

The background of the entire page is a painting of a landscape. On the left, a dense cluster of tall, slender trees with green foliage stands near a body of water. The water reflects the trees and the sky. In the distance, rolling hills are visible under a pale, hazy sky. The overall style is soft and atmospheric, characteristic of Tonalism.

DAWN & DUSK

Tonalism in Connecticut

January 17 – April 12, 2025

Exhibition Curator

Mary Ann Hollihan

Exhibition Sponsors

Dr. Robert Schnurr '74 and Mrs. Rosellen (Walsh) Schnurr '74
M & T Bank/Wilmington Trust
Traditional Fine Arts Organization
John and Barbara Hazeltine

Director's Foreword

We start 2025, our 15th year as the Art Museum on the campus of Fairfield University, with two outstanding exhibitions focusing on the landscape – this one, *Dawn & Dusk: Tonalism in Connecticut* focuses on the landscape of a century or more ago, while the exhibition on view in the Walsh Gallery, *To See This Place: Awakening to Our Common Home* is a response to climate change and the environmental threats facing our globe, inspired by the writings of Pope Francis. Both relate to our Jesuit mission, and the ideals of truth, beauty, goodness, and unity.

The idea for this exhibition was sparked by Dr. Robert Schnurr '74 and Mrs. Rosellen (Walsh) Schnurr '74, and was made possible thanks to their generous support. We are grateful to the Schnurrs for introducing us to Mary Ann Hollihan, who has so beautifully curated this exhibition of almost 60 works, ranging from 1878 to 1917, by 24 different artists, and written the following essay and artist biographies. The exhibition explores and explains the evolution of the Tonalist movement in landscape painting through the lens of many artists often working in Connecticut. It is entitled *Dawn & Dusk* to reflect the preferred subject matter of these artists, who chose to reproduce the subtle effects dawn, twilight, autumn, and winter have on the landscape. Vacant of human activity, these works usually focus on more spiritual or symbolic meaning and provide a bridge to the more expressive, psychological, and modernist works of the twentieth century.

Two important private collections focusing on Tonalist paintings comprise the majority of the works in the exhibition, and we are so grateful to the owners of these works for sharing them with us. Ben Ortiz kindly alerted us to a painting by George Inness in the Milton Klein Collection at the Bridgeport Public Library that has not been publicly exhibited in over 70 years, and we are so excited that the library agreed to lend the painting for this exhibition. We are also grateful to the New York Public Library, the Florence Griswold Museum, Hawthorne Fine Art LLC, the Cooley Gallery, and a private collection in Southport for their generous loans, which helped to round out the exhibition.

Additional funding that helped to make this exhibition possible was generously provided by the Traditional Fine Art Organization and John and Barbara Hazeltine. We appreciate their interest in the exhibition, and their support.

Suzanne Chamlin, Associate Professor of Studio Art, and an artist whose own practice focuses on landscape, graciously agreed to be the faculty liaison for this exhibition. She will supplement our exhibition programming with a gallery talk reflecting on the paintings in the exhibition, from the perspective of a landscape painter, and will also offer a workshop on painting landscapes with watercolor.

Thanks as always go to the exceptional Museum team for their hard work in bringing this exhibition and its associated programming to life: Michelle DiMarzo, Curator of Education and Academic Engagement; Megan Paqua, Museum Registrar; Heather Coleman, Museum Assistant; and our newest colleague Elizabeth Vienneau, Museum Educator. We are grateful for the additional support provided across the University by Susan Cipollaro, and Dan Vasconez, as well as by our colleagues in the Quick Center for the Arts, the Media Center, the Center for Arts and Minds, and Design and Print.

~ Carey Mack Weber
Frank and Clara Meditz Executive Director



Cat. 14

Dawn & Dusk: Tonalism in Connecticut

The term *tonalism* is associated primarily with a type of landscape and seascape produced by artists working in and around New York and Boston during the late nineteenth and early twentieth centuries. Their predecessors were the landscape painters of the early to mid-nineteenth-century who comprised what came to be called the Hudson River School, painting canvases that explored the beauty of the Americas, proclaimed the idea of Manifest Destiny, and served the heady optimism of a young nation. The intellectual climate of the day fostered the reverence for their almost unbelievable vistas of the “New World.” The proposition that an emotional connection with the landscape – intensifying to a spiritual awakening – could be attained by the contemplation of the natural world was central to the ideas championed by the naturalists, essayists, and philosophers Henry David Thoreau (1817-1862) and Ralph Waldo Emerson (1803-1882). The artists Frederic Edwin Church (1826-1900; born in Hartford, Connecticut) and Albert Bierstadt (1830-1902) created huge canvases of American subjects that the public eagerly lined up to see, such as Church’s *Niagara* (1857) and Bierstadt’s *The Rocky Mountains, Lander’s Peak* (1863). Painters focusing on the more subtle effects of light and atmosphere, particularly John Frederick Kensett (1816-1872), Sanford Gifford (1823-1880), and John Williamson (1826-1885), came to be called “luminists”; the breathlessly still images of the Shrewsbury River, New Jersey by Kensett are typical of their work.

Three painters who began their careers as painters in the Hudson River mode – George Inness (1825-1894), Alexander Wyant (1836-1892), and Homer Dodge Martin (1836-1897) – embraced the ideas of a new era, as the psychological wreckage of the Civil War coupled with increased industrialization challenged the narrative of God-ordained grandeur, classically composed vistas, and luminous, crystalline views. Although Hudson River School paintings were still revered and collected during the 1880s, the rising tide of younger artists took on new approaches, largely guided by what they learned through travel and the opinions of progressive critics.

In Paris, they studied at the École des Beaux-Arts and the Académie Julian. They journeyed into the countryside around Paris, visiting the forest of Fontainebleau, the town of Barbizon, and Ville-d’Avray, home to Jean-Baptiste-Camille Corot (1796-1875) – whose pensive, intimate, gentle landscapes typified the out-of-doors or plein air landscapes that characterized paintings denoted as “Barbizon School.” They visited art colonies such as Pont-Aven and Concarneau in Brittany, where some American artists – Thomas Alexander Harrison (1853-1930), particularly – had studios. In Holland, the artist colony at Laren, where the Dutch artist Anton Mauve (1838-1888) produced canvases broadly painted in the subtle grayish tones of the northern climate, was a favored destination for American artists. In Germany, American artists encountered the rich brushwork and deeply shaded, expressive chiaroscuro of the Munich painters, a style brought back to the United States by Joseph Frank Currier (1843-1909) and Frank Duveneck (1848-1919). Munich was such a popular destination that an artists’ colony in Polling, a town close to Munich that was visited by at least ninety U.S. artists, was known as the “American Village.”¹

Despite European pictorial precedents, tonalism became a distinctly American movement as progressive critics such as Charles H. Caffin (1854-1918) and Charles Augustus de Kay (1848-1935) urged U.S. artists to produce art that was definitively “American.” The word *tonalism* came into use around 1880, along with the word *colorist*, and began to pepper newspaper and periodical references. By 1900, this method of painting was indeed considered uniquely and originally American, recognized as such even by the French at the Paris Exposition Universelle in 1900. In an article from 1900 titled “Some Colorists,” the critic Ernest Knaufft (1864-1942) reflected:

¹ Lisa Peters, “Youthful Enthusiasm under a Hospitable Sky: American Artists in Polling, Germany, 1870’s and 1880’s,” *American Art Journal* 31, no. 112 (2000), 57-91.

A group of younger painters ... paint with a more highly textured brush. ...Whether they paint directly from nature or ... paint their pictures in their studio from sketches they have previously made, they aim at combining subject matter culled from different sources and seek to weld it together till it makes what the artist calls a composition. They differ mainly from the early American painters in their superior knowledge of color, and knowing their strength as colorists, they delight in working out harmonies within a few tones. Their pictures are not composed of conflicting juxtaposed [*sic*] reds, greens, blues, and yellows, but a general yellow or blue tone prevails throughout the pictures to which all other colors are subdued.²

Other reviewers were equally laudatory of the American entries to the Paris expo: “It suffices to say that the three masters no longer with us, Inness, Martin and Wyant, have left followers who worthily uphold their standard. ... Landscape art in America ... has more life in it than landscape art in France. ... If we have anything to be proud of in our section it is that the landscape painters make so good a showing; that they disclose accurate observation, sympathy, originality and technical skill.”³



Cat. 2

In 1909, Lovell Birge Harrison (1854-1929), the artist, art instructor, and brother of Thomas Alexander Harrison, published a book called *Landscape Painting*, a summary of tonalism and a manual for tonalist painters. He described four elements particularly that characterized a tonalist painting – values, color, vibration, and refraction – all elements of how a painting is seen. Arguing that paint pigments are inadequate to represent the color variation in nature, Harrison exhorted the artist to choose the “values” or shades of color upon which a picture is based within a scale of light and shade, this selection being the “skeleton” of the picture. Allied with music, color “should stimulate the imagination and suggest more than it expresses.”⁴ Vibration was attained by incorporating a cool overtone “painted freshly into a warm undertone” without allowing the colors to blend, so that the undertone could show through, aligning it with the natural effect of light on the rich colors of nature.⁵ Refraction was defined as “that intimate effect of one mass of color or value upon its adjoining mass which results in the ‘lost-edge,’ and a general diffusion of tone, thus giving to pictures their atmospheric quality.”⁶ These effects were often achieved by the use of colored washes or glazes to simulate the natural atmospheric conditions.

² Ernest Knaufft, “Some Colorists,” *Churchman* 84 (Aug. 10, 1901), 20.

³ “Art at the Paris Exhibition,” *Current Literature* 29, no. 5 (Nov. 1900), 516-17.

⁴ L. Birge Harrison, *Landscape Painting*, 3rd ed. (New York: Charles Scribner’s Sons, 1909), chapter 2, pp. 75, 21.

⁵ *Ibid.*, 39.

⁶ *Ibid.*, 48.

Much more recently, in his seminal work on tonalism, *A History of American Tonalism 1880–1920: Crucible of Modernism*, David Cleveland delineated a fuller definition to characterize the work of this group of landscape artists. Cleveland described a poetic or aesthetic mode of landscape painting that often developed into a more expressive style as artists sought deeper emotional engagement with their viewers. He observed that tonalists selected subject matter that evoked a spiritual, mnemonic, or nostalgic connection between the natural world and one’s personal sentiment. Tonalist artists largely eschewed the high tones of sunlit afternoons and summer days and sought instead to reproduce the more subtle effects of dawn and twilight, autumn and winter, distinguishing them from the artists we label “Impressionists.” Initially ridiculed, Impressionists discarded the blended colors and smooth surfaces of their predecessors, employing textured brushstrokes that engaged the eye of the viewer to fuse the image. Their subjects were commonplace scenes, portraits, and landscapes executed in high-toned colors that aimed to depict the shattering effect of natural light upon objects or views. By contrast, tonalists painted primarily landscapes, usually vacant of human activity, their trajectory focused on a deeper associative purpose.

The idiosyncratic, prodigious artist George Inness, who stood atop the art world during the latter half of the nineteenth century, spanned both generations. Inness stated that if he weren’t an artist he would have been a philosopher. As it was, he confined his philosophizing to art theory. In an 1878 interview in *Harper’s New Monthly Magazine*, titled “A Painter on Painting,” Inness famously stated his views that the purpose of art was not to copy the image of a place but to generate an emotional response in the viewer:

A work of art does not appeal to the intellect. It does not appeal to the moral sense. Its aim is not to instruct, not to edify, but to awaken an emotion. This emotion may be one of love, of pity, of veneration, of hate, of pleasure, or of pain; but it must be a single emotion, if the work has unity, ... and the true beauty of the work consists in the beauty of the sentiment or emotion which it inspires. ... Details in the picture must be elaborated only enough fully to reproduce the impression that the artist wishes to reproduce.⁷

Inness also championed what he called the “civilized landscape,” views that contained people or indications of human activity. This aspect of his art was mostly left behind by the tonalists, who concentrated on the potential of landscape art to communicate a state of mind. People rarely appear in tonalist landscapes.

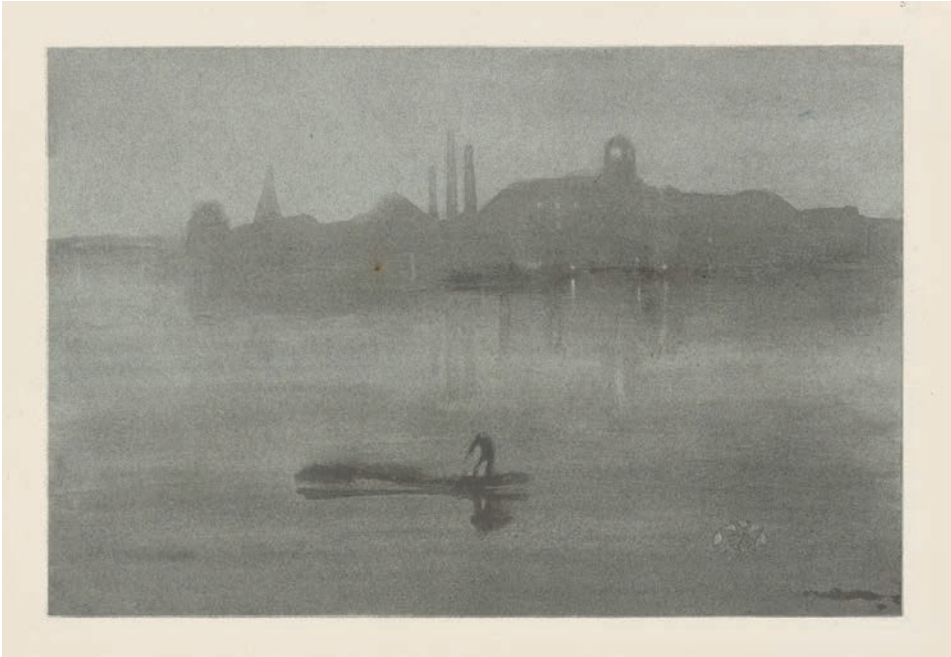


Cat. 4

⁷ George Inness, “A Painter on Painting,” *Harper’s New Monthly Magazine* 56 (Feb. 1878), 458-46; reprinted in Adrienne Baxter Bell, *George Inness and the Visionary Landscape* (New York: George Braziller, 2015), 60.

Two other influential artists of the Hudson River School also moved toward a more expressive mode and embraced tonalism, and together with Inness eventually became a revered triumvirate. Alexander Wyant, in works such as *Grey Hills* (cat. 4, p. 6), of about 1879, left behind his detailed Hudson River style and explored the effect of the “low tones.” Homer Dodge Martin, plagued with illness and impoverished during his lifetime, also discarded the Hudson River ethos, reducing his palette and simplifying his subject matter.

Although his paintings, with their evocative dematerialized visions, were not generally known in the United States until 1889, James Abbott McNeill Whistler (1834-1903) was introduced to America by means of the short-lived Society of Painters in Pastel (1884-1900), some of whose members had encountered Whistler in Venice or London and transmitted his style. The unorthodox views of the flamboyant, idiosyncratic American expatriate painter, famous for his insistence that art should be appreciated as nothing more than an object of beauty, were revelatory to American artists. His shimmering nocturnal views, which sparked enormous controversy in England, elided the tonal qualities of music with the use of color harmonies in art, a fulsome expression of tonalism that impacted American artists.



Cat. 12

a member of many other artists’ associations, winning numerous prizes and prestigious awards. He exhibited widely, particularly at the Salmagundi Club in New York, which he was instrumental in founding in 1879.

The Salmagundi Club, Century Club, and Lotos Club were New York artist-centered social clubs that held frequent exhibitions; the Salmagundi held a popular annual black and white exhibition. Many of the tonalist artists were members the National Academy of Design and the more progressive Society of American Artists,⁹

⁸ “John Francis Murphy,” *Art Interchange* 6, no. 2 (Jan. 1881), 18.

⁹ Founded in 1825, the National Academy of Design was the primary exhibition venue in nineteenth-century New York, offering the coveted Julius Hallgarten Prizes, a series honoring the best paintings by young artists. Its manner of selection and exhibition was challenged in 1877 when a group of disgruntled artists, whose work reflected the more expressive and dramatic methods of the Munich School, formed the Society of American Artists, which offered the Webb Prize for the best landscape and eventually became equally as prestigious as the National Academy.

as well as other associations, particularly the American Watercolor Society, founded in 1866, which showed hundreds of works in a yearly exhibition. In 1890, a more innovative and selective offshoot was founded, the New York Water Color Club, with a membership that was half women. The very medium of watercolor lent itself to more experimental interpretations of one’s subject, thus incubating artistic ideas that eventually found expression in oils. Underscoring the interest in landscape painting was the establishment of the Society of Landscape Painters, which had its first show in 1899. One reviewer, noting the disparate nature of the landscapes, commented that it seemed as if a group of twelve friends had pulled together as many examples of their works as they could show, more than they could exhibit in any of the other venues in New York, and put together an exhibition.¹⁰ They were George Henry Bogert (1864-1944), Walter Clark (1848-1917), William A. Coffin (1855-1925), Robert Bruce Crane (1857-1937), Charles Harold Davis (1856-1933), Robert Swain Gifford (1840-1905), Frederick William Kost (1861-1923), Robert Crannell Minor (1839-1904), John Francis Murphy, Leonard Ochtman (1854-1934), Walter Launt Palmer (1854-1932), and Carleton Wiggins (1848-1932).



Cat. 8

At one point or another in their careers, most of these artists in their individual ways embraced tonalism. A review of the Society of Landscape Painters’ second exhibition, in 1900, commented, “These twelve painters are thoroughly representative of the American landscape art of the present day. There are a few others that may be added to their ranks, but the lover of American landscape art and the believer in the future will find the work of these twelve men satisfactory as to present fulfillment and filled with abundant promise.”¹¹ The “few others” would include Charles Warren Eaton (1857-1937); Chauncey Foster Ryder (1868-1949); Dwight William Tryon (1849-1925), a native of Hartford; John Henry Twachtman (1853-1902), who lived on Round Hill Road in Greenwich and, like his compatriot Julian Alden Weir (1852-1919), was central to the Cos Cob art colony there; and two painters of highly personal and mysterious landscapes, Albert Pinkham Ryder (1847-1917) and Ralph Albert Blakelock (1847-1919). The Society of Landscape Painters was by no means inclusive of all American landscape painters working during the late nineteenth century, but its designation as such catapulted the genre to the forefront of artistic endeavor.

¹⁰ “Art Notes: The Exhibition of the Society of Landscape Painters,” *Sun* (New York), Mar. 25, 1899, 6.

¹¹ “Landscape Painters’ Display,” *New York Times*, May 3, 1900, 9.

Nearly half of the members of the Society of Landscape Painters – Crane, Davis, Gifford, Minor, and Ochtman – found much inspiration in the meadows, hills, and shorelines of Connecticut. Additionally, the landscapist Emil Carlsen (1848/53-1932) built a home in Falls Village in the northwest corner of the state in 1905; Charles Warren Eaton painted his famed images of pine trees in and around Colebrook, in the same general area; and Robertson Kirtland Mygatt (1861-1919) lived in Ridgefield, in the state’s southwest. Several artists settled in and around Old Lyme on Connecticut’s eastern shore. In 1899, Henry Ward Ranger (1858-1916), so taken with the Connecticut shoreline after a stay at Miss Florence Griswold’s boardinghouse in Old Lyme, founded an art colony there. Headquartered at the Griswold house, it became a magnet for many New York artists. He eventually settled in nearby Noank. Bruce Crane, Charles Harold Davis, and Allen Butler Talcott (1867-1908) were early visitors to Old Lyme, and Chauncey Ryder and George Bogert visited after 1910. Smitten with the beauty of this area, Leonard Ochtman, Charles Harold Davis, and J. Alden Weir bought properties nearby. With the arrival of Childe Hassam (1859-1935) at Old Lyme in 1903, the focus shifted from tonalism to Impressionism, but certainly, during the first years of the colony, tonalist artists predominated.

As to women tonalist painters, there were likely many among the ranks of the New York Water Color Club. An 1880 article in *Scribner’s Monthly Magazine* reported: “It ought to be rather better known that there is no other city where the woman student can pursue advanced studies in art with so few embarrassments as in New York. ... Here too, studio life for women has come to be a somewhat recognized mode of existence.”¹² In Connecticut, Mina Fonda Ochtman (1862-1924), Leonard Ochtman’s wife, embraced tonalism; as did Mary Loring Warner (1860-1950), painting in Middletown; and Amelia Montague Watson (1856-1934), in East Windsor.

During the late nineteenth and early twentieth centuries, landscape painting commanded significant prices. Major collectors such as William T. Evans (1843-1918) and Charles Lang Freer (1854-1919) came to understand the metaphysical intentions of the landscape paintings that, more than any other genre, graced their homes and formed the bulk of their collections. The eventual demise of the taste for tonalism coincided with the rise of new artists and new ideas. In America, modernists such as John Marin (1870-1953), Charles Burchfield (1893-1967), Arthur G. Dove (1880-1946), and Georgia O’Keeffe (1887-1986) reimagined landscape, abstracting and enhancing individual natural forms, picking up strains that were incipient in much of the work of the tonalists.

Throughout its trajectory, from the grandiose canvases of the Hudson River painters to the spiritual and symbolic works of the tonalists to the expressive forms of the modernists, American landscape painting has always evoked deep sentiment and intensive connection with the natural world. Long ignored in modern times, the tonalist painters were the bridge to the expressive, psychological works of the twentieth century.

~ Mary Ann Hollihan
Exhibition Curator

¹² William H. Bishop, “Young Artists Life in New York,” *Scribner’s Monthly Magazine* 19, no. 3 (Jan. 1880-81), 355-68; reprinted in Sarah Burns and John Davis, *American Art to 1900* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2009), 668.



Cat. 38



Cat. 20



Cat. 42

George Inness (1825-1894)

George Inness was a towering figure in the New York art world of the late nineteenth century. He had his studio in the Holbein building from about 1881, where he worked among younger artists whom he influenced and who also influenced him. Irascible, opinionated, erratic, philosophical, and essentially self-taught, he fostered the idea that art was meant to create an emotional response in the viewer rather than a narrative or descriptive experience. “George Inness is called the father of American landscape painting,” critic Leila Mechlin explained in 1909, “because he was the first to discover that art lay not so much in the thing transcribed as in the transcription –that mere facts were less worthy of preservation than was their significance; which is, in reality, the dividing line between the old school and the new.”¹ Inness’s break with the descriptive Hudson River School method of painting in the 1870s led to a looser, more painterly mode, evolving into a diffuse, filmy, and symbolic style during the 1880s. Typical of Inness’s work in the late 1870s is *Durham, Connecticut* (cat. 1, below), dated 1879, a peaceful landscape with a grouping of trees in the foreground anchoring a broadly painted view of a meadow. The foliage of the trees and the receding meadows dissolve into bands and patches of color. Inness’s indistinct brushwork suggests the haze of an early summer evening, his limited range of darker and paler greens resulting in a pattern of vibrating tonality. This painting would appear to be an iteration of an 1880 view of Durham once owned by collector William T. Evans, appearing as no. 106 in the 1913 sale of his collection.²



Cat. 1

¹ L. Mechlin, “Contemporary American Landscape Painting,” *Studio 34*, no. 153 (Nov. 1909), 4.

² *Illustrated Catalogue of the Collection of American Paintings by William T. Evans* (New York: American Art Association, 1913), no. 106.

Homer Dodge Martin (1836-1897)

Primarily self-taught, Homer Dodge Martin began to paint in the descriptive style of the Hudson River School, exhibiting for the first time at the National Academy of Design when he was twenty-one. An early practitioner of tonalism, he changed his style after a European sojourn in 1876, when he encountered the landscape vignettes of the Barbizon painters and met Whistler in London. Another trip, to the Normandy area of France, where he remained between 1881 and 1886, solidified Martin’s attachment to the humble views, limited palette, vague contours, and slight melancholy that characterized the works of Barbizon painters such as Corot, whose intimate landscapes were bathed in tones of silvery greens. Compared with the classical compositions of Martin’s earlier Hudson River School canvases, the breezy *Normandy Shore* (cat. 2, p. 5) of 1884, with its high horizon and emphasis on the foreground is almost musical in its disposition of major and minor elements across the picture plane.

Martin suffered from a variety of illnesses, including loss of eyesight in his later years. After thirty years in New York, he and his wife moved to Saint Paul, Minnesota, hoping to improve his health. While there, he painted from memory the vistas that he loved. Just before his death, he completed the reductive, meditative, psychologically complex *Silence of the Brooks* (cat. 3, below). The thick brushwork and notational imagery immediately move the viewer beyond the image into a contemplative state. Ignored during his lifetime, Martin’s paintings immediately became highly prized after his death. A painting called *Westchester Hills* fetched \$5,300, the highest price then realized for an American painting, in the William T. Evans sale that took place in 1900.



Cat. 3

Alexander Wyant (1836-1892)

Alexander Wyant was born in Ohio and spent some of his early years as a sign painter. Discovering his own artistic talent, he traveled to Cincinnati to see the paintings of the young George Inness and made his way to New York to meet him. Uncharacteristically, Inness was taken with the young artist and secured for Wyant the patronage that would launch his career. Following study in Karlsruhe, Germany, where he learned the bravura techniques of the Düsseldorf School, Wyant sojourned in England and Ireland for several months. He returned to New York and eventually purchased a retreat in Arkville, a town in the Catskills, also home to his good friend John Francis Murphy. Bruce Crane was Wyant’s pupil.

On a trip to Arizona and New Mexico in 1873, Wyant suffered a stroke that disabled his right hand, so he taught himself to paint with his left. One can speculate that he employed a looser method of painting because of this, but time spent in Ireland in 1865-66 had imprinted upon him the subtle colors of the lowering skies of the Irish climate, impressions that he internalized and reconstituted into paintings such as *Grey Hills* (cat. 4, p. 6).

Wyant was one of the few Hudson River School painters who moved toward the tonalist style. “To commence with painting in the fashion and then gradually change for the better and higher is the mark of genius,” the catalogue of a 1913 exhibition said of him.¹ By the mid-1880s, a more forceful, energetic, abstracted style emerged in his art, as evidenced in *Clouded Meadow* (cat. 5, facing page), a crush of thickly painted greens against a silvery sky. “Wyant’s pictures are not collections of facts,” the 1913 catalogue stated, “but abstractions, a flowing together of forms and tones for the sake of decorative effect, each tone leading to another, each dependent on the other, each a part of another.”² This is an accurate description of both the tonalist ethos and Wyant’s *Green Hills* (cat. 6, right), a late work, completed toward 1890, in which the “flowing together of forms and tones” is readily apparent.



Cat. 6



Cat. 5

¹ James William Pattison, “Alexander H. Wyant, N. A.: An Appreciation,” in *Catalogue of the Loan Exhibition of Important works by George Inness, Alexander Wyant, Ralph Blakelock* (Chicago: Moulton & Ricketts, 1913), n.p.

² Ibid. See also Eliot Clark, *Alexander Wyant* (New York: F. F. Sherman, 1916); Robert S. Olpin, “Alexander Helwig Wyant, 1836-1892” (dissertation, Boston University Graduate School, 1971).

John Francis Murphy (1853-1921)

Born in Oswego, New York, John Francis Murphy briefly attended the Chicago Academy of Design but was largely self-taught. In 1873, he discovered the beauty of the Keene Valley in the Adirondack Mountains of New York and was taken with the descriptive scenic paintings of the Hudson River School artists, particularly the work of William Hart (1823-1894). Murphy’s early biographer Eliot Candee Clark (1883-1980) divided Murphy’s work into three periods.¹ From his birth in 1853 to 1885, under the influence of the Hudson River School painters, Murphy developed a habit of drawing intensely detailed nature studies in pencil. From 1886 to 1900, Murphy traveled to London and Amsterdam, then sojourned in Montigny-sur-Loing, France, painting Corot’s home, Ville-d’Avray, and absorbing the ideas of the Barbizon painters. Murphy was often called the “American Corot,” yet it was recognized that “his work, too, is truly American in character: there is no reminiscence of the art of other countries or other ages, but it is purely personal, and interpreted with all the freshness and wholesome vitality characteristic of the American life of today.” If his work sometimes reminds us of Corot, “it is simply the result of a temperamental accident, of an almost similar attitude towards the wondrous beauties of Nature.”²

The loosening brushwork of *Sleepy Hollow* (cat. 7, facing page) of 1885 marks Murphy’s move toward the moodier tonal style of his second period. “It is the characteristic of the objective school to which Murphy belongs that subdues nature to its own thought, or sees it through such media as gives a strong individual coloring to every emanation from its brush, realizing in truth the Emersonian maxim that art is nature passed through the alembic of man.”³ This idea, of making a picture by ordering the random prospects offered by nature, is crafted into the elegant patterning of *Sleepy Hollow*.

From 1900 to 1916, a period Clark calls his “diffuse style,” Murphy’s palette lightened, and his compositions simplified: “His canvases are never crowded, and there is a total absence of laborious detail, as there is, or broad splotches of paint. His forms are suggested, our imagination being called to draw them out and his color is laid on in soft tones merging gracefully into each other.”⁴ A contemporary reviewer reveals qualities apparent in the vaporous *Misty Tree Line* (cat. 8, p. 8) of 1901: “The trait peculiar to Murphy’s representation of Nature is his color, which has delicate refinement, often within a narrow gamut. Tints with him have the vigor and vibration of positive colors. And yet he gets away from the actual pigment by the blithe, the airy, the truly spiritual way in which he coquets with his tender browns, and greens, and grays, which is truly ethereal. The sentiment in his landscapes triumphs over color and form and has a sensuous charm. This artist stands foremost in the ranks of the American landscapists.”⁵ Murphy’s presence and success in New York were tonic and inspiration for the tonalist artists who shared his views.



Cat. 7

¹ Eliot Clark, *J. Francis Murphy* (New York: Privately printed, 1926).
² Emerson Crosby Kelly, “J. Francis Murphy (1853-1921) Tints of a Vanished Past,” unpublished manuscript. Emerson Crosby Kelly Writings and Research Material Relating to J. Francis’ Murph, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, DC.
³ Ibid.
⁴ Ibid.
⁵ “J. Francis Murphy,” *Collector and Art Critic* 3, no. 5 (Apr. 1905), 1.

Joseph Frank Currier (1843-1909)

Boston-born and an avowed Transcendentalist, Frank Currier went abroad to study art in 1868, eventually making his home in the small town of Schleissheim, north of Munich. In 1877, in the nearby town of Polling, which had developed into an American art colony, he encountered two younger advocates of the Munich School of painting, Frank Duveneck (1848-1919), who painted a portrait of Currier, and William Merritt Chase (1849-1916). It has been suggested that the slightly older Currier was seminal in the development of both Duveneck’s and Chase’s styles.¹ Working primarily in watercolor, Currier exploited the freedom of the medium, producing images that were radical in conception and execution, their tenebrous colors allowed to blend with and bleed into one another in swirling masses of barely distinct form. In 1879, Currier showed his watercolors at the conservative American Watercolor Society in New York, where they were so radically different from everything else shown that they generated a flurry of confused and outraged comment.

Currier’s turbulent *Two Trees* (cat. 10, facing page) and notational *Twilight in Schleissheim* (cat. 9, facing page), both oil sketches from about 1880, are typical of the visionary style he attained in his watercolors. His expressive oil on canvas *View near Munich* (cat. 11, below) is a catalogue of the aims and techniques of the Munich painters, its deep colors, rich, thick brushstrokes, and indistinct forms, as with his oil sketches, tending toward abstractions that convey how the artist feels about the view. Currier’s works are less depictions than the conveyance of his emotional interaction with the landscape, cleaving to the Transcendentalist view that the contemplation of landscape touches the fiber of one’s existence. This bold and visionary artist committed suicide at age sixty.



Cat. 11

¹ See David Cleveland, *A History of American Tonalism* (New York and London: Abbeville Press, 2021), 84-88.



Cat. 10



Cat. 9

James Abbott McNeill Whistler (1834-1903)

Although the renowned James Abbott McNeill Whistler chose Saint Petersburg, Russia, as his birthplace, his actual birthplace was Lowell, Massachusetts, and he indeed had a connection with Connecticut, living in Stonington in early childhood, from 1837 to 1839. His father worked as a railroad engineer, and the family moved to Russia, spent time in England, and returned stateside, to Pomfret, Connecticut, when his father died in 1849. Upon getting kicked out of the U.S. Military Academy at West Point in 1854, Whistler went to Paris to study and then to London in 1859, remaining there until 1892, when he relocated to Paris. American artists encountered their countryman during their travels to London, Venice, Paris, and while visiting artists’ colonies in France. Whistler’s activities were newsworthy in America by 1877, when he sued the art critic John Ruskin for defaming his *Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket* (ca. 1875). In 1885, in his “manifesto,” known as the “Ten O’Clock Lecture,” Whistler argued that art had no purpose other than to be an object of beauty, thus eschewing the aims of sentiment, moralizing, and depiction in art. Moreover, he proclaimed, that nature was imperfect and needed to be improved upon through the vision of the artist.

Whistler’s paintings were not generally known in the United States until 1889,¹ when H. Wunderlich, a gallery in New York, mounted an exhibition of his work titled “Notes”—“*Harmonies*”—“*Nocturnes*,” thus engendering the production of a deluge of twilight and nocturnal views among American painters. Whistler was an aficionado of things Japanese, particularly prints, absorbing their harmonious and decorative use of color and deriving his ideas regarding limited tonalities and patterning across the image surface. He executed numerous etchings, lithographs, and drypoints. In 1894, the Grolier Club in New York opened *An Exhibition of Etchings, Drypoints and Some Pencil Drawings by James McNeill Whistler*, and H. Wunderlich showed his lithographs. His *Nocturne (Nocturne: The Thames at Battersea)* (cat. 12, p. 7), a lithotint of 1878, is illustrative of the dreamy, diffuse images and the seemingly random dispersal of forms Whistler derived from Japanese prints, with the medium of lithotint itself enhancing the tonal aspect of the image.

Whistler’s *Nocturne: Salute* (cat. 13, facing page) of 1879-80 was one of the etchings he was commissioned to execute by the Fine Arts Society in London after his financially ruinous lawsuit against Ruskin. Whistler’s work led to new conceptions regarding subject matter, the simplification of composition and color, the harmonious use of tonalities, and notational brushwork – techniques and ideas that reverberated throughout the late nineteenth-century American art world.



Cat. 13

¹ See Sadakichi Hartmann, *The Whistler Book* (Boston: L. C. Page, 1910).

Emil Carlsen (1853-1932)

Born in Copenhagen, Denmark in 1853, Carlsen came to the United States in 1872, settling in Chicago. He worked as an architectural draftsman, traveled to Paris, New York, Boston, and San Francisco during the 1870s and 1880s, and finally settled in New York in 1891, where he taught at the National Academy of Design, achieving great recognition and success. Known primarily as a painter of still lifes containing shimmering vessels of copper, bronze, silver, and brass, reminiscent of Dutch old masters, Carlsen also painted landscapes in a poetic tonalist mode, his stillness and lyricism rivaling the works of his friends J. Francis Murphy and J. Alden Weir.

In 1904 at the Society of American Artists' exhibition, Carlsen's *Connecticut Hilltop* won the Shaw Prize, offered by the collector Samuel T. Shaw (1889-1946), who agreed to purchase the best painting of the exhibition as selected by the society's jurors. In 1905 at the same venue, he won the Webb Prize (a disbursement of \$300, given by Dr. W. Seward Webb for the best landscape by an American artist) for *Night, Old Windham*, a view from his summer residence in Connecticut. In that year too, perhaps with his prize money, Carlsen bought a studio in Falls Village, Connecticut. In 1907 at the National Academy of Design, he won the Inness Medal for his painting of nearby Canaan Mountain.

A master at rendering sleek surfaces in his still lifes, Carlsen was equally adept at creating a complex weave of surface texture. *Golden Tree* (cat. 14, p. 3) of 1904 is an intensely present portrait of a tree, still and composed, the image activated by the scumbled surface of the leafy crown. A shift to the higher-keyed tones of *Golden Tree* persisted in his *White Pines* (cat. 15, facing page) of 1926, undoubtedly a vignette of Connecticut, a study in darker and brighter greens that invites investigation of what is beyond the trees. One can imagine walking through the woods and encountering this view. Amid the onslaught of European modernism and the clamor of younger artists, Carlsen continued to paint views tethered to reality yet filtered through a personal view that preserved the tonalist ethos well into the third decade of the twentieth century.



Cat. 15

Robert Bruce Crane (1857-1937)

Bruce Crane attended the Art Students League between 1878 and 1882, painting in and around the New York area – New Jersey, Long Island, and the Adirondacks – in the tonalist mode favored by Alexander Wyant, who remained his close friend until Wyant’s death in 1892. In 1882, Crane made the obligatory trip abroad to the artist colony at Grez-sur-Loing, near the village of Barbizon at the edge of the Fontainebleau forest in France. Crane absorbed an idea taught by one of the leaders of the Barbizon School, Jean-Charles Cazin (1841-1901), that an artist should draw upon recollection and imagination rather than make precise sketches. Crane was a member of numerous artist societies in New York, including the Society of Landscape Painters. He was favored by the critics and won the Society of American Artists’ Webb Prize in 1897, the National Academy of Design’s Inness Gold Medal in 1901, and other prestigious awards. His *Sunset* (cat. 16, facing page) of about 1890 is fully within the realm of tonalism, the dreamlike marsh view bathed in the ambers and golds of an autumn sunset.

In about 1900, Crane’s earlier landscapes of farms, villages, and shorelines gave way to compositions that repeatedly consisted of “a meadow, a narrow stream, a woodpile, and a few scraggly saplings.”¹ *Winter Solitude* (cat. 19, p. 27), of about 1901, with its asymmetric composition, reflects Crane’s effort to focus on more selective views of landscape to simplify both composition and color choices. In effect, his canvases became larger as his subject matter contracted. He turned to the creation of light and atmosphere and “harmonious union of the whole painting through tone.”² In 1902, his palette “included only thirteen colors consisting mostly of flake white, strontium yellow, lemon cadmium, orange cadmium, yellow ochre, gold ochre, vermillion, rose madder, raw umber, permanent blue, vert emeraude, brown madder, and ivory black.”³

After about 1904, Crane became a summer resident at the Florence Griswold house in Old Lyme. Crane showed ten of his paintings at the Katz Gallery in New York in 1908, occasioning the view that “nothing could be more reserved or less idealized, yet this prim, sweet beauty of the New England landscape and the human interests that are often in closest harmonies with it are rendered with unmistakable truth.”⁴ Several later paintings showcase Crane’s attributes. *Misty Autumn* (cat. 20, p. 11) captures the chill, moisture-laden atmosphere of morning. *Russet Fields* (cat. 18, facing page) is compositionally similar but pictures a different time of day in a higher-toned palette, gaining vibration and refraction through an increased use of choppy brushstrokes and thicker paint. Together with *Frosted Fields* (cat. 17, p. 27), these paintings reflect Crane’s turn toward representing the less dramatic landscapes of fields and clearings around Old Lyme, as he concentrated on working through the formal possibilities of tonal relationships. The shimmering dematerialized trees in *Frosted Fields* particularly tend toward a level of abstraction rooted in reality that can also be observed in the late work of Emil Carlsen.



Cat. 18



Cat. 16

1 Charles Teaze Clark, “Bruce Crane, Tonalist Painter,” *Antiques* 123, no. 5 (Nov. 1982), 1061.
2 Ibid., 1064, quoting Harold T. Lawrence, “A Painter of Idylls: Bruce Crane,” *Brush and Pencil* 11, no. 1 (Oct. 1902), 7.
3 Ibid.
4 “Cornoyer and Crane Paintings on View ... Crane Captures the Commonplaceness of the Scene While Preserving the Distinction of a Work of Art,” *New York Times*, Apr. 15, 1908, 8.



Cat. 17



Cat. 19

Charles Harold Davis (1856-1933)

Charles Harold Davis received his initial art training at the School of the Museum of Fine Arts in Boston and was sent abroad to study by a local patron. He enrolled at the Académie Julian in Paris but settled in the town of Fleury near Barbizon. He did well enough selling his pictures through the Doll and Richards Gallery in Boston and the Macbeth Gallery in New York (where he eventually had eight one-man shows) that he was able to remain in France until 1890. When he returned to the United States with his French wife, Davis settled in Mystic, Connecticut, where he founded the Mystic Art Colony. Davis's *Haystacks, France* (cat. 21, p. 29), of about 1885 is illustrative of his embrace of the simple subjects and enveloping tonalities of the Barbizon painters.

A highly influential member of the Society of Landscape Painters, Davis won numerous awards during his life and was widely praised. In a review of the Landscape Painters' second exhibition, in 1900, the art critic Charles H. Caffin took note of Davis: "His home is at Mystic, Connecticut. There is beauty in the very name of this place, and from the scenery about it, Mr. Davis extracts increasing beauty."¹ In his *Sunset over Mystic* (cat. 22, p. 30), intense colors of a Connecticut sunset float above the horizon and become reflected in the wayward ebullient shapes of the clouds framed by the landscape. Davis's attempt to attain "increasing beauty" can be seen in his representation of the momentary shifting of the colors in the clouds.

In 1902, a review of an exhibition of thirty-three canvases by Davis at the Clausen Gallery commented: "Peace and a certain cheerfulness are the gentle messages that these pictures bear to their beholders, a love of nature in nature's tender moods, a delight in such colors as one sees in the opal. It is almost always the sky that holds the attention with exquisite gradations of colors, sometimes bold but always so refined that it does not seem bold."² This can be said to describe *On the Sound, Noank, Connecticut* (cat. 24, p. 30), a refined, lilting symphony in blues, so simple in composition and so contemporary in execution.

Davis's *Autumn* (cat. 23, p. 29) of 1900, rendered with choppy brushstrokes and unusual disposition of landscape elements, exploits the beauty of the subtle hues of a Connecticut autumn in the homely view of a field of haystacks. "Davis uses his landscape forms almost entirely as an expression of mood," reads an appreciation of the artist in a Macbeth Gallery catalogue. "He paints not a tree or hillside in spring, but the spirit of spring itself; not the tangled tawny undergrowth of ravines and woods, but the somber quiet of a day in fall; not the snowy approach to the hill-top farm, but the mystery of winter with a hint of snow in the air. And yet, with all their spiritual quality, his pictures are as solidly substantial as we could wish."³

¹ Charles H. Caffin, "The Society of Landscape Painters," *Harper's Weekly* 44, no. 2267 (June 1900), 512.

² "Landscapes at Clausen's, Charming Works of Poet of the Clouds and Sky," *New York Times*, Feb. 20, 1902, 9.

³ *Thirtieth Anniversary Exhibition, 1892-1922: Paintings by Charles H. Davis, N.A.* (New York: Macbeth Gallery, 1922), n.p.



Cat. 21



Cat. 23



Cat. 22



Cat. 24

Charles Warren Eaton (1857-1937)

A native of Albany, Charles Warren Eaton moved downstate to New York City in 1879, enrolling for art instruction at the National Academy of Design and the Art Students League and exhibiting at the National Academy in 1882. From a modest background, he supported his studies by working as a dry-goods clerk. A prolific watercolorist, Eaton submitted a dozen watercolors to the American Watercolor Society in 1883 and in 1890 became a founding member of the New York Water Color Club. He was also a member of the Society of Landscape Painters and exhibited yearly at the National Academy of Design from 1901 to 1933. Reclusive, Eaton was nevertheless a close friend of Benjamin Foster and Leonard Ochtman, as well as of George Inness and George Inness Jr. The sepia-toned *Brookside* (cat. 27, facing page), dated 1885, is a relatively early work that illustrates his debt to Inness Sr. and his tendency toward a tonalist mode.

Eaton traveled to Europe in 1886 and visited the artists’ colony at Grez-sur-Loing near the village of Barbizon, where he absorbed the Barbizon painters’ focus on the informal and intimate aspects of the French landscape. Upon his return to New York, Eaton followed the fashion for rendering views of twilight, dusk, and night that swept the New York art world in concert with the Whistler exhibition “*Notes*”—“*Harmonies*”—“*Nocturnes*” at the H. Wunderlich gallery. Eaton’s *Winter Solitude* (cat. 25, below) of 1887, an exquisite rendering of the sun setting at the end of a cold winter day, executed in creamy grays and chalky whites, suggests deeper reflection upon the passage of time and one’s own limited existence. His *Home by the Pond* (cat. 26, p. 32) of about 1895 is a panoply of rich, velvety greens that infuse the atmosphere with their greenish tint. About 1900, he discovered the town of Thompson, in the eastern part of Connecticut, and painted in that area until moving northwest to Colebrook, Connecticut, after 1910. The paintings of pine trees that became signatory of Eaton’s work, such as *Connecticut Pines* (cat. 28, p. 33) are reflective of Thoreau’s dismay at the destruction of American woodland due to extensive lumbering of white pine for use as ship masts. Few stands of towering white pines stood in Eaton’s era, and one gets the sense that he was trying to preserve, honor, and recover the majesty of these trees. His pine tree paintings embody the essence of tonalism, reverential and contemplative, and particularly American in recalling the continent’s ancient forests. These symbols of a lost world are made more poignant in Eaton’s paintings by the patterning, asymmetry, and flatness reminiscent of Japanese art that so many tonalist artists embraced. In 1910, when Eaton moved to Colebrook, he began traveling more frequently to Europe. His palette lightened and brightened, as more traditional renderings of landscapes came to characterize his work.¹



Cat. 25



Cat. 26



Cat. 27

¹ See David A. Cleveland, *Intimate Landscapes: Charles Warren Eaton and the Tonalist Movement in America, 1880–1920* (Groton, MA: de Menil Gallery, 2004).



Cat. 28

Benjamin Foster (1852-1926)

Born in Maine, Ben Foster went to New York to ease financial constraints brought on his family by the early death of his father. He came to art at the age of thirty, studying at the Art Students League and exhibiting at the National Academy of Design for the first time in 1884. He shared a studio with Leonard Ochtman and Charles Warren Eaton and traveled with them to Paris, where he showed paintings at the Paris Salon in 1887 and explored and painted the area around the town of Barbizon. By 1887, he was back in New York City and Cornwall Hollow, Connecticut, painting the environs of his country home there. Toward the late 1890s, Foster became well known when one of his French paintings was purchased by the French government. He was active in artists' societies in New York, won numerous prestigious awards, and wrote reviews for the *New York Evening Post* and *The Nation*. Foster painted traditional subjects in a nontraditional way. *Black Squall* (cat. 30, p. 64) of about 1905, for example, is breathtaking in its modernism. A work of slashing diagonals and unclear imagery, with turgid sea and rushing clouds, it is more a rendition of the experience of a storm than an actual depiction.

Aside from the formal coloristic aspects of tonalism, the notion that one achieved spiritual nourishment from the underlying attachment to the landscape of one's home and homeland through the contemplation of nature was an Emersonian/Transcendentalist philosophy. Painting the hills and valleys around his Cornwall Hollow home, Ben Foster developed imagery for this psychological endeavor. The viewpoint from which Foster painted his vistas of the Connecticut hills is unsettling, slightly off-putting, and compressed by the nearly square format he favored, features that command a closer look. *Housatonic Twilight* (cat. 29, p. 25) is a richly painted view that careens beyond the curve of the river. In David Cleveland's words: "Foster's subtle green tones vibrate in the eye, while the artist's expressive brushstrokes depict rhythmic yet disturbingly evasive power throughout the canvas: trees, rocks, clouds – softened and blurred in the ambient and reflected light – hover on immateriality and the otherworldly. The cumulative impact of pulsing color and rhythmic patterns evoke an eerie and indescribable mystical experience."¹

Eschewing the tranquility of a horizontal composition, Foster chose a more active patterning of diagonals, the foreground in his paintings often dipping into the middle space. *Housatonic Twilight* is a composition of diagonals as is *West Cornwall Hills* (cat. 31, p. 35), the landscape of rolling hills sliding into one another so typical of the Connecticut landscape in this area and no doubt the inspiration for this format. The colors of the rock-strewn foreground are repeated in a settlement on a distant hillside; far from being a comfortable view into an inviting landscape, this painting catapults the viewer into an undefined space. Despite the traditional imagery of landscape, Foster's paintings are forward-thinking in composition and intent.

¹ David A. Cleveland, *A History of American Tonalism* (New York and London: Abbeville Press, 2021), 373.



Cat. 29



Cat. 31

Arthur Hoeber (1854-1915)

A native of Nutley, New Jersey, Arthur Hoeber studied in New York City at the Cooper Union and the Art Students League. He traveled to England and then to France, spending five years there studying at the École des Beaux-Arts and exhibiting at the Paris Salon between 1882 and 1885. He too encountered the Barbizon painters on summer trips to the French countryside and eventually wrote a book about them.¹ Hoeber was also well known as a lecturer and an art critic, writing for the *New York Globe*, the *New York Times*, and the periodicals *Art Interchange* and *Harper's Weekly*.² Upon returning to Nutley in 1900, he focused on painting landscapes in both watercolors and oils. An early work of about 1890, *Connecticut Idyll* (cat. 32, p. 27), reproduces the haze of a spring morning as trees and meadow open into the season.

Hoeber showed “fifteen recent landscapes and marines that demonstrate his ability to paint as well as to write” at the Schaus Gallery in 1907; his paintings, mostly seascapes at this date, were described as “dreamy and restful,”³ terms that aptly apply to *Winter Stream* (cat. 34, below) of about 1895 and the later *Twilight* (cat. 33), with their blended and overall atmospheric effects. “Perhaps no one among the younger American painters has so improved in effects of air, as well as in breadth and tenderness of treatment, as has Mr. Hoeber,” the critic expounded. “He has in two years past studied the impressionistic style, and, throwing out all the spottiness and affected color that have made it objectionable in the past, has adopted its underlying principles as regards air vibration, always suiting this treatment to the time of day and the mood of nature.”⁴ In other words, Hoeber chose the refinement and tenor of tonalism.

In his own words, Hoeber believed: “Art is a necessity if you would have some of the higher pleasure reserved for humanity. To live with good works of art is educational: it is satisfying and wholesome; it is wise, ennobling and, not least of its advantages, it is entertaining. Pictures after all, are like men and women, some of whom you will admit improve upon acquaintance. The appreciation and enjoyment of pictures, like that of many other intellectual products, are the result of serious study, backed by intelligent reasoning.”⁵



Cat. 34

¹ Arthur Hoeber, *The Barbizon Painters: Being a Story of the Men of Thirty* (New York: Frederick A Stokes, 1915).

² “Story of Art in America: Lecture by Arthur Hoeber before the Brooklyn Institute,” *Standard Union* (Brooklyn), Nov. 17, 1900, 2.

³ “Fine Arts: Arthur Hoeber’s Pictures at Schaus,” *Brooklyn Daily Eagle*, Apr. 3, 1907, 22.

⁴ Ibid.

⁵ “Story of Art in America,” 2.



Cat. 32



Cat. 33

Robert Crannell Minor (1839-1904)

After study and travel in France, Germany, Italy, and England for nearly ten years, Robert Minor returned to his hometown of New York City in 1874 and opened a studio. His tonalist paintings, reflecting his contact particularly with the Barbizon painter Emile Diaz de la Peña (1835-1860), as well as the influence of George Inness and Alexander Wyant, were exhibited widely and sought after by the leading collectors of the day. In 1893, Minor exhibited with Inness, Wyant, Henry Ward Ranger, and J. Francis Murphy at the Macbeth Gallery.¹ He was one of the twelve members of the Society of Landscape Painters as well as other artists' associations. His moody, twilight painting *Near New London* (cat. 35, p. 39), of about 1900, is typical of the many views he painted employing the subdued colors of the early evening. The collector William T. Evans had a number of his paintings, and Minor came to especial prominence in 1900, when one of his paintings from the Evans collection, *Eventide*, was sold to the Corcoran Gallery of Art in Washington, DC, and another, *Close of the Day*, achieved \$3,050, the highest price of the sale. "It has been Robert C. Minor's fortune to have at least two good paintings suitable for museum exhibition in the Evans sale," a reporter wrote. Samuel P. Avery Jr. had purchased *Eventide* for the Corcoran, and was thought to have purchased *Close of the Day* for the Metropolitan Museum of Art, but it actually went to a private client. *Close of the Day*, "a pastoral landscape mellow and golden in tone and atmosphere for which he received a medal at the Paris Exposition of 1889 elicited more spirited bidding than any other picture that was put up."² Minor attended the sale, and it was reported that his wife was so overcome with emotion by the price fetched that they had to leave the sale room.³ Minor visited the art colony at Florence Griswold's Old Lyme boardinghouse in 1903 and continued to exhibit at the National Academy of Design until 1904, when he passed away shortly after his wife at Beechwood, his Waterford, Connecticut, home.

¹ "Art Notes," *New York Times*, Feb. 2, 1893, 4.

² "\$56,165 for Pictures," *Sun* (New York), Feb. 2, 1900, 3.

³ "The Evans Picture Sale—R. C. Minor's 'The Close of the Day' Bought for Art Museum," *New York Times*, Feb. 1, 1900, 2. Also see, The Robert Crannell Minor Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, DC; Robert Crannell Minor, Artists Letters and Manuscripts, Crystal Bridges Museum of American Art Library, Bentonville, AR; Robert Crannell Minor, Salmagundi Club Archives, <http://salmagundi.org/archives>.



Cat. 35

Robertson Kirtland Mygatt (1861-1919)

Robertson Mygatt, a New York City native, studied at the Art Students League under the tutelage of John Henry Twachtman and started his career as an etcher. He was greatly influenced by J. Francis Murphy and Henry Ward Ranger and, like other tonalists, exhibited both etchings and paintings at various venues in New York and elsewhere. He had a solo exhibition at the Louis Katz Art Galleries in New York in 1917.¹ Mygatt is especially known for what are called “thumb-box” sketches, paintings done on panels taken from cigar boxes, and many of these survive. The Powell Gallery in New York began advertising exhibitions of thumb-box sketches in 1907, and some of these shows, such as one in 1910, were dedicated to the thumb-box sketches of prominent women artists.²

Having moved to Ridgefield, Connecticut, later in his life, Mygatt created vaporous tonal images exemplified by *Edge of the Pond* (cat. 36, cover and p. 66), a rare large work for Mygatt in which his attenuated ghostly trees reverberate with variations of milky greens. His *Landscape* (cat. 37, below) of 1911, executed in amber, golden, and grayish tones, is suffused with the rising mist of an early morning. Mygatt directed that his paintings be destroyed upon his death. Happily, his instructions were not followed, and his artistic vision was preserved.



Cat. 37

¹ See Robert Wilson Torchia, *Robertson Kirtland Mygatt: The Poetic Impulse* (Philadelphia: Schwarz Gallery, 2005).

² “Thumb-box Sketches by Prominent Women Artists,” *American Art News* 44, no. 5. (Nov. 1910), 7.

Leonard Ochtman (1854-1934)

Born in Holland, Ochtman arrived in the United States in 1866. He studied at the Art Students League in New York in 1879 and exhibited numerous paintings of Connecticut at the National Academy of Design yearly, from 1882 until his death in 1934. He traveled to Holland where he was inspired by the artists of the Hague School, Anton Mauve (1838-1888) and Jacob Maris (1837-1899), their paintings of cloud-laden skies and quiet color imbuing his own art. In 1887, Ochtman took a studio with Charles Warren Eaton and, shortly afterward, married the artist Mina Fonda and moved to Cos Cob, Connecticut.

Ochtman joined the twelve-member Society of Landscape Painters in 1899. Of the society’s first exhibition, a reviewer remarked: “Leonard Ochtman looks abroad over his woods and fields with a healthy eye. His work is tonic. Though he may paint wood interiors and moonlights, he is always content and the world is always a charming place to be in.”¹ This sentiment was reiterated in reviews of the group’s second exhibition, in 1900: “Leonard Ochtman is delightful in his ‘Month of May,’ with the orchard breaking into flower, and his ‘New England Landscape,’ with October trees glowing in late afternoon light”² – a description that aptly characterizes Ochtman’s *White Pines at Dusk* (cat. 38, p. 10), an image quite close to the pine tree paintings of his studio mate, Eaton. Another review gave an altogether exacting commentary on the nature of Ochtman’s achievement in a painting titled *Moonlight on the Sound*, comments equally applicable to *Summer Meadow* and *Winter in Connecticut* (cat. 40 and cat. 39, facing page):

Mr. Ochtman starts with no poetic fancy, but with all a poet’s quick receptivity to the most intimate qualities of the scene; he studies them with infinite patience, and his record is true with the consequence that the very faithfulness of what he sees secures its subtle spiritual qualities, and so the picture is delightfully poetic in sentiment. It captivates one immediately, and further study of the profoundly minute analysis and the mastery of synthesis—that is to say, of knowing just what to choose and how to arrange it—makes captive of the intelligence as well as the emotions. ... One may note that Mr. Ochtman’s work seems to represent more nearly the modern conception of landscape in its union of realism and impressionism—words which are used in many senses but here in the sense of having a clear, well rounded, single minded idea of how the scene affects one and then of realizing it by the closest attention to the natural appearances, especially to the action of light upon the various color manner.³

Like many other artists who adhered to the idea that one’s work should pass through the alembic of one’s memory, Ochtman worked up his paintings in his studio. Few of them represent an actual landscape, hence the comments referring to his “mastery of synthesis” and blending of realism and Impressionism. Certainly, Ochtman’s *Winter in Connecticut* is a masterful depiction of the multitudinous lavenders of a winter afternoon. Equally, *Summer Meadow* is an arrangement of a remembered image.



Cat. 39



Cat. 40

¹ “Society of Landscape Painters,” *Brooklyn Daily Eagle*, Mar. 28, 1899, 5.
² “Fine Arts: The Society of Landscape Painters,” *Brooklyn Daily Eagle*, May 4, 1900, 5.
³ Charles H. Caffin, “The Society of Landscape Painters,” *Harper’s Weekly* 44, no. 2267 (June 1900), 512.

Mina Fonda Ochtman (1862-1924)

Born in New Hampshire, Mina Fonda made her way to New York in 1886. She studied with Kenyon Cox (1856-1919) at the Art Students League, where her future husband, Leonard Ochtman, had also been a student. In 1891, the Ochtmans settled in Cos Cob, Connecticut, and she participated in the artists’ colony that ultimately formed there, producing sensitive and poetic watercolors, a medium favored for representing the translucent effects of spring-blooming trees and winter snow. Her sensitive, ethereal watercolor *A Bright Winter Day* (cat. 41, below) is no doubt an image of the area around her Connecticut home. Many of her works are of the area surrounding their home, Greylegge. Mina began exhibiting her landscapes at the National Academy of Design in 1911 and continued to do so until her death, in 1924. She was a member of the American Watercolor Society during that same span of years (Leonard was also a member, between 1891 and his death, in 1934.) Some of Mina Ochtman’s work can be found in the collection of the Bruce Museum in Greenwich, Connecticut.



Cat. 41

Henry Ward Ranger (1858-1916)

Henry Ward Ranger’s father was a professor of photography and drawing at Syracuse University, where his son studied art and worked primarily in watercolor. Ranger also studied music and supported his art studies as a music critic after his arrival in New York City in 1878. He eventually made his way to first Paris and then the artist colony in Laren, Holland, where he met Anton Mauve, whose paintings of the Dutch countryside in the somber colors of the northern climate inspired Ranger to embrace a tonalist mode. By 1885, Ranger was back in New York City and began to exhibit views of Normandy and Holland along with some pictures of New Jersey. Ranger claimed to be the one who put a name to the tonalist movement, having referred to his work as “tonal” at a Lotos Club exhibition in 1891.¹ In 1899, Ranger traveled along the Connecticut coast, stopping at the boardinghouse operated by Florence Griswold. Taken with the place, Ranger returned with artist friends, founding the art colony at Old Lyme, which flourished as a haven for tonalism until 1904, when William Merritt Chase championed Impressionism. Ranger relocated to nearby Noank, Connecticut, where he remained until 1914.

In 1900, nine paintings by Ranger were offered in a much-publicized sale of the collector William T. Evans, including two of Connecticut: *Connecticut Woods*, dated 1897-99, and *A Connecticut Pasture*, dated 1899. In the catalogue that accompanied the sale, the critic Charles de Kay said of Ranger: “The chief characteristics of his work are depth and richness of tone, synthetic method, and fulness and strength of color. His execution is broad and forceful, and his pictures are notable for unity of effect and harmony of ensemble. ... He succeeds in brilliant style in investing his compositions with great attractive force and rare individuality, ... and his methods are seen to be as sound and as solid as his conceptions are lofty and powerful.”²

The four paintings exhibited here reveal the diversity of Ranger’s style and the formulation of landscape into harmonious images employing the strength of brushwork and limited ranges of tone described by de Kay. Painted about 1899, the dreamy *Trees along the River* (cat. 42, p. 12), Corot-like in the melding of its bluish-green tones, is likely a view of the Connecticut River. The spiky *Hillside Trees* (cat. 43, p. 46) of about 1905, an image of what appear to be ruined stone walls strewn along a rocky hillside, exhibits tonal cohesiveness and impetuous brushwork that conveys the artist’s experience of the view. *Early Spring* (cat. 44, p. 46), of 1910, strikes a different chord, putting one in mind of the paintings of Bruce Crane from the same period. *The Forest Road, Early Spring* (cat. 45, p. 45), of 1911, appears to be a reimagining of a view of Holland, although it also resembles a take on the disembodied trees of Chauncey Ryder. In 1909, at the National Academy of Design, Ranger showed a painting called *New London from the Groton Shipyard*, which is likely the painting known as *Long Point Marsh*, in the collection of the Florence Griswold Museum, now on loan to an American embassy.

¹ Linda Merrill, *An Ideal Country: Paintings by Dwight William Tryon in the Freer Gallery of Art* (Washington, DC: Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, 1990), 140.
² *Catalogue of American Paintings Belonging to William T. Evans at Chickering Hall* (New York: American Art Galleries, 1900), 64.



Cat. 45



Cat. 44



Cat. 43

Chauncey Foster Ryder (1868-1949)

Chauncey Foster Ryder was born in Danbury, Connecticut, and spent his youth in nearby New Haven. He studied at the Art Institute of Chicago and then remained there as an instructor until 1901, when he and his wife moved to Paris to continue his studies. Ryder showed his work at the Paris Salon between 1903 and 1909, and the Macbeth Gallery in New York began to represent him in 1907. A proficient draftsman, printmaker, and watercolorist, he opened a studio in New York in 1909. In 1910, he purchased a summer home in Wilton, New Hampshire, that he used as a base while he and his wife traveled throughout New England. The Connecticut native painted locations in Litchfield County, such as *Grey Day at Canaan*, *Cedars at Canaan, Connecticut*, *Milford Plain*, and *The Mountain at Housatonic*, as well as views of the Connecticut shore. *Mountain Birches* is likely also a Connecticut view. He too favored the art colony at Old Lyme and painted one of the panels in Florence Griswold’s dining room.

A prolific artist, Ryder exhibited at the National Academy of Design from 1907 to 1949, when he passed away. Ryder’s style is unique and instantly recognizable, particularly his use of vibrant greens, so evident in the symphonic *Trees on the River Bend* (cat. 47, below), in which the dense stand of trees gives way to the lone spindly saplings – notes in a minor key, as it were. The broken brushwork and ghostly ethereal forms of his later years result in lyrical patterns that tremble across the canvas in paintings such as *Sunlight in the Valley* (cat. 46, facing page), from about 1915. His attenuated, dematerialized forms are truly studies in refraction and vibration, the colors playing off against each other to generate a rhythm across the canvas. These highly individual conceptualized landscapes enable the viewer to grasp the mystical rhythm of Ryder’s world.



Cat. 47



Cat. 46

Allen Butler Talcott (1867-1908)

The short life of Allen Butler Talcott, born in Hartford, Connecticut, has deprived art lovers of his unique perception of the American landscape. After studying at the Hartford Art Society with Hartford native Dwight William Tryon, Talcott spent three years at the Académie Julian in Paris. Upon his return to the United States, he gained recognition for his French paintings, done in an impressionistic style, exhibiting some of them at the National Academy of Design between 1894 and 1898, when he listed his address as 863 Asylum Street, Hartford. An exhibition of Talcott’s work, together with that of three other artists, at the Wadsworth Atheneum in Hartford in 1896 further cemented his reputation. After another trip to France and then to Spain in 1897, he returned to Hartford, holding a show of some thirty paintings in his studio.

By 1901, Talcott had left Hartford to open a studio in New York. He became friendly with Henry Ward Ranger and accompanied him to Florence Griswold’s boardinghouse in Old Lyme in 1901. Under Ranger’s influence, Talcott’s style shifted to a tonalist mode, and for subject matter he turned to Connecticut vistas. In 1903, he bought a considerable estate in Old Lyme overlooking the Connecticut River and spent summers there, painting nature until his early death, in 1908. Talcott’s uncle founded the New Britain (Connecticut) Museum of American Art in 1903.

The subdued tonal palettes and choice of subject matter of both Tryon and Ranger remained important factors in Talcott’s art. He exhibited in numerous venues and merited a one-man show at the Kraushaar Galleries in New York in 1907. The harmonious colors and fluid composition of *Autumn, Lyme* (cat. 48, facing page), of about 1903, achieves an illusion of movement in the atmosphere, while an inviting brighter palette is utilized in *Cedars by the Meadow* (cat. 49, facing page) to create a subtle pattern of lavenders enveloping the tree line. Talcott exhibited his Connecticut views at the National Academy of Design from 1902 until 1908, among them a painting titled *Red Cedars on Miners Hill*, which may be *Cedars by the Meadow*. A recent exhibition catalogue observed of Talcott’s work: “There are no subservient elements. All properties blend together – color, composition, movement, technique – to create what may be called an image wall. One sees a Talcott painting immediately and entirety.”¹



Cat. 48



Cat. 49

1 Much of this information on Talcott is taken from: Joe Newman, *Allen Butler Talcott, 1867–1908: A Life Unfinished* (Old Lyme, CT: Cooley Gallery, 2008).

Dwight William Tryon (1849-1925)

Dwight Tryon grew up in a seventeenth-century saltbox house in a section of Hartford called Hockanum. Self-taught, he made his first sketches of vessels on the Connecticut River. A stint at Brown and Gross, a Hartford bookstore, enabled Tryon to study books about painting, and soon he was producing watercolors and oils, which he submitted to the National Academy of Design in New York. The fulsome sale of one of his canvases convinced him to pursue art. In 1876, Tryon and his new wife left for Holland, Italy, and France, where he spent a summer in Auvers influenced particularly by Charles-François Daubigny (1817-1878), whose deeply colored, textured, thickly atmospheric canvases are reflected in Tryon’s *Autumn Landscape* (cat. 50, below) of about 1887. In 1881, Tryon showed his work at the Paris Salon and returned to New York, only to move to South Dartmouth, Massachusetts, at the suggestion of fellow artist Robert Swain Gifford, where they would indulge their love of sailing.

Tryon’s rise in the New York art world was nevertheless meteoric. In 1885, he accepted a position as a professor of art at Smith College, serving as director of the art school until 1924. He received the Hallgarten Prize at the National Academy of Design in 1887 and the Webb Prize in 1889 for *The First Leaves*. A tableau of delicate trees that form a line across the middle of an open field, this painting signaled a new direction in his art and was likely the work that engaged the attention of Charles Lang Freer, who would become his patron. Tryon’s 1899 pastel *Spring Pasture* (cat. 51, facing page) is typical of this strain of his work. From this point on, Tryon did numerous renditions of a scrim of vaporous trees ranged across the canvas, works completed from memory and executed during the winter from his Central Park West apartment. A countryman at heart, Tryon revered the writings of Thoreau, and his repetition

of images of insubstantial trees bisecting a meadow encapsulated the cerebral aims of the tonalists, as defined by a contemporary: “The arrangement of colors must be kept in harmony because it must reproduce not merely the facts of the landscape ... but, rather, the effect of the scene upon the painter’s feelings, the emotion it evokes. Not alone the grass and trees, with whatever delicate recognition of gradation of color, but the mood, of which they are the embodiment and cause, is to be transferred to the canvas.”¹



Cat. 50



Cat. 51

¹ Clara Ruge, as quoted in Linda Merrill, *An Ideal Country: Paintings by Dwight William Tryon in the Freer Gallery of Art* (Washington, DC: Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, 1990), 148.

John Henry Twachtman (1853-1902)

John Henry Twachtman was born of German parentage in Cincinnati, Ohio, and studied at the McMicken School of Design in that city in 1871. He soon made his way to Munich, where he studied at the Royal Academy of Fine Arts. After four years, he returned to Cincinnati and studied with Frank Duveneck, also of German heritage, at the Ohio Mechanics Institute of Cincinnati. With Duveneck, Twachtman went back to Munich in 1875. The following year, he visited the American artists’ colony at Polling, where he came into contact with Munich-trained artist Frank Currier and traveled to Venice with Duveneck and William Merritt Chase. In 1878, back in New York, Twachtman showed at the first exhibition of the Society of American Artists and met Julian Alden Weir, who would become a lifelong friend, always addressed as “Weir.”

In 1879, Twachtman received a letter from Duveneck offering him “inducements” to travel to Florence, Italy, “where he has sort of a private school and in which I am to teach.”¹ Twachtman’s 1880 painting of *San Miniato* (cat. 52, below), an image done during his stay in Florence, is reflective of the turbulent brushwork and tenebrous palette favored by Munich-trained artists. *San Miniato* contains only the barest notations of the buildings and landscape, the overall deep grayish-green tones thickly rendered. It is a surprisingly somber image, perhaps an evening view, of a town in what is otherwise considered sunny Italy. In this early work, Twachtman is pushing toward the abstraction and emotionalism of modernism that aimed to reveal the artist’s individualized reaction to and perception of what he was seeing, a state of mind seminal to the tonalist movement. By 1881, Twachtman was in Holland with both Julian Alden Weir and his brother John Ferguson Weir, also a painter, and in 1883, Twachtman was in Paris studying at the Académie Julian. His palette remained tonal, as exemplified by his French views of this time, many vaporous studies in grays and greens.

Upon his return to the United States, Twachtman spent a great deal of time at Weir’s farm in Branchville, Connecticut, which prompted him to purchase a property in Greenwich, Connecticut, on Round Hill Road. Like Weir, with whom he enjoyed a joint exhibition at the Ortgies Gallery in New York in 1889, he made his home his subject matter, and his later works became sunny “impressionist” images of his life there. Upon Twachtman’s untimely death, a student penned a letter of tribute to the *New York Times*: “Sketches by him no larger than one’s pocketbook were things of real charm and distinction—the perfect marriage of tone and color. ... What won my heart was his color—and the simple means he used—and always found adequate to win the most subtle secrets of nature and give them to those who can receive such secrets.”²



Cat. 52

1 John Henry Twachtman, letter to Julian Alden Weir, undated, Courtesy L. Tom Perry Special Collections, Harold B. Lee Library, Brigham Young University, Provo, UT, <https://www.jstor.org/stable/community.35256440>. See Lisa N. Peters, in collaboration with the Greenwich Historical Society, *John Henry Twachtman Catalogue Raisonné*, jhtwachtman.org/catalogue/.
2 George Frederick Munn, “John Twachtman Painter,” *New York Times*, Mar. 22, 1903, 27.

Mary Loring Warner (1860-1950)

Mary Loring graduated from Mount Holyoke College in 1882 and studied in New York City at the Cooper Union and the Art Students League, where she was inculcated with the methods and philosophy of tonalism. Her instructors included J. Alden Weir and Charles Warren Eaton, and she also took instruction from and painted in the studio of Franklin De Haven (1856-1934), a tonalist who lived in Tolland, Connecticut, with whom she appears to have maintained a long-standing friendship. She exhibited at the New York Water Color Club the Connecticut Academy, and the Paint and Clay Club of New Haven. Mary Loring married Charles W. Warner in 1891 and moved to Middletown, Connecticut, where her husband held an executive position in the H. Chapman Company and was also a member of the Connecticut General Assembly. Warner limned the scenery around her in oils, pastels, and watercolors. *Landscape with Barn at Sunset* (cat. 53, below), dated 1887, is a freely painted sunset over a russet-colored field under a waning sky, the blue and orange colors of a Connecticut autumn variegated but blending into one another. The forlorn view of a dilapidated barn against a setting sun is an invitation to dwell upon sentiments of abandonment, the passing of time, the recollection of an earlier rural era – all in all, an effective gateway to inspire rumination. Some of Warner’s particularly exquisite watercolors can be found in the collection of the New Britain Museum of American Art in New Britain, Connecticut.¹



Cat. 53

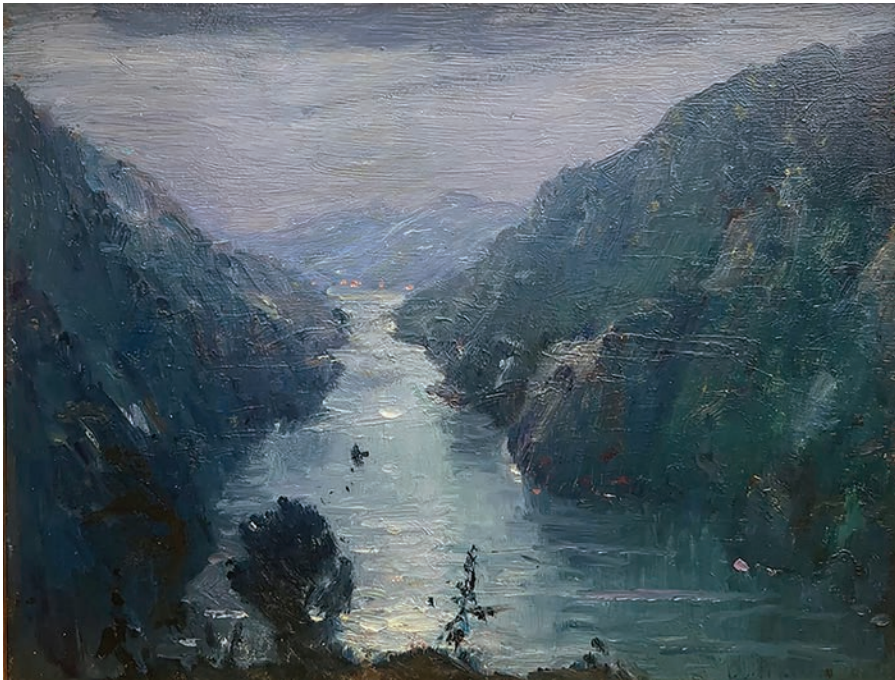
1 I would like to thank Jennifer C. Krieger of Hawthorne Fine Art, LLC, in Hawthorne, NY, for directing me to and providing information about Mary Loring Warner.

Amelia “Minnie” Montague Watson (1856-1934)

A student of Dwight Tryon, Amelia Watson, born in East Windsor Hill, Connecticut, was first instructed in art by her mother. Amelia and her sister, Edith, a photojournalist, maintained a residence called Wild Acres in East Windsor Hill, and the surrounding area was the subject of many of Watson’s Connecticut watercolors.

Watson became a teacher, first in Saratoga Springs, New York, then returned to Hartford, where she remained as an instructor for several more years. Hartford harbored a number of artists in studios along Main Street, including Dwight Tryon and Allen Talcott.¹ Watson left Hartford to teach at the Martha’s Vineyard Summer Institute from 1878 to 1902, and although an instructor in oil, watercolor, and pastels, she was primarily a watercolorist, exhibiting at both the American Watercolor Society and the New York Water Color Club. Watson’s *Hudson Valley Evening* (cat. 54, below), of 1887, balanced and saturated with color, creates an appealing composition of intersecting diagonals. The low tones so popular during the late 1880s are enhanced by the textured brushstroke that enlivens the surface of the picture.

Watson’s work was collected by the noted Sherlock Holmes actor William Gillette, who invited her to the town of Tryon in Polk County, South Carolina, where she began to spend her winters, ultimately building a studio called Under the Tupelo. Well-heeled visitors to the popular resort area such as F. Scott Fitzgerald, Henry Ford, and George Gershwin were among the winter residents and tourists who purchased her art. The Houghton Mifflin Company turned to Watson in 1896 to illustrate a lavish Christmas edition of Henry David Thoreau’s *Cape Cod*.² These illustrations were ultimately printed as chromolithographs. The success of this book led to other commissions by Houghton Mifflin. Watson sold *Under the Tupelo* due to financial reversals during the Great Depression and relocated to Florida, where she painted images of Lake Butler and Tallahassee. The Wood Memorial Library in South Windsor, Connecticut has a collection of her works.



Cat. 54

¹ Vivien Raynor, “When Hartford Was an Art Colony,” *New York Times*, June 18, 1989, 12.

² Nancy Finlay, “An Artist and Her Books: Amelia Watson, 1856–1934,” Connecticut History, Mar. 22, 2021, <https://connecticuthistory.org/an-artist-and-her-books-amelia-watson-1856-1934/>.

Julian Alden Weir (1852-1919)

Generally placed among the ranks of the American Impressionists, Julian Alden Weir came from a family of artists. His father, Robert Walter Weir (1803-1889), was a professor of drawing at West Point, and his brother John Ferguson Weir (1841-1926) a painter in the style of the Hudson River artists. J. Alden Weir studied at the National Academy of Design and the École des Beaux-Arts in Paris during the mid-1870s, where he came across the paintings of the French Impressionists and reacted with disdain – though eventually embraced their brighter palette.

Weir painted portraits and still lifes and came to landscape only during the late 1880s. His decision to paint landscapes was perhaps engaged by his mania for Japanese woodblock prints – an enthusiasm shared by his close friends John Henry Twachtman (1863-1902) and Theodore Robinson (1852-1896). His marriage to Anna Dwight Baker (1863-1892) of Windham, Connecticut, brought Weir a residence there. Shortly after marrying, Weir traded a European painting he had purchased for a 153-acre farm in Branchville, Connecticut, that became a haven for both him and his artist friends.¹ Taken by the scenic beauty, he painted numerous iterations of the hills, meadows, and rivers around him. In his discussion of Weir’s shift to painting landscape, David Cleveland observes that he was in good company: “All without exception developed a personal symbology around home ground: Inness with his hazy meadow reaches, Eaton with his stands of white pine, Murphy with his spindly tree jottings, Gifford with his windblown cedars and Tryon with his mysterious tree lines.”²

Weir’s *Connecticut Hilltops* (cat. 55, p. 57) is exemplary of what can be called “aesthetic tonalism,” the asymmetrical structure of the composition, the delicate tones of pinks and lavenders in the sky, and the patterning of the brushstrokes referencing the effect of Japanese prints. Although Weir is often labeled an Impressionist, the subdued colors, the inherent structure, and the dreamy lilting view in this painting reveal a poetic mode in line with tonalist aims. His later painting *Connecticut Hills* (cat. 56, p. 58), of 1917, which shifts into a more vibrant and expressive mode, nevertheless retains a limited palette, a sense of movement, and an overall tonality that references Weir’s earlier work.

¹ “Julian Alden Weir,” Weir Farm National Historical Park, Connecticut, National Park Service, nps.gov/wefa/learn/historyculture/jaldenweir.htm.

² David Cleveland, *A History of American Tonalism* (New York and London: Abbeville Press, 2021), 267.



Cat. 55



Cat. 56

Thank You!

The Fairfield University Art Museum is deeply grateful to the following corporations, foundations, and government agencies for their generous support of this year’s exhibitions and programs. We also acknowledge the generosity of the Museum’s 2010 Society members, together with the many individual donors who are keeping our excellent exhibitions and programs free and accessible to all and who support our efforts to build and diversify our permanent collection.



Checklist

1. George Inness (American, 1825-1894)
Durham, Connecticut, 1879
Oil on wood panel
12½ x 18 inches
The Milton Klein Collection, Bridgeport Public Library, Bridgeport, Connecticut

2. Homer Dodge Martin (American, 1836-1897)
Normandy Shore, 1884
Oil on canvas
12 x 24 inches
Private collection, New York

3. Homer Dodge Martin (American, 1836-1897)
Silence of the Brooks, 1895
Oil on canvas
7 x 11 inches
Private collection, Connecticut

4. Alexander Wyant (American, 1836-1892)
Grey Hills, ca. 1879
Oil on canvas
16 x 24 inches
Private collection, New York

5. Alexander Wyant (American, 1836-1892)
Clouded Meadow, ca. 1885
Oil on canvas
18½ x 25 inches
Private collection, Connecticut

6. Alexander Wyant (American, 1836-1892)
Green Hills, ca. 1890
Oil on canvas
12 x 16 inches
Private collection, New York

7. John Francis Murphy (American, 1853-1921)
Sleepy Hollow, 1885
Oil on canvas
16¾ x 22¼ inches
Private collection, Connecticut
8. John Francis Murphy (American, 1853-1921)
Misty Tree Line, 1901
Oil on canvas
24 x 36 inches
Private collection, Connecticut

9. Joseph Frank Currier (American, 1857-1928)
Twilight in Schleissheim, ca. 1880
Oil on panel
6 x 8 inches
Private collection, New York

10. Joseph Frank Currier (American, 1857-1928)
Two Trees, ca. 1880
Oil on panel
9 x 12 inches
Private collection, New York

11. Joseph Frank Currier (American, 1857-1928)
View near Munich, ca. 1880
Oil on panel
21 x 35 inches
Private collection, Connecticut

12. James Abbott McNeill Whistler (American, 1834-1903)
Nocturne (Nocturne: The Thames at Battersea), 1878
Lithotint printed on blue laid chine mounted on ivory plate paper
6¾ x 10⅞ inches
The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Print Collection, New York Public Library

13. James Abbott McNeill Whistler (American, 1834-1903)
Nocturne: Salute, 1879-80
Etching
6 x 9 inches
The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Print Collection, New York Public Library

Connecticut Painters:			
14. Emil Carlsen (American, 1853-1932) <i>Golden Tree</i> , 1904 Oil on canvas 14½ x 12 inches Private collection, Connecticut	22. Charles Harold Davis (American, 1856-1933) <i>Sunset over Mystic</i> , ca. 1900 Oil on canvas 20 x 27 inches Private collection, New York	30. Benjamin Foster (American, 1852-1926) <i>Black Squall</i> , ca. 1905 Oil on canvas 30 x 15 inches Private collection, New York	38. Leonard Ochtman (American, 1854-1934) <i>White Pines at Dusk</i> , 1886 Oil on canvas 16 x 12 inches Private collection, Connecticut
15. Emil Carlsen (American, 1853-1932) <i>White Pines</i> , 1926 Oil on canvas 35 x 21 inches Private collection, New York	23. Charles Harold Davis (American, 1856-1933) <i>Autumn</i> , 1900 Oil on canvas 16 x 21 inches Private collection, New York	31. Benjamin Foster (American, 1852-1926) <i>West Cornwall Hills</i> , ca. 1910 Oil on canvas 25 x 30 inches Private collection, New York	39. Leonard Ochtman (American, 1854-1934) <i>Winter in Connecticut</i> , ca. 1915 Oil on canvas 14 x 20 inches Private collection, Connecticut
16. Robert Bruce Crane (American, 1857-1937) <i>Sunset</i> , ca. 1890 Oil on canvas 18 x 26 inches Private collection, Connecticut	24. Charles Harold Davis (American, 1856-1933) <i>On the Sound, Noank, Connecticut</i> , ca. 1895 Oil on canvas 14 x 30 inches Private collection, Connecticut	32. Arthur Hoeber (American, 1854-1915) <i>Connecticut Idyll</i> , ca. 1890 Watercolor on paper 6 x 10 inches Private collection, New York	40. Leonard Ochtman (American, 1854-1934) <i>Summer Meadow</i> , ca. 1910 Oil on canvas 19 x 24 inches Private collection, New York
17. Robert Bruce Crane (American, 1857-1937) <i>Frosted Fields</i> , ca. 1925 Oil on canvas 18 x 24 inches Private collection, Connecticut	25. Charles Warren Eaton (American, 1857-1937) <i>Winter Solitude</i> , 1887 Oil on canvas 16 x 22 inches Private collection, Connecticut	33. Arthur Hoeber (American, 1854-1915) <i>Twilight</i> , ca. 1910 Oil on canvas 10 x 14 inches Private collection, New York	41. Mina Fonda Ochtman (American, 1862-1924) <i>A Bright Winter Day</i> , ca. 1900 Watercolor on paper 8 x 12 inches Hawthorne Fine Art, LLC and Cooley Gallery
18. Robert Bruce Crane (American, 1857-1937) <i>Russet Fields</i> , ca. 1919 Oil on canvas 22 x 30 inches Private collection, Connecticut	26. Charles Warren Eaton (American, 1857-1937) <i>Home by the Pond</i> , ca. 1895 Oil on panel 12 x 16 inches Private collection, Connecticut	34. Arthur Hoeber (American, 1854-1915) <i>Winter Stream</i> , ca. 1895 Oil on canvas 22 x 32 inches Private collection, New York	42. Henry Ward Ranger (American, 1858-1916) <i>Trees along the River</i> , ca. 1899 Oil on board 11 x 15 inches Private collection, New York
19. Robert Bruce Crane (American, 1857-1937) <i>Winter Solitude</i> , ca. 1901 Oil on canvas 25 x 30 inches Private collection, Connecticut	27. Charles Warren Eaton (American, 1857-1937) <i>Brookside</i> , 1885 Oil on panel 16 x 20 inches Private collection, Connecticut	35. Robert Crannell Minor (American, 1839-1904) <i>Near New London</i> , ca. 1900 Oil on canvas 12 x 16 inches Private collection, New York	43. Henry Ward Ranger (American, 1858-1916) <i>Hillside Trees</i> , ca. 1905 Oil on panel 12 x 16 inches Private collection, New York
20. Robert Bruce Crane (American, 1857-1937) <i>Misty Autumn</i> , 1919 Oil on canvas 14 x 20 inches Private collection, Southport, Connecticut	28. Charles Warren Eaton (American, 1857-1937) <i>Connecticut Pines</i> , ca. 1903 Oil on canvas 28 x 24 inches Private collection, Connecticut	36. Robertson Kirtland Mygatt (American, 1861-1919) <i>Edge of the Pond</i> , ca. 1910 Oil on canvas 37 x 45 inches Private collection, Connecticut	44. Henry Ward Ranger (American, 1858-1916) <i>Early Spring</i> , 1910 Oil on panel 12 x 16 inches Private collection, New York
21. Charles Harold Davis (American, 1856-1933) <i>Haystacks, France</i> , ca. 1885 Oil on canvas 10 x 13 inches Private collection, New York	29. Benjamin Foster (American, 1852-1926) <i>Housatonic Twilight</i> , ca. 1910 Oil on canvas 30 x 36 inches Private collection, New York	37. Robertson Kirtland Mygatt (American, 1861-1919) <i>Landscape</i> , 1911 Oil on panel 10 x 16 inches Private collection, Connecticut	45. Henry Ward Ranger (American, 1858-1916) <i>The Forest Road, Early Spring</i> , 1911 Oil on canvas 28 x 36 inches Florence Griswold Museum, Old Lyme, Connecticut; Gift of Mr. and Mrs. Robert Webster, 2014.11

46. Chauncey Foster Ryder (American, 1868-1949)
Trees on the River Bend, ca. 1900
Oil on canvas
32 x 44 inches
Private collection, Connecticut

47. Chauncey Foster Ryder (American, 1868-1949)
Sunlight in the Valley, ca. 1915
Oil on canvas
16 x 20 inches
Private collection, Connecticut

48. Allen Butler Talcott (American, 1867-1908)
Autumn, Lyme, ca. 1903
Oil on canvas
12 x 16½ inches
Florence Griswold Museum, Old Lyme, Connecticut; 1954.13

49. Allen Butler Talcott (American, 1867-1908)
Cedars by the Meadow, ca. 1900
Oil on panel
12 x 14 inches
Private collection, Connecticut

50. Dwight Tryon (American, 1849-1925)
Autumn Landscape, ca. 1887
Oil on cradled panel
14 x 20 inches
Private collection, New York

51. Dwight Tryon (American, 1849-1925)
Spring Pasture, 1899
Pastel on paper
8 x 10 inches
Private collection, New York
52. John Henry Twachtman (American, 1853-1902)
San Miniato, 1880
Oil on canvas
13 x 19 inches
Private collection, New York

53. Mary Loring Warner (American, 1860-1950)
Landscape with Barn at Sunset, 1887
Oil on canvas
14 x 20 inches
Hawthorne Fine Art, LLC

54. Amelia “Minnie” Montague Watson (American, 1856-1934)
Hudson Valley Evening, 1884
Oil on board
10 3/4 x 14 inches
Hawthorne Fine Art, LLC

55. Julian Alden Weir (American, 1852-1919)
Connecticut Hilltops, ca. 1900
Oil on panel
12 x 16 inches
Private collection, Connecticut

56. Julian Alden Weir (American, 1852-1919)
Connecticut Hills, 1917
Oil on panel
30 x 25 inches
Private collection, New York



Cat. 30

Programs

Events listed below with a location are live, in-person programs. When possible, those events will also be streamed and the recordings posted to the Museum’s YouTube channel.

Register at: fuam.eventbrite.com

Thursday, January 16, 5 p.m.

Opening Night Lecture:

Dawn & Dusk: Tonalism in Connecticut
Mary Ann Hollihan, exhibition curator,
interviewed by Carey Weber, Museum Director
Bellarmine Hall, Diffley Board Room
and streaming

Thursday, January 16, 6-8 p.m.

Opening Reception:

Dawn & Dusk: Tonalism in Connecticut
Bellarmine Hall, Great Hall and
Bellarmine Hall Galleries

Tuesday, January 21, 5 p.m.

Lecture: ‘To Paint without Paint’:

Tonalism and Transcendence
Adrienne Bell, PhD, Professor of Art History,
Marymount Manhattan College
Bellarmine Hall, Diffley Board Room
and streaming

Friday, January 31, noon

Gallery Talk: A Landscape Artist Responds

Artist Suzanne Chamlin
(Associate Professor, Studio Art)
Bellarmine Hall, Bellarmine Hall Galleries

Saturday, February 8: 12:30-2 and 2:30-4 p.m.

Family Day: All About Landscape

Bellarmino Hall, Museum Classroom

Thursday, February 13,

noon (in person) and 1 p.m. (streaming)

Art in Focus: John Francis Murphy, *Sleepy Hollow*, 1885
Bellarmine Hall, Bellarmine Hall Galleries

Thursday, February 27, 5-6:30 p.m.

Workshop: *Painting Landscapes with Watercolor*

A mini-workshop led by artist Suzanne Chamlin
Bellarmine Hall, Museum Classroom
Space limited; registration is required.
All supplies provided.

Wednesday, March 26, 5 p.m.

Virtual Lecture: *Tonalism Paintings in the*

Collection of the FloGris

Amy Kurtz Lansing, Curator,
Florence Griswold Museum
Streaming only

fairfield.edu/museum/tonalism

Amanecer y anocheecer

El tonalismo en Connecticut



Cat. 36

17 de enero - 12 de abril del 2025

Prefacio de la directora

A rrancamos el año 2025, nuestro decimoquinto año como museo de arte en el campus de la Fairfield University, con dos destacadas exposiciones centradas en el paisaje. *Amanecer y anochecer: El tonalismo en Connecticut* se centra en el paisaje de hace un siglo o más, mientras que la exposición en la Walsh Gallery, *Ver este lugar: Descubriendo nuestra casa común* es una respuesta al cambio climático y a las amenazas medioambientales a las que se enfrenta nuestro planeta, inspirada en los escritos del Papa Francisco. Las dos están relacionadas con nuestra misión jesuita y con los ideales de verdad, belleza, bondad y unidad.

Esta exposición fue concebida por el Robert Schnurr ’74, MD, y la Sra. Rosellen (Walsh) Schnurr ’74, y ha sido posible gracias a su generoso apoyo. Les estamos muy agradecidas por habernos presentado a Mary Ann Hollihan, que ha comisariado con gran maestría esta exposición de casi 60 obras, realizadas entre 1878 y 1917 por 24 artistas diferentes. La exposición explora y explica la evolución del movimiento tonalista en la pintura de paisaje a través de la mirada de muchos artistas que a menudo trabajaron en Connecticut.

El título de esta exposición es *Amanecer y anochecer* como referencia a la temática preferida de estos artistas, que optaron por reproducir los sutiles efectos que el amanecer, el crepúsculo, el otoño y el invierno producen en el paisaje. Desprovistas de actividad humana, estas obras suelen centrarse en un significado más espiritual o simbólico y constituyen un puente hacia las obras más expresivas, psicológicas y modernistas del siglo XX.

La mayoría de las obras de la exposición proceden de dos importantes colecciones privadas de pintura tonalista. Ben Ortiz nos informó de la existencia de un cuadro de George Inness en la colección Milton Klein de la Bridgeport Public Library que no se había expuesto públicamente desde hacía más de 70 años, y nos llena de satisfacción que la biblioteca haya accedido a cedérnoslo para esta exposición. Asimismo, queremos expresar nuestro agradecimiento a la New York Public Library, al Florence Griswold Museum, a Hawthorne Fine Art LLC, a la Cooley Gallery y a una colección privada de Southport por sus generosos préstamos, que han permitido completar la exposición.

Suzanne Chamlin, profesora asociada de Arte de Estudio y artista cuya práctica se centra en el paisaje, aceptó con mucho gusto ser la encargada de coordinar esta exposición. Le agradecemos mucho que haya complementado la programación de la exposición con una charla en la galería sobre sus reacciones ante los cuadros de la exposición, desde la perspectiva de una paisajista, y que también haya organizado un taller sobre cómo pintar paisajes con acuarela.

Muchas gracias, una vez más, al excepcional equipo del Museo por su duro trabajo para hacer posible esta exposición y su respectiva agenda de eventos: Michelle DiMarzo, comisaria de Educación y Compromiso Académico; Megan Paqua, registradora del museo; Heather Coleman, asistente del museo; y nuestra nueva colega Elizabeth Vienneau, educadora del museo. Muchas gracias también por todo su apoyo a Susan Cipollaro y Dan Vasconez, así como a nuestros compañeros y nuestras compañeras del Quick Center for the Arts, del Media Center, del Center for Arts and Minds y de Design and Print. Por último, nos gustaría dar las gracias a Laura Gasca Jiménez por traducir a español estos materiales.

~ Carey Mack Weber
Directora ejecutiva Frank y Clara Meditz

Amanecer y anochecer El tonalismo en Connecticut

El término *tonalismo* se asocia principalmente a un tipo de paisaje terrestre y marino producido por artistas que trabajaban en Nueva York y Boston y sus alrededores a finales del siglo XIX y principios del XX. Sus predecesores fueron los paisajistas de principios y mediados del siglo XIX que formaron lo que se conoce como la Escuela del Río Hudson y que de caracterizan por pintar lienzos que exploraban la belleza de las Américas, proclamaban la idea del Destino Manifiesto y respondían al vertiginoso optimismo de una nación joven. El clima intelectual de la época fomentó la reverencia hacia sus paisajes del «Nuevo Mundo», que casi rozaban lo increíble. La propuesta de que se podía alcanzar una conexión emocional con el paisaje, que se intensificaba hasta llegar a un despertar espiritual, mediante la contemplación del mundo natural era fundamental para los naturalistas, ensayistas y filósofos Henry David Thoreau (1817-1862) y Ralph Waldo Emerson (1803-1882). Los artistas Frederic Edwin Church (1826-1900; nacido en Hartford, Connecticut) y Albert Bierstadt (1830-1902) crearon enormes lienzos de motivos americanos para los que el público hacía cola ansiosamente, como el *Niágara* (1857) de Church y *Las Montañas Rocosas, Pico de Lander* (1863) de Bierstadt. Los pintores que se centraban en los efectos más sutiles de la luz y la atmósfera, en particular John Frederick Kensett (1816-1872), Sanford Gifford (1823-1880) y John Williamson (1826-1885), recibieron el nombre de «luministas»; las imágenes del río Shrewsbury, Nueva Jersey, de Kensett, que dejan sin aliento, son típicas de su obra.

Tres artistas que iniciaron sus carreras como pintores de la corriente del río Hudson, George Inness (1825-1894), Alexander Wyant (1836-1892) y Homer Dodge Martin (1836-1897), acogieron las ideas de una nueva era, al tiempo que los estragos psicológicos de la Guerra Civil, unidos a la creciente industrialización, ponían en tela de juicio la narrativa de la grandeza ordenada por Dios, las vistas de composición clásica y las vistas luminosas y cristalinas. Aunque los cuadros de la Escuela del río Hudson seguían siendo venerados y objeto de colección durante la década de 1880, la creciente oleada de artistas jóvenes adoptó nuevos enfoques, guiados en gran medida por lo que aprendían a través de los viajes y las opiniones de los críticos progresistas.

En París estudiaron en la École des Beaux-Arts y en la Académie Julian. Viajaron a la campiña de los alrededores de París y visitaron el bosque de Fontainebleau, la ciudad de Barbizon y Ville-d’Avray, cuna de Jean-Baptiste-Camille Corot (1796-1875), cuyos paisajes contemplativos, íntimos y apacibles tipificaron los paisajes al aire libre o *plein air* que caracterizaron las pinturas denominadas «Escuela de Barbizon». Visitaron colonias artísticas como las de Pont-Aven y Concarneau, en Bretaña, donde algunos artistas estadounidenses, en particular Thomas Alexander Harrison (1853-1930), tenían estudios. En Holanda, la colonia artística de Laren, donde el artista holandés Anton Mauve (1838-1888) produjo lienzos pintados en los sutiles tonos grisáceos del clima septentrional, fue uno de los destinos favoritos de los artistas estadounidenses. En Alemania, los artistas estadounidenses conocieron la riqueza de la pincelada y el expresivo claroscuro de los pintores muniqueses, un estilo que Joseph Frank Currier (1843-1909) y Frank Duveneck (1848-1919) trajeron a Estados Unidos. Múnich era un destino tan popular que una colonia de artistas en Polling, un pueblo cercano a Múnich que visitaron al menos noventa artistas estadounidenses, era conocida como la «Aldea americana»¹.

A pesar de los precedentes pictóricos europeos, el tonalismo se convirtió en un movimiento distintivamente estadounidense cuando críticos progresistas como Charles H. Caffin (1854-1918) y Charles Augustus de Kay (1848-1935) animaron a los artistas de Estados Unidos a producir un arte que fuera definitivamente «estadounidense».

¹ Lisa Peters, “Youthful Enthusiasm under a Hospitable Sky: American Artists in Polling, Germany, 1870’s and 1880’s,” *American Art Journal* 31, no. 112 (2000), 57-91.

La palabra *tonalismo* empezó a utilizarse hacia 1880, junto con la palabra *colorista*, y comenzó a aparecer en periódicos y revistas. En 1900, este método de pintura ya se consideraba única y originalmente estadounidense, y así lo reconocieron incluso los franceses en la Exposición Universal de París de 1900. En un artículo de 1900 titulado «Algunos coloristas», el crítico Ernest Knaufft (1864-1942) exponía:

Un grupo de pintores más jóvenes ... pintan con un pincel de mayor textura. ...Tanto si pintan directamente del natural como si ... pintan sus cuadros en el estudio a partir de bocetos que han hecho previamente, su objetivo es combinar temas extraídos de diferentes fuentes y tratar de unirlos hasta formar lo que el artista llama una composición. Se diferencian principalmente de los primeros pintores estadounidenses en su conocimiento superior del color y, conociendo su fuerza como coloristas, se deleitan en la elaboración de armonías dentro de unos pocos tonos. Sus cuadros no se componen de rojos, verdes, azules y amarillos yuxtapuestos, sino que prevalece en ellos un tono general amarillo o azul al que se subordinan todos los demás colores.²

Otros críticos elogiaron igualmente la participación de los estadounidenses en la exposición de París: «Basta decir que los tres maestros que ya no están entre nosotros, Inness, Martin y Wyant, han dejado seguidores que mantienen dignamente su nivel. ... El arte del paisaje en América ... tiene más vida que el arte del paisaje en Francia. ... Si tenemos algo de lo que enorgullecernos en nuestra sección es que los paisajistas ofrecen tan buena muestra que demuestran una observación precisa, simpatía, originalidad y habilidad técnica».³

En 1909, Lovell Birge Harrison (1854-1929), artista, profesor de arte y hermano de Thomas Alexander Harrison, publicó un libro titulado *Pintura de paisajes*, un resumen del tonalismo y un manual para pintores tonalistas. Describía cuatro elementos en particular que caracterizaban una pintura tonalista: valores, color, vibración y refracción, aspectos todos ellos relacionados con la forma en la que se perciben los cuadros. Harrison argumentaba que los pigmentos de la pintura no son suficientes para representar la variación cromática de la naturaleza, por lo que exhortaba al artista a elegir los «valores» o tonos de color en los que se basa un cuadro dentro de una escala de luces y sombras, siendo esta selección el «esqueleto» del cuadro. Al igual que la música, el color «debería estimular la imaginación y sugerir más de lo que expresa»⁴. La vibración se lograba incorporando un matiz frío «pintado con frescura en un matiz cálido» sin permitir que los colores se mezclaran, de modo que el matiz pudiera mostrarse, alineándolo con el efecto natural de la luz sobre los ricos colores de la naturaleza⁵. La refracción se definía como «ese efecto íntimo de una masa de color o valor sobre su masa adyacente que da lugar al *borde perdido* y a una difusión general del tono, lo que confiere a los cuadros su cualidad atmosférica»⁶.

Mucho más recientemente, en su obra maestra sobre el tonalismo, *Una historia del tonalismo americano 1880-1920: Crisol del Modernismo*, David Cleveland esbozó una definición más completa para caracterizar la obra de este grupo de paisajistas. Cleveland describió un modo poético o estético de la pintura de paisajes que a menudo se convertía en un estilo más expresivo a medida que los artistas buscaban un compromiso emocional más profundo con sus espectadores. Observó que los tonalistas elegían temas que evocaban una conexión espiritual, mnemotécnica o nostálgica entre el mundo natural y los sentimientos personales. Los artistas tonalistas evitaban en gran medida los tonos altos de las tardes iluminadas por el sol y los días de verano y buscaban, en cambio, reproducir los efectos más sutiles del amanecer y el crepúsculo, el otoño y el invierno, lo que los distinguía de los artistas que etiquetamos como «impresionistas». Inicialmente ridiculizados, los impresionistas descartaron los

colores difuminados y las superficies lisas de sus predecesores, empleando pinceladas con textura que atraían la mirada del espectador para fundir la imagen. Sus temas eran escenas cotidianas, retratos y paisajes ejecutados con colores de tonos altos que pretendían representar el efecto demoledor de la luz natural sobre los objetos o las vistas. Por el contrario, los tonalistas pintaban principalmente paisajes, normalmente vacíos de actividad humana, su trayectoria se centraba en un propósito asociativo más profundo.

El idiosincrásico y prodigioso artista George Inness, que se situó en la cima del mundo del arte durante la segunda mitad del siglo XIX, abarcó ambas generaciones. Inness afirmaba que si no hubiera sido artista habría sido filósofo. Sin embargo, su filosofar se limitó a la teoría del arte. En una entrevista publicada en 1878 en la revista *Harper’s New Monthly Magazine*, titulada «Un pintor sobre la pintura», Inness hizo famosa su opinión de que la finalidad del arte no era copiar la imagen de un lugar, sino generar una respuesta emocional en el espectador:

Una obra de arte no apela al intelecto. No apela al sentido moral. Su objetivo no es instruir, ni edificar, sino despertar una emoción. Esta emoción puede ser de amor, de piedad, de veneración, de odio, de placer o de dolor; pero debe ser una emoción única, si la obra tiene unidad, ... y la verdadera belleza de la obra consiste en la belleza del sentimiento o emoción que inspira. ... Los detalles del cuadro deben ser elaborados sólo lo suficiente para reproducir la impresión que el artista desea reproducir.⁷

Inness también era partidario de lo que él denominaba el «paisaje civilizado», vistas que contenían personas o indicios de actividad humana. Este aspecto de su arte fue dejado de lado por los tonalistas, que se concentraron en el potencial del arte paisajístico para comunicar un estado de ánimo. En los paisajes tonalistas rara vez aparecen personas.

Otros dos influyentes artistas de la Escuela del río Hudson también se orientaron hacia un modo más expresivo y adoptaron el tonalismo, y junto con Inness acabaron por convertirse en un venerado triunvirato. Alexander Wyant, en obras como *Colinas grises* (cat. 4, p. 6), de hacia 1879, dejó atrás su detallado estilo del río Hudson y exploró el efecto de los «tonos bajos». Homer Dodge Martin, aquejado de enfermedades y empobrecido en vida, también descartó el ethos del río Hudson, reduciendo su paleta y simplificando su temática.

Aunque sus pinturas, con sus evocadoras visiones desmaterializadas, no fueron generalmente conocidas en Estados Unidos hasta 1889, James Abbott McNeill Whistler (1834-1903) fue introducido en América por medio de la efímera Society of Painters in Pastel (1884-1900), algunos de cuyos miembros habían conocido a Whistler en Venecia o Londres y transmitido su estilo. Los puntos de vista poco ortodoxos del extravagante e idiosincrático pintor estadounidense expatriado, famoso por su insistencia en que el arte no debía apreciarse más que como objeto de belleza, fueron reveladores para los artistas norteamERICANOS. Sus resplandecientes vistas nocturnas, que suscitaron una enorme controversia en Inglaterra, eludían las cualidades tonales de la música con el uso de armonías de color en el arte, una expresión fulminante del tonalismo que impactó a los artistas estadounidenses.

También ejerció una gran influencia el joven artista autodidacta John Francis Murphy (1853-1921), que quedó prendado de los escritos sobre la naturaleza de Thoreau y del arte de George Inness y Alexander Wyant. Murphy fue reconocido como «hombre de decidido talento» en un artículo de *Art Interchange* de 1881⁸ y no tardó en ser conocido y respetado. La galería Doll and Richards de Boston expuso cuarenta y tres de sus obras, junto con quince de Charles Melville Dewey (1849-1937), en mayo de 1882. Murphy expuso numerosos cuadros en

^[1] George Inness, “A Painter on Painting,” Harper’s New Monthly Magazine 56 (Feb. 1878), 458-46; reprinted in Adrienne Baxter Bell, George Inness and the Visionary Landscape (New York: George Braziller, 2015), 60.

^[2] “John Francis Murphy,” Art Interchange 6, no. 2 (Jan. 1881), 18.

la National Academy of Design de Nueva York de 1876 a 1916 y fue miembro de muchas otras asociaciones de artistas, ganando numerosos premios y prestigiosos galardones. Realizó numerosas exposiciones, sobre todo en el Salmagundi Club de Nueva York, en cuya fundación contribuyó decisivamente en 1879.

El Salmagundi Club, el Century Club y el Lotos Club eran clubes sociales neoyorquinos centrados en los artistas que realizaban exposiciones con frecuencia; el Salmagundi organizaba una popular exposición anual en blanco y negro. Muchos de los artistas tonalistas eran miembros de la National Academy of Design y de la más progresista Society of American Artists,⁹ así como de otras asociaciones, en particular la American Watercolor Society, fundada en 1866, que mostraba cientos de obras en una exposición anual. En 1890 se fundó una rama más innovadora y selectiva, el New York Water Color Club, con la mitad de sus miembros mujeres. El propio medio de la acuarela se prestaba a interpretaciones más experimentales del tema, lo que dio lugar a ideas artísticas que acabaron plasmándose en el óleo.

La creación de la Society of Landscape Painters (Sociedad de Pintores Paisajistas), que celebró su primera exposición en 1899, reforzó el interés por la pintura de paisaje. Un crítico, observando la naturaleza dispar de los paisajes, comentó que parecía como si un grupo de doce amigos hubieran reunido tantos ejemplos de sus obras como pudieran, más de los que podrían exponer en cualquiera de los otros lugares de Nueva York, y hubieran montado una exposición.¹⁰ Se trataba de George Henry Bogert (1864-1944), Walter Clark (1848-1917), William A. Coffin (1855-1925), Robert Bruce Crane (1857-1937), Charles Harold Davis (1856-1933), Robert Swain Gifford (1840-1905), Frederick William Kost (1861-1923), Robert Crannell Minor (1839-1904), John Francis Murphy, Leonard Ochtman (1854-1934), Walter Launt Palmer (1854-1932) y Carleton Wiggins (1848-1932).

En un momento u otro de sus carreras, la mayoría de estos artistas adoptaron el tonalismo a su manera. En una reseña de la segunda exposición de la Society of Landscape Painters, en 1900, se comentaba: «Estos doce pintores son totalmente representativos del paisajismo americano actual. Hay otros pocos que podrían añadirse a sus filas, pero el amante del paisajismo americano y el creyente en el futuro encontrarán la obra de estos doce hombres satisfactoria en cuanto a su realización actual y llena de abundantes promesas».¹¹ Entre los «pocos más» se encontrarían Charles Warren Eaton (1857-1937); Chauncey Foster Ryder (1868-1949); Dwight William Tryon (1849-1925), natural de Hartford; John Henry Twachtman (1853-1902), que vivió en Round Hill Road, en Greenwich, y que, al igual que su compatriota Julian Alden Weir (1852-1919), desempeñó un papel fundamental en la colonia artística de Cos Cob; y dos pintores de paisajes muy personales y misteriosos, Albert Pinkham Ryder (1847-1917) y Ralph Albert Blakelock (1847-1919). La Society of Landscape Painters no englobaba en absoluto a todos los paisajistas estadounidenses que trabajaban a finales del siglo XIX, pero su designación como tal catapultó el género a la vanguardia de la actividad artística.

Aproximadamente la mitad de los miembros de la Society of Landscape Painters, Crane, Davis, Gifford, Minor y Ochtman, se inspiraron en los prados, colinas y costas de Connecticut. Además, el paisajista Emil Carlsen (1848/53-1932) construyó una casa en Falls Village, en la zona noroeste del estado, en 1905; Charles Warren Eaton pintó sus famosas imágenes de pinos en Colebrook y sus alrededores, en la misma zona general; y Robertson Kirtland Mygatt (1861-1919) vivió en Ridgefield, en el suroeste del estado. Varios artistas se establecieron en Old Lyme y sus alrededores, en la costa oriental de Connecticut. En 1899, Henry Ward Ranger (1858-1916),

enamorado de la costa de Connecticut tras una estancia en la pensión de Miss Florence Griswold en Old Lyme, fundó allí una colonia artística. Con sede en la casa Griswold, se convirtió en un imán para muchos artistas neoyorquinos. Acabó estableciéndose en la cercana Noank. Bruce Crane, Charles Harold Davis y Allen Butler Talcott (1867-1908) fueron los primeros visitantes de Old Lyme, y Chauncey Ryder y George Bogert lo hicieron después de 1910. Prendados de la belleza de la zona, Leonard Ochtman, Charles Harold Davis y J. Alden Weir compraron propiedades en los alrededores. Con la llegada de Childe Hassam (1859-1935) a Old Lyme en 1903, el foco de atención pasó del tonalismo al impresionismo, pero ciertamente, durante los primeros años de la colonia, predominaron los artistas tonalistas.

En cuanto a las pintoras tonalistas, es probable que hubiera muchas entre los integrantes del Club de Acuarela de Nueva York. Un artículo publicado en 1880 en *Scribner's Monthly Magazine* decía: «Se debería saber mejor que no hay otra ciudad donde la mujer estudiante pueda cursar estudios avanzados de arte con tan pocas incomodidades como en Nueva York. Aquí también, la vida de estudio para las mujeres ha llegado a ser un modo de existencia bastante reconocido». En Connecticut, Mina Fonda Ochtman (1862-1924), esposa de Leonard Ochtman, practicó el tonalismo, al igual que Mary Loring Warner (1860-1950), que pintaba en Middletown, y Amelia Montague Watson (1856-1934), en East Windsor.¹²

A finales del siglo XIX y principios del XX, la pintura de paisajes alcanzó precios considerables. Importantes coleccionistas como William T. Evans (1843-1918) y Charles Lang Freer (1854-1919) llegaron a comprender las intenciones metafísicas de los paisajes que, más que ningún otro género, adornaban sus hogares y constituían la mayor parte de sus colecciones. La desaparición del gusto por el tonalismo coincidió con el auge de nuevos artistas y nuevas ideas. En Estados Unidos, modernistas como John Marin (1870-1953), Charles Burchfield (1893-1967), Arthur G. Dove (1880-1946) y Georgia O’Keeffe (1887-1986) reimaginaron el paisaje, abstrayendo y realzando formas naturales individuales, recogiendo cepas que eran incipientes en gran parte de la obra de los tonalistas.

A lo largo de su trayectoria, desde los grandiosos lienzos de los pintores del río Hudson hasta las obras espirituales y simbólicas de los tonalistas, pasando por las formas expresivas de los modernistas, la pintura paisajista estadounidense siempre ha evocado un profundo sentimiento y una intensa conexión con el mundo natural. Ignorados durante mucho tiempo en los tiempos modernos, los pintores tonalistas fueron el puente hacia las obras expresivas y psicológicas del siglo XX.

~ Mary Ann Hollihan
Exhibition Curator

^[9] Founded in 1825, the National Academy of Design was the primary exhibition venue in nineteenth-century New York, offering the coveted Julius Hallgarten Prizes, a series honoring the best paintings by young artists. Its manner of selection and exhibition was challenged in 1877 when a group of disgruntled artists, whose work reflected the more expressive and dramatic methods of the Munich School, formed the Society of American Artists, which offered the Webb Prize for the best landscape and eventually became equally as prestigious as the National Academy.

^[10] “Art Notes: The Exhibition of the Society of Landscape Painters,” *Sun* (New York), Mar. 25, 1899, 6.

^[11] “Landscape Painters’ Display,” *New York Times*, May 3, 1900, 9.

^[12] William H. Bishop, “Young Artists Life in New York,” *Scribner’s Monthly Magazine* 19, no. 3 (Jan. 1880-81), 355-68; reprinted in Sarah Burns and John Davis, *American Art to 1900* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2009), 668.

George Inness (1825-1894)

George Inness fue una figura destacada en el mundo del arte neoyorquino de finales del siglo XIX. Su estudio se encontraba en el edificio Holbein desde aproximadamente 1881, donde trabajó con artistas más jóvenes a los que influyó y que también influyeron en él. Irascible, obstinado, errático, filosófico y fundamentalmente autodidacta, fomentó la idea de que el arte debía crear una respuesta emocional en el espectador en lugar de una experiencia narrativa o descriptiva. «A George Inness se le llama el padre del paisajismo americano», explicaba la crítica Leila Mechlin en 1909, «porque fue el primero en descubrir que el arte no residía tanto en lo transcrito como en la transcripción, que los meros hechos eran menos dignos de conservación que su significado, que es, en realidad, la línea divisoria entre la vieja escuela y la nueva»¹. La ruptura de Inness con el método de pintura descriptivo de la Escuela del Río Hudson en la década de 1870 le llevó a un modo más suelto y pictórico, que evolucionó hacia un estilo difuso, cinematográfico y simbólico durante la década de 1880. Típico de la obra de Inness de finales de la década de 1870 es *Durham, Connecticut* (cat. 1, p. 13), fechado en 1879, un apacible paisaje con un grupo de árboles en primer plano que anclan una amplia vista pintada de un prado. El follaje de los árboles y los prados que se alejan se disuelven en bandas y manchas de color. La pincelada indistinta de Inness sugiere la bruma de un atardecer de principios de verano, y su limitada gama de verdes más oscuros y más pálidos da lugar a un patrón de tonalidades vibrantes. Este cuadro parece ser una iteración de una vista de Durham de 1880 que perteneció al coleccionista William T. Evans y que aparece con el n.º 106 en la venta de 1913. 106 en la venta de su colección de 1913².

Homer Dodge Martin (1836-1897)

Homer Dodge Martin, principalmente autodidacta, comenzó a pintar en el estilo descriptivo de la Escuela del Río Hudson y expuso por primera vez en la Nacional Academy of Design cuando tenía veintiún años. Fue uno de los primeros en practicar el tonalismo, pero cambió de estilo tras una estancia en Europa en 1876, cuando descubrió las viñetas de paisajes de los pintores de Barbizon y conoció a Whistler en Londres. Otro viaje, a la región francesa de Normandía, donde permaneció entre 1881 y 1886, consolidó el apego de Martin a las vistas humildes, la paleta limitada, los contornos imprecisos y la melancolía sutil que caracterizaban las obras de pintores de Barbizon como Corot, cuyos paisajes íntimos estaban bañados en tonos verdes plateados. En comparación con las composiciones clásicas de los lienzos anteriores de Martin de la Escuela del río Hudson, la ventosa *Costa de Normandía* (cat. 2, p. 5) de 1884, con su horizonte elevado y su énfasis en el primer plano, es casi musical en su disposición de elementos mayores y menores en el plano del cuadro.

Martin padeció diversas enfermedades, incluida la pérdida de visión en sus últimos años. Después de treinta años en Nueva York, se trasladó con su mujer a Saint Paul, Minnesota, con la esperanza de mejorar su salud. Allí pintó de memoria las vistas que tanto le gustaban. Justo antes de morir, pintó *El silencio de los arroyos* (cat. 3, p. 14), una obra reduccionista, meditativa y psicológicamente compleja. La pincelada gruesa y la imaginería notacional trasladan inmediatamente al espectador más allá de la imagen, a un estado contemplativo. Su obra, ignorada en vida, pasó a ser muy apreciada tras su muerte. Un cuadro titulado *Las colinas de Westchester* se vendió por 5.300 dólares, el precio más alto alcanzado entonces por un cuadro estadounidense, en la venta de William T. Evans que tuvo lugar en 1900.

¹ L. Mechlin, “Contemporary American Landscape Painting,” *Studio* 34, no. 153 (Nov. 1909), 4.

² *Illustrated Catalogue of the Collection of American Paintings by William T. Evans* (New York: American Art Association, 1913), no. 106.

Alexander Wyant (1836-1892)

Alexander Wyant nació en Ohio y en sus primeros años trabajó como pintor de carteles. Tras descubrir su propio talento artístico, viajó a Cincinnati para ver los cuadros del joven George Inness y se dirigió a Nueva York para conocerle. Inness quedó prendado del joven artista y le consiguió el patrocinio que lanzaría su carrera. Tras estudiar en Karlsruhe (Alemania), donde aprendió las técnicas de bravura de la Escuela de Düsseldorf, Wyant pasó varios meses en Inglaterra e Irlanda. Regresó a Nueva York y finalmente compró un pequeño refugio en Arkville, un pueblo de los Catskills, donde también vivía su buen amigo John Francis Murphy. Bruce Crane fue alumno de Wyant.

Durante un viaje a Arizona y Nuevo México en 1873, Wyant sufrió un derrame cerebral que le incapacitó la mano derecha, por lo que aprendió a pintar con la izquierda. Se puede especular con la posibilidad de que empleara un método de pintura más suelto a causa de ello, pero la temporada que pasó en Irlanda en 1865-66 había dejado impresos en él los sutiles colores de los cielos más bajos del clima irlandés, impresiones que interiorizó y reconstituyó en cuadros como *Colinas grises* (cat. 4, p. 6).

Wyant fue uno de los pocos pintores de la Escuela del Río Hudson que se decantó por el estilo tonalista. «Empezar pintando a la moda y luego cambiar gradualmente a un estilo mejor y más elevado es la marca del genio», se decía de él en el catálogo de una exposición de 1913¹. A mediados de la década de 1880, su estilo se volvió más contundente, enérgico y abstracto, como se aprecia en *Pradera nublada* (cat. 5, p. 16), un amasijo de verdes pintados con densidad sobre un cielo plateado. «Los cuadros de Wyant no son recopilaciones de hechos», se indicaba en el catálogo de 1913, «sino abstracciones, una combinación fluida de formas y tonos en aras del efecto decorativo, cada tono lleva a otro, cada uno depende del otro, cada uno forma parte de otro»². Esta es una descripción exacta tanto del espíritu tonalista como de *Colinas verdes* (cat. 6, p. 15) de Wyant, una obra tardía, terminada hacia 1890, en la que la «combinación fluida de formas y tonos» es evidente.

John Francis Murphy (1853-1921)

Nacido en Oswego, Nueva York, John Francis Murphy asistió brevemente a la Chicago Academy of Design, pero fue en gran medida autodidacta. En 1873, descubrió la belleza del valle de Keene, en las montañas Adirondack de Nueva York, y quedó prendado de las descriptivas pinturas escénicas de los artistas de la Escuela del Río Hudson, en particular de la obra de William Hart (1823-1894). Eliot Candee Clark (1883-1980), uno de sus primeros biógrafos, dividió la obra de Murphy en tres periodos¹: desde su nacimiento en 1853 hasta 1885, bajo la influencia de los pintores de la Escuela del Río Hudson, Murphy adquirió el hábito de dibujar a lápiz estudios de la naturaleza intensamente detallados. De 1886 a 1900, Murphy viajó a Londres y Ámsterdam, y después pasó una temporada en Montigny-sur-Loing, Francia, pintando la casa de Corot, Ville-d’Avray, y absorbiendo las ideas de los pintores de Barbizon. Murphy fue conocido con frecuencia como el «Corot americano», aunque se reconoció que «su obra también tiene un carácter verdaderamente americano: no hay reminiscencias del arte de otros países u otras épocas, sino que es puramente personal, e interpretada con toda la frescura y la sana vitalidad características de la vida americana de hoy». Si su obra nos recuerda a veces a Corot, «es simplemente el resultado de un accidente temperamental, de una actitud casi similar hacia las maravillosas bellezas de la Naturaleza»².

La pincelada suelta de *Sleepy Hollow* (cat. 7, p. 18) de 1885 marca la transición de Murphy hacia el estilo tonal más sombrío de su segundo periodo. «Es característico de la escuela objetiva a la que pertenece Murphy someter la naturaleza a su propio pensamiento, o verla a través de medios que dan un fuerte colorido individual a cada emanación de su pincel, realizando en verdad la máxima emersoniana de que el arte es la naturaleza pasada por el alambique del hombre»³. Esta idea, de hacer un cuadro ordenando las perspectivas aleatorias que ofrece la naturaleza, se elabora en el elegante patrón de *Sleepy Hollow*.

De 1900 a 1916, periodo que Clark denomina su «estilo difuso», la paleta de Murphy se aligera y sus composiciones se simplifican: «Sus lienzos nunca están abarrotados, y hay una ausencia total de detalles laboriosos o de amplias manchas de pintura. Sus formas se sugieren, nuestra imaginación debe dibujarlas, y el color se aplica en tonos suaves que se funden con gracia»⁴. Un crítico contemporáneo revela cualidades evidentes en la vaporosa *Línea de árboles en la niebla* (cat. 8, p. 8) de 1901: «El rasgo peculiar de la representación de la naturaleza de Murphy es su color, que tiene un delicado refinamiento, a menudo dentro de una estrecha gama. Con él, los tintes tienen el vigor y la vibración de los colores positivos. Y, sin embargo, se aleja del pigmento real por la manera alegre, aérea y verdaderamente espiritual en que coquetea con sus tiernos marrones, verdes y grises, que es verdaderamente etérea. El sentimiento en sus paisajes triunfa sobre el color y la forma y tiene un encanto sensual. Sus formas son sugerentes y el sentimiento de sus paisajes triunfa sobre el color y la forma, y tiene un encanto sensual. Este artista ocupa el primer lugar entre los paisajistas estadounidenses»⁵. La presencia y el éxito de Murphy en Nueva York sirvieron de tónico e inspiración para los artistas tonalistas que compartían sus puntos de vista.

^[1] Eliot Clark, J. Francis Murphy (New York: Privately printed, 1926).

^[2] Emerson Crosby Kelly, “ J. Francis Murphy (1853-1921) Tints of a Vanished Past,” Unpublished manuscript. Emerson Crosby Kelly Writings and Research Material Relating to J. Francis’ Murphy, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, DC.

^[3] Ibid.

^[4] Ibid.

^[5] “J. Francis Murphy,” Collector and Art Critic 3, no. 5 (Apr. 1905), 1.

Joseph Frank Currier (1843-1909)

Nacido en Boston y trascendentalista consagrado, Frank Currier se marchó al extranjero a estudiar arte en 1868, y acabó estableciéndose en la pequeña ciudad de Schleissheim, al norte de Múnich. En 1877, en la cercana localidad de Polling, que se había convertido en una colonia artística estadounidense, conoció a dos jóvenes defensores de la Escuela de Pintura de Múnich, Frank Duveneck (1848-1919), que pintó un retrato de Currier, y William Merritt Chase (1849-1916). Se ha sugerido que Currier, un poco mayor que él, influyó decisivamente en el desarrollo de los estilos de Duveneck y Chase¹. Currier, que trabajaba principalmente con acuarela, explotó la libertad del medio y produjo imágenes radicales en su concepción y ejecución, en las que sus colores tenebrosos se mezclaban y fundían en masas arremolinadas de formas apenas diferenciadas. En 1879, Currier expuso sus acuarelas en la conservadora American Watercolor Society de Nueva York, donde eran tan radicalmente diferentes de todo lo expuesto que generaron una oleada de comentarios confusos e indignados.

Los turbulentos *Dos árboles* (cat. 10, p. 20) de Currier y el notable *Crepúsculo en Schleissheim* (cat. 9, p. 20), ambos bocetos al óleo de hacia 1880, son típicos del estilo visionario que alcanzó en sus acuarelas. Su expresivo óleo sobre lienzo *Vista cerca de Múnich* (cat. 11, p. 19) es un catálogo de los objetivos y técnicas de los pintores muniqueses, sus colores profundos, pinceladas ricas y gruesas y formas indistintas, al igual que sus bocetos al óleo, tienden hacia abstracciones que transmiten lo que el artista siente sobre la vista. Las obras de Currier no representan tanto la interacción emocional del artista con el paisaje, sino que se adhieren a la idea trascendentalista de que la contemplación del paisaje toca la fibra de la propia existencia. Este artista audaz y visionario se suicidó a los sesenta años.

James Abbott McNeill Whistler (1834-1903)

Aunque el célebre James Abbott McNeill Whistler eligió San Petersburgo (Rusia) como lugar de nacimiento, su verdadero lugar de nacimiento fue Lowell (Massachusetts), y de hecho tuvo una conexión con Connecticut, ya que vivió en Stonington en su primera infancia, de 1837 a 1839. Su padre trabajaba como ingeniero ferroviario y la familia se trasladó a Rusia, pasó un tiempo en Inglaterra y regresó a los Estados Unidos, a Pomfret, Connecticut, cuando su padre murió en 1849. Tras ser expulsado de la Academia Militar estadounidense de West Point en 1854, Whistler se fue a estudiar a París y luego a Londres en 1859, donde permaneció hasta 1892, año en que se trasladó a París. Los artistas estadounidenses conocieron a su compatriota en sus viajes a Londres, Venecia, París y durante sus visitas a colonias de artistas en Francia. Las actividades de Whistler fueron noticia en Estados Unidos en 1877, cuando demandó al crítico de arte John Ruskin por difamar su *Nocturno en negro y oro: El cohete que cae* (ca. 1875). En 1885, en su «manifiesto», conocido como la «Conferencia de las diez», Whistler argumentó que el arte no tenía otra finalidad que la de ser un objeto de belleza, evitando así los objetivos de sentimiento, moralización y representación en el arte. Además, proclamaba que la naturaleza era imperfecta y necesitaba ser mejorada a través de la visión del artista.

Las pinturas de Whistler no fueron muy conocidas en Estados Unidos hasta 1889,¹ cuando H. Wunderlich, una galería de Nueva York, organizó una exposición de sus obras titulada «*Notas*», «*Armonías*», «*Nocturnos*», dando lugar así a una oleada de vistas crepusculares y nocturnas entre los pintores estadounidenses. Whistler era un gran aficionado a los objetos japoneses, sobre todo a los grabados, de los que absorbió su armonioso y decorativo uso del color y de los que extrajo sus ideas sobre las tonalidades limitadas y los patrones en la superficie de la imagen. Realizó numerosos aguafuertes, litografías y puntas secas. En 1894, el Grolier Club de Nueva York inauguró *Una exposición de grabados, puntas secas y algunos dibujos a lápiz de James McNeill Whistler*, y H. Wunderlich mostró sus litografías. Su *Nocturno* (*Nocturno: El Támesis en Battersea* (cat. 12, p. 7), una litografía de 1878, es ilustrativa de las imágenes oníricas y difusas y de la dispersión aparentemente aleatoria de las formas que Whistler obtuvo de los grabados japoneses, con el propio medio de la litografía realzando el aspecto tonal de la imagen.

La obra de Whistler *Nocturne: Saludo* (cat. 13, p. 22), de 1879-80, fue uno de los grabados que le encargó la Fine Arts Society de Londres tras su pleito contra Ruskin, que le arruinó económicamente. La obra de Whistler dio lugar a nuevas concepciones sobre el tema, la simplificación de la composición y el color, el uso armonioso de las tonalidades y la pincelada notacional, técnicas e ideas que reverberaron en todo el mundo artístico estadounidense de finales del siglo XIX.

^[1] See David Cleveland, *A History of American Tonalism* (New York and London: Abbeville Press, 2021), 84-88.

^[1] See Sadakichi Hartmann, *The Whistler Book* (Boston: L. C. Page, 1910).

Emil Carlsen (1853-1932)

Nacido en Copenhague (Dinamarca) en 1853, Carlsen llegó a Estados Unidos en 1872 y se instaló en Chicago. Trabajó como delineante de arquitectura, viajó a París, Nueva York, Boston y San Francisco durante las décadas de 1870 y 1880, y finalmente se estableció en Nueva York en 1891, donde enseñó en la National Academy of Design, alcanzando gran reconocimiento y éxito. Conocido sobre todo como pintor de naturalezas muertas con relucientes recipientes de cobre, bronce, plata y latón, que recuerdan a los antiguos maestros holandeses, Carlsen también pintó paisajes de un poético modo tonalista, en los que su quietud y lirismo rivalizaban con las obras de sus amigos J. Francis Murphy y J. Alden Weir.

En 1904, en la exposición de la Sociedad de Artistas Americanos, la obra *La cima de Connecticut*, de Carlsen, ganó el premio Shaw, otorgado por el coleccionista Samuel T. Shaw (1889-1946), que se comprometía a adquirir el mejor cuadro de la exposición seleccionado por los miembros del jurado de la sociedad. En 1905, en el mismo lugar, ganó el premio Webb (un desembolso de 300 dólares, otorgado por el Dr. W. Seward Webb al mejor paisaje de un artista estadounidense) por *Noche, viejo Windham*, una vista desde su residencia de verano en Connecticut. También ese año, quizá con el dinero del premio, Carlsen compró un estudio en Falls Village, Connecticut. En 1907, en la National Academy of Design, ganó la medalla Inness por su cuadro de la cercana Canaan Mountain.

Carlsen, un maestro en la representación de superficies lisas en sus bodegones, demostró ser igualmente hábil en la creación de un complejo tejido de texturas superficiales. *Árbol dorado* (cat. 14, p. 3), de 1904, es un retrato sumamente presente de un árbol, inmóvil y compuesto, cuya imagen se activa por la superficie desmenuzada de la frondosa copa. El cambio a los tonos más altos de *Árbol dorado* persistió en sus *Pinos blancos* (cat. 15, p. 24) de 1926, sin duda una estampa de Connecticut, un estudio de verdes más oscuros y más brillantes que invita a investigar lo que hay más allá de los árboles. Uno puede imaginarse paseando por el bosque y encontrarse con esta vista. En medio de la embestida del modernismo europeo y el clamor de los artistas más jóvenes, Carlsen siguió pintando vistas apegadas a la realidad pero filtradas por una visión personal que preservó el ethos tonalista hasta bien entrada la tercera década del siglo XX.

Robert Bruce Crane (1857-1937)

Bruce Crane asistió a la Art Students League entre 1878 y 1882, y se dedicó a pintar en la zona de Nueva York y sus alrededores, Nueva Jersey, Long Island y los Adirondacks, siguiendo el estilo tonalista de Alexander Wyant, de quien fue amigo íntimo hasta su muerte en 1892. En 1882, Crane realizó el obligado viaje al extranjero, a la colonia de artistas de Grez-sur-Loing, cerca del pueblo de Barbizon, al borde del bosque de Fontainebleau, en Francia. Crane adoptó la filosofía de uno de los líderes de la Escuela de Barbizon, Jean-Charles Cazin (1841-1901), según la cual el artista debe basarse en el recuerdo y la imaginación más que en bocetos precisos. Crane fue miembro de numerosas sociedades de artistas de Nueva York, entre ellas la Society of Landscape Painters. Contó con el favor de la crítica y ganó el premio Webb de la Society of American Artists en 1897, la medalla de oro Inness de la National Academy of Design en 1901 y otros prestigiosos galardones. Su *Puesta de sol* (cat. 16, p. 26), de hacia 1890, se inscribe plenamente en el ámbito del tonalismo, con una vista onírica de una marisma bañada por los ámbares y dorados de un atardecer otoñal.

Hacia 1900, los primeros paisajes de granjas, pueblos y costas de Crane dieron paso a composiciones que consistían repetidamente en «un prado, un arroyo estrecho, un montón de leña y unos cuantos arbolillos raquíuticos».¹ *Soledad invernal* (cat. 19, p. 27), de hacia 1901, con su composición asimétrica, refleja el esfuerzo de Crane por centrarse en vistas más selectivas del paisaje para simplificar tanto la composición como la elección del color. En efecto, sus lienzos se hicieron más grandes a medida que se reducía su temática.² En 1902, su paleta «sólo incluía trece colores, en su mayoría *flake white, strontium yellow, lemon cadmium, orange cadmium, yellow ochre, gold ochre, vermillion, rose madder, raw umber, permanent blue, vert emeraude, brown madder, y ivory black*».³

Alrededor de 1904, Crane se instaló como residente de verano en la casa de Florence Griswold en Old Lyme. Crane expuso diez de sus cuadros en la Galería Katz de Nueva York en 1908, lo que suscitó la opinión de que «nada podría ser más reservado o menos idealizado, y sin embargo esta belleza primorosa y dulce del paisaje de Nueva Inglaterra y los intereses humanos que a menudo armonizan más estrechamente con él están representados con una verdad inconfundible».⁴ Varios cuadros posteriores muestran los atributos de Crane. *Otoño brumoso* (cat. 20, p. 11) capta la atmósfera fría y húmeda de la mañana. *Campos rojizos* (cat. 18, p. 26) tiene una composición similar, pero retrata un momento diferente del día en una paleta de tonos más altos, que gana en vibración y refracción gracias a un mayor uso de pinceladas entrecortadas y pintura más gruesa. Junto con *Campos escarchados* (cat. 17, p. 27), estos cuadros reflejan la evolución de Crane hacia la representación de paisajes menos dramáticos de campos y claros en los alrededores de Old Lyme, mientras se concentraba en trabajar las posibilidades formales de las relaciones tonales. Los resplandecientes árboles desmaterializados de *Campos escarchados* tienden especialmente hacia un nivel de abstracción arraigado en la realidad que también puede observarse en la obra tardía de Emil Carlsen.

^[1] Charles Teaze Clark, “Bruce Crane, Tonalist Painter,” Antiques 123, no. 5 (Nov. 1982), 1061.

^[2] Ibid., 1064, quoting Harold T. Lawrence, “A Painter of Idylls: Bruce Crane,” Brush and Pencil 11, no. 1 (Oct. 1902), 7.

^[3] Ibid.

^[4] “Cornoyer and Crane Paintings on View ... Crane Captures the Commonplaceness of the Scene While Preserving the Distinction of a Work of Art, ” New York Times, Apr. 15, 1908, 8.

Charles Harold Davis (1856-1933)

Charles Harold Davis recibió su formación artística inicial en la School of the Museum of Fine Arts de Boston y fue enviado a estudiar al extranjero por un mecenas local. Se matriculó en la Académie Julian de París, pero se instaló en la ciudad de Fleury, cerca de Barbizon. Le fue lo bastante bien vendiendo sus cuadros a través de la Doll and Richards Gallery de Boston y la Macbeth Gallery de Nueva York (donde llegó a exponer ocho obras individuales) como para permanecer en Francia hasta 1890. Cuando regresó a Estados Unidos con su esposa francesa, Davis se instaló en Mystic, Connecticut, donde fundó la Mystic Art Colony. La obra de Davis *Balas de paja, Francia* (cat. 21, p. 29), de hacia 1885, ilustra su adopción de los temas sencillos y las tonalidades envolventes de los pintores de Barbizon.

Miembro muy influyente de la Society of Landscape Painters, Davis ganó numerosos premios a lo largo de su vida y fue muy elogiado. En una reseña de la segunda exposición de los Paisajistas, en 1900, el crítico de arte Charles H. Caffin señaló a Davis: «Su casa está en Mystic, Connecticut. Hay belleza en el propio nombre de este lugar, y del paisaje que lo rodea, el Sr. Davis extrae una belleza cada vez mayor»¹. En su *Puesta de sol sobre Mystic* (cat. 22, p. 30), los intensos colores de un atardecer en Connecticut flotan sobre el horizonte y se reflejan en las caprichosas formas eufóricas de las nubes enmarcadas por el paisaje. El intento de Davis de alcanzar una «belleza creciente» puede apreciarse en su representación del cambio momentáneo en los colores de las nubes.

En 1902, en una reseña de una exposición de treinta y tres lienzos de Davis en la Galería Clausen, se afirmaba: «La paz y una cierta alegría son los gentiles mensajes que estos cuadros transmiten a quienes los contemplan, un amor por la naturaleza en sus estados de ánimo más tiernos, un deleite en colores como los que se ven en el ópalo. Casi siempre es el cielo el que capta la atención con exquisitas gradaciones de colores, a veces atrevidos, pero siempre tan refinados que no parecen atrevidos».² Esta afirmación describe *En el estrecho de Noank, Connecticut* (cat. 24, p. 30), una refinada y cadenciosa sinfonía de azules, tan sencilla en su composición como contemporánea en su ejecución.

Otoño (cat. 23, p. 29) de 1900, de Davis, realizado con pinceladas entrecortadas y una inusual disposición de los elementos del paisaje, explota la belleza de las sutiles tonalidades de un otoño de Connecticut en la doméstica imagen de un campo de montones de heno. «Davis utiliza sus formas paisajísticas casi exclusivamente como expresión del estado de ánimo», se lee en una apreciación del artista en un catálogo de la Macbeth Gallery. «No pinta un árbol o la ladera de una colina en primavera, sino el espíritu de la propia primavera; no pinta la enmarañada maleza leonada de barrancos y bosques, sino la sombría quietud de un día de otoño; no pinta la aproximación nevada a la granja de la cima de una colina, sino el misterio del invierno con una pizca de nieve en el aire; y, sin embargo, con toda su calidad espiritual, sus cuadros son tan sustanciosos como podríamos desear».³

Charles Warren Eaton (1857-1937)

Charles Warren Eaton, natural de Albany, se trasladó a Nueva York en 1879, donde se matriculó en la National Academy of Design y en la Art Students League para recibir clases de arte, y expuso en la National Academy en 1882. De origen modesto, se costeó sus estudios trabajando como dependiente en una tienda de ultramarinos. Acuarelista prolífico, Eaton presentó una docena de acuarelas a la American Watercolor Society en 1883 y en 1890 se convirtió en miembro fundador del New York Water Color Club. También fue miembro de la Society of Landscape Painters y expuso anualmente en la National Academy of Design de 1901 a 1933. Recluido, Eaton fue, sin embargo, amigo íntimo de Benjamin Foster y Leonard Ochtman, así como de George Inness padre y George Inness hijo. La obra *Brookside* (cat. 27, p. 32), fechada en 1885 y en tonos sepia, es una obra relativamente temprana que ilustra su deuda con Inness padre y su tendencia al tonalismo.

Eaton viajó a Europa en 1886 y visitó la colonia de artistas de Grez-sur-Loing, cerca del pueblo de Barbizon, donde se familiarizó con el enfoque de los pintores de Barbizon sobre los aspectos informales e íntimos del paisaje francés. A su regreso a Nueva York, Eaton siguió la moda de plasmar vistas del crepúsculo, el atardecer y la noche que se impuso en el mundo del arte neoyorquino coincidiendo con la exposición de Whistler «*Notas*»,«*Armonías*»,«*Nocturnos*» en la galería H. Wunderlich. *La soledad invernal* (cat. 25, p. 31) de Eaton, de 1887, una exquisita representación de la puesta de sol al final de un frío día de invierno, realizada en grises cremosos y blancos calcáreos, ofrece una reflexión más profunda sobre el paso del tiempo y la propia existencia limitada. Su *Casa junto al estanque* (cat. 26, p. 32), de alrededor de 1895, es una colección de verdes ricos y aterciopelados que impregnan la atmósfera con su tinte verdoso. Hacia 1900, descubrió el pueblo de Thompson, en la parte oriental de Connecticut, y pintó en esa zona hasta que se trasladó al noroeste, a Colebrook, Connecticut, después de 1910. Los cuadros de pinos que se convirtieron en señas de identidad de la obra de Eaton, como *Pinos de Connecticut* (cat. 28, p. 33), reflejan la consternación de Thoreau ante la destrucción de los bosques estadounidenses debido a la tala extensiva de pino blanco para su uso como mástiles de barcos. En la época de Eaton quedaban pocas masas de imponentes pinos blancos, y uno tiene la sensación de que intentaba preservar, honrar y recuperar la majestuosidad de estos árboles. Sus pinturas de pinos encarnan la esencia del tonalismo, reverencial y contemplativo, y particularmente norteamericano al recordar los antiguos bosques del continente. Estos símbolos de un mundo perdido se hacen más conmovedores en los cuadros de Eaton por el patrón, la asimetría y la planitud que recuerdan al arte japonés que tantos artistas tonalistas adoptaron. En 1910, cuando Eaton se trasladó a Colebrook, empezó a viajar con más frecuencia a Europa. Su paleta se aligeró y se iluminó, y su obra se caracterizó por una representación más tradicional de los paisajes.¹

^[1] Charles H. Caffin, “The Society of Landscape Painters,” Harper’s Weekly 44, no. 2267 (June 1900), 512.

^[2] “Landscapes at Clausen’s, Charming Works of Poet of the Clouds and Sky,” New York Times, Feb. 20, 1902, 9.

^[3] Thirtieth Anniversary Exhibition, 1892–1922: Paintings by Charles H. Davis, N.A. (New York: Macbeth Gallery, 1922), n.p.

^[1] See David A. Cleveland, Intimate Landscapes: Charles Warren Eaton and the Tonalist Movement in America, 1880–1920 (Groton, MA: de Menil Gallery, 2004).

Benjamin Foster (1852-1926)

Nacido en Maine, Ben Foster se trasladó a Nueva York para hacer frente a las dificultades económicas que supuso para su familia la temprana muerte de su padre. Se acercó al arte a los treinta años, estudió en la Art Students League y expuso por primera vez en la National Academy of Design en 1884. Compartió estudio con Leonard Ochtman y Charles Warren Eaton y viajó con ellos a París, donde expuso en el Salón de París de 1887 y exploró y pintó los alrededores de la ciudad de Barbizon. En 1887 ya estaba de vuelta en Nueva York y en Cornwall Hollow, Connecticut, donde pintaba los alrededores de su casa de campo. A finales de la década de 1890, Foster se dio a conocer cuando uno de sus cuadros franceses fue adquirido por el gobierno francés. Participó activamente en sociedades de artistas de Nueva York, ganó numerosos premios prestigiosos y escribió críticas para el *New York Evening Post* y *The Nation*. Foster pintaba temas tradicionales de una forma no tradicional. *Tormenta negra* (cat. 30, p. 64), de hacia 1905, por ejemplo, es de un modernismo sobrecogedor. Una obra de diagonales cortantes e imágenes poco claras, con un mar turgente y nubes que se precipitan, es más una interpretación de la experiencia de una tormenta que una representación real.

Al margen de los aspectos formales y coloristas del tonalismo, la idea de que el apego subyacente al paisaje del propio hogar y de la propia tierra natal, a través de la contemplación de la naturaleza, aportaba un alimento espiritual, era una filosofía emersoniana y trascendentalista. Mientras pintaba las colinas y los valles que rodeaban su casa de Cornwall Hollow, Ben Foster fue creando imágenes para este propósito psicológico. El punto de vista desde el que Foster pintó sus vistas de las colinas de Connecticut es inquietante, ligeramente desconcertante, y comprimido por el formato casi cuadrado que él favorecía, características que exigen una mirada más atenta. *Crepúsculo del Housatonic* (cat. 29, p. 64) es un paisaje ricamente pintado que va más allá de la curva del río. En palabras de David Cleveland: «Los sutiles tonos verdes de Foster vibran en el ojo, mientras que las expresivas pinceladas del artista muestran un poder rítmico pero inquietantemente evasivo en todo el lienzo: árboles, rocas, nubes, suavizados y difuminados por la luz ambiental y reflejada, se ciernen sobre la inmaterialidad y lo sobrenatural. El impacto acumulativo del color palpitante y los patrones rítmicos evocan una experiencia mística inquietante e indescriptible.»¹

Foster renunció a la tranquilidad de una composición horizontal y optó por un patrón más activo de diagonales, en el que el primer plano de sus cuadros se sumerge a menudo en el espacio intermedio. *Crepúsculo en Housatonic* es una composición de diagonales, al igual que *Colinas de West Cornwall* (cat. 31, p. 35), el paisaje de colinas ondulantes que se deslizan unas sobre otras tan típico del paisaje de Connecticut en esta zona y sin duda la inspiración para este formato. Los colores del primer plano sembrado de rocas se repiten en un asentamiento en una ladera distante; lejos de ser una vista cómoda de un paisaje acogedor, este cuadro catapulta al espectador a un espacio indefinido. A pesar de la imaginería tradicional del paisaje, los cuadros de Foster tienen una composición y una intención progresistas.

Arthur Hoeber (1854-1915)

Natural de Nutley, Nueva Jersey, Arthur Hoeber estudió en Nueva York en la Cooper Union y en la Art Students League. Viajó a Inglaterra y luego a Francia, donde pasó cinco años estudiando en la École des Beaux-Arts y exponiendo en el Salón de París entre 1882 y 1885. También conoció a los pintores de Barbizon en sus viajes de verano a la campiña francesa y llegó a escribir un libro sobre ellos.¹ Hoeber también fue conocido como conferenciante y crítico de arte, escribiendo para el *New York Globe*, el *New York Times* y las publicaciones periódicas *Art Interchange* y *Harper’s Weekly*.² A su regreso a Nutley en 1900, se centró en la pintura de paisajes tanto en acuarela como al óleo. Una de sus primeras obras, *Idilio de Connecticut* (cat. 32, p. 27), de hacia 1890, reproduce la bruma de una mañana de primavera en la que los árboles y la pradera se abren a la estación.

Hoeber expuso «quince paisajes y escenas marinas recientes que demuestran su habilidad tanto para pintar como para escribir» en la Schaus Gallery en 1907; sus cuadros, en su mayoría marinas en esta fecha, fueron descritos como «oníricos y serenos»,³ términos que se aplican acertadamente a *Arroyo invernal* (cat. 34, p. 36) de alrededor de 1895 y al posterior *Crepúsculo* (cat. 33), con sus efectos atmosféricos difuminados y generales. «Quizá ninguno de los pintores americanos más jóvenes haya mejorado tanto en efectos de aire, así como en amplitud y ternura de tratamiento, como el Sr. Hoeber», exponía el crítico. «En los dos últimos años ha estudiado el estilo impresionista y, eliminando todas las manchas y los colores afectados que lo han hecho objetable en el pasado, ha adoptado sus principios fundamentales en lo que respecta a la vibración del aire, adaptando siempre este tratamiento a la hora del día y al estado de ánimo de la naturaleza».⁴ En otras palabras, Hoeber optó por el refinamiento y el tenor del tonalismo.

En sus propias palabras, Hoeber pensaba que: «el arte es una necesidad si se quiere tener algo del placer superior reservado a la humanidad. Convivir con buenas obras de arte es educativo: es satisfactorio y saludable; es sabio, ennoblecedor y, además, es entretenido. Los cuadros, al fin y al cabo, son como los hombres y las mujeres, algunos de los cuales, admitirás, mejoran al conocerlos. La apreciación y el disfrute de los cuadros, como el de muchos otros productos intelectuales, son el resultado de un estudio serio, respaldado por un razonamiento sagaz».⁵

¹ Arthur Hoeber, *The Barbizon Painters: Being a Story of the Men of Thirty* (New York: Frederick A Stokes, 1915).

² “Story of Art in America: Lecture by Arthur Hoeber before the Brooklyn Institute,” *Standard Union* (Brooklyn), Nov. 17, 1900, 2.

³ “Fine Arts: Arthur Hoeber’s Pictures at Schaus’, *Brooklyn Daily Eagle*, Apr. 3, 1907, 22.

⁴ Ibid.

⁵ “Story of Art in America,” 2.

¹ David A. Cleveland, *A History of American Tonalism* (New York and London: Abbeville Press, 2021), 373.

Robert Crannell Minor (1839-1904)

Tras estudiar y viajar por Francia, Alemania, Italia e Inglaterra durante casi diez años, Robert Minor regresó a su ciudad natal, Nueva York, en 1874 y abrió un estudio. Sus pinturas tonalistas, que reflejaban su contacto con el pintor de Barbizon Emile Díaz de la Peña (1835-1860), así como la influencia de George Inness y Alexander Wyant, se expusieron en muchas ocasiones y fueron muy solicitadas por los principales coleccionistas de la época. En 1893, Minor expuso con Inness, Wyant, Henry Ward Ranger y J. Francis Murphy en la Macbeth Gallery.¹ Fue uno de los doce miembros de la Society of Landscape Painters, así como de otras asociaciones de artistas. Su lúgubre cuadro crepuscular *Cerca de New London* (cat. 35, p. 39), de alrededor de 1900, es un ejemplo característico de las numerosas vistas que pintó empleando los colores t enues de la primera hora del atardecer. El coleccionista William T. Evans tenía varios cuadros suyos, y Minor adquirió especial relevancia en 1900, cuando uno de sus cuadros de la colección Evans, *Anochecer*, se vendió a la Corcoran Gallery of Art de Washington, DC, y otro, *El final del día*, alcanzó los 3.050 dólares, el precio más alto de la venta. «Ha sido una suerte para Robert C. Minor tener al menos dos buenos cuadros aptos para ser expuestos en museos en la venta de Evans», escribió un periodista. Samuel P. Avery Jr. había comprado *Anochecer* para el Corcoran, y se creía que había adquirido *El final del día* para el Metropolitan Museum of Art, pero en realidad fue a parar a un cliente privado. *El final del día*, «un paisaje pastoral de tono y atmósfera suaves y dorados por el que recibió una medalla en la Exposición de París de 1889, suscitó una puja más intensa que cualquier otro cuadro presentado».² Minor asistió a la venta, y se dice que su esposa estaba tan conmovida por el precio alcanzado que tuvieron que abandonar la sala de venta.³ Minor visitó la colonia artística de la pensión de Florence Griswold en Old Lyme en 1903 y siguió exponiendo en la National Academy of Design hasta 1904, cuando falleció poco después que su esposa en Beechwood, su casa de Waterford, Connecticut.

Robertson Kirtland Mygatt (1861-1919)

Robertson Mygatt, natural de Nueva York, estudió en la Art Students League bajo la tutela de John Henry Twachtman y comenzó su carrera como grabador. Se vio muy influido por J. Francis Murphy y Henry Ward Ranger y, al igual que otros tonalistas, expuso tanto grabados como pinturas en diversos lugares de Nueva York y otros lugares. En 1917 expuso en solitario en las Louis Katz Art Galleries de Nueva York.¹ Mygatt es especialmente conocido por los llamados «thumb-box sketches», pinturas realizadas en paneles extraídos de cajas de puros, de las que se conservan muchos ejemplares. La Powell Gallery de Nueva York comenzó a anunciar exposiciones de bocetos de cajas de puros en 1907, y algunas de estas muestras, como una de 1910, se dedicaron a los bocetos de cajas de puros de destacadas mujeres artistas.²

Tras mudarse a Ridgefield, Connecticut, más adelante en su vida, Mygatt creó imágenes tonales vaporosas ejemplificadas por *La orilla del estanque* (cat. 36, p. 66 y portada), una obra de excepcional tamaño para Mygatt en la que sus atenuados árboles fantasmales reverberan con variaciones de verdes lechosos. Su *Paisaje* (cat. 37, p. 40) de 1911, ejecutado en tonos ámbar, dorados y grisáceos, está impregnado de la niebla naciente de una mañana temprana. Mygatt ordenó que sus cuadros fueran destruidos a su muerte. Afortunadamente, no se siguieron sus instrucciones y se conservó su visión artística.

¹ “Art Notes,” *New York Times*, Feb. 2, 1893, 4.

² “\$56,165 for Pictures,” *Sun* (New York), Feb. 2, 1900, 3.

³ “The Evans Picture Sale—R. C. Minor’s ‘The Close of the Day’ Bought for Art Museum,” *New York Times*, Feb. 1, 1900, 2. Also see, The Robert Crannell Minor Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, DC; Robert Crannell Minor, Artists Letters and Manuscripts, Crystal Bridges Museum of American Art Library, Bentonville, AR; Robert Crannell Minor, Salmagundi Club Archives, <http://salmagundi.org/archives>.

¹ See Robert Wilson Torchia, *Robertson Kirtland Mygatt: The Poetic Impulse* (Philadelphia: Schwarz Gallery, 2005).

² “Thumb-box Sketches by Prominent Women Artists,” *American Art News* 44], no. 5. (Nov. 1910), 7.

Leonard Ochtman (1854-1934)

Nacido en Holanda, Ochtman llegó a los Estados Unidos en 1866. Estudió en la Art Students League de Nueva York en 1879 y expuso numerosos cuadros de Connecticut en la National Academy of Design cada año, desde 1882 hasta su muerte en 1934. Viajó a Holanda, donde se inspiró en los artistas de la Escuela de La Haya, Anton Mauve (1838-1888) y Jacob Maris (1837-1899), cuyas pinturas de cielos cargados de nubes y colores tranquilos impregnarían su propio arte. En 1887, Ochtman adquirió un estudio con Charles Warren Eaton y, poco después, se casó con la artista Mina Fonda y se trasladó a Cos Cob, Connecticut.

En 1899, Ochtman ingresó en la Society of Landscape Painters, compuesta por doce miembros. A propósito de la primera exposición de esta sociedad, un crítico comentó: «Leonard Ochtman contempla sus bosques y campos con una mirada sana. Su obra es tonificante. Aunque pinte interiores de madera y a la luz de la luna, siempre se muestra conforme y el mundo le resulta siempre un lugar encantador en el que estar».¹ Este sentimiento se reiteró en las reseñas de la segunda exposición del grupo, en 1900: «Leonard Ochtman resulta encantador en su *Mes de mayo*, con el huerto en flor, y en su *Paisaje de Nueva Inglaterra* (cat. 38, p. 10), con los árboles de octubre resplandeciendo a la luz del atardecer»,² una descripción que caracteriza acertadamente Pinos blancos al atardecer, de Ochtman, una imagen bastante cercana a las pinturas de pinos de su compañero de estudio, Eaton. En otra crítica, Ochtman hace un comentario muy exigente sobre la naturaleza de sus logros en un cuadro titulado Luz de luna en el estrecho, observaciones que pueden extenderse también a *Prado de verano e invierno en Connecticut* (cat. 40 y. cat. 39, p. 42):

El Sr. Ochtman no comienza con una fantasía poética, sino con toda la pronta receptividad de un poeta a las cualidades más íntimas de la escena; las estudia con infinita paciencia, y su registro es fiel con la consecuencia de que la misma fidelidad de lo que ve asegura sus sutiles cualidades espirituales, y así el cuadro es exquisitamente poético en sentimiento. Cautiva de inmediato, y el estudio posterior del análisis profundamente minucioso y la maestría de la síntesis, es decir, de saber exactamente qué elegir y cómo ordenarlo, cautiva tanto la inteligencia como las emociones. ... Se puede observar que la obra del Sr. Ochtman parece representar más de cerca la concepción moderna del paisaje en su unión de realismo e impresionismo, palabras que se utilizan en muchos sentidos, pero aquí en el sentido de tener una idea clara, bien definida y unánime de cómo nos afecta la escena y luego realizarla prestando la máxima atención a las apariencias naturales, especialmente a la acción de la luz sobre las diversas formas de color.³

Como muchos otros artistas que se aferraban a la idea de que la obra de uno debe pasar por el alambique de la memoria, Ochtman confeccionaba sus cuadros en su estudio. Pocos de ellos representan un paisaje real, de ahí los comentarios que se refieren a su «dominio de la síntesis» y a la mezcla de realismo e impresionismo. Ciertamente, *Invierno en Connecticut* de Ochtman es una magistral representación de las multitudinarias lavandas de una tarde de invierno. Igualmente, *Pradera de verano* es una composición de una imagen recordada.

Mina Fonda Ochtman (1862-1924)

Nacida en New Hampshire, Mina Fonda llegó a Nueva York en 1886. Estudió con Kenyon Cox (1856-1919) en la Art Students League, donde también había estudiado su futuro marido, Leonard Ochtman. En 1891, los Ochtman se instalaron en Cos Cob, Connecticut, y ella participó en la colonia de artistas que acabó formándose allí, produciendo acuarelas sensibles y poéticas, un medio preferido para representar los efectos translúcidos de los árboles en flor en primavera y la nieve en invierno. Su sensible y etérea acuarela *Un luminoso día de invierno* (cat. 41, p. 43) es sin duda una imagen de los alrededores de su casa de Connecticut. Muchas de sus obras son de los alrededores de su casa, Greyledge. Mina comenzó a exponer sus paisajes en la National Academy of Design en 1911 y continuó haciéndolo hasta su muerte, en 1924. Fue miembro de la American Watercolor Society durante esos mismos años (Leonard también fue miembro, entre 1891 y su muerte, en 1934). Algunas de las obras de Mina Ochtman se encuentran en la colección del Bruce Museum de Greenwich, Connecticut.

^[1] “Society of Landscape Painters,” Brooklyn Daily Eagle, Mar. 28, 1899, 5.

^[2] “Fine Arts: The Society of Landscape Painters,” Brooklyn Daily Eagle, May 4, 1900, 5.

^[3] Charles H. Caffin, “The Society of Landscape Painters,” Harper’s Weekly 44, no. 2267 (June 1900), 512.

Henry Ward Ranger (1858-1916)

El padre de Henry Ward Ranger era profesor de fotografía y dibujo en la Syracuse University, donde su hijo estudió arte y trabajó fundamentalmente en acuarela. Ranger también estudió música y financió sus estudios de arte como crítico musical tras su llegada a Nueva York en 1878. Posteriormente se trasladó primero a París y luego a la colonia de artistas de Laren, Holanda, donde conoció a Anton Mauve, cuyas pinturas de la campiña holandesa con los colores sombríos del clima norteño impulsaron a Ranger a adoptar un estilo tonalista. En 1885, Ranger estaba de vuelta en Nueva York y comenzó a exponer vistas de Normandía y Holanda junto con algunas imágenes de Nueva Jersey. Ranger afirmaba ser quien había dado nombre al movimiento tonalista, al referirse a su obra como «tonal» en una exposición del Lotos Club en 1891.¹ En 1899, Ranger viajó por la costa de Connecticut y se detuvo en la pensión regentada por Florence Griswold. Encantado con el lugar, Ranger regresó con amigos artistas y fundó la colonia artística de Old Lyme, que floreció como refugio del tonalismo hasta 1904, cuando William Merritt Chase defendió el impresionismo. Ranger se trasladó a la localidad cercana de Noank, Connecticut, donde permaneció hasta 1914.

En 1900, se pusieron a la venta nueve cuadros de Ranger en una venta muy publicitada del coleccionista William T. Evans, entre ellos dos de Connecticut: *Bosques de Connecticut*, datado entre 1897 y 1899, y *Un pasto de Connecticut*, datado en 1899. En el catálogo que acompañaba a la venta, el crítico Charles de Kay decía de Ranger: «Las principales características de su obra son la profundidad y riqueza del tono, el método sintético y la plenitud y fuerza del color. Su ejecución es amplia y enérgica, y sus cuadros destacan por la unidad del efecto y la armonía del conjunto. ... Logra, con un estilo brillante, dotar a sus composiciones de una gran fuerza atractiva y de una rara individualidad, ... y sus métodos se revelan tan sólidos y acertados como elevadas y poderosas son sus concepciones.»²

Los cuatro cuadros aquí expuestos revelan la diversidad del estilo de Ranger y la formulación del paisaje en imágenes armoniosas empleando la fuerza de la pincelada y las limitadas gamas de tonos descritas por de Kay. Pintado hacia 1899, el onírico *Árboles a orillas del río* (cat. 42, p. 12), de estilo Corot por la fusión de sus tonos verdeazulados, es probablemente una vista del río Connecticut. Los espigados *Árboles en la ladera* (cat. 43, p. 46), de hacia 1905, una imagen de lo que parecen ser muros de piedra en ruinas esparcidos por una ladera rocosa, exhibe una cohesión tonal y una pincelada impetuosa que transmiten la experiencia del artista ante la vista. *Inicio de la primavera* (cat. 44, p. 46) de 1910, toca una fibra distinta, recordando los cuadros de Bruce Crane de la misma época. *El sendero del bosque, inicio de la primavera* (cat. 45, p. 45), de 1911, parece ser una reimaginación de una vista de Holanda, aunque también se asemeja a los árboles sin cuerpo de Chauncey Ryder. En 1909, en la National Academy of Design, Ranger expuso un cuadro titulado *Nuevo Londres desde el astillero de Groton*, que probablemente sea el cuadro conocido como *Pantano de Long Point*, en la colección del Museo Florence Griswold, actualmente cedido a una embajada estadounidense.

Chauncey Foster Ryder (1868-1949)

Chauncey Foster Ryder nació en Danbury, Connecticut, y pasó su juventud en la cercana New Haven. Estudió en el Art Institute de Chicago y permaneció allí como instructor hasta 1901, cuando él y su esposa se trasladaron a París para continuar sus estudios. Ryder expuso en el Salón de París entre 1903 y 1909, y la Macbeth Gallery de Nueva York comenzó a representarle en 1907. Como buen dibujante, grabador y acuarelista, abrió un estudio en Nueva York en 1909. En 1910 compró una casa de verano en Wilton, New Hampshire, que utilizó como base mientras él y su esposa viajaban por Nueva Inglaterra. Originario de Connecticut, pintó lugares del condado de Litchfield, como *Día gris en Canaan*, *Cedros en Canaan*, *Connecticut*, *Llanura de Milford* y *La montaña en Housatonic*, así como vistas de la costa de Connecticut. Es probable que *Abedules de montaña* sea también una vista de Connecticut. También le gustaba la colonia artística de Old Lyme y pintó uno de los paneles del comedor de Florence Griswold.

Artista prolífico, Ryder expuso en la National Academy of Design desde 1907 hasta 1949, año en que falleció. El estilo de Ryder es único y reconocible al instante, en particular su uso de verdes vibrantes, tan evidente en el sinfónico *Árboles en el recodo del río* (cat. 47, p. 47), en el que la densa arboleda da paso a los enjutos arbolitos solitarios, notas en clave menor, por así decirlo. La pincelada quebrada y las fantasmales formas etéreas de sus últimos años dan lugar a patrones líricos que se estremecen sobre el lienzo en cuadros como *La luz del sol en el valle* y *Abedules de montaña* (cat. 46, p. 48), ambos de hacia 1915. Sus formas atenuadas y desmaterializadas son verdaderos estudios de refracción y vibración, en los que los colores se contraponen para generar un ritmo en el lienzo. Estos paisajes conceptualizados de forma muy individualizada permiten al espectador captar el ritmo místico del mundo de Ryder.

^[1] Linda Merrill, An Ideal Country: Paintings by Dwight William Tryon in the Freer Gallery of Art (Washington, DC: Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, 1990), 140.

^[2] Catalogue of American Paintings Belonging to William T. Evans at Chickering Hall (New York: American Art Galleries, 1900), 64.

Allen Butler Talcott (1867-1908)

La corta vida de Allen Butler Talcott, nacido en Hartford, Connecticut, ha privado a los amantes del arte de su singular percepción del paisaje estadounidense. Tras estudiar en la Hartford Art Society con Dwight William Tryon, natural de Hartford, Talcott pasó tres años en la Académie Julian de París. A su regreso a Estados Unidos, obtuvo reconocimiento por sus pinturas francesas, realizadas en un estilo impresionista, exponiendo algunas de ellas en la National Academy of Design entre 1894 y 1898, año en el que registró su dirección con el número 863 de Asylum Street, Hartford. Una exposición de la obra de Talcott, junto con la de otros tres artistas, en el Wadsworth Atheneum de Hartford en 1896 cimentó aún más su reputación. Tras otro viaje a Francia y luego a España en 1897, regresó a Hartford, donde expuso una treintena de cuadros en su estudio.

En 1901, Talcott abandonó Hartford para abrir un estudio en Nueva York. Entabló amistad con Henry Ward Ranger y le acompañó a la pensión de Florence Griswold en Old Lyme en 1901. Bajo la influencia de Ranger, el estilo de Talcott pasó a ser tonalista y su temática se centró en las vistas de Connecticut. En 1903, compró una considerable finca en Old Lyme con vistas al río Connecticut y pasó allí los veranos, pintando la naturaleza hasta su temprana muerte, en 1908. El tío de Talcott fundó el New Britain (Connecticut) Museum of American Art en 1903.

La paleta de tonos tenues y la elección de temas tanto de Tryon como de Ranger siguieron siendo factores importantes en el arte de Talcott. Expuso en numerosos lugares y consiguió exponer en solitario en las Kraushaar Galleries de Nueva York en 1907. Los colores armoniosos y la composición fluida de *Otoño, Lyme* (cat. 48, p. 50), de hacia 1903, logran una ilusión de movimiento en la atmósfera, mientras que en *Cedros junto al prado* (cat. 49, p. 50) se utiliza una paleta más brillante para crear un sutil patrón de lavandas que envuelve la línea de árboles. Talcott expuso sus vistas de Connecticut en la National Academy of Design desde 1902 hasta 1908, entre ellas un cuadro titulado *Cedros rojos en Miners Hill*, que podría ser *Cedros junto al prado*. En el catálogo de una exposición reciente se dice de la obra de Talcott: «No hay elementos subordinados. Todas las propiedades se mezclan, color, composición, movimiento, técnica, para crear lo que podría llamarse un muro de imágenes. Uno ve un cuadro de Talcott inmediatamente y en su totalidad».¹

Dwight William Tryon (1849-1925)

Dwight Tryon creció en una casa del estilo «saltbox» del siglo XVII en un barrio de Hartford llamado Hockanum. De formación autodidacta, hizo sus primeros bocetos de embarcaciones en el río Connecticut. Una tewmporada en Brown and Gross, una librería de Hartford, le permitió estudiar libros de pintura, y pronto empezó a producir acuarelas y óleos, que presentó a la National Academy of Design de Nueva York. El éxito de venta de uno de sus lienzos le convenció para dedicarse al arte. En 1876, Tryon y su nueva esposa se marcharon a Holanda, Italia y Francia, donde pasó un verano en Auvers bajo la influencia de Charles-François Daubigny (1817-1878), cuyos lienzos de colores intensos, texturas y atmósferas densas se reflejan en el *Paisaje otoñal* (cat. 50, p. 51) de Tryon de alrededor de 1887. En 1881, Tryon expuso sus obras en el Salón de París y regresó a Nueva York, para trasladarse a South Dartmouth, Massachusetts, por sugerencia de su colega Robert Swain Gifford, donde disfrutarían de su afición a la navegación.

No obstante, el ascenso de Tryon en el mundo del arte neoyorquino fue meteórico. En 1885 aceptó un puesto como profesor de arte en el Smith College, del que fue director hasta 1924. Recibió el premio Hallgarten de la National Academy of Design en 1887 y el premio Webb en 1889 por *Las primeras hojas*. Este cuadro, un retablo de delicados árboles que forman una línea en medio de un campo abierto, marcó una nueva dirección en su arte y fue probablemente la obra que atrajo la atención de Charles Lang Freer, que se convertiría en su mecenas. El pastel de Tryon *Pastos de primavera* (cat. 51, p. 52), de 1899, es característico de esta corriente de su obra. A partir de ese momento, Tryon realizó numerosas representaciones de un entramado de árboles vaporosos dispuestos sobre el lienzo, obras completadas de memoria y ejecutadas durante el invierno desde su apartamento de Central Park West. Tryon, hombre de campo, veneraba los escritos de Thoreau, y su repetición de imágenes de árboles insustanciales dividiendo en dos una pradera encapsulaba los objetivos cerebrales de los tonalistas, tal y como los definió un contemporáneo: «La disposición de los colores debe mantenerse en armonía porque debe reproducir no sólo los hechos del paisaje... sino, más bien, el efecto de la escena en los sentimientos del pintor, la emoción que evoca. No sólo la hierba y los árboles, con cualquier delicado reconocimiento de la gradación del color, sino el estado de ánimo, del que son encarnación y causa, debe transferirse al lienzo».¹

^[1] Much of this information on Talcott is taken from: Joe Newman, Allen Butler Talcott, 1867–1908: A Life Unfinished (Old Lyme, CT: Cooley Gallery, 2008).

^[1] Clara Ruge, as quoted in Linda Merrill, An Ideal Country: Paintings by Dwight William Tryon in the Freer Gallery of Art (Washington, DC: Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, 1990), 148.

John Henry Twachtman (1853-1902)

John Henry Twachtman nació de padres alemanes en Cincinnati, Ohio, y estudió en la McMicken School of Design de esa ciudad en 1871. Pronto se trasladó a Múnich, donde estudió en la Royal Academy of Fine Arts. Tras cuatro años, regresó a Cincinnati y estudió con Frank Duveneck, también de ascendencia alemana, en el Ohio Mechanics Institute de Cincinnati. Con Duveneck, Twachtman regresó a Múnich en 1875. Al año siguiente, visitó la colonia de artistas estadounidenses de Polling, donde entró en contacto con Frank Currier, artista formado en Múnich, y viajó a Venecia con Duveneck y William Merritt Chase. En 1878, de vuelta en Nueva York, Twachtman expuso en la primera exposición de la Society of American Artists y conoció a Julian Alden Weir, que se convertiría en su amigo de toda la vida, al que siempre se dirigía como «Weir».

En 1879, Twachtman recibió una carta de Duveneck en la que le ofrecía «incentivos» para viajar a Florencia, Italia, «donde tiene una especie de escuela privada y en la que voy a dar clases».¹ El cuadro de *San Miniato* (cat. 52, p. 53) que Twachtman pintó en 1880 durante su estancia en Florencia refleja la pincelada turbulenta y la paleta tenebrosa preferidas por los artistas formados en Múnich. En *San Miniato* sólo se aprecian los edificios y el paisaje en sus mínimos detalles, mientras que los tonos grises verdosos se representan con gran densidad. Es una imagen sorprendentemente sombría, tal vez una vista nocturna de una ciudad en lo que, por lo demás, se considera la soleada Italia. En esta obra temprana, Twachtman se acerca a la abstracción y el emocionalismo del modernismo, que pretendía revelar la reacción individual del artista y su percepción de lo que veía, un estado mental fundamental para el movimiento tonalista. En 1881, Twachtman estaba en Holanda con Julian Alden Weir y su hermano John Ferguson Weir, también pintor, y en 1883 estaba en París estudiando en la Académie Julian. Su paleta seguía siendo tonal, como ejemplifican sus vistas francesas de esta época, muchos estudios vaporosos en grises y verdes.

A su regreso a Estados Unidos, Twachtman pasó mucho tiempo en la granja de Weir en Branchville, Connecticut, lo que le llevó a adquirir una propiedad en Greenwich, Connecticut, en Round Hill Road. Al igual que Weir, con quien disfrutó de una exposición conjunta en la Ortgies Gallery de Nueva York en 1889, transformó su hogar en su objeto de estudio, y sus obras posteriores se convirtieron en soleadas imágenes «impresionistas» de su vida allí. Tras la prematura muerte de Twachtman, un estudiante escribió una carta de homenaje al *New York Times*: «Sus bocetos, del tamaño de un cuaderno de bolsillo, tenían un encanto y una distinción auténticos: la combinación perfecta de tono y color. ... Lo que conquistó mi corazón fue su color y los medios sencillos que utilizaba y que siempre encontraba adecuados para captar los secretos más sutiles de la naturaleza y entregarlos a quienes pueden recibir tales secretos.»²

Mary Loring Warner (1860-1950)

Mary Loring se licenció por el Mount Holyoke College en 1882 y estudió en Nueva York en la Cooper Union y en la Art Students League, donde se le inculcaron los métodos y la filosofía del tonalismo. Entre sus profesores se encontraban J. Alden Weir y Charles Warren Eaton, y también recibió clases y pintó en el estudio de Franklin De Haven (1856-1934), un tonalista que vivía en Tolland, Connecticut, con quien al parecer mantuvo una larga amistad. Expuso en el New York Water Color Club, en la Connecticut Academy y en el Paint and Clay Club de New Haven. Mary Loring se casó con Charles W. Warner en 1891 y se trasladó a Middletown, Connecticut, donde su marido ocupaba un cargo ejecutivo en la H. Chapman Company y era también miembro de la Connecticut General Assembly. Warner calcó el paisaje que la rodeaba en óleos, pasteles y acuarelas. *Paisaje con granero al atardecer* (cat. 53, p. 54), fechado en 1887, es una puesta de sol libremente pintada sobre un campo de color rojizo bajo un cielo menguante, con los colores azul y naranja de un otoño de Connecticut abigarrados pero mezclados entre sí. La desolada vista de un granero en ruinas bajo el sol poniente invita a reflexionar sobre el abandono, el paso del tiempo y el recuerdo de una época rural anterior. Algunas de las exquisitas acuarelas de Warner se encuentran en la colección del New Britain Museum of American Art de New Britain, Connecticut.¹

^[1] John Henry Twachtman, letter to Julian Alden Weir, undated, Courtesy L. Tom Perry Special Collections, Harold B. Lee Library, Brigham Young University, Provo, UT, https://www.jstor.org/stable/community.35256440. See Lisa N. Peters, in collaboration with the Greenwich Historical Society, *John Henry Twachtman Catalogue Raisonné*, jhtwachtman.org/catalogue/.

^[2] George Frederick Munn, “John Twachtman Painter,” *New York Times*, Mar. 22, 1903, 27.

^[1] Me gustaría dar las gracias a Jennifer C. Krieger de Hawthorne Fine Art, LLC, en Hawthorne, NY, por guiarme y proporcionarme información sobre Mary Loring Warner.

Amelia “Minnie” Montague Watson (1856-1934)

Alumna de Dwight Tryon, Amelia Watson, nacida en East Windsor Hill, Connecticut, recibió sus primeras enseñanzas artísticas de su madre. Amelia y su hermana Edith, fotoperiodista, tenían una residencia llamada Wild Acres en East Windsor Hill, y los alrededores fueron el centro de muchas de las acuarelas de Watson sobre Connecticut.

Watson se convirtió en profesora, primero en Saratoga Springs, Nueva York, y luego regresó a Hartford, donde permaneció como instructora durante varios años más. Hartford albergó a varios artistas en estudios a lo largo de Main Street, entre ellos Dwight Tryon y Allen Talcott.¹ Watson dejó Hartford para enseñar en el Martha’s Vineyard Summer Institute de 1878 a 1902 y, aunque impartía clases de óleo, acuarela y pastel, se dedicó principalmente a la acuarela, exponiendo tanto en la American Watercolor Society como en el New York Water Color Club. *Atardecer en el valle del Hudson* (cat. 54, p. 55), de 1887, de Watson, equilibrada y saturada de color, crea una atractiva composición de diagonales entrecruzadas. Los tonos bajos tan populares a finales de la década de 1880 se ven realzados por la pincelada texturizada que anima la superficie del cuadro.

La obra de Watson fue coleccionada por el célebre actor de Sherlock Holmes William Gillette, quien la invitó a la ciudad de Tryon, en el condado de Polk, Carolina del Sur, donde empezó a pasar los inviernos y acabó construyendo un estudio llamado Under the Tupelo. Visitantes adinerados de la popular zona turística, como F. Scott Fitzgerald, Henry Ford y George Gershwin, se contaban entre los residentes invernales y turistas que compraban sus obras. En 1896, la Houghton Mifflin Company recurrió a Watson para ilustrar una lujosa edición navideña de *Cape Cod*, de Henry David Thoreau.² El éxito de este libro dio lugar a otros encargos de Houghton Mifflin. Watson vendió Under the Tupelo debido a los reveses financieros de la Gran Depresión y se trasladó a Florida, donde pintó imágenes del lago Butler y Tallahassee. La Wood Memorial Library de South Windsor, Connecticut, posee una colección de sus obras.

Julian Alden Weir (1852-1919)

Julian Alden Weir, a quien se suele situar entre los impresionistas estadounidenses, procedía de una familia de artistas. Su padre, Robert Walter Weir (1803-1889), fue profesor de dibujo en West Point, y su hermano John Ferguson Weir (1841-1926) pintor al estilo de los artistas del río Hudson. J. Alden Weir estudió en la National Academy of Design y en la École des Beaux-Arts de París a mediados de la década de 1870, donde conoció los cuadros de los impresionistas franceses y reaccionó con desdén, aunque acabó adoptando su paleta más brillante.

Weir pintó retratos y naturalezas muertas y no se dedicó al paisaje hasta finales de la década de 1880. Su decisión de pintar paisajes se debió quizá a su afición por las xilografías japonesas, entusiasmo que compartía con sus amigos John Henry Twachtman (1863-1902) y Theodore Robinson (1852-1896). Su matrimonio con Anna Dwight Baker (1863-1892) de Windham, Connecticut, hizo que Weir fijara allí su residencia. Poco después de casarse, Weir intercambió un cuadro europeo que había comprado por una granja de 153 acres en Branchville, Connecticut, que se convirtió en un refugio tanto para él como para sus amigos artistas.¹ Seducido por la belleza escénica, pintó numerosas iteraciones de las colinas, prados y ríos que le rodeaban. En su análisis del cambio de Weir a la pintura de paisaje, David Cleveland observa que estaba en buena compañía: «Todos sin excepción desarrollaron una simbología personal en torno a su tierra natal: Inness con sus brumosas extensiones de pradera, Eaton con sus rodales de pino blanco, Murphy con sus enjutos apuntes de árboles, Gifford con sus cedros azotados por el viento y Tryon con sus misteriosas líneas de árboles».²

Colinas de Connecticut (cat. 55, p. 57) de Weir son un ejemplo de lo que podría denominarse «tonalismo estético»: la estructura asimétrica de la composición, los delicados tonos rosas y lavandas del cielo y el patrón de las pinceladas, que evocan el efecto de las estampas japonesas. Aunque a menudo se califica a Weir de impresionista, los colores tenues, la estructura inherente y la ensoñadora vista de este cuadro revelan un modo poético en consonancia con los objetivos tonalistas. Su cuadro posterior *Colinas de Connecticut* (cat. 56, p. 58), de 1917, que cambia a un modo más vibrante y expresivo, conserva no obstante una paleta limitada, una sensación de movimiento y una tonalidad general que remite a la obra anterior de Weir.

¹ Vivien Raynor, “When Hartford Was an Art Colony,” *New York Times*, June 18, 1989, 12.

² Nancy Finlay, “An Artist and Her Books: Amelia Watson, 1856–1934,” Connecticut History, Mar. 22, 2021, <https://connecticuthistory.org/an-artist-and-her-books-amelia-watson-1856-1934/>.

¹ “Julian Alden Weir,” Weir Farm National Historical Park, Connecticut, National Park Service, nps.gov/wefa/learn/historyculture/jaldenweir.htm.

² David Cleveland, *A History of American Tonalism* (New York and London: Abbeville Press, 2021), 267.

Lista de obras

1. George Inness (estadounidense, 1825-1894)
Durham, Connecticut, 1879
Óleo sobre panel de madera
12½ x 18 pulgadas
La Milton Klein Collection, Bridgeport Public Library, Bridgeport, Connecticut

2. Homer Dodge Martin (estadounidense, 1836-1897)
Costa de Normandía, 1884
Óleo sobre lienzo
12 x 24 pulgadas
Colección privada, Nueva York

3. Homer Dodge Martin (estadounidense, 1836-1897)
El silencio de los arroyos, 1895
Óleo sobre lienzo
7 x 11 pulgadas
Colección privada, Connecticut

4. Alexander Wyant (estadounidense, 1836-1892)
Colinas grises, ca. 1879
Óleo sobre lienzo
16 x 24 pulgadas
Colección privada, Nueva York

5. Alexander Wyant (estadounidense, 1836-1892)
Prado nublado, ca. 1885
Óleo sobre lienzo
18½ x 25 pulgadas
Colección privada, Connecticut

6. Alexander Wyant (estadounidense, 1836-1892)
Colinas verdes, ca. 1890
Óleo sobre lienzo
12 x 16 pulgadas
Colección privada, Nueva York

7. John Francis Murphy (estadounidense, 1853-1921)
Sleepy Hollow, 1885
Óleo sobre lienzo
16¾ x 22¼ pulgadas
Colección privada, Connecticut

8. John Francis Murphy (estadounidense, 1853-1921)
Línea de árboles en la niebla, 1901
Óleo sobre lienzo
24 x 36 pulgadas
Colección privada, Connecticut

9. Joseph Frank Currier (estadounidense, 1857-1928)
Crepúsculo en Schleissheim, ca. 1880
Óleo sobre tabla
6 x 8 pulgadas
Colección privada, Nueva York

10. Joseph Frank Currier (estadounidense, 1857-1928)
Dos árboles, ca. 1880
Óleo sobre tabla
9 x 12 pulgadas
Colección privada, Nueva York

11. Joseph Frank Currier (estadounidense, 1857-1928)
Vista cerca de Múnich, ca. 1880
Óleo sobre tabla
21 x 35 pulgadas
Colección privada, Connecticut

12. James Abbott McNeill Whistler (estadounidense, 1834-1903)
Nocturno («Nocturno: El Támesis en Battersea»), 1878
Litotinta impresa sobre papel verjurado azul montado sobre papel de plancha marfil
6¾ x 10⅞ pulgadas
Colección de grabados de la Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs, New York Public Library

13. James Abbott McNeill Whistler (estadounidense, 1834-1903)
Nocturno: Saludo, 1879-80
Grabado
6 x 9 pulgadas
Colección de grabados de la Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs, New York Public Library

Artistas de Connecticut:

14. Emil Carlsen (estadounidense, 1853-1932)
Árbol dorado, 1904
Óleo sobre lienzo
14½ x 12 pulgadas
Colección privada, Connecticut

15. Emil Carlsen (estadounidense, 1853-1932)
Pinos blancos, 1926
Óleo sobre lienzo
35 x 21 pulgadas
Colección privada, Nueva York

16. Robert Bruce Crane (estadounidense, 1857-1937)
Puesta de sol, ca. 1890
Óleo sobre lienzo
18 x 26 pulgadas
Colección privada, Connecticut

17. Robert Bruce Crane (estadounidense, 1857-1937)
Campos escarchados, ca. 1925
Óleo sobre lienzo
18 x 24 pulgadas
Colección privada, Connecticut

18. Robert Bruce Crane (estadounidense, 1857-1937)
Campos rojizos, ca. 1919
Óleo sobre lienzo
22 x 30 pulgadas
Colección privada, Connecticut

19. Robert Bruce Crane (estadounidense, 1857-1937)
Soledad invernal, ca. 1901
Óleo sobre lienzo
25 x 30 pulgadas
Colección privada, Connecticut

20. Robert Bruce Crane (estadounidense, 1857-1937)
Otoño brumoso, 1919
Óleo sobre lienzo
14 x 20 pulgadas
Colección privada, Southport, Connecticut

21. Charles Harold Davis (estadounidense, 1856-1933)
Balas de paja, Francia, ca. 1885
Óleo sobre lienzo
10 x 13 pulgadas
Colección privada, Nueva York

22. Charles Harold Davis (estadounidense, 1856-1933)
Puesta de sol en Mystic, ca. 1900
Óleo sobre lienzo
20 x 27 pulgadas
Colección privada, Nueva York

23. Charles Harold Davis (estadounidense, 1856-1933)
Otoño, 1900
Óleo sobre lienzo
16 x 21 pulgadas
Colección privada, Nueva York

24. Charles Harold Davis (estadounidense, 1856-1933)
En el estrecho de Noank, Connecticut, ca. 1895
Óleo sobre lienzo
14 x 30 pulgadas
Colección privada, Connecticut

25. Charles Warren Eaton (estadounidense, 1857-1937)
Soledad invernal, 1887
Óleo sobre lienzo
16 x 22 pulgadas
Colección privada, Connecticut

26. Charles Warren Eaton (estadounidense, 1857-1937)
Casa junto al estanque, ca. 1895
Óleo sobre tabla
12 x 16 pulgadas
Colección privada, Connecticut

27. Charles Warren Eaton (estadounidense, 1857-1937)
Brookside, 1885
Óleo sobre tabla
16 x 20 pulgadas
Colección privada, Connecticut

28. Charles Warren Eaton (estadounidense, 1857-1937)
Pinos de Connecticut, ca. 1903
Óleo sobre lienzo
28 x 24 pulgadas
Colección privada, Connecticut

29. Benjamin Foster (estadounidense, 1852-1926)
Crepúsculo de Housatonic, ca. 1910
Óleo sobre lienzo
30 x 36 pulgadas
Colección privada, Nueva York

30. Benjamin Foster (estadounidense, 1852-1926) <i>Tormenta negra</i> , ca. 1905 Óleo sobre lienzo 30 x 15 pulgadas Colección privada, Nueva York	37. Robertson Kirtland Mygatt (estadounidense, 1861-1919) <i>Paisaje</i> , 1911 Óleo sobre tabla 10 x 16 pulgadas Colección privada, Connecticut	44. Henry Ward Ranger (estadounidense, 1858-1916) <i>Inicio de la primavera</i> , 1910 Óleo sobre tabla 12 x 16 pulgadas Colección privada, Nueva York	51. Dwight Tryon (estadounidense, 1849-1925) <i>Pastos de primavera</i> , 1899 Pastel sobre papel 8 x 10 pulgadas Colección privada, Nueva York
31. Benjamin Foster (estadounidense, 1852-1926) <i>Colinas de West Cornwall</i> , ca. 1910 Óleo sobre lienzo 25 x 30 pulgadas Colección privada, Nueva York	38. Leonard Ochtman (estadounidense, 1854-1934) <i>Pinos blancos al atardecer</i> , 1886 Óleo sobre lienzo 16 x 12 pulgadas Colección privada, Connecticut	45. Henry Ward Ranger (estadounidense, 1858-1916) <i>El sendero del bosque, inicio de la primavera</i> , 1911 Óleo sobre lienzo 28 x 36 pulgadas Florence Griswold Museum, Old Lyme, Connecticut; Obsequio de el Sr. y la Sra. Robert Webster, 2014.11	52. John Henry Twachtman (estadounidense, 1853- 1902) <i>San Miniato</i> , 1880 Óleo sobre lienzo 13 x 19 pulgadas Colección privada, Nueva York
32. Arthur Hoeber (estadounidense, 1854-1915) <i>Idilio de Connecticut</i> , ca. 1890 Acuarela sobre papel 6 x 10 pulgadas Colección privada, Nueva York	39. Leonard Ochtman (estadounidense, 1854-1934) <i>Invierno en Connecticut</i> , ca. 1915 Óleo sobre lienzo 14 x 20 pulgadas Colección privada, Connecticut	46. Chauncey Foster Ryder (estadounidense, 1868-1949) <i>Árboles en el recodo del río</i> , ca. 1900 Óleo sobre lienzo 32 x 44 pulgadas Colección privada, Connecticut	53. Mary Loring Warner (estadounidense, 1860-1950) <i>Paisaje con granero al atardecer</i> , 1887 Óleo sobre lienzo 14 x 20 pulgadas Hawthorne Fine Art, LLC, Hawthorne, Nueva York
33. Arthur Hoeber (estadounidense, 1854-1915) <i>Crepúsculo</i> , ca. 1910 Óleo sobre lienzo 10 x 14 pulgadas Colección privada, Nueva York	40. Leonard Ochtman (estadounidense, 1854-1934) <i>Pradera de verano</i> , ca. 1910 Óleo sobre lienzo 19 x 24 pulgadas Colección privada, Nueva York	47. Chauncey Foster Ryder (estadounidense, 1868-1949) <i>La luz del sol en el valle</i> , ca. 1915 Óleo sobre lienzo 16 x 20 pulgadas Colección privada, Connecticut	54. Amelia «Minnie» Montague Watson (estadounidense, 1856-1934) <i>Atardecer en el valle del Hudson</i> , 1884 Óleo sobre tabla 10 3/4 x 14 pulgadas Hawthorne Fine Art, LLC, Hawthorne, Nueva York
34. Arthur Hoeber (estadounidense, 1854-1915) <i>Arroyo de invierno</i> , ca. 1895 Óleo sobre lienzo 22 x 32 pulgadas Colección privada, Nueva York	41. Mina Fonda Ochtman (estadounidense, 1862-1924) <i>Un luminoso día de invierno</i> , ca. 1900 Acuarela sobre papel 8 x 12 pulgadas	48. Allen Butler Talcott (estadounidense, 1867-1908) <i>Otoño, Lyme</i> , ca. 1903 Óleo sobre lienzo 12 x 16⅞ pulgadas Florence Griswold Museum, Old Lyme, Connecticut; 1954.13	55. Julian Alden Weir (estadounidense, 1852-1919) <i>Colinas de Connecticut</i> , ca. 1900 Óleo sobre tabla 12 x 16 pulgadas Colección privada, Connecticut
35. Robert Crannell Minor (estadounidense, 1839-1904) <i>Cerca de New London</i> , ca. 1900 Óleo sobre lienzo 12 x 16 pulgadas Colección privada, Nueva York	42. Henry Ward Ranger (estadounidense, 1858-1916) <i>Árboles junto al río</i> , ca. 1899 Óleo sobre tabla 11 x 15 pulgadas Colección privada, Nueva York	49. Allen Butler Talcott (estadounidense, 1867-1908) <i>Cedros junto al prado</i> , ca. 1900 Óleo sobre tabla 12 x 14 pulgadas Colección privada, Connecticut	56. Julian Alden Weir (estadounidense, 1852-1919) <i>Colinas de Connecticut</i> , 1917 Óleo sobre tabla 30 x 25 pulgadas Colección privada, Nueva York
36. Robertson Kirtland Mygatt (estadounidense, 1861-1919) <i>La orilla del estanque</i> , ca. 1910 Óleo sobre lienzo 37 x 45 pulgadas Colección privada, Connecticut	43. Henry Ward Ranger (estadounidense, 1858-1916) <i>Árboles en la ladera</i> , ca. 1905 Óleo sobre tabla 12 x 16 pulgadas Colección privada, Nueva York	50. Dwight Tryon (estadounidense, 1849-1925) <i>Paisaje otoñal</i> , ca. 1887 Óleo sobre tabla arqueada 14 x 20 pulgadas Colección privada, Nueva York	

Programación

Los eventos que se incluyen a continuación con una ubicación son programas presenciales en directo. Cuando sea posible, estos eventos también se retransmitirán y las grabaciones se publicarán en el canal de YouTube del Museo.

Para inscribirse, visite: fuam.eventbrite.com

Jueves 16 de enero, 5 p.m.
Conferencia inaugural: *Amanecer y anochecer: El tonalismo en Connecticut*
Mary Ann Hollihan, comisaria de la exposición, entrevistada por Carey Weber, Directora del Museo Bellarmine Hall, Diffley Board Room y retransmisión

Jueves 16 de enero, 6-8 p.m.
Recepción inaugural: *Amanecer y anochecer: El tonalismo en Connecticut*
Bellarmine Hall, Great Hall y Galerías del Bellarmine Hall

Martes 21 de enero, 5 p.m.
Conferencia: *George Inness como pintor tonalista*
Adrienne Bell, PhD, Profesora de Historia del Arte, Marymount Manhattan College
Bellarmine Hall, Diffley Board Room y retransmisión

Viernes, 31 de enero, 12 del mediodía
Charla en la galería: *La artista Suzanne Chamlin habla sobre el tonalismo*
Bellarmine Hall, Galerías del Bellarmine Hall

Sábado 8 de febrero, 12:30-2 p.m. y 2:30-4 p.m.
Día en familia: Paisajes
Bellarmine Hall, Aula del Museo
Las plazas son limitadas y es necesario inscribirse.
Se proporcionarán materiales

Jueves, 13 de febrero, 12.00 del mediodía (en persona) y 1 p.m. (streaming)
Arte en el punto de mira: John Francis Murphy, *Sleepy Hollow*, 1885
Bellarmine Hall, Galerías del Bellarmine Hall

Jueves, 27 de febrero, de 5 a 6:30 p.m.
Taller de pintura: Pintar paisajes con acuarela
Un mini taller impartido por Suzanne Chamlin
Bellarmine Hall, Aula del Museo
Plazas limitadas; inscripción obligatoria. Todos los materiales están incluidos.

Miércoles, 26 de marzo, 5 p.m.
Conferencia virtual: El tonalismo en la colección del Museo Florence Griswold
Amy Kurtz Lansing, Comisaria,
Museo Florence Griswold
Sólo en streaming

fairfield.edu/museum/tonalism/es

Fairfield University
ArtMuseum
BELLARMINE HALL GALLERIES

