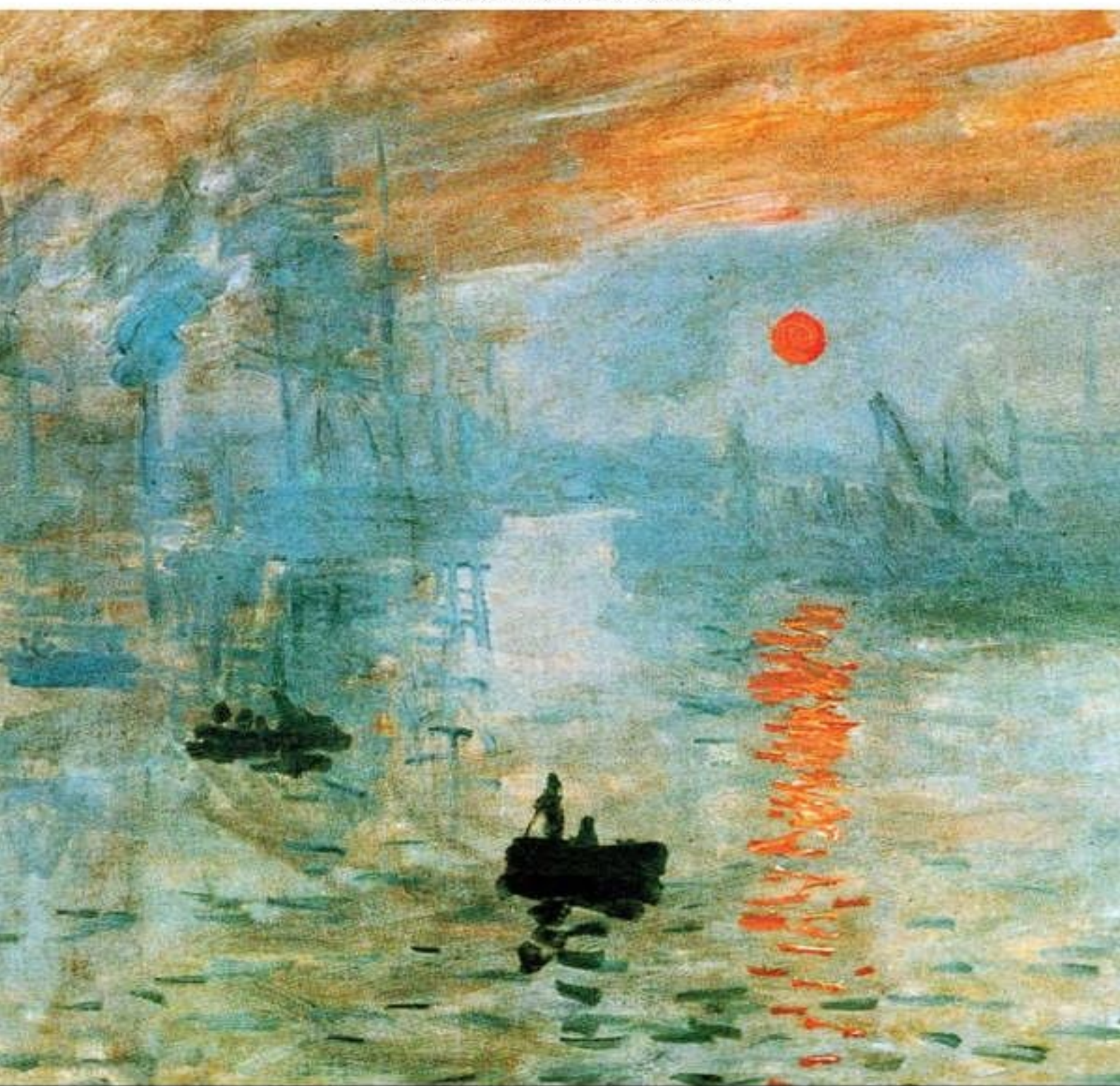


Historia universal del arte y la cultura

Ernesto Ballesteros Arranz



41

El Impresionismo

Lectulandia

A finales del XIX, el francés Monet con su cuadro «Impression, soleil levant» abre la puerta a un nuevo estilo que va a dominar Europa durante más de medio siglo. En esta primera exposición impresionista (1874) acompañan a Manet otros autores que van a dirigir este estilo, como Renoir o Degas. Esta nueva corriente pictórica pretende reproducir la apariencia meramente transitoria de los objetos destacada por la luz y los reflejos de los cuerpos en el mismo momento en que son contemplados. El estilo se extenderá luego por toda Europa con gran éxito y marcará una etapa incuestionable en el arte mundial.

Lectulandia

Ernesto Ballesteros Arranz

El Impresionismo

Historia universal del arte y la cultura - 41

ePub r1.0

Titivillus 24.06.16

Título original: *El Impresionismo*
Ernesto Ballesteros Arranz, 2014

Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

El Impresionismo



El Impresionismo es un movimiento artístico que se produce en el último tercio del siglo XIX, inmediatamente después del naturalismo. El Impresionismo se experimenta primeramente en las artes plásticas. De ellas recibe la terminología y las primeras directrices. Más tarde se proyecta en todos los campos del arte y la cultura europeos. En el terreno económico, Europa atraviesa la época dorada del liberalismo económico, aquella doctrina que había teorizado Adam Smith y los ingleses habían enseñado a Europa. Pero esta época de esplendor es, al mismo tiempo, una época de feroz decadencia. La decadencia, la postración, la ruina, se palpan por doquier, flotan en el aire. Es una época bifronte: por un lado, segura de sí misma, de su técnica y de su economía; por otro, triste y resignada, deprimida y melancólica.

Las técnicas se suceden demasiado rápidamente, casi con violencia. El hombre europeo pierde el reposo que le había caracterizado desde el siglo XVII. Descubre con frenesí nuevas máquinas, nuevas funciones, nuevos objetos de confort. Se inicia el desequilibrio en la producción, que habría de desembocar en la espantosa crisis de 1929. Los cambios afectan a las modas, como es natural, y éstas, al gusto estético. Surgen estilos con asombrosa velocidad. Pero desaparecen al mismo ritmo. Nadie puede estar seguro de lo que es bello o lo que no lo es. Esta velocidad se ha acelerado en nuestros días hasta límites patológicos.

La industria es la primera en sentir este frenesí o, al menos, la que lo sufrió más intensamente. Los industriales se ven obligados a lanzar al mercado nuevos artículos para suplantarse los antiguos. Deben vender más para sostener su gigantesca y costosa maquinaria de producción. Este frenesí por los nuevos productos materiales conduce naturalmente a un desprestigio paralelo de los productos intelectuales, aquéllos que el intelectual podía ofrecer a la vieja Europa, cansada ya de ideas y proyectos. La técnica, y su cómplice la industria, introducen en la historia un dinamismo desconocido que altera el funcionalismo social de la época. «Este sentimiento de velocidad y cambio es el que encuentra expresión en el impresionismo», escribe Arnold Hauser en su famosa obra «Historia Social de la Literatura y el Arte».

La cultura, que antes había residido por igual en la ciudad y en lugares extraurbanos, se concentra casi exclusivamente en la urbe. En consecuencia, las ciudades europeas experimentan un crecimiento y una virulencia extraordinarios. La mayoría de las revoluciones y movimientos políticos del siglo XIX, y no son poco frecuentes, tienen su escenario en la ciudad y por actores a los pobladores urbanos. Este desmesurado crecimiento de la ciudad es lo que haría afirmar a Oswald Spengler, medio siglo más tarde, que Europa estaba en vías de decadencia. Con razón o sin ella, el caso es que una sensación de desasosiego y nerviosismo creciente se iba apoderando de la población europea, sensación que encontró su canal de desahogo en las guerras mundiales de principios del siglo XX. El Impresionismo es un arte eminentemente ciudadano, expresión pura de la excitabilidad que la gran ciudad produce sobre el sistema nervioso de los ciudadanos. Hauser dice que es un estilo propio de hombres ciudadanos y nerviosos, casi neuróticos, porque describe la

versatilidad, el ritmo nervioso, las impresiones súbitas, agudas, pero siempre efímeras, de la vida ciudadana.

Por otro lado, el Impresionismo es la culminación estética de una larga aventura occidental, que comienza en el siglo XIII. El mundo de la burguesía fue removiendo incansablemente el universo estático y teológico de los medievales hasta conducirlo a una situación de movilidad suma, de extremo dinamismo, que el arte expresa en forma de súbita impresión óptica. Lo estático cae, perece, y es sustituido por lo movedido, por la pura y desnuda fluidez. El Impresionismo no aspira a representar gestos estáticos ni situaciones perennes, sino el incansable proceso de aparición y desaparición que afecta a todos los seres concretos. En este sentido es el último paso de la pintura figurativa occidental. El Renacimiento había puesto la primera piedra de la pintura subjetiva, es decir, la pintura que intenta representar lo que ve un hombre y desde dónde lo ve. Su gran hallazgo fue la perspectiva, que expresaba cumplidamente este pensamiento. El impresionista descubre la momentaneidad de la impresión óptica, la precariedad de nuestras sensaciones y lo relativo de nuestras apreciaciones estéticas. Y lo expresa genialmente. Para ello posee la perspectiva geométrica de los renacentistas, la composición de los clásicos romanos, la perspectiva aérea de los barrocos y una nueva sensibilidad adaptada a este tipo de sensaciones.

Heráclito es quien mejor supo definir el manifiesto impresionista cuando dijo que nadie se puede bañar en el mismo río dos veces. Esto es, idénticamente, lo que proclama el impresionista. Esta es su máxima aspiración. La pintura subjetiva no lo es ya solamente porque el pintor simule un punto de vista único, sino porque se decide a pintar lo que ve en determinado instante, tal cual lo está viendo. Para decirlo de otra forma. El Renacimiento y el Barroco son un hallazgo geométrico espacial; el Impresionismo es un hallazgo temporal. Claro está que todo esto no tiene sentido por sí solo, sino que es preciso relacionarlo con todo lo anterior y se desarrollará consecuentemente con lo posterior. Es decir, que los pintores románicos (siglos IX, X, XI y XII) pintaban figuras fuera de todo tiempo y de todo espacio, figuras etéreas e intemporales, personajes absolutos, divinos. Más tarde, el hombre bajomedieval y renacentista (recordemos a Giotto y Vitale de Bolonia) pinta esos mismos personajes quizá, pero situados en un espacio apropiado. O si prefieren, imagina un espacio en el que pueden vivir los escuetos y abstractos personajes medievales; un mundo real, formado de cosas reales, dentro del cual sumergen a los antiguos personajes religiosos. De ahí la terrible ingenuidad que nos evidencian todos los pintores renacientes. Descubrieron el espacio pictórico, pero no supieron en la mayoría de los casos crear unos personajes apropiados para ese nuevo espacio. Los holandeses del XVII y Velázquez dan muestras de haber conseguido algo a este respecto. Inventan nuevos personajes, que están de acuerdo con los nuevos espacios. El hombre bajo medieval y renacentista no consigue esto en un año, ni siquiera en un siglo. Tarda varias centurias. Concretamente, desde el XIII al XVII. A partir de este siglo, los europeos —Rubens, etc.— comienzan la búsqueda del tiempo. La primera forma de

expresarlo es por medio de la fuerza y el movimiento. El movimiento sólo puede producirse en un lapso de tiempo, es decir, implica la noción de tiempo en su transcurso. Pero es una forma torpe e indirecta de expresar el tiempo. Es el impresionista de finales del XIX el que por vez primera en la pintura europea consigue expresar el tiempo en su paleta. No mediante un movimiento sugeridor, sino mediante una captación auténticamente temporal de la impresión óptica. La solución era evidente, fácil, incluso si se ve desde nuestra perspectiva o nivel histórico. Pero tardaron siglos en darse cuenta de ella. Fue preciso que el europeo cambiara su sensibilidad, se acostumbrara a ver las cosas en rápido tránsito de un origen a un destino, para que pudiera concebir la tremenda audacia de representar el tiempo en la pintura. De siempre se ha dicho que la pintura es un arte espacial. Si no fuera bastante con los numerosos experimentos estéticos actuales, podrían valer los anteriores argumentos para convencernos de que este punto de vista es sólo relativo. La pintura fue durante mucho tiempo un arte espacial. A finales del XIX comenzó a ser también un arte temporal, porque incorporaba una dimensión temporal a su realidad.

El principal objetivo del Impresionismo es representar la realidad, no como un ser, sino como un devenir. Dice Hauser que en este momento llega a su culminación la representación de la luz y de la atmósfera. Disentimos parcialmente con esta apreciación. La luz y la atmósfera son fenómenos espaciales y, como tales, habían sido dominados con perfección en los siglos anteriores, sobre todo en el XVII. Ya hemos dicho que los barrocos habían pretendido pintar un espacio apropiado a las figuras que aparecían en sus cuadros. Sólo habían intuido el tiempo como componente indispensable del movimiento, pero nunca como ingrediente sustancial de la obra pictórica. Creemos que el hallazgo esencial del Impresionismo es, precisamente, la inserción del tiempo, de la temporalidad como parte esencial de la obra. Observemos un cuadro de Monet ([FIG. 1](#)), por ejemplo. ¿Qué queremos decir cuando afirmamos que Monet ha incorporado el tiempo como ingrediente esencial de la obra pictórica? Sencillamente, que es imposible contemplar esta figura aislándola de su dimensión temporal. Cada una de las pinceladas, explosivas, sutiles, vibrantes, está orientada a crear en nosotros una impresión temporal. No quiere que pensemos ni por un momento que es una obra intemporal, que puede pensarse en cualquier momento de la dilatada existencia. Está incitándonos a que la coloquemos en un momento preciso, en un instante cabal, determinado y concreto, de nuestra vida. ¿Cómo lo consigue? Esto sería introducirnos en la técnica impresionista. La brevedad de esta explicación no lo permite, pero tocaremos, al menos, sus más elementales supuestos. Ante todo, prescindiendo de un tema intemporal —religioso o mitológico—, como los que elegían los pintores anteriores. A ningún impresionista se le ocurre pintar misterios religiosos, por ejemplo. Esto ha sido tomado erróneamente por muchos estudiosos y les ha llevado a afirmar, ligeramente, que el Impresionismo es un arte profano, laicista. Nada más lejos de la realidad.

Nosotros no pretendemos decir lo contrario, porque no se puede inferir de este

tipo de pintura ni lo uno ni lo otro. Lo que sí decimos es que el impresionista no pinta temas religiosos porque éstos son intemporales y, por tanto, desbordan los supuestos temporales de este arte. ¿Qué temas elige entonces el impresionista? Pues temas como éste que ahora contemplamos, temas ordinarios, sucesos cotidianos, acontecimientos concretos y consuetudinarios que, precisamente por su concreción, nos mueven instintivamente a incluirlos en el tiempo absolutamente concreto que nos rodea, como nos rodean estos mismos acontecimientos. Este es el primer rasgo estilístico, distintivo, de la pintura impresionista. Repetimos: no es profana por motivos religiosos, sino por causas puramente estéticas.

Otra nota distintiva es su aparente inconcreción, su falta de acabado. Se ha dicho repetidas veces que los cuadros impresionistas deben ser contemplados desde lejos, para poder ser entendidos (FIG. 2). Nada más lejos de la realidad. El estilo pictórico impresionista, de pincelada rápida e inacabada, la sutil evaporación de los contornos que preside toda obra impresionista es otra artimaña técnica para conseguir el efecto deseado. Contemplemos un cuadro renacentista cualquiera. En él todo es perfecto, acabado, rotundo. Desde cualquier lugar, siempre que esté al alcance de nuestro poder visual, podemos admirarle como una cosa hecha y terminada, como una cosa «perfecta», que eso mismo significa. Pues bien, el impresionista busca una aparente «imperfección», una falta de acabado esencial, para expresar que nada permanece, que todo cambia y se mueve en el tiempo. Esa es precisamente la novedad. Los barrocos nos habían enseñado a representar un cuerpo moviéndose en el espacio. Los impresionistas nos han enseñado a representar un objeto moviéndose en el tiempo. La aportación no ha sido menuda. Y la contemplación de un cuadro impresionista no es necesario hacerla de lejos, como antes señalaba. Puede hacerse desde todos los puntos de vista y tal vez es preciso hacerla desde incontables puntos de vista diferentes para poder gozar en cada punto de una perspectiva diferente, es decir, de un cuadro diferente. Los que se alejan ocho metros para contemplar una obra impresionista es porque todavía no han comprendido el Impresionismo y pretenden ver la nueva obra tan acabada y perfecta, tan rotunda en sus límites, como las clásicas. Y eso es precisamente lo que niega el pintor impresionista. El asunto está muy claro porque los artistas impresionistas no tenían pinceles de varios metros ni se alejaban constantemente para ver el efecto de la nueva pincelada a cierta distancia. No hacían cuadros «para verse a distancia», sino cuadros móviles, inquietantes, que producían desasosiego, porque no «se veían» bien, porque no acertamos a definir el contorno y la silueta de cada figura y ello nos hace movernos, alejarnos, desplazarnos o acercarnos. ¿Qué hacemos con ello? Multiplicar el cuadro. Verle muchas veces distintas, que es tanto como ver varios cuadros en donde materialmente hay uno sólo. En conclusión, al movernos nosotros, provocamos el movimiento del cuadro, que es, precisamente, lo que buscaba el artista de la impresión. La estética impresionista es una estética de la movilidad, no porque se mueva ella misma, sino porque obliga a moverse al espectador en un desesperado intento de conseguir para el cuadro aquel

matiz terminado y perfecto que echamos de menos en él.

En pocos casos, como aquí, se comprende tan claramente un fenómeno histórico. Porque el hombre puede representar el tiempo de mil maneras distintas. Sin embargo, el impresionista eligió una determinada. Y no buscó nuevas soluciones hasta mucho después. ¿Qué solución eligió? La más sencilla, la que tenía más a mano: Negar la perfección de contornos de la pintura anterior. Es decir, que de las mil formas que tenía para expresar el tiempo, eligió aquella que estaba en relación con el arte inmediatamente anterior, y que era, por ello, la única que podía ser sentida por la gente de aquella época. Negando lo anterior el impresionista, solo pretendía afirmar una cosa nueva: que nada tenía que ver con aquello. Prueba de ello es que en estos momentos el artista ha conseguido representar el tiempo de muchas otras formas o, simplemente, ha prescindido del tiempo y se ha lanzado por otros derroteros, al comprobar, sin duda, que el cine podía expresar mucho mejor que los colores el movimiento en el tiempo.

Claro está que este afán por captar el movimiento temporal puede explicarse desde muchos supuestos. Hauser, que relaciona todo el arte con las circunstancias sociales y económicas que lo motivan, sostiene que la causa del impresionismo es «Un mundo cuyos fenómenos cambian siempre y por medio de innumerables e imperceptibles transiciones y... produce la sensación de una continuidad en la que todo se funde y... en el que no hay diferencias... entre los distintos puntos de vista del observador».

Antes de entrar en el desarrollo de obras y autores debemos hacer una advertencia fundamental. El Impresionismo es un movimiento principalmente pictórico y escultórico, y a esto hemos reducido nuestra relación gráfica. No quiere ello decir que no existan derivaciones en otros ámbitos de la cultura, como la Arquitectura, la Música y, sobre todo, la Literatura. Así, pues, hay literatura impresionista y a ella pueden aplicarse todas las consideraciones generales que hemos apuntado previamente. Quiere el escritor impresionista incorporar el tiempo como vivencia fundamental del ser humano. Para no hacer más larga esta alusión, señalaremos la existencia del gran Proust, que deja fuera de dudas este punto. Pero no podemos tocar aquí ni la literatura, ni la música, ni siquiera la arquitectura impresionista, pues la importancia de la pintura y escultura es tan grande en este siglo que debemos reservar todos los fotogramas para ilustrar uno de los movimientos artísticos más importantes de la historia humana, la cumbre según muchos autores, de la pintura europea occidental, o, al menos, el colofón de un largo ciclo de seis siglos de ensayos plásticos. Vaya esta disculpa por delante y comencemos el estudio concreto del Impresionismo pictórico y escultórico.

LAS FASES DEL IMPRESIONISMO

En principio, conviene separar claramente dos generaciones: la que podríamos llamar propiamente impresionista, creadora, clásica, y la neoimpresionista, reformadora, inquieta, problemática. La una deja planteado todo un estilo y, por cierto, uno de los más característicos de Europa en los últimos tres siglos. La otra abre caminos insospechados y prepara los frutos del arte contemporáneo.

El público europeo recibió al impresionista con cajas destempladas. Mejor dicho, ni siquiera lo recibió. Jamás lo admitió. Lo arrojó despectivamente del cenáculo de la alta sociedad. Esto podría movernos a pensar. Porque si el Impresionismo es, como se afirma, la lógica evolución del arte europeo figurativo de la Edad Moderna, y el europeo siempre había aceptado de mejor o peor grado las innovaciones artísticas que se producían en el continente, ¿por qué esa repulsa tan violenta contra el Impresionismo?, ¿por qué esa respuesta tan airada y sorprendente? Por otro lado, no debemos creer que fuera un gesto, o simplemente una consecuencia del natural desprestigio que los artistas vienen sufriendo desde el siglo XVIII. No, no es nada de esto; Europa ha acogido unas veces bien y otras mal a sus «artistas», pero siempre ha admitido el «arte», es decir, un nuevo estilo. No se trata ahora de rechazar al artista como personaje humano, sino el propio estilo. La sociedad francesa de finales del XIX se pronunció frenéticamente contra el nuevo estilo. Existe en el fondo de esta negación un oculto temor que no podemos enjuiciar en estos momentos. Parece como si la sociedad decimonónica comprendiera que aquel estilo era algo así como el canto de cisne de su dorado positivismo liberal.

El artista impresionista es también un positivista; no podía por menos. Estaba viviendo en Francia, la cuna de Augusto Comte, y éste estaba llamado a ejercer gran influencia en todos los ámbitos culturales. Para demostrar esta afirmación, tenemos todas las consideraciones científicas de los impresionistas, sobre todo las relacionadas con fenómenos ópticos. La obra de Claude Bernard, «Introducción al estudio de la medicina experimental», tuvo hondas consecuencias para la primera generación de impresionistas. Las conclusiones ópticas de Bernard, y, en general, de todos los científicos de su tiempo, fueron ensayadas por los impresionistas con sus lienzos y sus pinceles.

La tradición viene llamando impresionismo a una variedad de ensayos pictóricos que admiten difícil unificación entre ellos. A diferencia de otros estilos posteriores, el Impresionismo no se manifestó como una escuela, ni publicó manifiesto (como ocurrió más tarde con el futurismo, el dadaísmo, el surrealismo, etc...), sino que fue un brote inconexo y espontáneo de varios pintores franceses. Todos ellos tienen una característica común, que no es la pintura atmosférica, como se ha venido diciendo (esto ya lo pintaban los europeos desde el XVII), sino la pintura del tiempo, como tendremos ocasión de mostrar con mayor detalle en alguna imagen posterior.

La tradicional explicación que hacía derivar este estilo de la Exposición del Salón de Otoño de 1874 (con su famoso «Soleil cou-chant. Impresión» (FIG. 3), que dio su nombre al movimiento) es demasiado sencilla y tosca para que pueda parecer eficaz. Monet sólo es uno de los representantes, y no el primero, de aquel movimiento pictórico.

Dentro de la primera generación impresionista, podemos separar tres ramas divergentes:

A) El grupo llamado irónicamente Escuela de «Saint-Simeon», parodiando la seriedad romántica de los saint-simonianos. Este grupo estaba formado fundamentalmente por Boudin, los pintores de Honfleur, Jongkind y el propio Courbet. No suelen considerarse como impresionistas, sino como ilustres precedentes del movimiento.

B) El grupo de la Academia suiza, con Cézanne, Guillaumin, Oller, Pissarro, dentro del cual se manifiestan diversas tendencias que apuntan hacia los cuatro puntos cardinales.

C) El grupo del taller Gleyre, formado por los más famosos impresionistas: Bazille, Sisley, Renoir y Monet.

Cada uno de estos dos últimos grupos tenía características comunes y diversas. El grupo de Gleyre prefería los paisajes del norte de Francia, a poder ser acuáticos, mientras que el grupo de la Academia suiza prefería los paisajes del Centro o Sur, a poder ser de predominio terrestre. Sisley es un punto de contacto entre estas dos características.

Boudin (1824-1898) es pintor que frecuenta la granja de Saint-Simeon, antes mencionada, y que se preocupa por los reflejos de la luz solar sobre la superficie marina. La Escuela de Saint-Simeon, con Fantin-Latour, Jongkind, etc., se formó hacia 1860. Las otras dos se forman en 1862.

En 1863 se produce la famosa Exposición denominada el «Salón de los rechazados», en la que el Emperador admitía a los artistas que habían sido rechazados del Salón Oficial. Con ello se abre una ola de innovaciones y se deja paso libre a un fenómeno extraordinariamente creador. En esta Exposición, en la que estuvieron presentes Whistler, Jongkind, Pissarro, etc., la verdadera sorpresa la causa Manet con su atrevido «Desayuno en la hierba» (FIG. 4). Es un cuadro de técnica tradicional, que se revuelve ostentosa y desvergonzadamente contra las creencias de moralidad oficiales. A partir de este momento Manet es el líder de los rechazados, que suelen reunirse en el Café Guerbois, de la avenida Clichy.

En 1867 hay otra Exposición en la que Manet obtiene señalado triunfo. En 1870 muere uno de los pintores más prometedores del momento, Bazille, cuya «Reunión en familia» (FIG. 5) es un estupendo ensayo de iluminación exterior. La guerra dispersa o aniquila a la mayoría de los artistas del momento. Parece que la rebelión de los «rechazados» va a consumirse en una protesta vana. Entre 1872 y 1877 se gesta el auténtico Impresionismo, y sus más geniales representantes en Francia son Monet,

Renoir, Pissarro, Sisley, Cézanne y Guillaumin. En 1874 se celebra una Exposición de «impresionistas» (fueron llamados así en tono despectivo) en casa de Nadar. No es un Salón oficial, ni siquiera una Sala abierta al gran público, sino una especie de cenáculo para amigos y simpatizantes. Más tarde, las exposiciones se suceden y aunque el gran público y la crítica oficial sigue fustigando a los «rebeldes», el nuevo estilo va ganando adeptos, entre la clase intelectual sobre todo.

Eduardo Manet (1832-1883) adquirió su técnica visitando los mejores museos de Europa y contemplando a los maestros barrocos, sobre todo Velázquez, Goya y los italianos. «Olimpia» (FIG. 6), otra gran obra suya de 1866, no causó menos escándalo que el «Desayuno en la hierba», del 63. A partir de 1874 deja su liderato entre los jóvenes artistas del Guernois a Claude Monet, pintor de Ninfeas, Catedrales y estudios luminosos insuperables. Monet busca la síntesis en cada una de sus pinceladas y desempeña durante varios años el papel más avanzado entre los impresionistas. Se mantuvo siempre fiel a su estilo, a diferencia de Manet, que ensayó muchas otras soluciones. La influencia de Berthe Morisot, discípula de Corot y modelo de Manet, es fundamental para que éste acepte a Monet y siga sus enseñanzas.

Edgar Degas (1834-1917) es un pintor formado académicamente en Italia, pero no convencido por el arte oficial, es decir, el naturalista romántico. Abandona pronto su estilo y técnica para buscar soluciones luminosas, no exteriores, como la mayoría de los impresionistas, sino interiores. Pinta bailarinas y escuelas de «ballet» (FIG. 7), como motivo principal. A veces sale al aire libre para pintar alguna carrera del hipódromo (FIG. 8). A partir de 1886 se alejó bastante del grupo impresionista. Camille Pissarro (1830-1903) es un paisajista formado en la tradición naturalista de Courbet y Corot. Gusta del aire libre y de la iluminación intensa y reverberante (FIG. 9). En un período de su vida practica el divisionismo, adelantándose así a posteriores ensayos. Este periodo divisionista de Pissarro puede situarse entre 1886 y 1888 (FIG. 10). Más tarde vuelve al Impresionismo normal.

Claude Monet (1840-1926) no tiene largos precedentes en la pintura anterior, sino que se forma directamente con preimpresionistas como Jongkind, Boudin, etc., en la escuela de Saint-Simeon. Enamorado desde muy pronto de los ambientes abiertos y la iluminación exterior, está en insuperables condiciones para conseguir una de las cumbres del estilo en la Exposición de 1874. También influye en su estilo la pintura inglesa de Turner, que tiene ocasión de conocer en 1870, en un viaje a Londres. A partir de 1890 comienza sus famosas series de la catedral de Rouen (FIG. 11), etc... En el siglo xx consigue sus mejores obras, denominadas Ninfeas, en las que la expresión lírica supera todo hallazgo visual (FIG. 12). Monet atravesó una larga carrera entre el dominio de una nueva técnica expresiva a la expresión consecuente, a través de esa misma técnica, de todo lo que encerraba su afectividad y su inteligencia. Es pintor poco variado porque su obra no presenta escotaduras y disgresiones, como la de Manet o cualquier otro. Durante toda su vida vivió dedicado al impresionismo y

a perseguir a través de las impresiones fugaces del color dividido, la esencia de la pintura.

Auguste Renoir (1841-1919) está muy ligado a Bazille y a Monet desde 1862, en que se encuentra con ellos en el taller de Gleyre. Prefiere las pinturas animadas por personajes, sobre todo femeninos (FIG. 13). Abundan sus obras femeninas y entre ellas adquiere particular relieve el género del retrato. Utiliza el impresionismo o divisionismo cromático, tal como le inspiran las obras de Monet, aunque nunca consigue llevarlo a esa pureza que caracteriza las obras de este último (FIG. 14). A partir de 1881, a raíz de un viaje a Italia, tiene un período de regresión hacia la línea, con un contorno muy perfilado. Al final de su vida, sin volver al impresionismo, vuelve a dar importancia al color, que se apodera de la forma totalmente. En estos últimos años prefiere el color rojo y son muchos los cuadros cuya tonalidad dominante responde a esta gama (FIG. 15). Alfred Sisley (1839-1899) es un inglés afincado en Francia que se reúne con el grupo del taller de Gleyre. A partir de 1880, su obra pierde en calidad todo lo que gana en monotonía, quizá por la enorme influencia de Monet, a quien intenta imitar desafortunadamente (FIG. 16).

Paul Cézanne (1839-1906) es artista variado y profundo (FIG. 17). Parte de una fase cercana a Daumier, pero pronto entra en contacto con los impresionistas, introducido por su amigo Pissarro. A partir de 1882 se aleja definitivamente del Impresionismo y crea sus grandes obras del monte Santa Victoria, los «Jugadores de Cartas» (FIG. 18), bodegones, etc. Algunos autores afirman que llegó a ese estilo tan personal porque no pudo dominar técnicamente el Impresionismo. Lo cierto es que superó a la mayoría de los impresionistas, y con su geometrismo cromático ejerció una influencia sin par en la pintura contemporánea (FIG. 19). En los últimos años hace cuadros soberbios, como los de las «Bañistas», etc. Henri de Toulouse Lautrec (1864-1901) es un espíritu refinado y exquisito (FIG. 20), aristócrata de nacimiento y mutilado en un desgraciado accidente infantil. Sus influencias son variadas y remotas (japoneses, Degas, Monet, Lewis-Brown, etc...), pero todas ellas quedan fundidas en el crisol de su tremenda personalidad, humana y amarga como la vida misma. Dueño de un grafismo nervioso y atractivo, es el ilustrador de la vida Parísien de la época: los hombres famosos, los lugares de placer, las artistas populares, etc. (FIG. 21).

PINTURA IMPRESIONISTA FUERA DE FRANCIA

En Italia no tiene mucho éxito. Debemos mencionar a De Nittis (FIG. 22), Boldini y Zandomenighi, que pintan en Francia junto a Monet y Renoir (el último es amigo personal de éste), pero no logran introducir en su patria de forma decidida la moda gala. También hay que mencionar a los grandes paisajistas del norte: Segantini (FIG. 23) y Reycend. Este último, sobre todo, está considerado como el mejor impresionista italiano.

En Bélgica hay que destacar a Anton Mauve y Jongkind como precursores del movimiento Impresionista, muy influidos ambos por las tendencias francesas. Jongkind frecuentó el grupo de Saint-Simeon y consiguió una maestría envidiable en la acuarela exterior (FIG. 24). También podemos destacar alguna fase de Toorop, quien más tarde profesa en otros estilos más modernos.

En Inglaterra sólo debemos mencionar a Sickert (FIG. 25), que se formó con Whistler y Degas, y en Escocia al estupendo impresionista Mac Taggart, cuyo estilo, inspirado sin duda en el movimiento francés, alcanzó una originalidad poco frecuente.

En Alemania, el Impresionismo está representado por Liebermann, creador de gran carácter, que formó buena escuela allí (FIG. 26). Por regla general, el Impresionismo francés gozó de una rápida y favorable acogida en Alemania, desde su iniciación. En Escandinavia y Dinamarca también tiene eco la pintura impresionista, pero no podemos destacar individualidades muy señaladas.

LA REACCIÓN SIMBOLISTA

Hacia 1880 se nota una reacción contraria al naturalismo impresionista. Suele denominarse con el título de Simbolismo. Nació en los campos literarios, pero captó rápidamente seguidores en el terreno pictórico. Aunque este tema se titula Impresionismo y va a recoger las tendencias principales de este período, no podemos dejar aparte el simbolismo pictórico, tanto por su importancia como por estar encajado, al menos en sus inicios, dentro del desarrollo pictórico impresionista. Los principales simbolistas son Moreau, Redon, Carrière y Puvis de Chavannes, aunque también podemos considerar simbolista a Gauguin, cuya tremenda personalidad no nos permite encajar unilateralmente en esta denominación única.

Odilon Redon (1840-1916) es contemporáneo a los grandes creadores del Impresionismo (FIG. 27). Cultivó la música y la poesía y era amigo íntimo del gran poeta simbolista Mallarmé. Su pintura no triunfó en Francia, sino en Holanda, donde encontró gran número de admiradores, a partir de 1885. Gustave Moreau (1826-1898) fue un individuo de exquisita cultura, muy relacionado con el Modernismo. Coleccionista de arte oriental, se mostró siempre partidario del idealismo, contra el «tosco materialismo impresionista que sólo sabe pintar lo que se ve con los ojos del cuerpo» (FIG. 28). Su mayor gloria consiste en haber sido maestro de Rouault, cuya obra se tratará en el tema próximo.

Puvis de Chavannes (1824-1898) crea una pintura fría y estilizada, de pocos valores sensibles, pero cargada de un delicado simbolismo que ejerció influencia en la juventud del de Francia (FIG. 29). Eugenio Carrière (1849-1906) prescinde casi por completo del color y vuelca su sensibilidad hacia la línea y el claroscuro. Su importancia radica, sobre todo, en su magisterio sobre Matisse y Derain. Fuera de Francia hay simbolistas importantes, incluso de más calidad que los franceses, cosa que no ocurre con el estilo impresionista. Entre los simbolistas europeos conviene recordar la obra de Klimt (FIG. 30), un austríaco amigo de los fuertes contrastes de calidad y colorido, que juega con la luz con la misma maestría que un impresionista, pero inyecta en sus obras un tremendo simbolismo que las caracterizan notablemente; el suizo Bocklin y el americano Ryder. También practicó el estilo simbolista el holandés Toorop, de quien hemos hablado en el capítulo anterior.

EL NEOIMPRESIONISMO

El Impresionismo tenía un gran peligro. Su técnica era tan adecuada para representar la realidad subjetiva que podía convertirse en su esclava. Desde Monet, los impresionistas pasaron años y años preocupados, como él, por conseguir una impresión de la realidad perfecta, subjetiva, instantánea. Pero la obra debe ser un resultado de la imaginación del artista y no una copia servil de la realidad. Buscando un camino para superar el arte tradicional, Monet, había llegado a un callejón sin salida. Ello es la causa de que muchos de los primeros impresionistas, como Cézanne, Degas, etc., se aparten, a partir de 1882, del Impresionismo puro (que nunca abandonó el propio Monet) en busca de nuevas soluciones más imaginativas, menos ceñidas a la propia naturaleza. Es también la causa de que a partir de 1882 se sintieran algunos movimientos de reacción, como el antes mencionado simbolismo. Renoir huye hacia la línea, hacia Italia, y se refugia en el sabio dibujo de Ingres para conseguir una armonía estable entre forma y color, entre imaginación y plasmación óptica. Otros, como Toulouse-Lautrec, conciben un impresionismo totalmente desvinculado de las «Nynfeas» y las «Impresiones» de Monet. Un impresionismo, perfilado por la línea inquieta de un dibujante genial. La atmósfera se torna poco a poco irrespirable para los impresionistas. La degradación del último estilo de Sisley es prueba evidente de éste fenómeno. Por querer seguir al pie de la letra la inspiración de Monet, su obra pierde el frescor imaginativo que lo caracterizaba en sus primeros años, cuando aún conservaba en la retina el color jugoso de Hals y la espléndida composición cromática de Turner y Constable.

En estos momentos surge un nuevo movimiento que intenta renovar el Impresionismo desde dentro y, por tanto, salvarlo, sin recurrir a una extrema y radical negación, como había hecho el simbolismo. Este nuevo movimiento es conocido como «neoimpresionismo». Los neoimpresionistas hacen un impresionismo científico. No dejan al instinto la separación cromática o análisis de color, típica del Impresionismo, sino que lo codifican y reglamentan según las más modernas leyes de la óptica. Es un impresionismo científico. La ley del contraste simultáneo de Chevreul y los estudios ópticos del alemán Helmholtz y del norteamericano Rood se convierten en las líneas predominantes del nuevo estilo. Sus creadores son Seurat y Aman Jean. Por lo general, estos pintores suelen ser también teóricos y críticos de Arte. Signac da verdaderas lecciones de estética en su famosa obra «De Eugéne Delacroix al Impresionismo». El método de la división científica del color, más conocido por «divisionismo óptico», se extendió luego a la composición general del cuadro. Dice Signac: «Guiado por la tradición y por la ciencia, él neoimpresionista armonizará, antes de comenzar su tela, la composición a su concepto, es decir, que adaptará las líneas (direcciones y ángulos), el claroscuro (tonos) y los colores (tintas) al carácter que quiere hacer predominantes. Las líneas ascendentes y los ángulos apuntados hacia arriba significan alegría, lo mismo que las tintas cálidas y los tonos

claros. Sus contrarios engendran en el espectador sensaciones opuestas. Pero este código no es puramente simbólico, como el de Puvis de Chavannes —cuya influencia en el neoimpresionismo es conocida—, sino que responde a unas influencias psicomotrices que se producen en la contemplación de la obra. Seurat persiguió la forma a través del divisionismo cromático y llegó a interesar en el ensayo a impresionistas tan maduros como Pissarro, quien, por un tiempo, se sintió entusiasmado por el neoimpresionismo».

En 1884 se crea la Sociedad de los Independientes, agrupando a pintores de diversas tendencias que no comulgaban con las líneas del impresionismo ortodoxo. Figuraban en ella Seurat, Redon, Signac, Cross, etc. En 1885 Seurat hace una exposición en la Tate Gallery, de Londres, donde muestra su Baño en Asnières (FIG. 31), y un año más tarde otra en el Instituto de Arte, de Chicago, donde presenta al mundo su obra maestra: «La Grand Jatte». Son los hitos claves del desarrollo del neoimpresionismo. Su técnica es el divisionismo cromático, también llamado puntillismo, porque consiste en pequeñísimas pinceladas que se unen a sí mismas por el efecto cromático que provocan entre sí unas con otras. George Seurat (1859-1891), quiere reintegrar la forma a base del puntillismo, siguiendo las admoniciones científicas de Chevreul, sobre el tono dominante y el tono de reacción. En torno a él florece una pléyade de pintores, aunque ninguno puede alcanzar su maestría y dominio tanto teórico como práctico.

Signac (1863-1935) (FIG. 32) es el mejor seguidor de Seurat, y ya hemos hablado antes de su producción como teórico e historiador del arte. Sus obras resultan demasiado frías y conceptuales. Se notan excesivamente preparadas, construidas hasta sus más pequeños detalles. La frescura que Seurat sabía imprimir a sus originales no provenía de la teoría puntillista, sino del genio personal del francés, como se puso en evidencia después de su muerte, acaecida cuando el pintor era todavía muy joven. Signac gozó, en cambio, de extrema longevidad, pero no supo adaptarse en ningún momento al cambio que la época le exigía. Otros puntillistas, o neoimpresionistas, son Cross, Couturier, y los belgas Van Velde, Gausson, Hoyet, etc...

ESCULTURA IMPRESIONISTA

El Impresionismo no quedó reducido a la pintura, sino que desbordó ampliamente los cauces de ésta para desembocar en un fenómeno cultural muy complejo. La primera repercusión notable se siente en la escultura, donde se acogió el Impresionismo como una inspiración liberadora que podía servir de trampolín para abandonar definitivamente los modelos del naturalismo escultórico de la segunda mitad del siglo XIX. Los propios pintores impresionistas no desaprovecharon la ocasión que les brindaba la arquitectura moderna y reflejaron en sus obras airoas estaciones de ferrocarril y sinuosas construcciones férreas.

Carpeaux (FIG. 33), aunque es escultor naturalista, pone las bases para una integración impresionista de los materiales sólidos. Prueba de ello es que hace algunas escapadas al campo pictórico y sus cuadros son auténticas premoniciones del impresionismo, tanto por la agilidad expresiva de las formas como por la valentía de integración del color, en forma de manchas, como los impresionistas.

Pero fue su discípulo Rodin (1840-1917) quien ensambló con toda perfección el impresionismo y la escultura. Como habían hecho los pintores, supo insertar el tiempo en la intemporalidad del mármol y del bronce. Muchos autores insisten en la importancia de la luz en la obra de Rodin y airean esta condición para incluirlo con todo derecho dentro del movimiento plástico impresionista. Pero a este respecto hemos de decir lo mismo que cuando nos referíamos a la pintura. No es original Rodin cuando juega con los efectos de luces y sombras, para perfeccionar la propia labor de la piedra. Eso ya lo habían hecho los barrocos. Recordemos a Bernini en alguna obra, como el «Rapto de Proserpina», o el mismo David, empuñando la honda. En cualquiera de ellas no tiene tanta importancia el volumen real del mármol como el volumen sugerido por las sombras y las luces. Además, el claroscuro desempeña un papel de dramatismo esencial. No es ésta, repetimos, la novedad de Rodin. Sus figuras están cargadas de temporalidad, son concretas y determinadas. No sólo se mueven en un espacio real, sino que reciben distintos aspectos en el antes y en el después de cada contemplación. «El pensador» de la «Puerta del Infierno» (FIG. 34), es un hombre en reposo, pero no es un reposo temporal, sino tenso, fluido, presto a romperse. Si nos fijamos en sus piernas, más que piernas parecen resortes, dispuestos en cualquier momento a izarle de nuevo y sorprendernos con una decisión inesperada. Ese dinamismo contenido lo aprendió, sin duda, de Miguel Ángel, cuya obra conoció profundamente y estudió con detalle durante mucho tiempo. Sus personajes son siempre viejos o dolientes, individuos abatidos por alguna desgracia o un oculto remordimiento o una callada angustia. Son hombres con pasado, hombres insertos en el tiempo. Comparemos sus expresiones de dolor con las renacentistas o barrocas. No tienen semejanza. El dolor barroco es un dolor patético, un dolor hecho para impresionar. La piedra no lo siente, sino el espectador que la contempla. Es un

dolor teatral. La mejor manera de contemplar a este artista es «a posteriori», saboreando sus obras con el recuerdo después de una rápida contemplación «in situ». Son obras solitarias, no porque su autor sea solitario, sino porque resultan, como todo el Impresionismo, demasiado íntimas. Parece como si no pudieran interesar a nadie nada más que al autor en el momento de crearlas y a ellas mismas posteriormente. Ha habido a lo largo de la historia muchas estatuas de hombres abstraídos en el pensamiento y, sin embargo, ninguna ha quedado como símbolo hasta llegar «El Pensador» de Rodin. ¿Por qué? Porque en esta escultura la abstracción llega al máximo. La piedra misma está abstraída y no se ocupa en absoluto de lo que ocurre a su alrededor. Es una especie de mónada leibniziana, que no pretende ni admite comunicación alguna con el exterior. Copiando la conocida frase del filósofo alemán, podríamos decir que las esculturas de Rodin «no tienen ventanas».

Obras suyas son los «Burgueses de Calais», plena de expresividad temporal, «Las Sombras», el «Beso» (FIG. 35), el retrato de Balzac, etc. Su obra más famosa es la «Puerta del Infierno», verdadera obra maestra de la escultura de su tiempo y uno de los monumentos plásticos más importantes del siglo XIX. Rodin recibe en la vejez (1883) el homenaje de gloria y fama que su continente le debía. Después de la Exposición de Viena, su obra se extiende por Europa y son muchos los que se inspiran en ella a la hora de renovar los caminos escultóricos. En Italia, el principal escultor impresionista es Medardo Rosso (1858-1928). De carácter airado, entabló varias disputas con Rodin, incapaz de aceptar la superioridad y la fama de éste. Su obra no es carente de imaginación y tiene auténtica fuerza expresiva, pero no puede alcanzar, ni mucho menos, la altura de la del francés (FIG. 36).

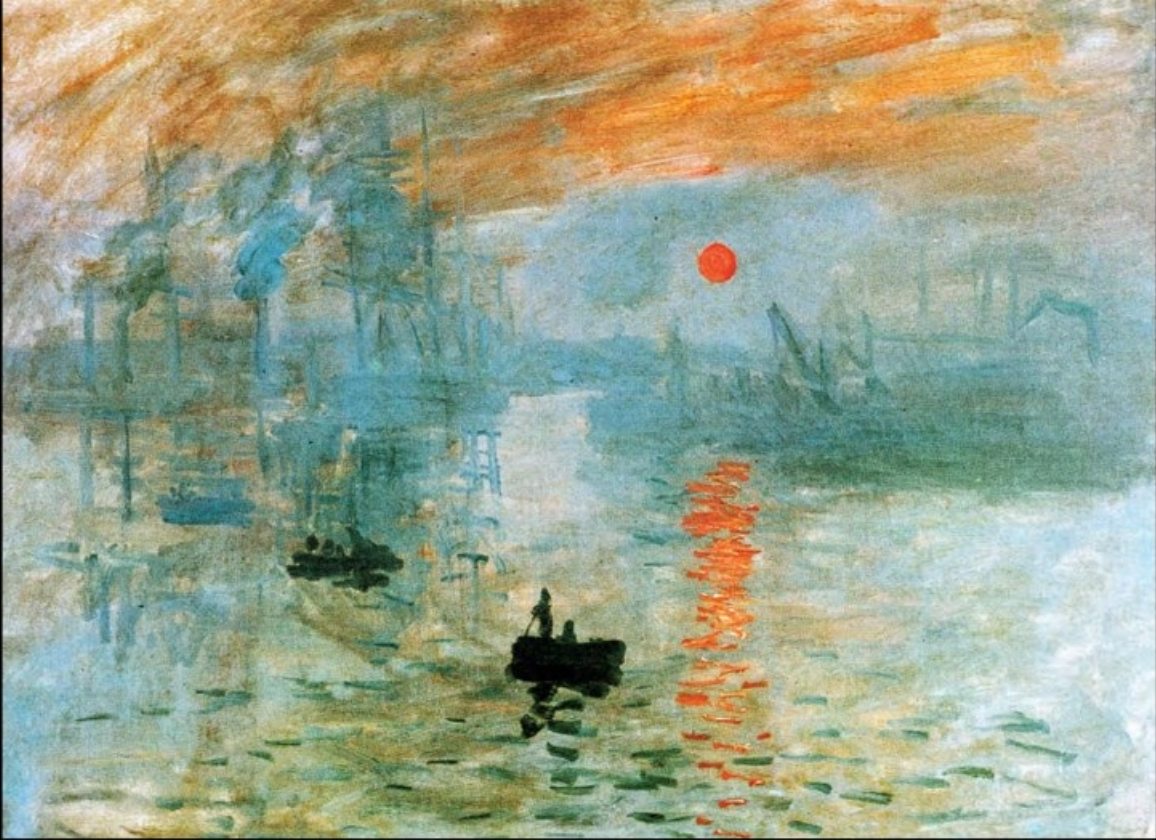
En Bélgica sólo podemos mencionar al naturalista Constantino Meunier, y ello con ciertas reservas, pues no logra superar casi nunca el naturalismo, y por ello no es posible considerarlo impresionista más que en contadas ocasiones. En Alemania debemos mencionar la obra de Klinger, que, sin perder de vista el realismo, supo integrarse en la nueva tendencia. En Hungría precisa recordarse la obra de Strobl, quien, sin poder conocer profundamente la obra de Rodin, introduce algunas novedades en la escultura de su país y, sobre todo, una gran perfección técnica. En Suecia debemos recordar los nombres de Molin y, sobre todo, de Carl Milles. En Noruega existe un escultor de gran calidad, Gustavo Vigeland, conocido por el Rodin noruego (1869-1943). Sus obras están inflamadas de sabor épico. En EE.UU. hay que recordar a G. Barnard, discípulo de Rodin, que cultiva el retrato con fuerza característica. Su obra más conocida es el retrato de Lincoln, del Museo Metropolitano de Nueva York.



1. LA ESTACIÓN DE SAN LÁZARO. C. MONET (PARÍS, MUSEO DEL LOUVRE)



2. EL PUENTE SOBRE EL MARNE. CEZANNE (MOSCÚ, MUSEO PUSHKIN)



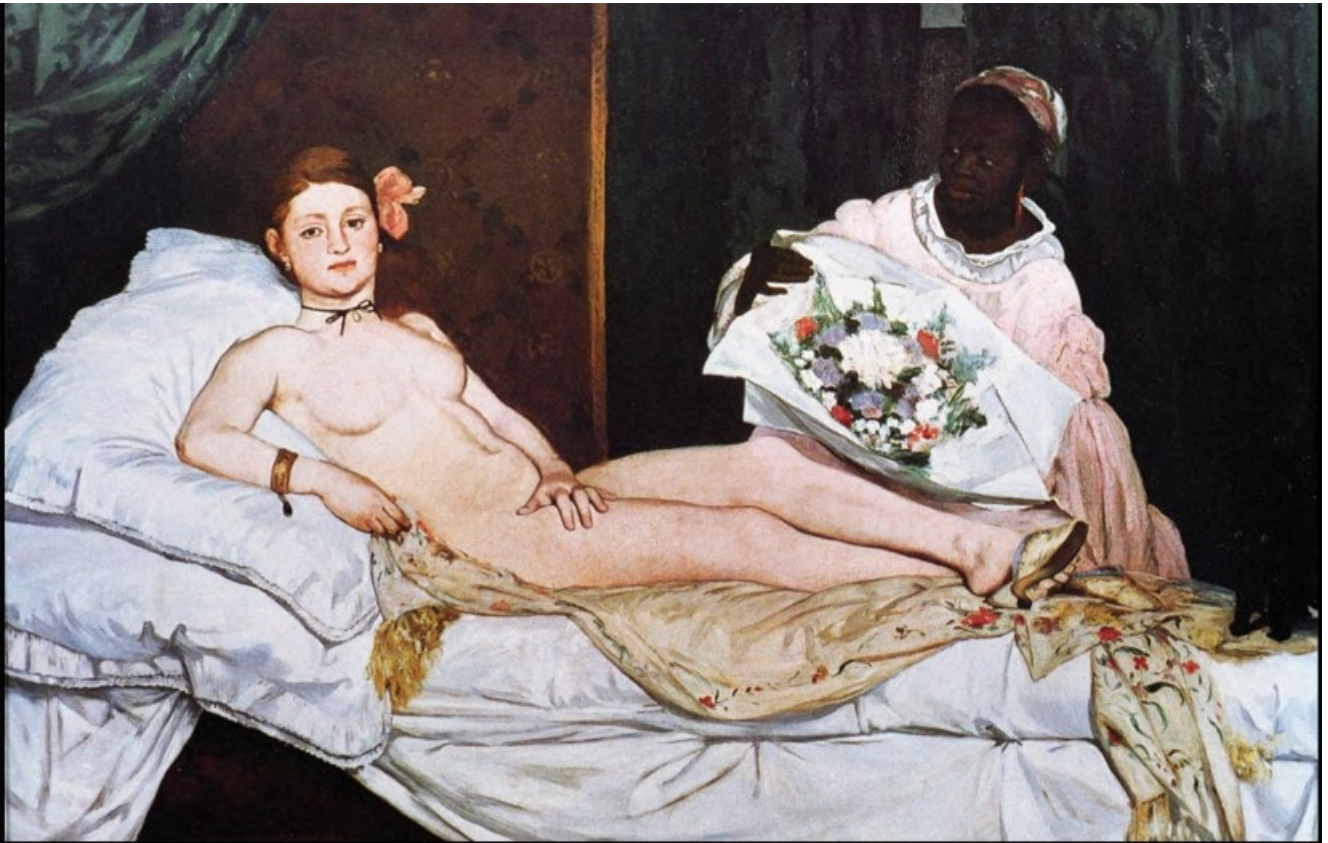
3. IMPRESIÓN SOL PONIENTE. C. MONET (PARÍS, MUSEO MARMOTTAN)



4. EL DESAYUNO EN LA HIERBA. EDUARDO MANET (PARÍS, MUSEO DEL LOUVRE)



5. REUNIÓN DE FAMILIA. BAZILLE (PARÍS, MUSEO DEL LOUVRE)



6. OLIMPIA. EDUARDO MANET (PARÍS, MUSEO DEL LOUVRE)



7. LA REPETICIÓN. EDGAR DEGAS (GLASGOW, MUSEO DE ARTE)



8. EN LAS CARRERAS. EDGAR DEGAS (PARÍS, MUSEO DEL LOUVRE)



9. CAMINO DE VERSALLES A LOUVECIENNES.
CAMILLE PISARRO



10. MUJER EN EL HUERTO. CAMILLE PISARRO (PARÍS, MUSEO DEL LOUVRE)



11. LA CATEDRAL DE ROUEN. PLENO SOL. CLAUDE MONET



12. ESTANQUE CON NINFAS. CLAUDE MONET (PARÍS, MUSEO DEL LOUVRE)



13. EL MOLINO DE GALETTE. AUGUSTE RENOIR (PARÍS, MUSEO DEL LOUVRE)



14. LA GRENOILLERE. AUGUSTE RENOIR (MOSCÚ, MUSEO PUSHKIN)



15. MUCHACHA CON CORONA DE FLORES.
AUGUSTE RENOIR (GALERIA BEVELER)



16. LA INUNDACIÓN EN PORT MARTY. A. SISLEY (PARÍS, MUSEO DEL LOUVRE)



17. AUTORRETRATO CON BOMBÍN.
PAUL CEZANNE (PARÍS, COL. PARTICULAR)



18. LOSJUGADORES DE CARTAS. PAUL CEZANNE (PARÍS, MUSEO DEL LOUVRE)



19. LA MUJER DE LA CAFETERA. PAUL CEZANNE
(PARÍS, MUSEO DEL LOUVRE)



20. LA «TOILETTE» H. DE TOULOUSE-LAUTREC
(PARÍS, MUSEO DEL LOUVRE)



21. BAILE EN EL «MOULIN ROUGE» H. DE TOULOUSE-LAUTREC (COL. PARTICULAR)



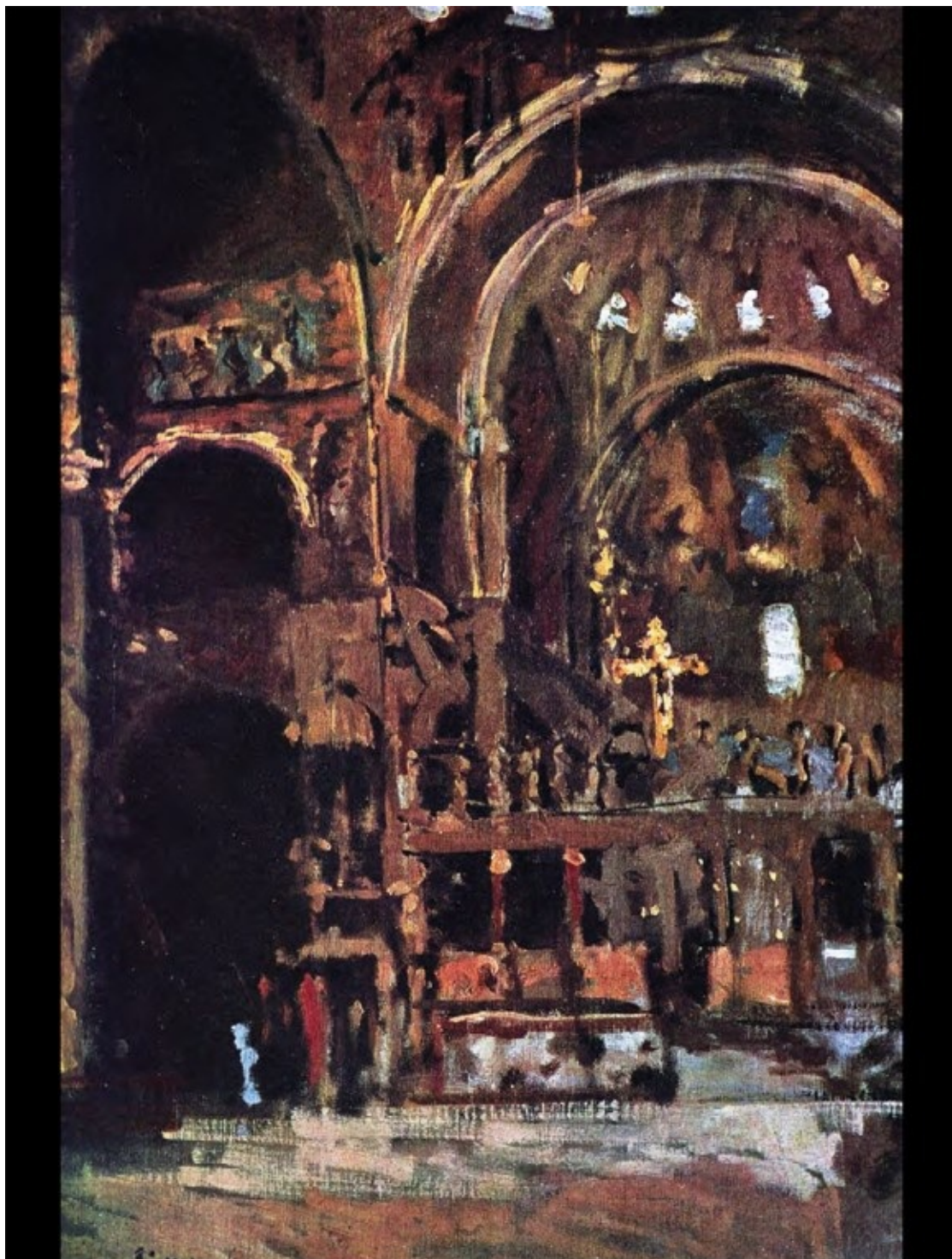
22. TRAVESÍA DE LOS APENINOS. G. DE NITTIS (NÁPOLES, MUSEO CAPODIMONTE)



23. LAS DOS MADRES (DET.)
G. SEGANTINI (MILÁN, GALERÍA ARTE NUEVO)



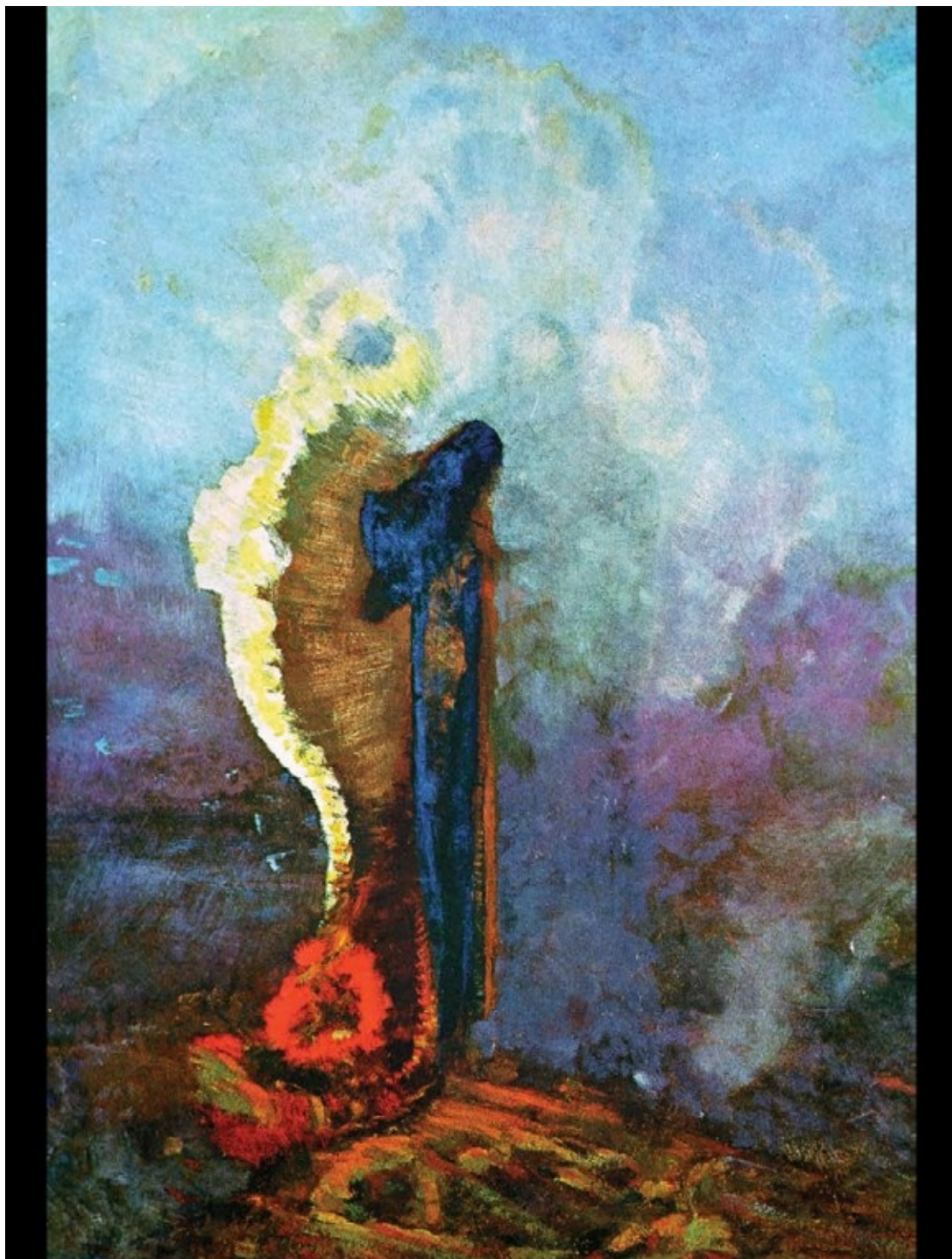
24. ESTACADA SOBRE EL ESCALDA. J.B. JONGKIND (PARÍS, MUSEO DEL LOUVRE)



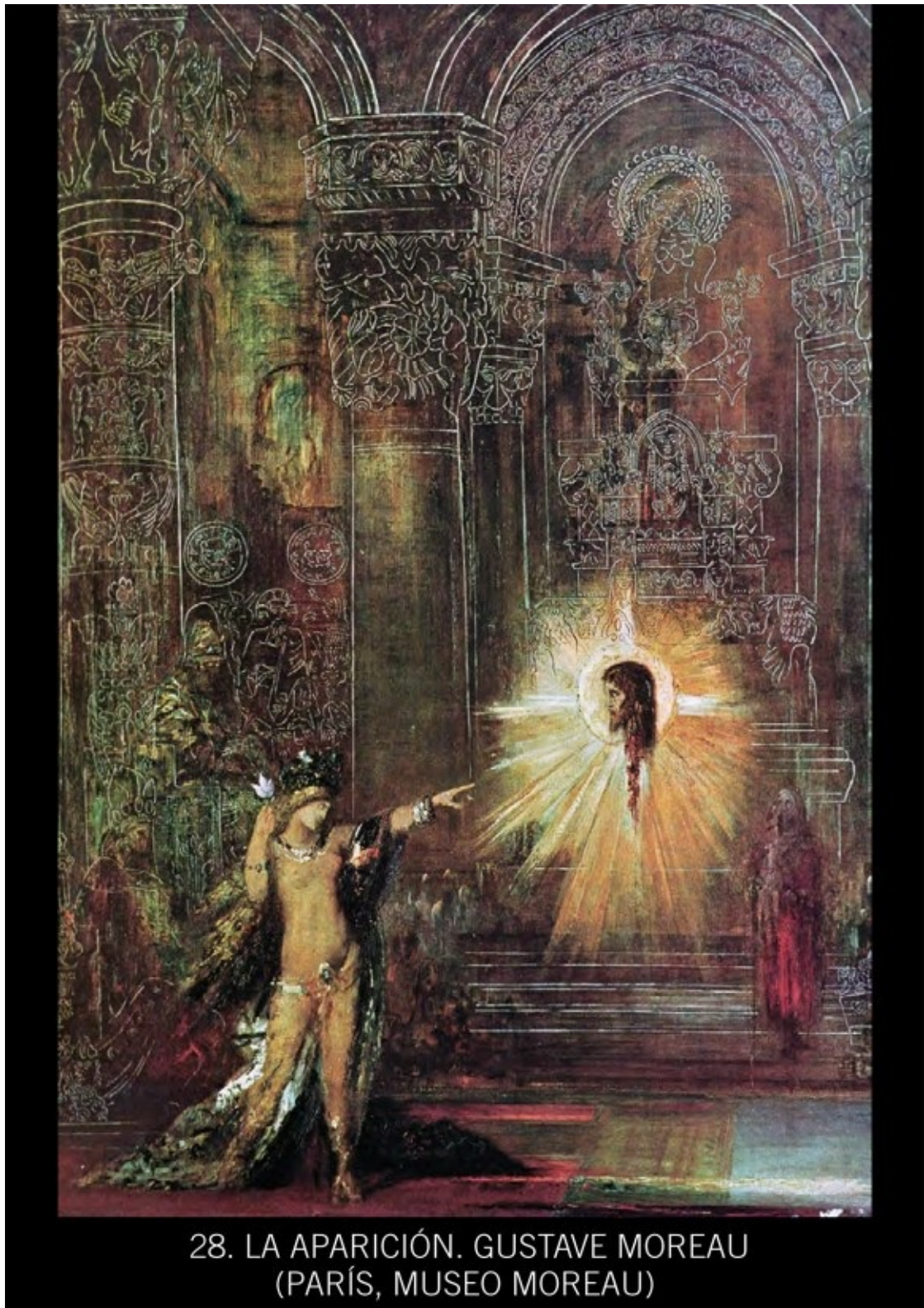
25. INTERIOR DE SAN MARCOS. W.R. SICKERT
(LONDRES, GALERÍA TATE)



26. EL ZOO DE AMSTERDAM. M. LIEBERMANN
(BREMEN, MUSEO DE B. ARTES)



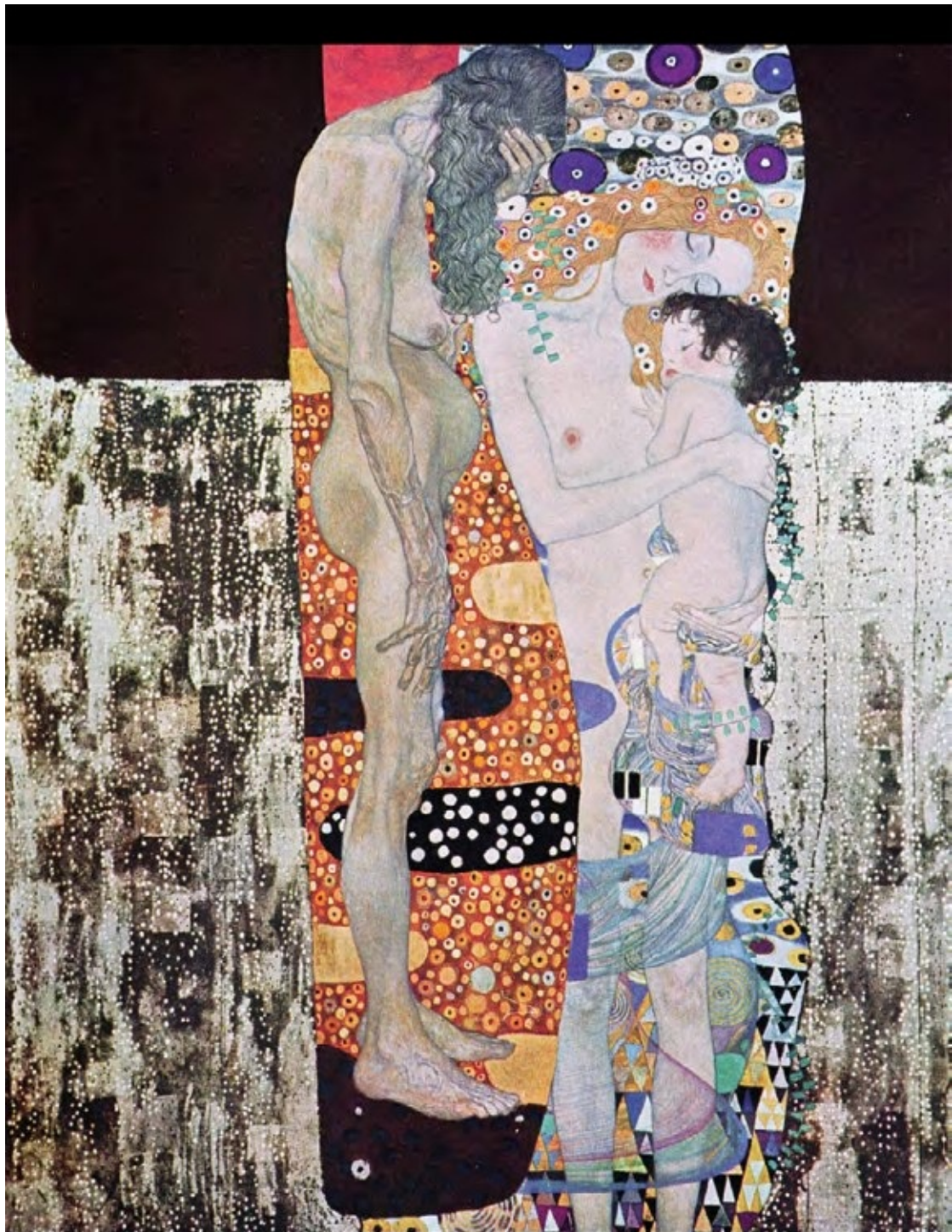
27. EL SUEÑO. ODILON REDON
(FRIBURGO, COL. PARTICULAR)



28. LA APARICIÓN. GUSTAVE MOREAU
(PARÍS, MUSEO MOREAU)



29. EL VERANO. P. PUVIS DE CHAVANNES (CLEVELAND, MUSEO DE ARTE)



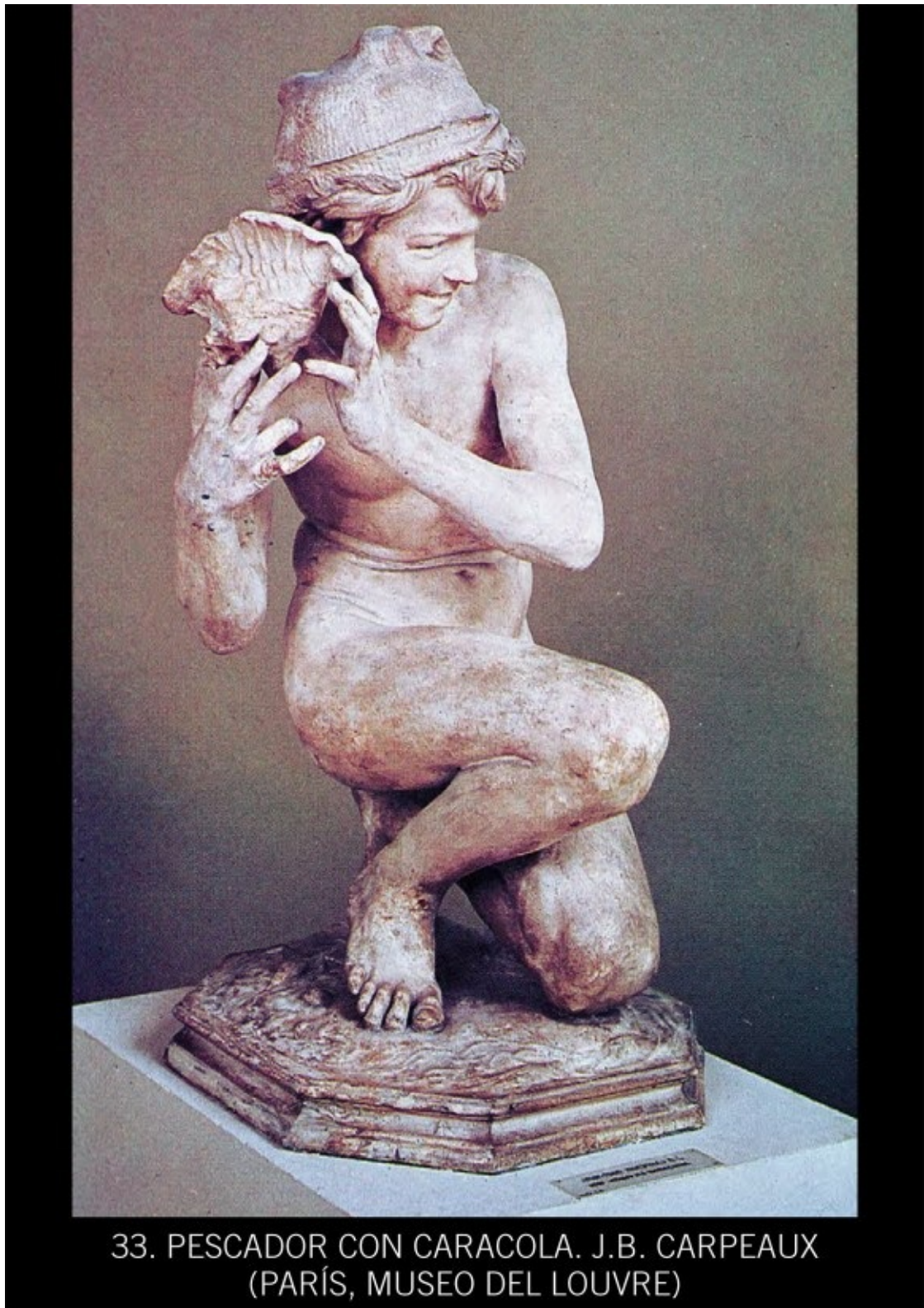
30. LAS TRES EDADES DE LA MUJER. G. KLIMT
(ROMA, MUSEO DE ARTE MODERNO)



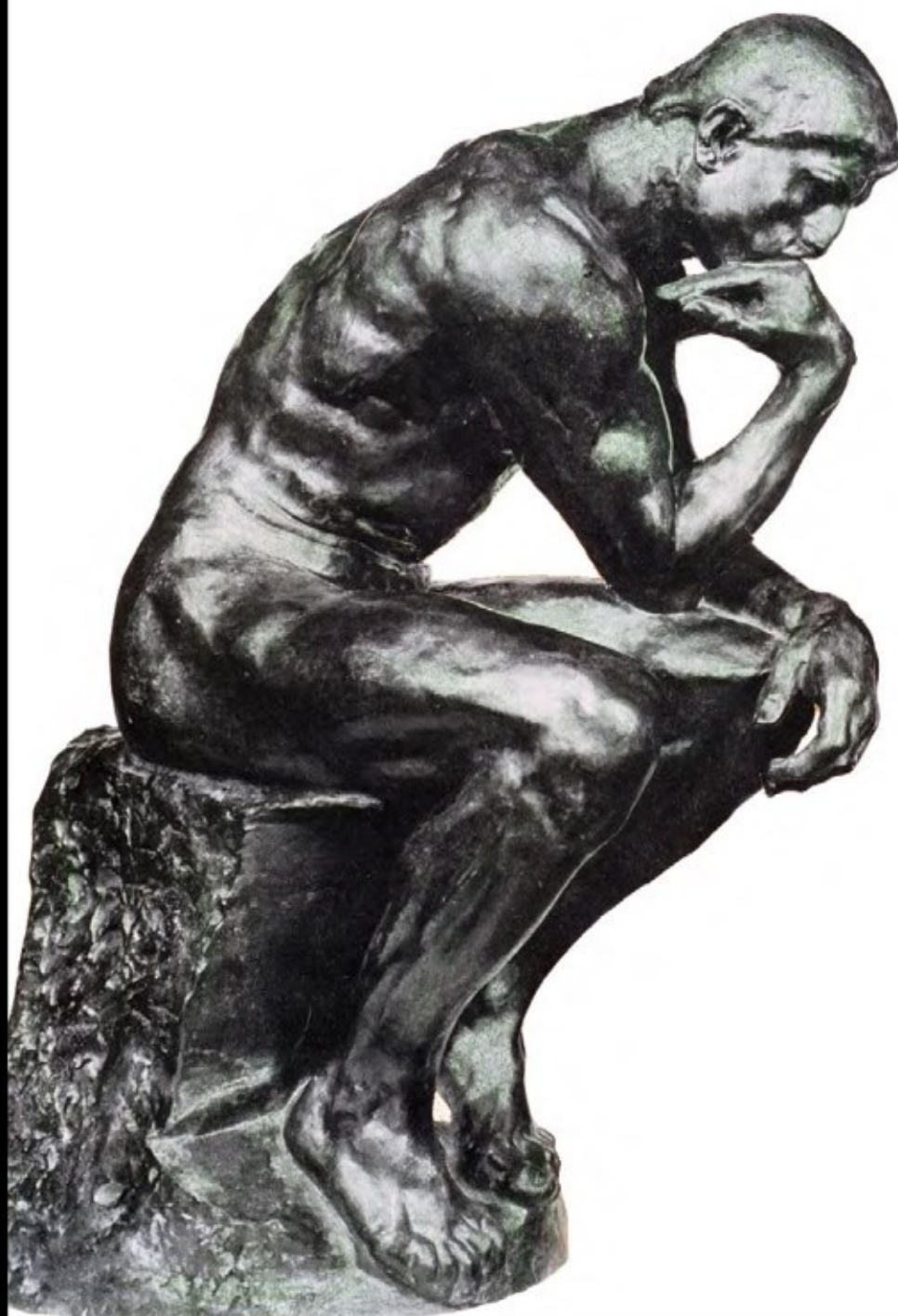
31. EL BAÑO EN ASNIERES. G. SEURAT (LONDRES, NATIONAL GALLERY)



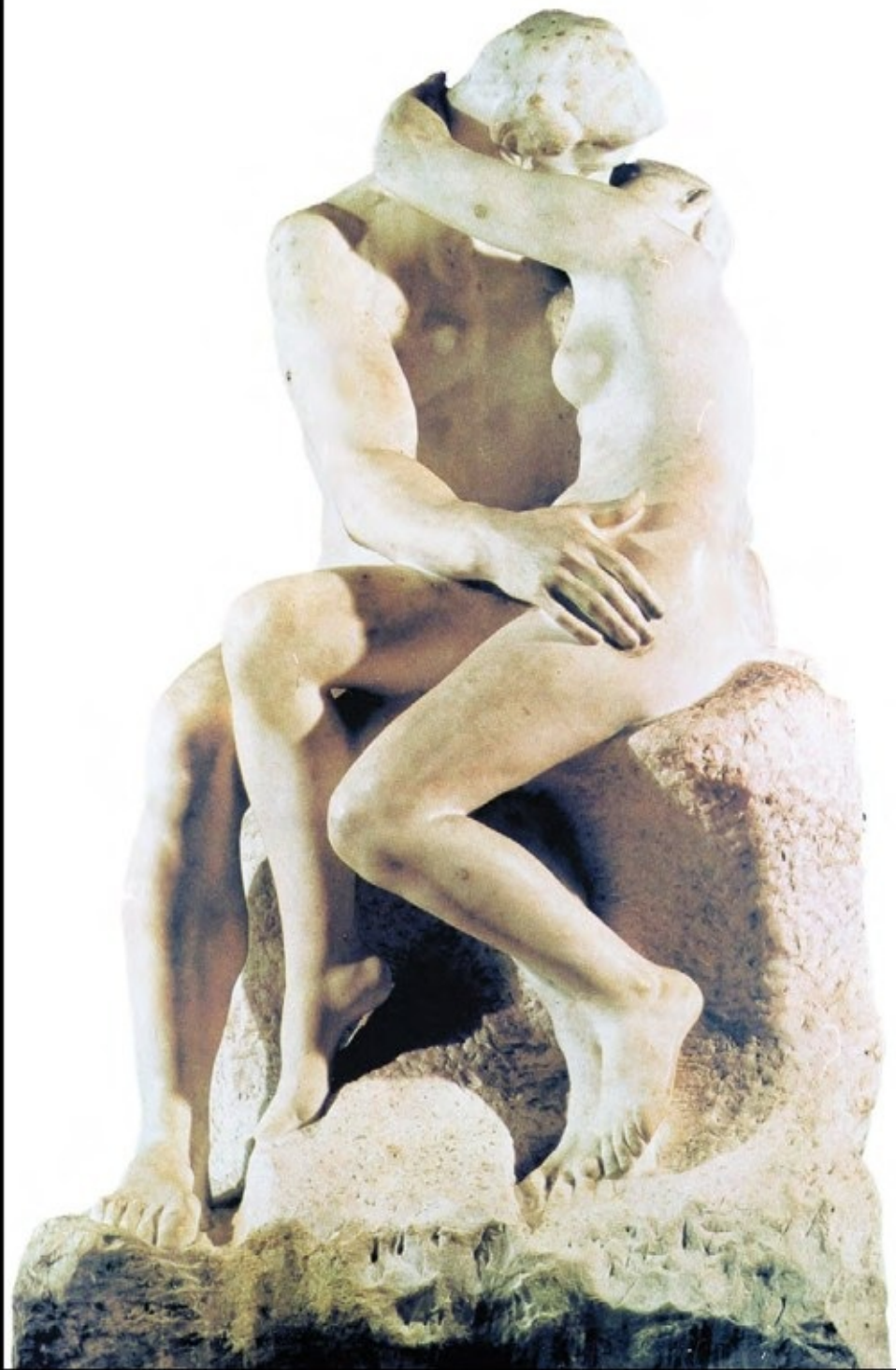
32. LOS BAÑOS DE LOS ANDEYLS. P. SIGNAC (PARÍS, COL. PARTICULAR)



33. PESCADOR CON CARACOLA. J.B. CARPEAUX
(PARÍS, MUSEO DEL LOUVRE)



34. EL PENSADOR.
A. RODIN (PARÍS, MUSEO RODIN)



35. EL BESO. A. RODIN (PARÍS, MUSEO RODIN)



36. EL NIÑO ENFERMO. MEDARDO ROSSO
(ROMA, MUSEO DE ARTE MODERNO)



ERNESTO BALLESTEROS ARRANZ es Licenciado en Geografía e Historia por la Universidad Complutense y doctor en Filosofía por la Autónoma de Madrid. El profesor Ernesto Ballesteros Arranz fue Catedrático de Didáctica de Ciencias Sociales en la Facultad de Educación, además de su labor como enseñante en el campo de la Geografía, manifestó siempre un particular interés por la filosofía, tanto la occidental como la oriental, en concreto la filosofía india. Buena prueba de ellos son sus numerosas publicaciones sobre una y otra o comparándolas, con títulos como «La negación de la substancia de Hume», «Presencia de Schopenhauer», «La filosofía del estado de vigilia», «Kant frente a Shamkara. El problema de los dos yoes», «Amanecer de un nuevo escepticismo», «Antah karana», «Comentarios al Sat Darshana», o su magno compendio del «Yoga Vâsishtha» que fue reconocido en el momento de su edición, en 1995, como la traducción antológica más completa realizada hasta la fecha en castellano de este texto espiritual hindú tradicionalmente atribuido al legendario Valmiki, el autor del Ramayana, y uno de los textos fundamentales de la filosofía vedanta.