel, Norbert Kricke, Heinz Mack y Friederich Vordemberge-Gildewart
Eds. en castellano e inglés

LA ILUSTRACIÓN TOTAL. *Arte conceptual en Moscú: 1960-1990*
Textos de Borís Groys, Ekaterina Bobrínskaia, Martina Weinhart, Dorothea Zwirner, Manuel Fontán del Junco, Andrei Monastyrski e Iliá Kabakov
Ed. bilingüe (castellano/inglés)
Edición de Hatje Cantz, Ostfildern/Fundación Juan March, Madrid, 2008

ANDREAS FEININGER: 1906-1999
Textos de Andreas Feininger, Thomas Buchsteiner, Jean-François Chevrier, Juan Manuel Bonet y John Loengard
Ed. bilingüe (castellano/inglés)
P C

JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN. LA DISTANCIA DEL DIBUJO
Textos de Valentín Roma, Peter Dittmar y Narcís Comadira
Ed. bilingüe (castellano/inglés)
C P

Publicación complementaria:
IRIS DE PASCUA. JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN
Texto de Elvira Maluquer
Ed. bilingüe (castellano/inglés)

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. FUNDACIÓN JUAN MARCH. CUENCA
[Catálogo-guía del Museo de Arte Abstracto Español]
Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo
Ed. bilingüe (castellano/inglés)(2ª ed., 1ª ed. 2005)

2009

TARSILA DO AMARAL
Textos de Aracy Amaral, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Haraldo de Campos, Juan Manuel Bonet, Jorge Schwartz, António Ferro, Manuel Bandeira, Emiliano di Cavalcanti, Jorge de Lima, Ribeiro Couto, Sérgio Milliet, Carlos Drummond de Andrade y Regina Teixeira de Barros.
Eds. en castellano e inglés

Publicaciónes complementarias:
PAU BRASIL
de Oswald de Andrade
Ed. semifacsímil en castellano
HOJAS DE RUTA
de Blaise Cendrars
Ed. semifacsímil en castellano

CARLOS CRUZ-DIEZ: EL COLOR SUCEDE
Textos de Osbel Suárez, Gloria Carnevali y Carlos Cruz-Diez
Eds. en castellano e inglés
P

Publicación complementaria:
Carlos Cruz-Diez, REFLEXIÓN SOBRE EL COLOR (2ª ed. rev. y ampl., 1ª ed.: Caracas, 1989)
Eds. en castellano e inglés

CASPAR DAVID FRIEDRICH; ARTE DE DIBUJAR
Textos de Christina Grummt, Helmut Börch-Supan, y Werner Busch
Eds. en castellano e inglés

MUSEU FUNDACION JUAN MARCH. Palma
[Catálogo-guía del Museu Fundación Juan March]
Textos de Miquel Seguí Aznar y Elvira González Gozalo, Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo
Eds. en catalán, castellano, inglés y alemán

2010

WYNDHAM LEWIS (1882-1957)
Textos de Paul Edwards, Richard Humphreys, Yolanda Morató, Juan Bonilla, Andrzej Gasiorek y Alan Munton
Eds. en castellano e inglés

Publicaciones complementarias:
William Shakespeare y Thomas Middleton, TIMÓN DE ATENAS/ TIMON OF ATHENS
Con ilustraciones de Wyndham Lewis, traducida y anotada por Ángel-Luis Pujante y Salvador Oliva
Ed. bilingüe (castellano/inglés)

BLAST. Revista del gran vórtice inglés
Traducción y notas de Yolanda Morató
Ed. semifacsímil en castellano

PALAZUELO, PARÍS, 13 RUE SAINT-JACQUES (1848–1968)
Textos de Alfonso de la Torre y Christine Jouishomme
Ed. bilingüe (castellano/inglés)

LOS PAISAJES AMERICANOS DE ASHER B. DURAND (1796-1886)
Textos de Linda S. Ferber ed., Barbara Bayer Gallati, Barbara Novak, Marilyn S. Kushner, Roberta J. M. Olson, Rebecca Bedell, Kimberly Orcutt, y Sarah Barr Snook
Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria:
Asher B. Durand. LETTERS ON LANDSCAPE PAINTING (1855).
Ed. facsímil en castellano e inglés.

Para más información:
www.march.es

Fundación Juan March

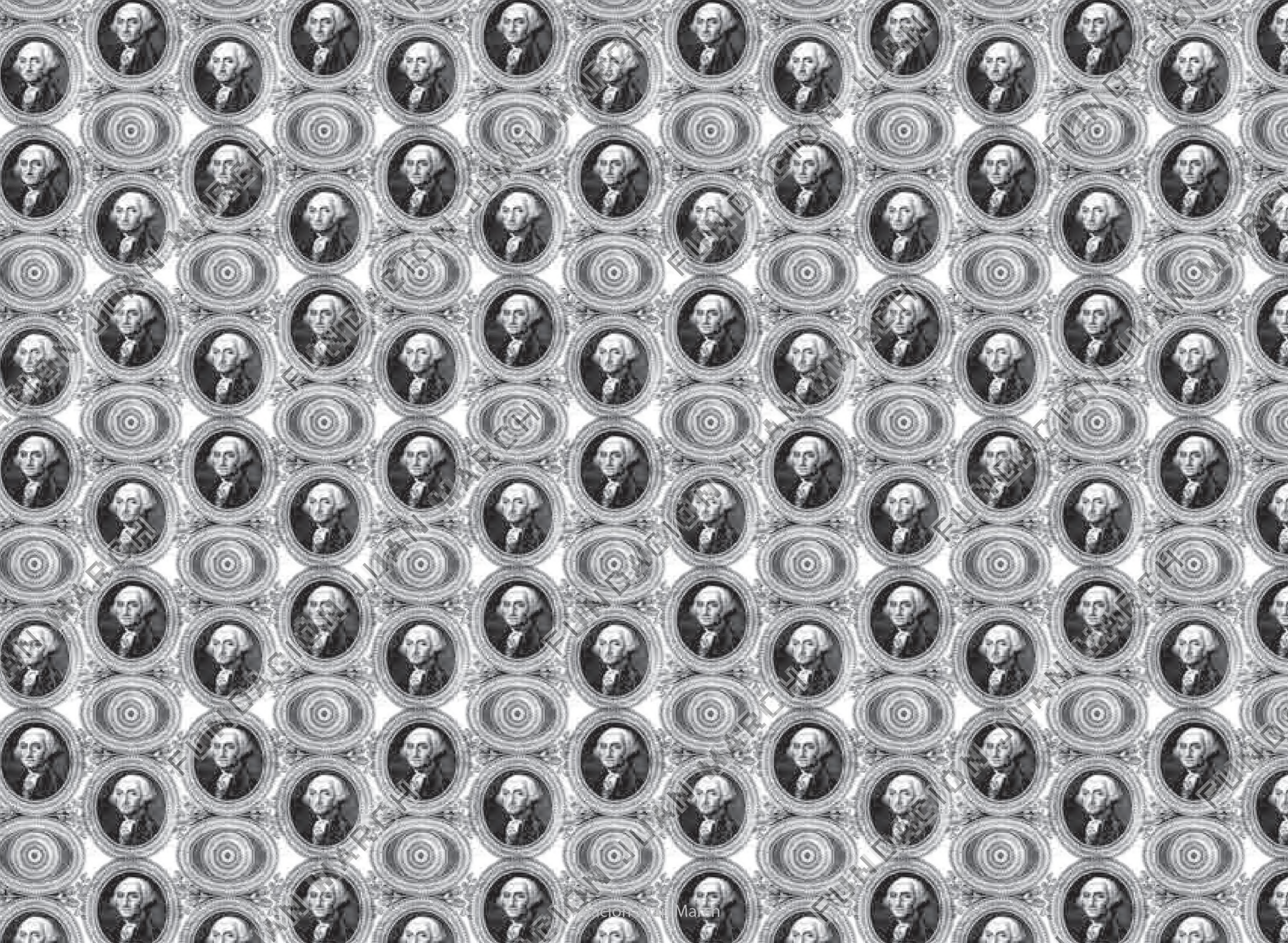
Fundación Juan March

Fundación Juan March

FUNDACIÓN JUAN MARCH

Fundación Juan March

Fundación Juan March



Creada en 1955 por el financiero mallorquín Juan March Ordinas, la **Fundación Juan March** es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica. La Fundación organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca. Además, a través del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, promueve la investigación especializada en el ámbito de la sociología.

La New-York **Historical Society,** una prominente institución dedicada a la investigación y la educación, alberga el museo más antiguo de Nueva York y una de las más importantes bibliotecas de investigación del país. La Society organiza exposiciones y programas públicos, al tiempo que fomenta investigaciones que revelan el dinamismo de la historia y su influencia en el mundo actual. Creada en 1804, sus fondos cubren cuatro siglos de historia norteamericana e incluyen una de las mayores colecciones de arte norteamericano del mundo, además de objetos y documentos históricos de la historia y la cultura de los Estados Unidos. La New-York Historical Society posee también la mayor colección de obras de Asher B. Durand.


LOS PAISAJES AMERICANOS DE
ASHER B. DURAND (1796-1886)
FUNDACIÓN JUAN MARCH
2010