

Impressionisme i Pintura 2^a Meitat del segle XIX

**Professor: Francisco Carlos Bueno Camejo
Curs 2001-2002**

www.arstechne.es

IMPRESSIONISME I PINTURA A LA SEGONA MEITAT DEL SEGLE XIX

Professor: Francisco Carlos Bueno Camejo

Mòdul: 14594 - 4'5 crèdits

1. L'IMPRESSIONISME.

1.1. La formació de l'Impressionisme.

1.2. L'impacte de la fotografia i de l'estampa japonesa.

1.3. Édouard Manet.

1.3.1. El Manet realista. Breu panoràmica de la pintura realista.

1.3.2. El Manet impressionista.

1.4. Monet.

1.5. Pissarro.

1.6. Sisley.

1.7. Renoir.

1.8. Degas.

1.9. El Neo-Impressionisme: Cientifisme i divisionisme.

1.9.1. Seurat.

1.9.2. Signac.

2. LA DIFUSIÓ EUROPEA DE L'IMPRESSIONISME.

3. DE L'IMPRESSIONISME CAP AL SIMBOLISME: WHISTLER.

4. EL POST-IMPRESSIONISME.

4.1. Cézanne.

4.2. Gauguin.

4.3. VanGogh.

4.4. Toulouse-Lautrec.

5. LA CRÍTICA D'ART I L'IMPRESSIONISME.

5.1. Émile Zola.

5.2. Stéphane Mallarmé.

5.3. Philippe Burty.

5.4. Jules-Antoine Castagnary.

5.5. Ernest Chesneau.

5.6. Henry James.

5.7. Edmond Duranty.

5.8. Georges Rivière.

5.9. Théodore Duret.

5.10. Camille Lemonnier.

5.11. Charles Ephrussi.

5.12. Félix Féneon.

5.13. Alfred de Lostalot.

5.14. Émile Verhaeren.

5.15. Paul Adam.

5.16. Emile Hennequin.

6. LA CRÍTICA D'ART I EL POST-IMPRESSIONISME.

6.1. Joris-Karl Huysmans.

6.2. Gabriel-Albert Aurier.

6.3. Octave Mirbeau.

6.4. Charles Morice.

6.5. Thadée Natanson.

BIBLIOGRAFÍA

BOIX, E.: *La revolución del arte moderno. Del Impresionismo al Expresionismo*. Barcelona, Polígrafa, 1987.

BLUNDEN, M. y G.: *Diario del Impresionismo*. Barcelona, Skira - Destino, 1977.

CRESPILLE, J. P.: *La época de los impresionistas*. Buenos Aires, 1990.

DENVIR, B.: *El impresionismo*. Barcelona, Labor, 1975.

-----, *Historia del Impresionismo. Los pintores y sus obras*. Madrid, Libsa, 1994.

FRANCASTEL, P.: *El impresionismo*. Barcelona, Bruguera, 1983.

GAUNT, W.: *Los impresionistas*. Barcelona, Labor, 1973.

HERBERT, R. L.: *El impresionismo. Arte, ocio y sociedad*. Madrid, Alianza, 1989.

HEARD HAMILTON, G.: *Pintura y escultura en Europa: 1880 - 1940*. Madrid, Cátedra, 1980.

LEYMARIE, J.: *El Impresionismo*. Barcelona, Carroggio, 1991.

LUCIE-SMITH, E.: *El arte simbolista*. Barcelona, Destino, 1991.

OLIVAR, M.: *Los impresionistas*. Barcelona, Salvat, 1972.

PARSONS, TH. y GALE, I.: *Historia del Postimpresionismo. Los pintores y sus obras*. (Prólogo de Bernard Denvir). Madrid, Libsa, 1994.

POOL, PH.: *El impresionismo*. Barcelona, Destino, 1991.

REWALD, J.: *Historia del Impresionismo*. Barcelona, Seix Barral, 1972.

-----, *El postimpresionismo. De Van Gogh a Gauguin*. Madrid, Alianza, 1982.

SÉRULLAZ, M.: *Enciclopedia del Impresionismo*. Barcelona, Polígrafa, 1981.

SOLANA, G.: *El impresionismo*. Madrid, Anaya, col. Biblioteca básica de Arte, 1991.

-----, *El impresionismo: la visión original. Antología de la crítica de arte (1867 - 1895)*. Madrid, Siruela, 1997.

WALTHER, I. F. (edi.): *La pintura del impresionismo, 1860 - 1920*. 2 vols. Oldenburg, Benedikt Taschen, 1993.

L'Impresionisme.	1
La formació de l'impressionisme.	1
L'impacte de la fotografia i de l'estampa japonesa.	3
La fotografia.	3
La miniatura japonesa.	3
Éduard Manet (1832-1883).	4
El Manet realista. Breu panoràmica de la pintura realista.	7
Claude Monet (1840–1926)	13
Camille Pissarro (1830-1903).	21
Alfred Sisley (1839-1899).	23
Pierre–Auguste Renoir (1841–1919).	25
Edgar Degas (1834-1917).	31
El Neoimpressionisme: científisme i divisionisme.	33
Georges Seurat (1859-1891).	33
Paul Signac (1863-1935).	36
L'impressionisme a Holanda i Bèlgica	39
Holanda.	39
Johan Barthold Jongkind (1819 - 1891).	39
Jacob Hendricus Maris (1837 - 1899).	39
Matthijs Maris (1837 - 1917).	40
George Hendrik Breitner (1857 - 1923).	40
Isaac Israëls (1865 - 1934).	41
Jan Theodorus Toorop (1858 - 1928).	41
Bèlgica.	42
Georges Lemmen (1865 - 1916).	42
Théo Van Rysselberghe (1862 - 1926).	42
Emile Claus (1849 - 1924).	42
Henri Evenepoel.	42
De l'impressionisme cap al simbolisme. Whistler.	43
La personalitat extraordinària de Whistler (1834 -1903).	43
John Sirgent Sargent (1856 - 1925).	47
Els pintors impressionistes anglesos	48
George Clausen (1852 - 1944).	48
Henry Herbert La Thangue (1859 -1929).	48
Theodore Roussel (1847 - 1926).	48
Philip Wilson Steer.	48
Walter Richard Sickert.	49
El post-impressionisme.	50
Paul Cèzanne (1839 -1906).	50
La relació entre Émile Bernard i Paul Gauguin: al voltant del simbolisme.	54
Paul Gauguin (1848 – 1903).	55
Vincent Van Gogh (1853 – 1890).	57
Henry Toulouse-Lautrec (1864 – 1901).	60

La crítica de arte y el impresionismo.	63
JULES LAFORGUE	63
El Impresionismo.	63
ÉMILE ZOLA	67
Édouard Manet. Estudio biográfico y crítico.	67
THÉODORE DURET	74
Los pintores impresionistas.	74

www.arstechne.es

L'Impressionisme.

La formació de l'impressionisme.

Característiques generals de l'impressionisme.

Renaixement → les matemàtiques domestiquen l'art per mitja de la perspectiva.

Barroc → tracta de captar la realitat a on el temps es escapa. Sentit fugitiu però dins de un muntatge escènic. Concepció diagonal, escorços violents lo mateix que Rubens. Concepció auxiliada per *La retòrica* de Croce.

Neoclassicisme → També existís la retòrica, però no mostra el temps fugitiu, només que l'utilitza per transmetre un ideal moral, per exemple Diderot, per elevar el sentiment patriòtic en l'obra *Belisario pidiendo limosna*.

Romanticisme → es molt important el colorit.

Realisme → tracta de mostrar-nos una realitat idealitzada.

Impressionisme → a on l'art es vertaderament natural, perquè tracta de captar l'instant de la realitat atenden a les regles físiques de la natura, tal com l'ull la veu. Es l'últim tipus de pintura que interpreta la natura tal com és. No hi ha retòrica ni tampoc perspectiva artificial. L'ull mana, **mimesis**.

La pintura impressionista està relacionada amb els científics, Chevreul, Makwell, Lombart, les pintures de Delacroix son coetànies als invents de aquestos científics.

Teoria del color per Chevreul, hi ha dos grups:

1. Els primaris, vermell, blau i groc.
2. Els binaris, taronja, verd i violeta.

“Ley del contraste simultáneo de los colores y sus complementarios”, segons aquesta llei el contrast dels colors complementaris juxtaposats (vermell-verd, groc-violat, blau-taronja) provoca les diferents intensitats i tons de color.

Per altra banda, aquest mateix diu, que els colors complementaris es diluïen quan es barregen en quantitats, es obtindrà un gris insípid, la qual cosa interessa ja a la pintura realista retòrica..

Un altra teoria diu que dos colors complementaris donen un ton trencat, una varietat del color gris.

Les lleis òptiques: Els impressionistes van estudiar els medis físics, sempre que destacaren per la seua substància poc consistent, per exemple l'aigua.

Tracten de captar la naturalesa física que envolta el objecte, objecte que es només una excusa per a reflectir el ambient.

La fisiologia i la medicina del segle XIX, també van influir al impressionisme. Per exemple, el doctor Claude Bernard va escriure “Introducción al estudio de la medicina experimental”.

També el psicòleg Titchener coetani al impressionisme, va desenvolupar la psicologia estructuralista. La ment humana es un conjunt de processos fisiològics.

J. Constable va estar obsessionat per l'estudi dels núvols que es assemblen a la manera de enquadrar dels impressionistes.

Claude Lorraine també es antecessor de la pintura impressionista perquè una panoràmica no es la mateixa a diferents hores del dia. Es impressionista en quant a la manera de concebre la realitat.

També els italians del segle XVIII, per exemple Canaletto, en la seua manera de concebre el paisatge urbà, algú dels quals van ser pintats a l'aire lliure.

El antecedent més modern de l'impressionisme té lloc a Alemanya amb Caspar Friedrich, primera meitat del segle XIX. Friedrich va tindre la obsessió de pintar les mateixes figures a diferents hores del dia i en condicions atmosfèriques diferents.

Dues característiques bàsiques en la formació de l'impressionisme: el cafè i el taller. El primer es puc dir que era el lloc ideal per al lliure intercanvi d'idees, per exemple, per a parlar de literatura. Els cafès proliferen durant la segona meitat del segle XIX, com el **Cafè de la Brasserie**. Un altre d'aquests llocs va ser **Des Martyrs**, a on es reunien per exemple Courbet i els realistes. Manet i un amic van fer lo mateix al Cafè de Bade.

Vers 1865, Manet i un amic impressionista van anar al Cafè Guerboix. a on parlaven de la teoria de Chevreul, no obstant rebrien la seua formació al taller a on copiaven models pagant als tallers. Dins d'aquestes hi ha que mencionar la Charles Gleyre i la Segona Acadèmia Suisse.

Poussin es va donar compte que veure l'obra de lluny i de prop no és el mateix. Si el veieu de lluny podeu tindre la visió de conjunt tan important.

La psicologia de l'època no donava importància a la conducta, sinó que es la donava a les qüestions fisiològiques.

Bernard també donava importància a les qüestions fisiològiques, sobretot a l'ull.

Llei de Chevreul: Amb relació amb l'ull i la formació de la llei amb els embolcall vaporosos. Obsessió per pintar paisatges fluvials, perquè hi ha evaporació i aquesta genera una atmosfera especial.

També és important per a ells les ombres, també composta de diferents colors que incloïen colors complementaris. La retina té la memòria i la impressió que reté uns segons és la que fa vertaderament l'associació dels colors, tant de l'objecte com de l'ombra.

La percepció ocular es diferent en cadascú. Doncs, l'impressionisme es un art subjectiu perquè cadascú obté una idea o impressió.

La barreja òptica es realitza dins de l'ull, a la retina.

Quant als tallers: Al primer taller van estar Claude Monet, Frederic Bazilla, August Renoir i Alfred Sisley, aquest últim els havia convençut de la importància del paisatge a l'aire lliure.

Quant a la massa líquida Renoir utilitza pinzellades menudes i rectangulars per als reflexos de l'aigua, Monet utilitza taques més grosses, paregut a Manet.

L'impacte de la fotografia i de l'estampa japonesa.

La fotografia.

La fotografia apareix a la dècada dels 70, del segle XVIII, és un invent de Niepce, ell inventa el principi del velat fotogràfic a una placa. A 1890, l'invent és millorat per Daguerre amb el Daguerreotip, placa menuda de coure platejat, a on se posava iodur de plata per al revelat. Vers 1850 apareix la pel·lícula. Daguerre prefereix fotografiar de lluny, encara que els carros i les persones es mouen, per aquest motiu també prefereix una artèria principal i una perspectiva lateral, perquè així pot reflectir millor la profunditat espacial.

Un altre important fotògraf serà Nadar, ell és qui més influència té en la pintura impressionista.

La miniatura japonesa.

Ja havia impactat en els pre-rafaelites i en el realisme, vers 1860 ja es havia fet popular. L'impacte de la miniatura japonesa es definitiu a 1867, amb motiu de l'exposició Universal a París, a on exposaren cent estampes japoneses.

El seu origen a Japó està en els artistes japonesos qui rebutgen l'art actual i busquen altres eixides fora de la acció dels senyors de la guerra.

Els que inicien el gravat japonès son Moromobu i Kiroyobu, els quals defenen una nova forma de vida japonesa nomenada "Ukiyo" (món flotant) és una visió utòpica de la vida japonesa.

Als impressionistes els interessa d'aquestes miniatures per una banda:

- La qualitat sintètica i expressiva de la línia què recorre delicadament les figures i els objectes (d'ací resulta després la tècnica cloisonista.
- La claredat de la llum.

- Els colors plans i sense ombres.
- El gest suspenent a meitat camí (els gests son molt importants a la vida oriental).
- Economia de medis per a expressar un tema.
- Destresa per a captar els canvis i aspectes fugitius de l'atmosfera; vent, pluja, etc.
- Insòlits punts de mira (els japonesos tendeixen a representar amb una lleu forma el·líptica.

Éduard Manet (1832-1883).

Manet hereu de la tradició realista, va nàixer a París a 1832 i va morir a 1883.

Manet al principi no es va unir a les exposicions y salons dels impressionistes. Va passar sis anys d'aprenentatge al taller de Thomas Couture, la seua formació es basa en el dibuix.

Manet admirava a Goya i a Tiziano, a aqueix taller va estudiar els renaixentistes; Goya, Velázquez i els venecians. L'influència que més es puc veure és la de Goya i de ell trau els tipus de la temàtica espanyola per alguns dels seus quadres. També hi ha en la seua pintura influències de Courbet i de els gravats japonesos. També podem veure la importància de la composició triangular.

Lola de València (1862). Oli sobre tela, 1'23 x 0'52. París, Museu d'Orsay. Aquesta pintura es correspon a la primera època de Manet.



Lola de València.

Podem veure l'admiració per Goya. L'obra està inspirada en el "Retrat de la Tirana", (Acadèmia de San Fernando, Madrid).

El balcó (1868 -1869). Oli sobre tela, 170 x 1'25. París, Louvre. També correspon a la primera època de Manet.



El balcó.

Aquesta pintura es un altre exemple de l'admiració per Goya.

L'obra està inspirada en "Las majas del balcón" (Metropolitan Museum, Nova York).



Olimpia

Olimpia (1863). Oli sobre tela, 1'30 x 1'90. París, Museu d'Orsay.

Lo mateix que els anteriors pintures corresponen a la primera època de Manet.

Ací podem veure l'admiració per Tiziano. L'obra està inspirada en "La Venus d'Urbino" de Tiziano, Galleria degli Uffizzi, Florència).

Nota: "Olimpia" és, en bon llatí, una meretriu o prostituta de luxe, repudiant la moral puritana de la petita i mitjana burgesia que havia dut al poder a Napoleó III, la qual feia acte de presència multitudinàriament als "Salons".



Desdejuní sobre l'herba.

El Desdejuni sobre l'herba (1863). Oli sobre tela, 2'14 x 2'70. París, Museu d'Orsay.

Primera època de Manet. La pintura mostra l'admiració per Giorgione i el jove Tiziano, amb el tema sobre "El concert campestre".

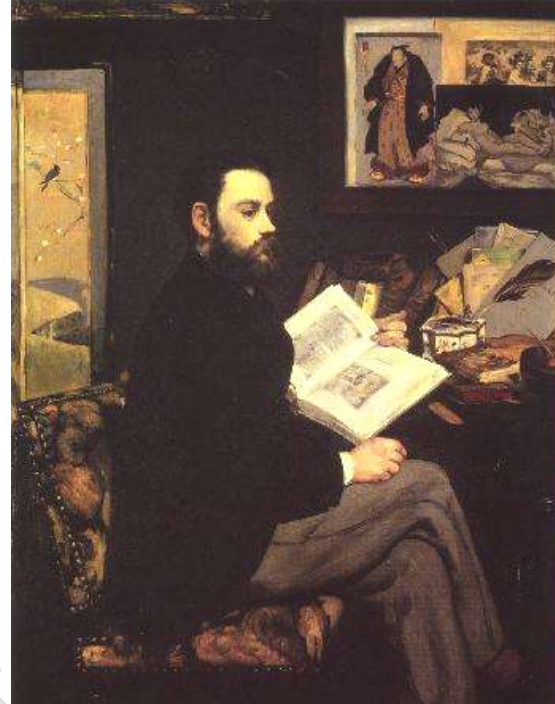
Manet la considerà el seu **Opus Magnum**. Fou exposada al Saló de 1865.

Retrat d'Émile Zola (1868). Oli sobre tela, 1'46 x 1'14. París, Museu d'Orsay.

Primera època de Manet. Ací podem veure d'una banda, Zola és el més apassionat i clarivent defensor de Manet; per tant és un homenatge del

pintor a l'escriptor, crític i esteta naturalista.

D'altra banda, la concepció plana i l'influència de la miniatura japonesa.



Retrat de Émile Zola.

El pifre (1866). Oli sobre tela, 1'61 x 0'97. París, Museu d'Orsay.

ací podem veure d'una banda, l'interès per la miniatura japonesa, amb aquest gust per la linealitat, la composició asimètrica, la perspectiva el·líptica i les subtils gradacions de tons. Però, encara combina aquesta influència amb les concepcions triangulars derivades del platonisme renaixentista. "Timeu" de Plató, una variant del pensament del filòsof grec fortament pitagòrica-matemàtica què, a la seua vellea, es fa ben palesa també a la "República" i les "Lleis".

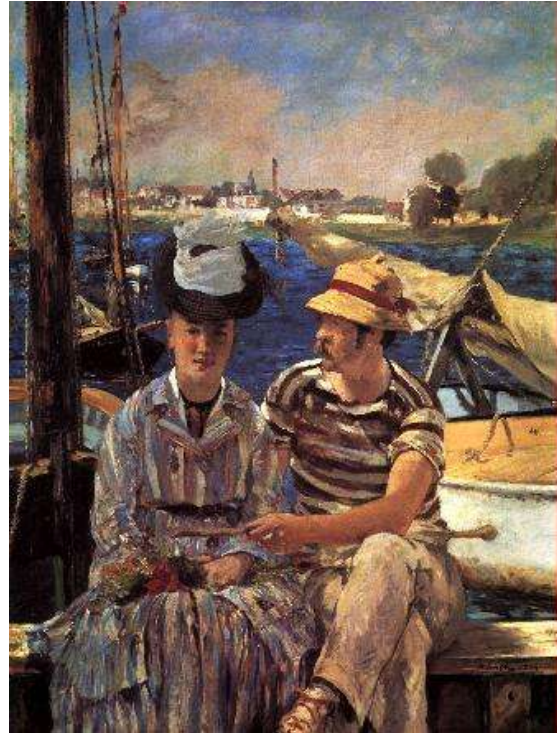
D'altra banda, l'ús de amples taques de color; les quals es manifesten també a "El dinar damunt l'herba", però ací són més fàcils d'apreciar.



El pifre.

Argenteuil (1874). Oli sobre tela, 1'45 x 1'13. Tournai, Museu de Belles Arts.

Etapa impressionista, per fi, a l'estiu de 1874, i després de la primera exposició impressionista, Manet és decideix a col·laborar amb entusiasme amb els impressionistes durant l'estiu a Argenteuil. Sense renunciar a la forma ni al rigor compositiu tan típics de Manet, herència de la seua formació, la pinzellada és més lliure i el color més ric.



Argenteuil.

Parella en un balandre (1874). Oli sobre tela, 0'97 x 1'30. Nova York, Museu Metropolità.



Parella en un balandre.

Etapa impressionista. Manet combina les superfícies acolorides i l'ampli espai que reserva a l'aigua amb la visió obliqua de l'estampa japonesa i l'enquadrament fotogràfic.



La dona de cabells rossos amb els pits nuets.

La dona de cabells rossos amb els pits nuets (1878). Oli sobre tela. París, Museu d'Orsay. Etapa impressionista. És tracta de un quadre menor, però serveix per remarcar la tècnica fluïda i ràpida.

El bar del Folies-Bergère (1881 - 1882). Oli sobre tela, 0'96 x 1'30. Londres, Institut Courtauld.

Etapa impressionista. És la seua gran obra pòstuma, realitzada un any abans de morir, exposada al Saló de 1882. És la imatge d'una maestra contemporània.



El bar del Folies-Bergère.

Manet tracta de desmantellar la mimesi, idea estètica que significa, a més o menys, la representació de la natura, per a

readaptar-la cap a una iconografia contemporània. L'ús del mirall ens remet a Velázquez.

El Manet realista. Breu panoràmica de la pintura realista.

La pintura realista és un moviment que es relaciona amb el moviment revolucionari de 1848, que instaura el socialisme a França. Només va durar tres anys i es denomina Segona República. A 1851 es instaura l'imperi de Napoleón III.

Els quadres de Daumier es emmarquen a aquestos tres anys. El regnat de Napoleón III des del punt de vista econòmic va ser bastant afortunat, encara que no va ser-lo des del punt de vista de les llibertats.

1867 mostra a la exposició una França esplèndida. Això es va unir també a una visió general filosòfica de confiança al progrés. La segona revolució industrial està a punt de forjar-se. A aquesta època científics, artistes i filòsofs tenen una confiança total al progrés. Filòsofs com Tame volen vendre-nos l'idea de l'art com progrés. Auguste Comte també exposa l'idea del benefici del progrés per a l'home.

En aquest marc es desenvolupa el realisme, viu dins dels aigües de la filosofia positivista, culte de la natura i fe cega en la ciència i a l'avanç sense pausa i infinit de l'home.

Un historiador que va tindre molta importància, va ser Renau, que basant-se en el positivisme rebutja lo sobrenatural. En relació a la revolució científica apareixen personatges importants com Pasteur.

Per lo tant el realisme vol descriure la realitat present i immediata i fugir de la idealitzada pintura romàntica de una realitat passada.

Durant la segona república, al voltant de l'any 1850 el realisme s'estén a la

literatura amb el nomenat naturalisme, que va tenir molt d'èxit al teatre i a l'òpera.

El realisme te a la literatura el seu màxim exponent a la novel·la, un exemple "La comedia humana" de Balzac, el gran manifest del realisme. És una espècie de gran fris, retrat de la societat francesa del moment, motiu per el qual la imaginació queda totalment descartada. Dickens diu "Lo que quiero para escribir son hechos".

Constable s'avança i diu que la pintura és només que una branca de la realitat.

El terme realista es descriu per primera vegada en l'any 1833, per Gustav Planche. Per a ell va ser un símbol d'admiració. Amb el pas del temps el realisme es transforma en una cosa vulgar per crítics i burgeses.

El gran teòric del realisme és Champfleury.

Gustave Courbet (1819–1877)

Gustave Courbet, mestre del realisme intenta reflectir la realitat pura. Courbet naix a Ornans en 1819, dins d'una família acomodada. Es desenvolupa entre 1840 i 1848, artísticament rebutja l'academicisme i es tanca al Louvre per a copiar als grans mestres que es trobaven a la col·lecció de Luis Felipe de Orleans.

Enterrament a Ornans (1849). Oli sobre tela, 3-14 x 6'63. París, Louvre.



Enterrament a Ornans

L'obra fou presentada al Saló del 1850 - 1851. Courbet s'hi acosta al tema de la mort, però en sentit invers al *pathos* romàntic. Pintat al seu poble nadiu,

l'artista prengué com a models els seus familiars, amics i diversos habitants de la localitat. Champfleury, el gran crític realista, manifestà que "Tothom vol estar a l'enterrament". Es tracta d'un retrat col·lectiu, disposats a manera de fris, a on els personatges estan desproveïts de tota jerarquia, democràticament. És més aviat un acte social qualsevol i no una cerimònia religiosa. La disposició de les figures ens recorda "L'enterrament del Comte d'Orgaz" (1586 - 1588) de El Greco (que és a l'església de Santo Tomé) Els colors, (blancs, negres i vermells) a Zurbaràn.

L'estudi del pintor (1854 - 1855). Oli sobre tela, 3'61 x 5'98. París, Musée d'Orsay.



L'estudi del pintor

L'obra fou exposat a l'Exposició Universal de París de 1855 i rebutjat pel jurat. Com a conseqüència d'això, Courbet el penjà a un pavelló propi, amb l'etiqueta de "Realista".

Es tracta d'un tema tradicional, abordat des de la pintura barroca. La dona amb el xal de la dreta procedeix de l'escola sevillana. La immensa cambra ens remet a Velázquez; així com altres elements: el caçador amb els gossos, els pidolaires i el sentit de l'espai derivat de "Les Menines", "Els filadors". El maniquí nu és un clar ressò dels turmentats Cristos de Ribera. A l'esquerra del paisatge que està pintant, a la banda inferior, una irlandesa simbolitza la "misèria extrema" (cal recordar que Irlanda patí una greu epidèmia de fam, "hambruna" en castellà, degut a la crisi de

la creïlla en 1853, origen d'una devastadora emigració, especialment als Estats Units, que perduraria fins a la Segona Guerra Mundial, i entre els quals hi figuraven els avantpassats de la família Kennedy). A la dreta, la colla d'amics i protectors de Courbet: demòcrates, socialistes, Champfleury i, per suposat, Baudelaire, que està llegint un llibre. Els personatges absorts i passius, sense cap tipus de relació, amb un caràcter peculiar, acosten l'obra ben a prop del simbolisme. A diferència del xiquet i la model, no presten atenció. Tots aquests estan inspirats en les pàgines de "La comèdia humana" de Balzac.



La banyista a la font.

La banyista a la font (c. 1865 - 1870). Oli sobre tela. París, Musée d'Orsay.

La darrera etapa de Courbet es decanta cap els paisatges i escenes de costums, amb pinzellades més fluïdes que assenyalen el dolç grossament de la natura.



Arroyo de Plaisir-Fontaine.

El riu cobert (c. 1865 - 1870). Oli sobre tela. París, Musée d'Orsay.

Manté les mateixes característiques que l'anterior.

Jean François Millet (1814–1875)

El treball a l'aire lliure va ser l'objectiu d'estudi i al què va especialitzar-se Millet.

Com podem veure en la seua obra, la duresa del treball a l'aire lliure el va a suavitzar respecte als seus predecessors, la qual cosa el confereix un aspecte irreal aquest tipus d'obres.

Millet converteix el treball al camp en imatges bucòliques que s'allunyen de la realitat immediata.

Les segadores (1857). Oli sobre tela. París, Musée d'Orsay.



Les segadores.

El cicle dedicat als camperols té un doble significat. D'una banda, el misticisme quasi religiós, glorificant-hi la vida rural. D'un altra, la denúncia social durant els primers anys del Segon Imperi de Lluís Napoleó.

L'Àngelus (1857 - 1859). Oli sobre tela, 0'5 x 0'6. París, Louvre.



L'Àngelus.

Aquest quadre fou exposat al Saló de 1867. És la reconciliació de l'home amb la natura, dignificant-hi de manera bíblica el treball del llaurador. L'horitzó, alt, reverbera dins d'una llum serena i brillant.

La bugada (c. 1855 -1861). Oli sobre tela, 0'4 x 0'3. París, Musée d'Orsay.

Tenim una pintura d'interior que recorda els mestres holandesos. La figura i els instruments formen una composició vertaderament harmònica, entre els gestos i els objectes. Tampoc s'hi amaga la dimensió social.



La bugada

La primavera (c. 1870 -1874). Oli sobre tela. París, Musée d'Orsay.



La primavera.

Durant els seus últims anys, Millet usà uns colors més clars, mirant en rere cap al naturalisme romàntic de continguts poètics i suggestius efectes de llum.

Honoré Daumier (1808–1879)

La fórmula realista va ser la de reflectir la sinceritat, tot allò que es havia vist o experimentat, sense que es veia afectada estèticament. En el Realisme es retrata la

realitat immediata. Açò és on se sustenta l'obra de Daumier. Va ser un pintor marginat al seu temps per raons ideològiques. Publicava vinyetes amb imatges i sobre tot caricatures dels principals personatges de la vida pública francesa. Lo feia en un setmanari de cort satíric nomenat el *Charivan* i el fet de representar al govern de Luis Felipe amb les caps substituïdes por carabasses el va costar ser marginat oficialment i que la seua obra a penes s'apreciara al mercat de l'art.

Els refugiats (1849). Oli sobre tela. *Minneapolis, Institute of Art.*



Els refugiats.

Com si es tractara d'un baix relleu que fereix la seua contemplació, Daumier exposa aquesta desesperançadora fugida, inexorable, amb una disposició compositiva que recorda Rubens a l'esperit, però, s'hi acostava més a Goya. El tema està inspirat en els esdeveniments de la Revolució de 1848.



El vagó de tercera classe.

El vagó de tercera classe. Nova York, *Metropolitan Museum of Art.*

El fort modelat de les figures es reforça amb una línia fosa, molt freqüents en els seus olis. Una síntesi de la situació social de la vida moderna, a on la massa aliena la individualitat.

La bugadera (1863). Oli sobre taula, 0'49 x 0'33. París, Louvre.

Daumier ens mostra ací una actitud entranyable amb els xiquets (desconeguda a Courbet); particularment amb els desheretats. Cal afegir, a aquest propòsit, la famosa sentència de George Sand: "*La missió de l'art és una missió de sentiment i amor*". Tant Daumier com Millet atorguen als seus humils treballadors/res la dimensió de personatges de la vida moderna.



La bugadera.



El bany de les xiques

El bany de les xiques. Col·lecció Pierre-Lévy. Troyes, França.

A més d'èsser un tema encisador, és la visió escultòrica de Daumier, combinant-hi Michelangelo i Rubens. El volum és absorbit pel clarobscur amb la mateixa força que un Tintoretto o amb la profunditat d'un Rembrandt.

Els escamots expulsant el patriotisme del Palau Reial (1832).

Litografia de Delaunois a "*La Caricature*". París, Biblioteca Nacional, Gabinet d'Estampes.

La litografia fou inventada el 1796 per A. Senefelder. Després de la Revolució de 1830, que alçà al rei Lluís Felip d'Orleans, la il·lustració conegué una expansió ràpida, i, dins d'ella, es desenvolupà amb una gran rapidesa la caricatura social i política. El 1832, i a requeriments de Charles Philipon, un dibuixant republicà, Daumier començà a treballar en l'equip del diari "*La Caricature*", premsa d'oposició. A causa de caricaturitzar Lluís Felip, Daumier

seria empresonat sis mesos. Aquesta mirada lúcida i crítica hauria de conservar-la al llarg de la seua vida, regida per un codi moral que l'empenyeria a alinear-se al costat de les classes oprimides.

Claude Monet (1840–1926)

Hi ha que entendre que des de el segle XVIII es venien celebrant a París Salons oficials a on les obres dels artistes eren jutjades per un tribunal i guardons dels quals garantien el prestigi dels seus autors.

Amb la revolució de 1848 es va crear el Saló lliure, fou un Saló revolucionari o anti-saló, la seua novetat consistiu en la eliminació dels jurats i premis, tot va ser acceptat. Així es va donar la circumstància de que s'exposaren més de cinc mil obres. Va ser un total fracàs per que admetre-li tot va baixar el nivell.

Aquest Saló continuà en peu fins 1863, quan Napoleón III creà un Saló paral·lel; el Saló dels independents. De forma que recobrà el prestigi de èpoques passats. Doncs, tot aquell artista que volguera ser reconegut tindria de participar a aquests salons, i deuria de acceptar les normes dels mateixos.

El terme Impressionisme nasqué del títol que un crític francès imposà a "*Impresión del sol naciendo*", un títol crític, irònic amb l'obra de Monet. Si comparem aquest quadre amb qualsevol de les pintures que en 1870 eren acceptades al Saló, es comprendre que gran recorregut hi ha entre unes i un altres. Aquesta pintura fou rebutjada del Saló oficial i com ella les de alguns artistes que coincidien en alguns dels seus propòsits; Monet, Renoir, Degas, Cezanne, Pissarro y Toulouse-Lautrec.

A la segona meitat del segle XIX (1870), la obsessió pel realisme es convertís en un empenyo per donar versemblança a la representació de la natura. No hi ha que oblidar que des de 1836 la tècnica del daguerreotip i la fotografia havien contribuït a variar el anàlisi objectiu de la natura. Els artistes impressionistes es plantejaren fer un art objectiu, pintar només allò que l'ull veu. Les investigacions científiques de *Chevreul* havien demostrat que l'ull capta qualitats

cromàtiques, vol dir, allò únic que l'ull veu és color i la descomposició de la llum son els colors. De forma que quand un artista pretendre plegar al màxim de realisme pintarà això que l'ull veu, pintarà en termes cromàtics, taques de color. De aquesta forma a l'Impressionisme hi ha que considerar-lo com l'última conseqüència dels plantejaments realistes del segle XIX i una assimilació dels conceptes contemporanis de la ciència. L'Impressionisme, és així, el realisme absolut.

Paral·lelament a la corrent impressionista es va produir una altre realisme, el simbolisme. La psiquiatria parla de que hi ha un altra realitat subjectiva en l'interior de la ment humana. Ambdues formes foren aproximant-se a la realitat de forma distinta; a la realitat física el Impressionisme y a la realitat psicològica el simbolisme. I ambdues amb un eix comú, el realisme. De tal forma que tan real és u com l'altre.

Així, els pintors impressionistes es veurien obligats a exhibir les seues obres en un Saló paral·lel al Saló oficial, a on eren acceptades, exposaren en el nomenat Saló dels rebutjats, a on la crítica y el públic francès assistia per a riure's. El riure el produïen obres com la de Monet.

L'Impressionisme es fonamentava en el principi de captar objectivament la realitat d'acord amb Chevreul, per a captar-li els artistes deuriem de reflectir en els seus quadre allò que l'ull veu¹, doncs, en termes cromàtics deuriem de resoldre les seues composicions. A aquest afegiren captar l'instant, perquè es donaren compte que la realitat canvia ràpidament. Si volien captar l'instant deuriem de practicar una tècnica ràpida. El sol per exemple fa variar la il·luminació sobre els objectes a gran velocitat. D'ací que la tècnica tradicional no es ajustarà a les noves

¹ Manchas de color.

exigències, no podien empastar i cosa que van resoldre aplicant l'oli directament sobre el llenço. Posant colors purs sobre el llenço en pinzellades² menudes unes al costat dels altres, transmetien l'instat, el moment que l'ull veu. El resultat és una pintura més real de açò que fins aleshores ningú artista havia aconseguït, encara que visualment el resultat no va ser comprendre en el seu temps.

La vertadera revolució impressionista consistiu en concedir a obres com esta el valor de pintura conclosa, el valor de obra para ser colgada en un museu.

Principis que caracteritzaren el moviment impressionista.

Entre 1860 i 1870 un grup de artistes encapçalats per Monet van treballar en una mateixa direcció com alternativa als valors oficials. El seu desix va ser agradar al públic i a la crítica, i difondre la seua obra. Però havia dissonàncies amb respecte als principis que marcava l'acadèmia, que es impulsaven des dels Salons oficials.

Manet fou el primer artista en paraules de John Rewald «que utilitzo el llenço en blanc per a pintar», és fàcil de comprendre que sí la superfície és blanca el resultat seran obres molt més lumíniques que las realitzades sobre imprimacions fosques. El resto dels artistes del moment impressionistes utilitzaren també el suport blanc. Sí volien captar la natura, també es donaren compte que esta canviava amb gran ràpides debut a la agitació amb la que la llum modifica la natura, en aquest sentit captar el moment es convertia en un objectiu en sí mateix, per a captar l'instat deurien de realitzar obres a l'aire lliure³. Açò significava que començaven y concloïen la seua obra a l'aire lliure. Per a captar el moment es veurien obligats a variar el procediment tècnic tradicional i ja que la llum modificava la percepció de

la natura, els artistes aplicaren l'oli directament sobre el llenço sense empastar⁴, de forma que eren els nostres ulls els que finalment componien l'obra.

Tot allò dit abans es la teoria; la realitat resulto molt distinta.

Allò cert és que els pintors impressionistes solo utilitzaren la pinzellada en coma en ocasions, els colors purs en ocasions i a més a més tomaven apunts al natural i finalitzaven l'obra al taller.

La revolució impressionista fou fonamentalment una revolució tècnica, i el seu major aconseguïment consisteix en considerar com obra conclosa allò que fins aleshores es havia considerat com esbós. La diferencia es que el esbós havia segut considerat el pas previ a la versió final i els pintors impressionistes consideraren la seua obra sense gradació com obra acabada.

Claude Monet (1840–1926) en la seua formació es limita a imitar l'escola de Barbizon, que pinta els boscos de Fontainebleau. Predominen els colors ocre i allò que més l'interessa son les atmosferes, Monet és un impressionista òptic.

El camí de Chailly. (1865). Oli sobre tela. 0'42 x 0'59. París, Musée d'Orsay. Etapa de formació. Des de 1863, Monet feu diversos viatges a Chailly, als límits dels boscos de Fontainebleau, prop de Barbizon. Pretenia emular els pintors "plenairistes" de l'escola de Barbizon. Tot i que demostra un gran talent per elegir les escenes, les correctes proporcions i la profunditat espacial, Monet estava encara insegur al tractament dels colors. Son olis a on predominen els tons ocre.

² En coma.

³ Plain-air o pintores plenairistas.

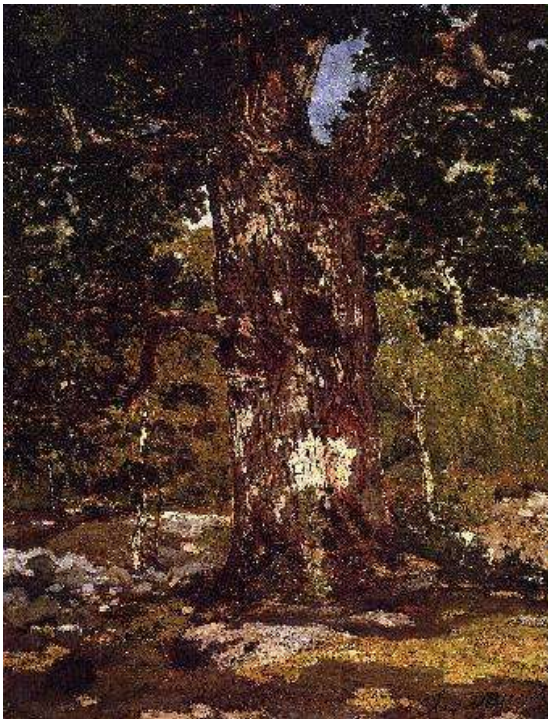
⁴ Sin mezclar en la paleta.



El camí de Chailly.

Ací tractà de reproduir en un únic tema distints ambients atmosfèrics.

La carrasca de Bodmer. (1865). Oli sobre tela. 0'96 x 1'29. Nova York, Metropolitan Museum of Art.



El roble de Bodmer.

Etapa de formació. En aquest llenç torna a predominar el color bàsic terròs; però, per primera vegada, s'hi observen colors clars com el blau o el verd. El contrastament de tons origina la notable lluminositat.

El dinar campestre. (1865). Oli sobre tela. 1-30 x 1'81. Moscou, Museu Pushkin.



El dinar campestre.

Etapa de formació. El títol al·ludeix a l'obra de Manet. No obstant això, Monet s'hi esforçà per aconseguir un major referent de la realitat: la lluminosa escena amb les seues figures de tamany natural, algunes d'elles en moviment, donen la sensació de documentar un instant irrepetible. Es un llenç de taller però fou alhora el resultat de varies setmanes d'estudi *au plein air*.



Desayuno sobre la hierba. Manet.

La senyora Monet i Bazille al jardí. (1865). Oli sobre tela. 0'93 x 0'96. Washington, National Gallery of Art.

Etapa de formació. És un estudi parcial per al llenç anterior, "*El dinar campestre*".



La señora Monet y Bazille en el jardín.

Cal dir que Bazille, íntim amic de Monet, moriria a la guerra franco-prussiana en 1870.

Dones al jardí. (1866). Oli sobre tela. 2'56 x 2'08. París, Museu d'Orsay.



Dones al jardí.

Etapa de formació. El jurat del Saló de 1867 rebutjà la gran composició "plenairista" de Monet (és un llenç de grans dimensions). Amb colors vivament contrastats, mostra a 4 dames que passen una estona al jardí sense re'acionar-se entre d'elles.

La terrassa de Sainte-Adresse. (1867). Oli sobre tela. 0'98 x 1'29. Nova York, Metropolitan Museum of Art.

Etapa de formació. Després del desastròs resultat aconseguit amb "Dones al jardí", Monet es retirà al port d'El Havre, pintant al voltant de 20 marines. La relació amb son pare millorà, doncs apareix pintat a aquest llenç, assegut en una cadira.



La terrassa de Sainte-Adresse.

L'estructura, descentrada i obliqua, rigorosament geomètrica (els plànols pictòrics, -el primer, el central i el del fons- estén escalonats, sense mostrar cap confluència) i els colors brillants ens recorden les estampes japoneses.

La Grenouillère. (1869). (El de Monet és a Nova York, Museu Metropolità, 0'75 x 1, oli sobre tela). (El de Renoir és a Estocolm, Museu Nacional, 0'66 x 0'81, oli sobre tela).

La comparació entre ambdues teles ens permet establir les llurs diferències. Monet utilitza una pinzellada decididament alterada i trencada, dedicant-hi una atenció particular als accents de la llum

que es reflexa en l'aigua; tot i que subordina aquest interès al protagonisme de les figures, que són tractades molt esquemàticament.



Le Grenouillère.

Renoir, per la seua part, també evidència un remarcable interès per copsar el centelleig i els reflexos d'aquesta llum; però no per això descuida la representació de la figura. Renoir converteix l'escena en un "paisatge humà", conseqüència d'una visió més sensible i idíl·lica, que es contraposa a la visió més òptica de Monet.



Le Grenouillère. Renoir.

L'Hotel Les Roches Noires de Trouville. (1870). Oli sobre tela, 0'80 x 0'55. París, Museu d'Orsay.



Hotel en Trouville.

Amb unes poquetes pinzellades que centellegen, Monet destaca la bandera desplegada al vent, sobre el fons intacte de la pintura. La forma de la bandera aconseguix dissoldre's mitjançant l'absència dels contorns, donant-li un caràcter inconstant.

Molí de vent a Zaandam. (1871). Oli sobre tela, 0'48 x 0'73. Copenhague, Glyptothek.

Monet pintà en una barca durant la seua estada a Zaandam. La perspectiva tan singular i el punt de vista baix destaquen l'aigua com a element dominant d'aquest paisatge. A diferència dels pintors holandesos del segle XVII, -també amb un horitzó baix però amb moltes formacions de núvols-, Claude Monet renúncia a les grans panoràmiques, cercant-hi el contrastament entre el primer plano i el fons, donant la impressió d'un bastidor teatral.



Molí de vent en Zaandam.

Regates a Argenteuil. (1872). Oli sobre tela, 0'48 x 075. París, Museu d'Orsay.



Regates en Argeteuil.

La perspectiva baixa i la posició del pintor (que és al nivell de l'aigua) aconseguen que l'observador hi participe de la regata; i, per tant, no siga un espectador més.

Aquest quadre té la credibilitat de la pròpia experiència; tot i que l'interès rau en la reflexió de la llum i els contrastaments cromàtics.

El pont d'Argenteuil. (1874). Oli sobre tela, 0'60 x 0'80. París, Museu d'Orsay.

En aquesta ocasió, Monet va reproduir amb gran precisió l'estructura voluble de la superfície aquàtica. L'aigua que és a la vora és llisa com si fora un espill; mentre que al centre del riu s'hi alçen xicotetes ones, com a conseqüència d'un corrent lleu.



El pont d'Argenteuil.

Boulevard des Capucines. (La fotografia pertany a Nadar 1865 - 1870; mentre que l'oli de Monet és de l'any 1873). La tela de Monet, (079 x 0'60), és al Museu Pushkin de Moscou.



Boulevard des Capucines.

La visió de Monet és la de la càmera fotogràfica. A més a més, el quadre de Monet fou pintat a l'estudi de Nadar. És una nova manera d'enfocar el paisatge urbà, inèdita fins aleshores en la història de la pintura.

Impressió, sol naixent. (1872). Oli sobre tela, 0'47 x 0'64. París, Museu Marmottan.



Impressió del sol naixent.

L'any 1874 tingué una significació especial en el desenvolupament i l'èxit de l'impressionisme. El 15 d'abril d'aquell any tingué lloc la primera exposició a l'estudi del fotògraf Nadar del grup conegut com "Els de Batignolles".

L'estudi era al costat del Boulevard des Capucines (que hem pogut contemplar a la foto i el llenç). Monet hi participà amb 5 quadres. Un d'aquests era la cèlebre tela, efectuada dos anys abans al port d'El Havre, "Impressió, sol naixent", que donà origen a la denominació d'impressionistes al grup d'expositors, la qual assumirien a l'exposició de 1877.

El periodista Louis Leroy, en sentit pejoratiu, els adjudicaria aquest malnom a la revista "Le Charivari". Fins ara eren coneguts com "la colla de Manet" o bé "El grup de Batignolles", que era l'antic nom del carrer on es trobava el cafè Guerbois (actualment és l'avinguda de Clichy).

Aquest llenç de Monet és l'essència de l'impressionisme. Claude Monet no estava interessat pel contingut sinó per la natura de la llum, sempre en canvi constant. Amb pinzellades grosses i realitzat amb molta rapidesa, el quadre no representa cap escena concreta sinó una atmosfera.

L'estació de Saint-Lazare. (1877). Oli sobre tela, 075 x 1. París, Museu d'Orsay.



L'estació de Saint-Lazare.

Monet vol reproduir ací el joc entre el vapor d'aigua i la llum; entre el moviment i el soroll de les màquines; entre l'espai obert i tancat. Émile Zola, sempre tan atinat, descriu de manera suggerent l'atmosfera de l'estació: "*Se puede oír el traqueteo de los trenes que entran y salen*".

Panoràmica de Vétheuil: el desgel. (1880). Oli sobre tela, 0,71 x 1. Col·lecció particular.



El desgel.

Els paisatges nevats eren un dels motius pictòrics predilectes dels impressionistes. En ells es poden descuidar les formes en favor de l'efecte cromàtic i lluminós.

El jardí de Monet a Vétheuil. (1881). Oli sobre tela, 1'51 x 1'21. Washington, National Gallery of Art.



El jardí de Monet a Vétheuil.

Els alts giravolts de maig i els xiquets xicotets originen un contrastament: l'antagonisme entre les forces de la natura i l'home. L'escena està banyada per la llum potentíssima del sol, com expressió d'energia vital i positiva.

Villes a Bordighera. (1884). Oli sobre tela, 1'15 x 1'30. París, Museu d'Orsay.



Bordighera.

Monet aprofità l'arquitectura de la Riviera italiana (a la dreta de! llenç hi figura la Villa Garnier, de l'arquitecte francès Charles Garnier) per tal d'incrementar l'efecte visual i òptic del conjunt. (Degas hauria aprofitat l'arquitectura per fer una

composició gairebé fotogràfica). La composició d'aquesta obra està determinada per l'elecció dels colors: a Monet l'inquietava la llum i el paisatge mediterrani. Tractava de dominar-los, ajudant-se d'un recurs poc usual en Monet: l'arquitectura. Ell mateixa va reconèixer que no va tindre èxit.

La catedral de Rouen: efecte de matinada, harmonia blanca. (1894). Oli sobre tela, 1'06 x 0'73. París, Museu d'Orsay.



La catedral de Rouen, efecte de matí.

Aquesta tela pertany a una de les sèries del pintor. Amb l'ajuda d'una vista arquitectònica, i instal·lant el seu cavallet des d'una finestra molt a prop de la catedral, Monet plasmà el mateix motiu en intervals de temps extremadament curts. Fet i fet, canviava de llenç quasi cada mig hora, per tal de poder captar les diferències de color més subtils. En suma:

es tracta de reproduir el pas del temps i els seus efectes atmosfèrics.

Les nimfees (detall de la sala). (1914 - 1918). París, Museu de l'Orangerie.

Clemenceau *el zorro*, factotum de l'armistici, qui signaria una pau humiliant per als alemanys amb l'acabament de la Primera Guerra Mundial, era íntim amic de Monet i President del Consell de França. Animà Monet a iniciar abans de la Primera Guerra Mundial les "Grands Décorations", uns quadres enormes de nimfees concebuts per adornar els paraments d'espais públics; un lloc per a la meditació. El projecte es materialitzaria a l'Orangerie de les Tulleries després de la mort del pintor, el mes de maig de 1927. Rememorant el seu jardí japonès a Giverny, Monet remarca el joc subtil de l'aigua i els reflexos de la llum sobre l'estany.



Nimfees.

Camille Pissarro (1830-1903).

La personalitat de Pissarro és una de les més atractives entre els impressionistes. Va iniciar el seu aprenentatge a París fins a 1847, quan va tornar a les Antilles per a treballar en el comerç del seu pare. En 1852 abandona Saint Thomas i es trasllada a Veneçuela per a dedicar-se a la pintura. Tres anys després se instal·la definitivament a París, assistint a les classes de la Escola de Belles Arts i a l'Acadèmia de Jules Suisse. Corot fou el primer mestre amb el qual va inspirar-se, descobrint la seua atracció pel paisatge.

L'Acadèmia Suisse es va servir per a relacionar-se amb Cézanne i Monet, profunditzant amb el seu interès pel paisatge, totalment en contra del academicisme oficial. Va exposar en 1863 al Saló dels Rebutjats al costat de Manet, seguen u dels promotors del grup de artistes allunyats de la norma acadèmica que es reunien al café Guerbois, que donaria pas més tard a l'Impressionisme.

Inclòs Pissarro va animar als seus companys a "trabajar el motivo" en relació amb la pintura "plenairista". En 1870 se trasllada a Londres a on es interessa per les obres de Turner i Constable. Quan torna a França es instal·la a Pontoise, iniciant-se una intensa relació amb Cézanne, influint-se ambdós mútuament.

Pissarro mai va perdre el contacte amb París, participant en las huit exposicions impressionistes amb els seus atractives paisatges o vistes urbans plenes de vida, llum i color. Interessat per la estructuració de l'obra d'art, es relacionarà amb joves artistes com Gauguin o Signac.

Pissarro nasqué a l'illa de Sant Tomàs, a les Antilles, en 1830, fill de pare jueu-francès i de mare criolla. Als onze anys fou enviat a estudiar a París. Tot i que es fixà en els pintors de Barbizon, especialment Corot, en Courbet, en Monet (durant l'estada que compartiren ambdós a

Londres), Constable y Turner; els anys més importants de la seua carrera són els de la dècada dels 70, on és molt important la seua relació amb Cézanne.

Pissarro és l'artista volcat en l'element rústic de la natura. **Neu a Lower Norwood.** (1870). Oli sobre tela, 0'4 x 0'5. Londres, Galeria Nacional. A partir de 1870 s'allunya de les influències corotianes, apuntant cap a l'impressionisme, com ens ho demostra aquest llenç, amb les taques rectangulars de la neu i del fang al camí, semblants a les de Monet.



La Route de versailles a Louveciennes.

Camí de Louveciennes. (1870). Oli sobre tela, 0'45 x 0'52. París Museu d'Orsay.

Tot i que encara es percep una certa influència de Corot, cal remarcar la importància que concedeix a l'estructura, de gran solidesa, mitjançant la disposició de les cases.



El camí de Louveciennes.

Teulades vermelles: racó de poble, efecte d'hivern. (1877). Oli sobre tela, 0'54 x 0'65. París, Museu d'Orsay.



Teulades vermelles.

A partir de 1873, Pissarro s'instal·là a Pontoise, on es desenrotllà un dels seus períodes més creatius, en que es configuraria com un dels pioners de l'impressionisme.

El famós crític Théodore Duret, que passà revista als pintors més importants, va escriure sobre Pissarro les següents idees: *“Sigo pensando que la Naturaleza agreste, rústica, con animales, es la que mejor encaja con su talento. Usted no tiene el sentimiento decorativo de Sisley, ni tampoco el ojo fantástico de Monet, pero Usted tiene una cosa que falta en los otros dos: un sentimiento íntimo y anunciador de la Naturaleza y una fuerza en la pincelada que hace que un buen*

cuadro suyo sea una cosa absolutamente definitiva”.

“Teulades vermelles” és una de les obres més importants de Pissarro, que corrobora les paraules de Duret. A més de l'harmonia cromàtica, en tonalitats terroses, s'hi uneix la gravetat i solidesa en l'estructura que mai no l'abandonaria. Cal dir que, des de 1873, es produí una influència mútua i fructífera amb Cézanne, qui romangué llargues temporades a Pontoise.

Hort florit. (1877). Oli sobre tela, 0'65 x 0'83. París, Museu d'Orsay.



Hort florit.

Tot i que els arbres florits componen una simfonia de colors blancs i grogues en primer pla però, l'estructura de les cases rústiques i la mateixa solidesa compositiva del quadre no desapareixen.

Alfred Sisley (1839-1899).

Pintor britànic. Format amb Gleyre, es va establir a França, però en 1870 es veu obligat a refugiar-se a Londres, amb Monet i Pissarro. Fou u dels fundadors de la “Sociedad Anónima de Pintores, Escultores y Grabadores”. Després de una primera època en la que els seus paisatges segueixen les tonalitats de Corot i de Courbet, es fa patent en el seu estil la influència de Monet; en aquesta segona etapa, no obstant, conserva en les seues obres la estructura del paisatge, reduït generalment a efectes de llum i de color.

Les seues pintures reproduïxen els voltants de París i de Fontainebleau.

Sisley està més prop de Monet que Pissarro. Als primers anys de la dècada de 1870 - 1880, Sisley aprengué a estudiar la Natura de manera diferent Alguns autors consideren que abans d'eixa dècada, Sisley era un aficionat La visió de la Natura de Sisley és delicada, suau i harmoniosa; amb una sensibilitat que ignora tota estridència. A partir de 1880, el seu art es torna reiteratiu i amanerat. Aquest llenç és un dels més importants. El conjunt de la perspectiva de la carretera i els volums sòlids de les cases, coberts de neu, s'hi animen per l'exquisita figureta que li permet utilitzar-hi altre recurs impressionista: les ombres col·locades pel reflex del sol sobre la neu. Sisley se sent molt atret pel tema de la neu, com també Monet i Pissarro. Lionello Venturi manifesta a aquest propòsit que “*Tal vez nadie iguale los efectos de la nieve como Sisley; precisamente porque sus ojos sentían de forma incomparable la delicadeza de los cambios de tono*”. La neu, amb les seues propietats de la reflexió de la llum, permetia als impressionistes plasmar l'esclat lumínic així com estudiar les variacions de color, l'aspecte i la forma.

La neu a Louvenciennes. (1874). Oli sobre tela, 0'56 x 0'45. Washington, Col·lecció Phillips.



La neu a Louvenciennes.

Alfred Sisley, destaca per ésser un gran paisatgista de l'impressionisme. En 1862 ingressà al taller de Gleyre, on conegué Monet, Renoir i Bazille. Amb els dos primers treballà a plein air a Fontainebleau, així com al llarg de les riberes del Sena. Com Pissarro, Sisley sentia una gran admiració per Corot.

La inundació a Port-Marly. (1876). Oli sobre tela, 0'60 x 0'81. París Museu d'Orsay.

El tema de les inundacions, on sembla que l'aigua el cel i la terra es transformen en un sol element, fou tractat també per Monet i Pissarro. En ells s'inspirà probablement Sisley per a la seua obra més famosa. D'aquest tema Sisley feu diferents versions. Es una visió malenconiosa i en calma d'un poble transformat per eixa capa d'aigua i pel cel agrisat. Aliena a qualsevol tensió dramàtica, l'escena desprèn una serenitat que ens fa oblidar la gravetat dels furors de la Natura i una llum, de qualitats quasi aquoses, envolta el paisatge, eventualment fluvial. La clau d'aquesta llum la descobrí Sisley -com Constable en el seu moment- en el color del cel.



Inundació a Port-Marly.

La veritat és que la subtil senzillesa de la composició converteix la malenconia en un encant poètic.

Pierre-Auguste Renoir (1841–1919).

No tots els pintors impressionistes portaren els principis de l'impressionisme fins les màximes conseqüències i va haver algú com Renoir, que es atemoriran i donaren un pas arrere.

Renoir es va interessar fonamentalment per la llum i el moviment. Per a estudiar el moviment Renoir desdibuixa els contorns, no delimita els personatges i la línia directriu es una diagonal que ens suggereix el moviment.

En el seu anàlisi del moviment Renoir captava instantànies que reflectien el seu coneixement de la tècnica fotogràfica. La fotografia variarà la percepció de la natura, tant a la composició com al moviment. En aquest sentit en esta obra Renoir evidencia una percepció de l'espai nova, ell no investiga fins els extrems com havia fet Monet. No obstant, lo mateix que fa Monet, també pinta escenes de la vida moderna.

Els pintors impressionistes van marcar el començament de totes les avantguardes artístiques del segle XX.

Escena en l'estudi de Renoir". (Vers 1876). Oli sobre tela, 0'45 x 0'37. Col·lecció particular.



L'estudi del pintor

Per la seua trajectòria, per les seues audàcies, pel seu pensament estètic, Renoir és, sense dubte, un geni. També és de veres que, conjuntament amb Degas, són els pintors menys compromesos amb el moviment impressionista, des d'un punt de vista doctrinal. Son pare, un modest sastre de Limoges, fica Renoir a treballar en un taller com a decorador de porcellanes (pintava flors) quan acomplia els tretze anys en traslladar-se la família a París. Aquesta pràctica li deixaria una empremta que es reflectiria més endavant a la seua obra pictòrica. El 1862 entrà a l'estudi de Gleyre, on tingué com a companys a Monet, Sisley i el malograt Bazille (mort el 1870, durant la guerra franco-prussiana).



Le Grenouillère.

Després d'haver fet un cant al lirisme de la figura humana a **Le Grenouillère**. Renoir, cap a mitjan de la dècada, troba un miraculós equilibri entre sensació i creació, captant les vibracions de la llum mitjançant un pinzell lleuger i molt inventiu, donant a les seues teles tota l'esplendorositat de la Natura, i, fins i tot, en interiors; tal i com mostra el present llenç. Les qualitats creatives de la llum sobre la solidesa de les formes sempre unides a l'interès per la figura humana.

El mètode impressionista de Renoir consisteix en unes pinzellades juxtaposades, molt xicotetes, de colors complementaris que eviten el modelat tonal convencional. Empra molt sovint les transparències i les seues pinzellades es fonen unes amb les altres, amb tocs epidèrmics que donen a les seues teles un acabat encerat, lluent i polit, que contrasta amb els trets pastosos de la majoria dels impressionistes.

Els veremadors. Oli sobre tela.
Washington, National Gallery.



Els veremadors.

Aquest llenç és molt didàctic perquè mostra les influències del seu quefer a la porcellana. Ací ha fet Renoir una traducció al seu llenguatge pictòric del món hedonista i sensual del segle XVIII (la pintura rococó), d'aquelles imatges de Watteau, Boucher i Fragonard que tant havia estudiat i admirat a les seues visites al Louvre i que, com hem dit adés, durant quatre anys havia estat pintant a les porcellanes al taller dels germans Lévy.

Aquests primers anys compatibilitza la suavitat decorativa de Watteau amb l'admiració per Courbet.

La llotja (1874). Oli sobre tela, 0'80 x 0'64. Londres, Galeria de l'Institut Courtauld.

S'han fet divisions estilístiques de la trajectòria artística del nostre geni, Així, Sérullaz la divideix en 5 etapes:

1. Formació (1854 - 1870);
2. Impressionista (1870 - 1883);
3. Agre o Ingresc (1883 - 1890);
4. Nacrat (1890 - 1897);
5. L'Època roja (1898 - 1919).

Sense menysprear la parcel·lació de la seua obra artística, (amb el perill inherent a la simplificació de qualsevol classificació), el que és ben cert és que, - per damunt de tot intent d'una estricta subjecció a una tècnica determinada-, en

Renoir prevaldrà sempre la seua magnífica intuïció pictòrica.



La llotja.

Heus ací un exemple, Per la seua data, és un quadre de l'etapa més decididament impressionista. Però es pot analitzar sense necessitat de fer massa referències a l'impressionisme. No es tracta d'una "impressió" a l'estil de Monet; sinó que més aviat és un retrat de la famosa model Niní López i el seu germà Edmond (amb els binoculars que hom sol usar als teatres d'òpera). És una imatge de la vida parisenca sumptuosa, amb tonalitats opalescents, amb l'ús desimbolt i segur del negre (un color proscrit per a la resta dels impressionistes, doncs no existia a la Natura, si exceptuem algunes ombres a les cases de Pissarro, per reforçar l'estructura). I, què podem dir de la meravellosa pinzellada?. És agosarada en els contorns: bé es trenquen, bé s'esvaneixen a l'interior de la forma contigua; abandonant als ulls de l'espectador la línia divisòria entre la mànega opulenta del vestit de la bellíssima Srta. López i la pitrera blanca del seu acompanyant. La visió es obliqua. Niní és el centre, amb el seu vestit

d'atrevides ratlles negres. El seu escot és generós, deixant-hi al descobert unes nacrades carnacions. És un cant a la bellesa femenina.

El Moulin de la Galette. (1876). Oli sobre tela, 1'31 x 175. París, Museu d'Orsay.



El Moulin de la Galette.

És l'obra més famosa. A ull nu, revela la *joie de vivre* de la qual Renoir en fou, fins a la seua mort, l'indiscutible representant. A aquest propòsit, Renoir manifestà el següent: "*Per a mi, un quadre cal que siga una cosa amable, riallera i bonica, sí, bonica!. A la vida ja hi ha prou coses empipadores perquè a sobre les hi fem més*".

Fet i fet, s'hi observa al primer cop d'ull que el seu protagonista és aquell món jove i ociós de personatges de París reunits per xerrar i ballar en aquell "*moli*", conegut com "*de la Galette*" pel biscuit que allà s'elaborava.

És una escena d'ambient popular, plena de goig i comunicativa, que té a la llum com a vertader protagonista. Una llum que ho envolta tot i que altera les formes de les persones. Una llum que és un personatge més del quadre. Aconsegueix Renoir una total unitat entre l'atmosfera i el moviment; amb la particularitat de que aquesta unitat no és aconseguida mitjançant eixe moviment de reflexos propi de l'impressionisme, sinó gràcies als

tocs solts superposats. És així com les enceses llanternes xineses, les quals originen eixes distàncies opalescents, donen a tot el conjunt una vivacitat extraordinària.

Amb eixa fórmula, Renoir aconsegueix que una vasta composició, complexa per incloure-hi una vertadera multitud, es resolga dins d'una unitat convincent i al mateix temps enginyosa. La llum sembla jugar amb el moviment de les faldilles de les dones, els barrets de palla, les acàcies i, per suposat, els fanals xinesos. Així s'aboleix el color local i s'arranca una infinitat d'irisacions i reflexos com espills xicotets i múltiples.

Per la seua banda, el color s'emancipa i esclata, en una joiosa i inseparable aliança amb aquesta llum. És l'altre gran protagonista de la tela.

El dinar dels remers (1881). Oli sobre tela, 1'29 x 173. Washington, Col·lecció Philips.

A principis de la dècada del 1880, s'inicia un canvi en l'obra de Renoir. D'una banda, el fort desassossec que li produïa la convicció d'haver assolit les últimes conclusions vàlides sobre la incidència de la llum en la Natura. Assolia, al cap i a la fi, a l'esgotament de la tècnica impressionista en la seua manera de pintar. Però, d'altra banda, mai no renúncia al seu art eternament alegre, joiós, en convivència amb una natura saturada de fertilitat. El viatge a Argèlia, abans del decisiu viatge a Itàlia, li havia permès descobrir el color i l'alegria abigarrada del país magribí. Aquesta tela, pintada poc abans del viatge a Itàlia, presenta ja uns contorns que separen unes formes de les altres, tot i remarcant-ne algunes amb un dibuix nítid, com ara el perfil i el braç esquerre del remer amb samarreta blanca del primer pla de l'escena. La taula està, també, ben perfilada.



El dinar dels remers.

Els paraigües (vers 1684). Oli sobre tela, 179 x 1'13. Londres, National Gallery.



Els paraigües.

Renoir hagué d'anar a Itàlia per contemplar Rafael i per llegir "*Il libro dell'arte*" de Cennino Cennini, en una traducció d'un deixeble d'Ingres. Una traducció, per cert, gens casual. Renoir volia corroborar les seues intuïcions plàstiques, "*recuperar*" el dibuix i "*aprendre*" a pintar, segons confessaria

anys després. Són, també, anys de reflexió estètica.

En 1884, formulà la seua **teoria estètica de la irregularitat**. on es pronuncia contra la idea estètica de l'ordre, tot i que vullga recuperar el dibuix. El present quadre és molt valuós des del punt de vista de la història de l'art.

D'una banda, és una de les poques obres on sembla inspirar-se en una escena d'estampa japonesa. D'altra banda, és una composició de transició, de recerca, on encara es troben dubtes. Encara persisteix el mètode impressionista, almenys a les xiquetes de la dreta de la tela, per oposició a l'interès pel dibuix que es pot observar en la figura femenina de l'esquerra, així com en la cistella i en els paraigües.

Les banyistes. (1884 - 1887). Oli sobre tela, 1'15 x 170. Filadèlfia, Museu d'Art.

En la concepció d'aquest quadre Renoir es va passar alguns anys. I no és per a menys. És ben palès el seu clar allunyament de la tècnica i dels temes impressionistes (especialment el paisatge), per conferir un lloc definitiu i preminent al tema de la figura humana, del qual, d'altra banda, insistim, mai no se n'aparta per complet.



Les banyistes.

Els seus interessos se centren ara en la composició, el volum, i sobretot, en un dibuix ben afermat. Només l'aigua i el paisatge del fons evoquen encara el seu pas recent per l'impressionisme.

A més a més els colors vibrants han acabat per desaparèixer de la seua paleta. Renoir, a aquest propòsit, confessaria el següent: "*Els meus millors amics em deien: després d'aquests colors tan bells, ara aquests tam plumbis*". És la seua època **ingresca**. El tema del bany femení és, certament, apreciat per Ingres. Però, està inspirat vertaderament en el pintor neoclàssic?. La postura de les figures s'inspira en un baix relleu de Girardon ("Nimfes banyant-se", 1668 – 1670). Però també s'inspiraria en Boucher ("Díana al bany") i en Rafael ("Galatea", contemplada el 1881 a la Vila Farnesina a Roma). A més a més, l'estructura compositiva és triangular, remarcada per la banyista central que mostra ambdós pits a l'espectador, una autèntica Venus clàssica, nucli de la composició.

Banyista eixugant-se (vers 1910). Oli sobre tela, 0'84 x 0'65. Sao Paulo, Museo e Galleria d'Arte.



Banyista eixugant-se

A partir de 1900, el reumatisme de Renoir afectaria ja als dits, limitant-li els moviments. La seua salut feia aconsellable

traslladar-se de París a Cagnes, a la costa Blava, on, d'ençà del 1910, la paràlisi de les cames l'encadenaria a una cadira de rodes fins a la seua mort. Però el món càlid, rialler i sensual, un poc pagà, no desapareix. En aquest llenç ens evoca els mestres venecians, la sensualitat pagana de les Venus, així com la dona *épanouie* (=en castellà, "lànguïda"; tot i que la traducció literal és "desmayada"), un tema sovintejat per la iconografia de Renoir.

Les banyistes. (vers 1918). Oli sobre tela, 1'10 x 1'60. París, Museu d'Orsay.



Les banyistes.

Aquesta composició, de propòsits ambiciosos, està plagada de referències rubensianes, i, -perquè no?-, dels mestres venecians. Esplèndida síntesi, aquestes figures s'uneixen al paisatge i a tota la Natura circumdant, de la qual prenen la llum i la fogositat del color. La manera "ingresca" que oposà a l'impressionisme ha quedat enrere. Treballador incansable i entusiasta, Renoir trobà en aquests últims anys de la seua vida l'equilibri que tant perseguí, entre la visió i l'observació. El color, aplicat ara a una preparació prèvia de vermell, torna a prendre el seu protagonisme. Alhora, una pinzellada solta i fluïda, de contorns imprecisos, substitueix el dibuix porfidiós de les banyistes primerenques. Aquestes darreres obres mai no podran parèixer superficials; doncs la seua llibertat d'execució i la seua grandesa intrínseca potser expliquí el perquè alguns crítics van veure en elles un

antecedent de l'expressionisme abstracte. Tal vegada, -i a manera de reflexió postrera-, aquest període final de Renoir no calga explicar-se com a part integrant de l'impressionisme, sinó ja dintre del context del segle XX.

Edgar Degas (1834-1917).

Degas és completament diferent a Renoir, només té en comú amb ell que ambdós són els menys impressionistes del moviment. En alguns moments és puc dir que és anti-impressionista.

La forma de pintar és més semblant a la de Monet o Renoir, què a la pintura impressionista.

En la seua primera etapa es dedica a estudiar els clàssics.

En el seu quadre **La família Belelli** allò més important és la visió clàssica de la composició. Degas mostra com principals característiques el seu interès per la fotografia i la composició clàssica.

La pintura de Degas ens mostra constantment el verd, totes les seues obres pareixen estar il·luminades per focus verds i blaus.

El sentit de la composició és molt clàssic, estructurat en dos grups separats per un buit, el pare per un lloc i les figures femenines per un altre i a més a més, el pare és l'únic que no mira al front.



La família Belelli.

La família Belelli. (1859). 2 x 2'53. Oli sobre tela. París, Museu d'Orsay.

Etapa de formació del pintor. D'acord amb Novotny, Degas fou un dels pintors més complexos del moviment impressionista, i, fins i tot, fou també anti-impressionista. Això concorda, -sempre segons el parer de Novotny- amb la seua misantropia i els trets exagerats de la seua personalitat.

De família acomodada (son pare era banquer), autèntic dandy parisenc, Degas fou alumne de Louis Lamothe, qui era deixeble d'Ingres. Precisament, Degas admiraria tota la seua vida Ingres. La dècada del 1850 -1860 és la de formació del pintor, el qual feu un viatge per Itàlia i li causà un gran impacte l'obra de Leonardo i Signorelli. En aquest quadre es pot comprovar la conciliació de la importància del dibuix i la disposició compositiva clàssica amb la síntesi amb el color (el predomini de tonalitats fredes, amb el verd com a element unificador).

La classe de dansa. (1874). 0'79 x 0'75. Oli sobre tela. París, Museu d'Orsay.



Classe de dansa.

L'època més brillant de la seua producció es circumscriu al període 1872 -1886. A partir del 1872, Degas comença la seua producció temàtica dedicada a la dansa. Mestre de la disposició compositiva i

espacial, Degas usa ací un dels seus artificis favorits: desplaçar cap als extrems de la composició part del tema, amb una disposició angular i perspectiva obliqua, resultant el tema tallat, com si es tractara d'una fotografia.

L'ull de Degas és el de la càmera fotogràfica. Degas també posa especial èmfasi en l'espai, deixant buits centrals o espais nus, per tal d'individualitzar les figures i els llurs moviments. S'oposa, així, a les convencions compositives de la seua època. La pinzellada més allerada de Degas s'hi observa al material ingràvid del "tutú" (el vestit d'una ballarina clàssica) de la ballarina situada en primer terme. Els seus contorns són imprecisos.

La bevedora d'absent. (1876). Oli sobre tela, 0'92 x 0'68. París, Museu d'Orsay.



La bevedora d'absent.

Cap a la meitat de la dècada 1870 - 1880, Degas s'interessa per l'element anecdòtic, aquesta tela n'és un bon exemple.

El pintor es comporta com l'espectador apartat que descriu amb el seu ull

desapassionat a una parella avorrida asseguda amb tristor front als gots d'absent. Duu a terme aquesta descripció amb el tractament lliure i espontani de l'impressionisme; però sense embarcar-se del tot en les tècniques impressionistes.

Les pinzellades impressionistes, que s'envaeixen en els contorns de la falda de la dona, contrasten amb la precisió ferma del dibuix als límits de les taules de marbre.

Pel que fa a l'estructura del quadre, cal dir que una bona part de ell, està ocupada per la perspectiva obliqua, assenyalada per les taules i la desviació angular que ens trasllada inevitablement la visió als gots i l'ampolla; i, per últim, als dos retrats que són el centre de la tela; tot i que no són al centre de la composició. Una vegada més, la visió fotogràfica, desplaçant-hi cap als extrems de la composició el motiu central.

Després del bany, dona eixugant-se. (vers 1890). Pastel. 1'02 x 0'99. Londres, National Gallery.



Després del bany, dona eixugant-se.

Durant el període 1887 - 1895, Degas es dedicaria a una de les seues sèries pictòriques més obsessives. I sempre amb eixa mirada realista i, àdhuc, distant. La sèrie, amb una certa misogínia, penetra dins d'allò que amaguen gelosament les

dones, en els seus moments més íntims, quan es renten.

Degas no se sent interessat per la fase posterior, la de l'embelliment, sinó per la primera, la que li permet d'oferir a l'espectador una imatge de la dona totalment desmitificada, òrfena de significació eròtica i, per descomptat, antiacadèmica. Degas és com una mena de voyeur. Ell mateixa comentaria a aquest respecte: “*És com si les miraré pel forat del pany*”. La minuciositat d'aquestes tasques femenines, amb un gran ventall de moviment i gests, és similar a les joves del ballet. Però aquestes figures no apareixen com a objectes de plaer. El propòsit de Degas consisteix en oferir-nos la impressió d'una dona ocupada en ella mateixa (“*com una gata que es llepa*”, ens diria), copsant -des de tots els angles possibles- el relaxament a què es lliura, en la seua soledat fictícia, lluny de tota idea de complaença.

La tècnica del pastel representà per a Degas una major llibertat pel que fa a poder copsar la instantaneïtat del moment fugitiu. Les llums artificials vermelles i verds donen pas a gammes inusitades que anirien derivant cap a violentes harmonies alliberades de qualsevol restricció.

El Neoimpressionisme: científisme i divisionisme.

Neoimpressionisme *puntillista* i *divisionista*, dos termes perquè uns el denominen *puntillista*, Feneon, el teòric es va definir com neoimpressionisme, un impressionisme de nova creació, *divisionista* perquè es fonamenta a la divisió del color, a través de petits punts, cercles o rectangles.

Georges Seurat (1859-1891).

El bany a Asnières. (1883 - 1884). 2'01 x 3. Oli sobre tela. Londres, *National Gallery*.



El bany a Asnières.

El Neoimpressionisme volgué aplegar més enllà de l'impressionisme, aportant els fonaments científics al procés visual i operatiu de la pintura. Dit d'un altra manera: no tan sols donar una referència científica a les lleis òptiques, sinó, a base d'elles, instituir una ciència de la pintura. Per aquest propòsit instauraren el Puntillisme, que consisteix en la divisió del to en els seus components, que són xicotetes taques de colors purs tan pròximes unes als altres que hom reproduïxen a l'ull de l'espectador la unitat del to, però ara sense les inevitables impureses de l'empastament. Aquest és el primer quadre programàtic de Seurat de grans dimensions. El cel i l'aigua componen una superfície de color de gran uniformitat, reduint-hi la sensació d'espai. Les figures, d'aspecte molt calmat, quasi

extenuades, tenen una gran plasticitat, amb els contorns molt nítids. Però les siluetes no estan assenyalades mitjançant les línies; sinó per les diminutes pinzellades i per una espècie d'aurèola lluminosa al voltant de les figures.

Una vesprada de diumenge a l'illa de la Grande Jatte. (1884 - 1886). 2'06 x 3'05. Chicago, *The Chicago Art Institute*.



Una vesprada de diumenge a l'illa de la Grande Jatte.

Seurat es proposava crear les seues teles d'acord amb un sistema incontestable. Després d'observar determinades pintures de Delacroix, -amb el qual estava en desacord perquè no li semblava correcte el tractament del color de Delacroix-, estudià els dos escrits més importants del químic Eugène Chevreul: "*La Llei del contrastament simultani dels colors*" (1839) i "*Sobre els colors i el seu ús en l'art mitjançant cercles de color*" (1864).

Així mateix, aparegueren noves investigacions sobre la qüestió dels colors complementaris i les lleis òptiques de la seua percepció. És el cas de "*Modern Chromatics*" (1879), obra del físic neoiorkí Ogden Nicholas Rood (1879), que fou traduïda al francès dos anys després, el 1881, amb el títol "*Teoria científica del color i la seua utilització en l'art i l'indústria*". D'altra banda, l'esteta David Sutter publicà el 1880 un conjunt d'articles a la revista "*L'Art*" sota el títol "*Els fenòmens de la visió*".

Seurat va rebre a partir de 1886 una confirmació definitiva de les seues opinions gràcies a la seua relació amb Charles Henry, bibliotecari de la Sorbona de París. La saviesa de Henry abastava diversos camps: matemàtiques, biologia, història de la literatura, música i psicologia. El 1885 Henry publicà la seua "Introducció a una estètica científica". Tant pel que fa al camp dels colors com a la direcció de les línies, Henry diferenciava entre allò "*dynamogène*" (és a dir, que dóna força i plaer) i allò "*inhibitoire*" (que produeix repressió i dolor). Seurat i els seus amics dibuixaren un esquema circular de colors amb la finalitat de desentranyar les relacions psicològiques que hi havien entre els colors. Aquesta tela, la més famosa de Seurat, és a on presenta el divisionisme. Certament, la temàtica és impressionista: un escenari *au plein air*, a una illa del riu Sena.

Però ha canviat totalment l'elaboració. No hi han sensacions ni gestos captats de manera instantània, com haguera fet qualsevol impressionista, com ara Monet. La composició està elaborada sobre horitzontals i verticals: els cossos i les ombres formen angles rectes. Tot en funció d'una deducció lògica: si la llum no és natural sinó composta per una fórmula científica, i per tant, regular, també la forma que la llum adquireix al unir-se amb els cossos serà regularment geomètrica. La perspectiva euclidiana, la de tota la vida, ha desaparegut, per suposat.

Tot es redueix a la lògica geomètrica. L'espai empíric dels impressionistes, aquell que ve determinat per l'ull del pintor, s'hi converteix en un espai teòric.

Des d'un punt de vista social, el quadre és una trobada entre diversos sectors socials. Existeixen algunes reminiscències formals: dones que semblen nines fetes al

torn (tornejades) i soldadets de plom; ambdós aporten una nota grotesca.

La Manneporte, prop d'Étretat, de Monet. (1886). 0'81 x 0'65. Nova York, *The Metropolitan Museum of Art*. **La platja de Bas-Butin, Honfleur.** (1886). 0'67 x 0'78. Toumar, *Musée des Beaux Arts*. (Ambdós són olis sobre tela).



La Manneporte, prop d'Étretat.

Les comparacions sempre són molt didàctiques, segons el meu parer. Ambdós són quadres de modestes dimensions i pintats el mateix any, paisatges amb formacions rocoses. Al quadre de Monet (el primer), el pintor destaca el variat reflex de la llum sobre les ones del mar, el seu moviment i les ombres que hi projecta la roca; així com la incidència de la llum sobre la roca, de capritxosa formació deguda a l'abrasió marina.

La tela de Seurat (la segona) és un estudi de les formes rocoses; així com els llurs colors, sobre un horitzó més aviat teòric.



La platja de Bas-Butin, Honfleur.

Les models. (1888). (Versió petita). 0'39 x 0'48. Oli sobre tela. Londres, *National Gallery*.



Les models.

Ací ens mostra Seurat el seu taller i la seua feina. Els cossos de les dones són prims, sense cap erotisme. Estan despullant-se, ubicades pel pintor front al quadre "*L'illa de la Grande Jatte*" (vista parcial a l'esquena).

La pintura és monumentalitzada per Seurat mitjançant el seu tamany natural i la sensació de relleu. És una paràfrasi sòbria i irònica del clàssic tema de "*Les tres Gràcies*". Es realitza una recerca de normes per a les postures bàsiques del cos (plantat, assegut); així com de regles fixes per a les vistes frontals, de perfil i dorsal.

El circ. (1891). 1-85 x 1'52. Oli sobre tela. París, *Musée d'Orsay*.

A Seurat li va atreure la temàtica circense i dels teatres de varietes (=de revista), manifestats també a "*La parada del circ*" (1887 - 1888) o "*Rrebombori*" (1889 - 1890). Tot i que comença amb un estudi d'una impressió instantània, acaba sempre amb el seu divisionisme sistemàtic.



El circ.

Hi han, en aquestos temes, certes concomitancies amb Degas: les figures tallades en primer pla, o, potser, la representació de certs tipus humans en figures inestables, ací, grotesques. Però la congelació del moviment en paral·leles mecàniques i els rígids motius plans són trets ben diferents. Seurat contempla el món de les apariencies, sorollós, multicolor, del teatre i el circ, amb una certa malignitat.

Paul Signac (1863-1935).

Suburbi de París: la ruta de Gennevilliers. (1883). 072 x 0'91. Oli sobre tela. París, *Musée d'Orsay*.



Suburbi de París: la ruta de Gennevilliers.

Aquest és u dels seus primers quadres, no es tracta de una pintura *puntillista*, però ja destaca d'aquesta obra el seu simbolisme, podem veure com les ombres apareixen en un color irreal.

Signac començà dedicant-se a pintar humils paisatges industrials i suburbans com aquest. És revelador en aquest quadre, quan encara Seurat no hi havia presentat la tècnica *divisionista*, el gust pel colorit generós, com ara les ombres dels arbres, de color violeta, una mica simbolistes.



Rue Caulaincourt: Molins de Montmatre.

Rue Caulaincourt: Molins de Montmatre. (1884). 0'35 x 0'27. Oli sobre tela. París, *Musée Carnavalet*.

Aquesta tela, primerenca, a més de mostrar-nos un paisatge suburbà, ens ofereix una característica de Signac: les decoracions planes, de clara influència japonesa.

Les modistes. (1885 - 6). 1'11 x 0'89. Oli sobre tela. Zurich, Col·lecció E. G. Bürhle.

Signac era el partidari més fidel i el millor propagandista del mètode de Seurat. La denominació de divisionisme de Seurat fou batejada amb més precisió per Signac amb el terme puntillisme. A Signac l'interessa més desenvolupar una nova manera de representar els volums corporals i determinats gestos i ademanos, en algunes pintures amb escenes costumbristes d'interiors com aquesta. El gest d'una costurera que s'hi acatxa per arplegar unes tisores es converteix en un dramàtic gest d'esforç.



Les modistes.

El desdejuní o el menjador. (1886 - 1887). 0'89 x 1'15. Oli sobre tela. Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller.



El desdejuní.

El puntillisme de Signac és més generós, fresc i brillant que el de Seurat, qui practica un divisionisme més sever i esvanit. Els colors de Signac són més intensos però també més edulcorats, en formes rectangulars de dimensions constants, com s'aprecia en aquesta tela.

Retrat de Félix Fénéon sobre esmaltat de fons rítmic de mesures i angles, de tons i colors. (1890). 0'73 x 0'92. Oli sobre tela. Nova York, M.O.M.A.



Retrat de Félix Fénéon.

L'estil característic de Signac, una amalgama d'impressionisme científic, simbolisme i decoració plana d'influència japonesa, tingué la seua expressió més emblemàtica i acabada en aquesta tela. Félix Fénéon, -qui encunyà amb el terme neoimpressioniste, més aviat històric, el puntillisme de Signac, designació que

seria acceptada per Signac, i que es convertiria en el més actiu portaveu dels neompressionistes-, es presentat a l'americana, com una mena de Tío Tom. un retrat cridaner i teatral d'un personatge molt divertit com era Fénéon.

Signac col·laborava durant aquells dies amb Henry (recordem, el bibliotecari de la Sorbona tan culte) i estava convençut de que era possible controlar les dimensions i angles d'un quadre, així com l'harmonia de les formes, recurrent a les taules estètiques de Henry.

Segons la opinió de Signac, això tenia una gran importància social per a l'educació estètica dels productors d'arts aplicades. Fénéon sosté una flor de ciclamen als dits neogòtics tan afectats, semblant als simbolistes; mentre que l'esmaltat del fons, basat en un decorat japonès de kimono, posseeix la sinuosa dinàmica de l'incipient estil modernista (Art Nouveau o Jugendstil).

L'impressionisme a Holanda i Bèlgica

Hi ha diferències entre Holanda i Bèlgica. En el cas holandès és molt més palesa l'influència dels paisatgistes i pintors holandesos del segle XVIII, com Rembrandt. Per l'altra banda, en Bèlgica és molt més palesa l'influència francesa i imitarà a Monet o als neo-impressionistes. En Holanda s'accepten les consignes franceses sense oblidar la seua tradició.

Holanda.

Johan Barthold Jongkind (1819 - 1891).

El carrer de L'Abbe-de-L'Epée i l'església de Saint Jacques de Haut-Pas. (1872). Oli sobre tela. 0'47 x 0'33. París, Musée d'Orsay.



El carrer de L'Abbe-de-L'Epée.

L'holandès Jongkind és un dels precursors més importants de la pintura impressionista. Monet conegué a Jongkind el 1862, i considerava Jongkind com el seu mestre més important. Les pinzellades

de Jongkind no són massa abundants però, en canvi, són molt fluïdes. Té una gran capacitat per reproduir els fenòmens atmosfèrics, -com ara l'aire i la nebulositat-, a més de la llum, com podem apreciar a aquesta tela. També els efectes de llum a l'aigua i la neu.

Jacob Hendricus Maris (1837 - 1899).

Horts de llegums prop de La Haya. (1878). Oli sobre tela, 0'55 x 0'46. La Haya, Haags Gemeentemuseum.



Voltants de l'Haia.

Els germans Maris eren tres pintors adscrits a l'impressionisme: Jacob Hendricus, Matthijs i Willem. Dels tres, Jacob Hendricus n'era el més destacat. Fou un dels màxims dirigents de l'Escola de La Haya, la qual aplegà al seu cim les dècades dels 70 i dels 80. La primera exposició d'aquesta escola tingué lloc el 1875. La crítica destacà, a propòsit de l'Escola de La Haya, el predomini del gris i les seues tonalitats sobre la vessant del color. Són, especialment, paisatgistes, hereus de Rembrandt, Vermeer i Frans Hals. Jacob Maris, el qual començà

dedicant-se a la figura humana, acabà finalment fent paisatges.

L'estil de Jacob Maris, definit com específicament holandès, rau en una paleta de colors freds, -però sense aplegar a caure en l'esvaniment-, cercant en tot moment les llums i les tonalitats més delicades.

Matthijs Maris (1837 - 1917).

Pedrer a Montmartre. (vers 1871). Oli sobre tela, 0'62 x 0'54. La Haya, Haags Gemeentemuseum.

Dels tres germans Maris, Matthijs destacà per ésser molt sensible al realisme, l'altra vessant de l'Escola de La Haya, com hom pot comprovar a aquest quadre, potser recordant-nos a Millet. A poc a poc, Maris s'inclinà cap a la fantasia ensomadora, influït pels pre-rafaelistes i el romanticisme tardà alemany. Així com la majoria dels membres de l'Escola de la Haya, els germans Maris també havien pres contacte amb la pintura de Barbizon.

George Hendrik Breitner (1857 - 1923).

L'arracada. (Vers 1893). Oli sobre tela, 0'84 x 0'57. Rotterdam, Museu Boymans-Van Beuningen.

Deixeble de Willem Maris (aquest, alhora, deixeble dels seus dos germans majors bessons), Breitner -anomenat "*el Zola d'Amsterdam*"- és el representant més important de l'impressionisme holandès.

Eixe malnom que rebé Breitner es deu al seu profund interès per la literatura naturalista.



Dues criades.

Conjuntament amb altres pintors establits a Amsterdam, els quals volien separar-se de l'Escola de La Haya, congregats durant els anys 80, Breitner tractava de captar la vida coetània, així com els entreteniments i les diversions senzilles de la població urbana, sense oblidar els llurs components socials.

Durant el bienni 1882 - 1883, Breitner prengué contacte amb Van Gogh. El quadre que presentem és una bona mostra del seu estil, batejat com impressionisme negre. Fou pintat durant la seua etapa més creativa, dintre dels anys 1886 - 1901. És una paleta reduïda, predominant-hi uns pocs colors obscurs: negre i diverses gradacions de marrons, amb el contrastament del blanc. L'espàtula és ampla i pastosa. Aquesta és una de les seues pintures d'interiors, on reflecteix les qualitats holandeses: l'acurada reproducció dels tapissos, teles, mobles i sols de mosaics, arrelades en les obres de Rembrandt i Vermeer. L'ús de l'espill, a més amés, és un recurs molt clàssic.

Isaac Israëls (1865 - 1934).

El saló de ball. (1893). Oli sobre tela, 0'76 x 1. Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller.



Le Moulin de la Galette.

Israëls també va pertànyer al grup d'Amsterdam. Durant el període comprès entre 1885 i 1903, a més, s'acostà prou a Breitner. També fou estimulat per Zola, reflectint els ambients més sòrdids de la vida urbana, com ara les tabernes de mariners, els cabarets i la vida de les prostitutes. En aquesta tela, el predomini dels marrons i negres, amb el contrastament dels vermells, serveix per dibuixar l'ambient sòrdid, accentuat pels rostres, alguns quasi caricaturescos.

Jan Theodorus Toorop (1858 - 1928).

Trío amb flors. (Vers 1885 - 1886). Oli sobre tela, 1 x 0'95. La Haya, Haags Gemeentemuseum.

Finalitzem aquesta breu panoràmica de la pintura impressionista holandesa amb Jan Toorop, l'esglaió amb la pintura belga. Director de la secció pictòrica del "*Cercle Artístic de La Haya*", que pretenia relançar novament la vida artística holandesa, Toorop enllaçà amb el neo-impressionisme francès i el belga del grup anomenat "*Ete Vint*". Admirador de Manet, així com influït per Whistler, Toorop fou deixeble de James Ensor. En aquesta tela, lluny del neo-

impressionisme, Toorop recull l'influència de Whistler pel que fa als tons apagats, un cert sentit triangular de la composició degut a Manet i, a més a més, un cert gust per les figures planes.

Bèlgica.

Georges Lemmen (1865 - 1916).

Vista del Tàmessis. (1892). Oli sobre tela, 0'61 x 0'86. Providence (Rhode Island), Museum of Art.

Lemmen pertany al grup anomenat "*Els Vint*". Les exposicions d'aquesta agrupació es complementaven amb concerts i lectures de poemes, amb el clar propòsit de conjugar diverses arts. El semanari "*L'Art Moderne*" era el foro estètic del grup. El seu corresponsal a París era el ja conegut Félix Fénéon, el qual, en 1886, utilitzà per primera vegada a aquesta revista la denominació de "Neo-impressionisme". En 1887, una exposició del grup "*Els Vint*" va permetre contemplar el celebèrrim quadre de Seurat, "*Una vesprada de diumenge a l'illa de la Grande Jatte*". En resum, la connexió entre els neo-impressionistes francesos i belgues era prou estreta. Lemmen segueix els passos de Seurat, com podem apreciar a aquesta tela.

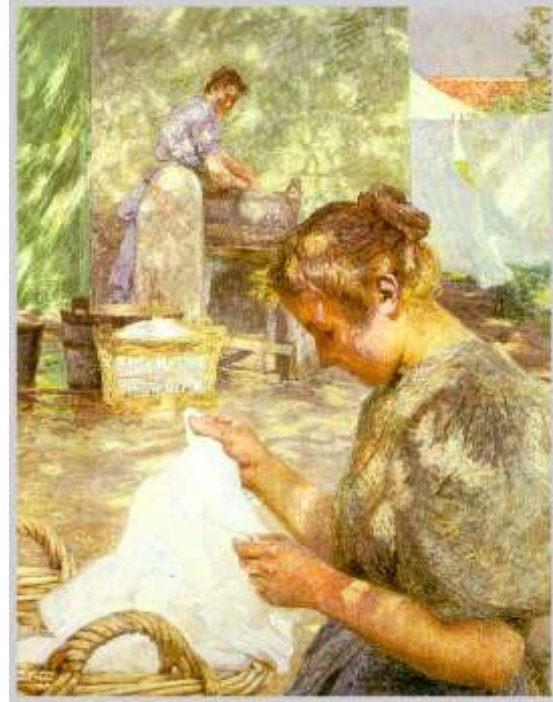
Théo Van Rysselberghe (1862 - 1926).

Grans núbols, fiord de Chrístiania. (1893). Oli sobre tela. 0'5 x 0'63. Indianapolis, Indianapolis Museum of Art.

Rysselberghe, també del grup "*Els Vint*", fou el representant més destacat del neo-impressionisme belga. La paleta de Rysselberghe mostra una certa afinitat amb els trets simbolistes de Seurat, com ara els violetes, els blaus misteriosos i indefinits, els ocres vermellencs i, especialment, els daurats, desembocant en el fauvisme en els seus darrers anys.

Emile Claus (1849 - 1924).

Raigs de sol. (1899). Oli sobre tela, 0'80 x 1'16. París, Musée d'Orsay.



Dia assolellat.

Claus representa a Bèlgica la tendència de l'impressionisme més francès a la manera de Monet. Tot i que és un bon dibuixant, tal i com s'aprecia als contorns dels arbres i de l'arquitectura, s'interessà per l'estudi de la llum sota diverses condicions atmosfèriques, dintre d'uns paisatges que recorden prou a Monet.

Henri Evenepoel.

Festa amb invàlids. (1898). Oli sobre tela, 0'8 x 1'2. Brussel·les, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Afíncat des de 1892 al barri de Montmartre de París, Evenepoel és molt original pel que fa a la temàtica, totalment inusual, com ara la reflectida a aquesta tela. A més a més, el seu caràcter de fotografia instantània; la tendència a deixar el centre de la pintura buit, desplaçant l'atenció als costats; unes figures que semblen trets del cartellisme de Toulouse-Lautrec; i, finalment, el predomini de les tonalitats ocres. En suma: una visió molt personal de l'impressionisme.

De l'impressionisme cap al simbolisme. Whistler.

Potser convinga recordar ara la transcendència dels trets pre-impressionistes de la pintura de paisatge anglesa de Turner i Constable en la creació de l'impressionisme, com ja esmentaren a l'introducció d'aquesta assignatura.

De la mateixa manera que la pintura holandesa del segle XVII, ens trobem amb uns pintors que abandonaren conscientment el paisatge idealitzat classicista, mitjançant una intensa observació de la natura i dels fenòmens atmosfèrics: introduint a les llurs teles senzills motius campestres elaborats amb pinzellades molt lliures.

L'exili voluntari de Monet a Londres com a conseqüència de la guerra franco-prussiana (1870 -1871) li va permetre al francès contemplar les obres dels esmentats pintors anglesos.

L'interès dels impressionistes anglesos s'adreçà, especialment a la preeminència de la figura humana i el contingut social de la pintura. Dit d'un altra manera: un interès adreçat més a la pintura impressionista dels 80 que a la dels 70, quan la fase cimera de l'impressionisme ja havia passat. Si bé és de veres que Monet fou estimat per les seues virtuoses composicions de llums i colors, cal remarcar que Manet i Degas acapararen el centre d'atenció per als pintors anglesos.

Dos pintors nord-americans tingueren una més que notable influència. D'una banda, **James Abbot McNeill Whistler**. D'un altra, **John Singer Sargent** nascut a Florència però de pares nord-americans. Els partidaris de Whistler són la representació més genuïna de l'impressionisme britànic: **Theodore Roussel**, **Walter Richard Sickert** i **Philip Wilson Steer**. Per la seua banda,

Sargent es convertí en el portaveu de la pintura de Monet a l'illa. No podem menysprear un altra vessant: el naturalisme campestre i popular a partir dels anys 80, influït per l'Escola de Barbizon. George Clausen i Henry Herbert La Thangue són els principals representants.

La personalitat extraordinària de Whistler (1834 -1903).

El nord-americà James Abbott McNeill Whistler (havia nascut a Lowell, Massachusetts) estudià al taller de Gleyre, com també Monet i Renoir, amb els quals mantenia amistat. Des de 1863, Whistler vivia a Anglaterra.

Whistler es feu famós pels seus escàndols públics, especialment pel procés contra John Ruskin (el gran esteta, crític i novel·lista britànic de la segona meitat segle XIX, impulsor del moviment pre-rafaelista). Aquestos escàndols contribuïren a convertir-lo en l'ídol per als joves pintors anglesos, els quals trobaren a les seues teles noves possibilitats pictòriques de signe abstracte.

Nocturn en blau i or: Old Battersea Bridge. (Vers 1872 - 1875). Oli sobre tela, 0'66 x 0'48. Londres, The Tate Gallery.

Aquest quadre, que pertany a un dels seus "Nocturns" realitzats durant els anys 70 és un bon exemple de tot el que estem referint. Ruskin havia manifestat el seu despreci per l'estiï d'aquestos "Nocturns", raó per la qual li costà l'esmentat procés.

El tema de la majoria d'aquestos "Nocturns" és el paisatge del Tàmessis de nit. Whistler el transformà en un conjunt harmònic de colors suaus i difusos, molt poètics. Renuncià a la nitidesa dels detalls

i del dibuix en benefici de formes més grans, senzilles i planes. El primer plànol, el segon i el plànol del fons tenen el mateix valor. Llavors, la perspectiva tradicional deixa de tindre importància, doncs el quadre es concep com una superfície unitària.



Nocturn en blau i or.

És ben palesa la relació d'aquests "Nocturns" amb l'estampa japonesa. Les composicions de Whistler estaven basades en l'observació directa; tot i que després les adaptava a l'estudi ai seu nou ideal estètic: la poesia del veure. Aquest mètode el diferenciava totalment dels impressionistes francesos dels anys 70. L'interès de Whistler (i això l'acostava a Degas i Manet) estava adreçat a la gran ciutat, a la pintura de la vida moderna, com ja ho havia formulat Baudelaire.

Nocturn en negre i or la caiguda dels coets. (1874). Oli sobre tela, 0'60 x 0'47. Detroit, Fine Arts Institut.



Nocturn en negre i or.

Aquest "Nocturn" fou el causant de la seua polèmica amb Ruskin. El tema és l'execució del castell de focs artificials als jardins de Cremorne, un popular parc de Chelsea. Segons el parer de l'esteta anglès, la realització de la tela estava descurada, essent una ofensa per a les normes acceptables de l'art. A tal respecte, Ruskin, en "*Fors Clavigera*" (una sèrie de cartes destinades als artesans britànics per estimular-los a millorar el nivell de disseny en la indústria) manifestà: "*He visto y oido hasta ahora mucha insolencia barriobajera; pero nunca hubiera esperado oír que un petimetre pidiera doscientas guineas por arrojar un bote de pintura a la cara del público*". Whistler guanyà la demanda per calumnies. Però fou una victòria pírrica; doncs les despeses judicials del procés deixaren al pintor en la ruïna.

Una vegada més, renúncia a la perspectiva tradicional dintre d'una superfície unitària, sotmesa a la poesia del veure. Els efectes visuals de la llum dels efímers coets a la foscor de la nit és també un tema inusual. Cal dir, finalment, a propòsit dels "Nocturns", que emprà combinacions de

colors insòlites ("Nocturn en blau i verd", o bé, "Harmonia en violeta i groc"), però que foren comuns després a l'Art Nouveau.

Figura en gris i negre núm. 2: Thomas Carlyle". (1872). Oli sobre tela, 171 x 1'43. Glasgow, Gallery of Art.



Figura en gris i negre.

A principis dels anys 70, Whistler desenvolupa un sistema de composició i color basat en les estretes interrelacions estructurals i tonals. Les subtils tonalitats del gravat japonès i l'absència d'una perspectiva convencional són els trets més remarcables. Per a Whistler la pintura era, en primer lloc, una disposició de línia, forma i color sobre una tela o una fusta, coordinada amb el marc que l'envolta. Considerava que l'obra d'art era l'objecte sencer i que la interrelació de totes les seues parts era essencial. El retrat d'aquest historiador, filòsof i assagista anglès encarna els sistemes acabats de desenvolupar per Whistler concernents a la línia, la forma i el color sobre una superfície plana. La figura de Carlyle, els objectes de l'habitació, el fons i el marc de la pintura: tots són igualment importants; com també les seues interrelacions de

color i de tons. El quadre és, alhora, representació i estructura; i Whistler s'hi esforça per mantenir-los en equilibri. La composició és un rectangle vertical dividit per la unió del sol i el parament en dos rectangles horitzontals, un per sobre de l'altre. Aquestes dues formes verticals i horitzontals són repetides als dos quadres que pengen a la paret; un recurs que hi serveix per relacionar dintre del quadre les formes amb el marc.

La figura asseguda de Carlyle és presentada de perfil, la qual cosa subratlla el disseny bi-dimensional de la seua figura i manté en equilibri el model i el fons.

D'altra banda, el tamany dels quadres penjats a la paret indiquen la curta distància que hi ha des de la figura a la paret; i, a més a més, estableixen l'equilibri entre el model i el fons. Aquest empeny de Whistler per concebre la pintura en dues dimensions no només és deu a la influència japonesa: Whistler havia treballat anteriorment com a dibuixant al Servei Topogràfic Costaner dels Estats Units (el topògraf redueix els accidents geogràfics a dues dimensions sobre el plànol). A més a més, Whistler emprà un recurs sovintejat per alguns pintors contemporanis, del nostre temps: l'engany òptic de les formes convexes (i també de les còncaves). En efecte, els contorns de Carlyle estan compostos predominantment per formes convexes; la qual cosa manté la seua figura front a la paret o, en termes d'estructura, bi-dimensionaïment, fent que la figura sembla recolzar-se sobre el fons. Whistler, amb la finalitat de modular la distància (o bé, l'espai) entre la figura i el fons, i mantenir entre d'elles un estret equilibri com a estructura, suavitza els contorns de la figura obscura de Carlyle amb una línia negra: un recurs que prengué prestat de Velázquez i de Rembrandt. Hi aconsegueix, així, la unió entre la figura i el fons. La roba de Carlyle està pintada amb un mínim modelat, una tècnica deguda a la pinzellada ampla i plana de

Manet. El que pretén és subratllar encara més la relació formal entre la figura i el fons.

Amic de l'escriptor simbolista Stéphane Mallarmé, Whistler anà decantant-se a poc a poc cap al simbolisme. En la seua famosa conferència a les 10 de la nit, intitulada "Conferència de les 10", que pronuncià a Londres, Oxford i Cambridge, l'any 1885, digué que "la naturaleza contiene los elementos, de color y forma, de todas las pinturas; del mismo modo que el teclado contiene las notas de toda música". Aquesta actitud ens ajuda a explicar la utilització de nomenclatura musical als seus títols pictòrics; així com les subtils harmonies de color que per a Whistler eren anàlogues als intervals de l'harmonia musical.

Caprítxo en púrpura i or, núm. 2: el paravent daurat. (1864). Oli sobre taula, 0'61 x 0'68. Washington Freer Gallery of Art.



Rosa i argent.

D'idèntica traça a l'anterior, aquesta tela ens mostra la influència xinesa a Whistler (a més de la japonesa), ben palesa no només al títol sinó també als motius del paravent, l'estora i la indumentària.



Caprítxo en púrpura i or.

Aquesta taula testimonia l'admiració de Whistler pel japonessisme. La retratada és la seua amiga Jo, abillada amb un quimono. Tot i que és un quadre anterior al de Carlyle i que el paravent genera la sensació tri-dimensional a més de la cadira, la figura, situada de perfil, anuncia també els propòsits de Whistler.

Rosa i argent: La Princesa al país de la porcellana. (1864). Oli sobre tela, 2 x 1'16. Washington, Freer Galiery of Art.

John Sargent Sargent (1856 - 1925).

Un bon exemple de la introducció als anys 80 d'alguns elements impressionistes, fins i tot en l'art essencialment acadèmic, el tenim amb Sargent. Aquest fill de pares nord-americans jugà un paper important en l'impressionisme britànic. Sargent va viure a Londres des de mitjans dels anys 80. Pertanyia a aquell grup de pintors estrangers que es reuniren moltes vegades a Giverny, amb el propòsit de pintar al costat del seu admirat Monet. així, Sargent es convertí per als impressionistes britànics en un transmissor important de la pintura del gran mestre francès. El nord-americà nascut a Florència conegué Monet en 1876; tenia una gran amistat amb ell i, a més a més, Monet li havia permès treballar al seu costat a Giverny. A diferència de la seua pintura d'interiors, en la qual basà la seua trajectòria posterior com a pintor social, Sargent manifestà, -durant els anys 80-, un acusat interès per la pintura *au plein air* per la lliure interpretació temàtica. Una anècdota de Sargent treballant junt a Monet és molt reveladora de les seues adscripcions artístiques. El nord-americà demanà el francès, mentre pintaven junts, que li donara el color negre, imprescindible per a Sargent. Una petició a la qual es negà Monet. L'anècdota és molt il·lustradora: des dels anys 70, Sargent li atreien les games obscures de la pintura espanyola. Per al nord-americà, com per a la majoria dels pintors impressionistes britànics, el motiu estava abans que la forma pura. Mai no li atribuï autonomia a la textura, com era el cas de nombrosos treballs de Monet. La influència del francès, però, orientà els interessos de Sargent -durant els anys 80- cap als efectes naturals de les llums i les ombres.



Clavell, Lliri, Llíri, Rosa

Clavell, Lliri, Llíri, Rosa. (1885 - 1886). Oli sobre tela, 174 x 153. Londres, The Tate Gallery.

La fase autènticament impressionista de Sargent abasta només un lustre, 1884 - 1889. En aquesta tela Sargent es basa en tendències decoratives i realistes, conreant una mena d'impressionisme de saló. L'ambientació i la llum del quadre són els mèrits més remarcables, els quals causaren una gran admiració entre els joves pintors impressionistes britànics. A més de l'encisador tema (les xiquetes amb els fanals), la composició té una certa ambientació inspirada en Monet: el jardí envolta les xiquetes. Però la cal·ligrafia dels contorns es ferma i, a més a més, és una pintura orientada cap a la tonalitat. La tècnica impressionista es limita als farolets i a les flors.

Els pintors impressionistes anglesos

George Clausen (1852 - 1944).

Els segadors. (1892). Oli sobre tela, 0'97 x 0'76. Lincoln, Usher Gallery.

El 1883, Clausen residí durant alguns mesos a París. Completà després la seua formació a Holanda, prenent contacte amb l'escola holandesa. El naturalisme campestre, popular, britànic, és la seua temàtica preferida. En aquesta tela es fa palès una concepció social del treball del camperolat, reivindicat-hi la seua dignitat, amb un estil semblant al de Millet. Els efectes de llum i color, en canvi, ens recorden Monet.

Henry Herbert La Thangue (1859 - 1929).

En un verger. (1893). Oli sobre tela, 0'82 x 0'72. Bradford, City Art Gallery and Museum, Cartwright Hall.

També La Thangue s'esmerà en reflectir fidelment la senzillesa de la vida rural. Influït per una postura romàntica profundament arrelada en la seua personalitat, preferia alguns paisatges anglesos i paranyes verges de Provença i Ligúria; tots ells caracteritzats per ser molt bucòlics i tranquils.

D'eixa manera, creà una imatge de la Natura de l'època pre-industrial. Estigué influenciat per Clausen. La factura pictòrica és de traços grossos. La càrrega social de Clausen ha desaparegut. La seua pintura a l'aire lliure és de temàtica més universal, menys apegada a l'objecte, tal i com es pot veure al present quadre.

Theodore Roussel (1847 - 1926).

Dona llegint. (1887). Oli sobre tela, 1'52 x 1'61. Londres, The Tate Gallery.

Com hem afirmat adés, Roussel és un dels més fervorosos partidaris de Whistler.

D'una banda, hem de remarcar l'interès per la figura humana i la vida londinenca. Cal ressenyar, però, que ni a Roussel ni a la resta dels acòlits de Whistler els atreïen les qüestions socials del proletariat urbà londinenc. Tampoc no els interessaven els problemes urbanístics (creixement de les ciutats, etc...). L'interès per la gran ciutat i la vida urbana estigué orientada a la burgesia i al seu *modus vivendi*, fixans-hi en allò purament estètic. La crítica victoriana rebutjà aquestes teles, perquè trobava a faltar una tendència moralitzant. La dona que llegeix és una contemplació burgesa d'una Venus clàssica. Un cant a la bellesa femenina que es complau, sossegat, semblant en certa mesura a Renoir. D'altra banda, s'hi observen algunes dependències amb respecte a Whistler. La que es pot apreciar a ull nu és la voluntat per reduir l'habitació a dues dimensions; amb una concepció plana de la pintura (recorda el quadre de Whistler amb el retrat de Thomas Carlyle).

Philip Wilson Steer.

Un estiu a Cowes. (1888). Oli sobre tela, 0'50 x 0'61. Manchester, City Art Gallery. Steer s'hi havia inscrit a l'Acadèmia Julian de París el 1882. En tornar a Londres, el 1884, instal·lat a la costa de Suffolk, realitzà magnífics treballs sota la influència de Whistler, amb una forma pictòrica satinada i líquida i certa tendència a la bi-dimensionalitat. Amb alguns d'aquests treballs va concórrer a la primera exposició dels "**London impressionists**". Sota el creixent influx de l'impressionisme francès, Steer anà incorporant un colorit cada vegada més lluminós, amb més espai. En aquesta tela, l'ús de la pinzellada partida, amb xicotetes bandes rectangulars, recorden les cèlebres marines d'Argenteuil de Monet.

Per Steer la pinzellada adquireix més importància en detriment de la forma. Això està molt clar per l'ús de les bandes de colors purs dutes al llenç amb decisió.

Walter Richard Sickert.

Banyistes a Dieppe. (Vers 1902). Oli sobre tela, 1'31 x 1'04. Liverpool, Walker Art Gallery.

Sickert és un dels pintors anglesos amb més talent del seu temps. Desqualificà bona part dels pintors components dels "*London impressionists*", amb la notable excepció de Steer, el qual i mereixia tots els seus respectes. Segons el parer de Sickert, els impressionistes anglesos coneixien ben poc els principis rector de l'impressionisme. De la majoria deia que "*su pintura es plana y no tienen más que negro en la paleta*".

En 1883 arribà a París amb una carta de recomanació per a Degas i Manet. Sota l'influx de Degas pintà, a partir del 1885 a Dieppe, un conjunt de quadres al pastel i olis amb escenes de platja. Aquesta temàtica la desenvolupa en sèrie, amb un conjunt de quadres ordenats que continuà en el futur, al començament del segle XX. Altres temàtiques desenvolupades en sèrie pertanyen al món del teatre, sense dubte inspirats per Degas: la revista, els cafés-teatres (amb els cantants) i els espectacles de varietats. Els tons suaus i tímids del seu començament recorden Whistler. Però el pronunciat esbossament i la pinzellada trencada i tacada s'hi explica pels seus contactes.

El post-impressionisme.

La denominació "Post-impressionisme" fou encunyada a posteriori pel pintor i crític britànic Roger Fry en 1910, amb motiu d'una exposició de pintura francesa moderna organitzada a Londres amb el títol de "*Manet i els postimpressionistes*". En la dita exposició, Cézanne, Gauguin i Van Gogh eren les figures més destacades. Però els tres pintors esmentats ja havien mort. El mateix Roger Fry reconegué la vaguetat del terme; doncs no es tractava de pintors que tingueren coses en comú. Només hi apreciava una actitud de superació de l'impressionisme i una preocupació per noves formes d'expressió.

No obstant això, el terme començà a ser utilitzat perquè permetia designar un període complex en el qual l'impressionisme semblava entrar en crisi, el Simbolisme s'afirmava, i una sèrie de grans pintors que havien passat per l'impressionisme empraven direccions diverses de gran incidència en les generacions més joves. El vocable permet agrupar un conjunt de figures ben diverses que entre 1880 i 1906 es movien en l'òrbita de París.

Paul Cézanne (1839 -1906).



La casa del penjat

La casa del penjat, Auvers-sur-Oise. (Vers 1873). Oli sobre tela, 0'55 x 0'66. París, Museu d'Orsay.

Cézanne procedia de una família acomodada. Son pare, Louis-Auguste Cézanne era importador de barrets, venedor de pells de conills i prestamista. En complir el pare els cinquanta anys, decidí fundar el seu propi banc. Ben prompte es convertí en un dels ciutadans més rics de Aix-en-Provence. La seua família, però, patí una descarada marginació; doncs el banquer era d'origen humil i no era acceptat per la gran burgesia, la qual el considerava un arrivista. L'experiència d'aquest aïllament social deixà una profunda empremta en el nostre pintor. Des del Batxillerat, Cézanne fou amic inseparable de Zola.

A l'Académie Suisse, Cézanne conegué Camille Pissarro, qui el va introduir en la pintura *au plein air*. Durant els primers anys, Paul Cézanne era un gran admirador de Delacroix. Fruit d'aquesta admiració es l'anomenada etapa romàntica, carregada d'efectes dramàtics i inclinada a temes d'acció, violència i sexualitat⁵. Malgrat que la seua paleta estava enfosquida, amb l'ús del negre, destacaven colors emprats per Delacroix: verd veronès, púrpura i el blau de Prússia. Però a partir de l'estiu de 1872, Pissarro convidà Cézanne a la seua casa de Pontoise, una localitat ubicada al nord-oest de París. La seua estada a Pontoise capgirà el seu estil.

Sota l'influència de Pissarro, Cézanne adoptà la paleta clara de l'impressionisme, renunciant-hi a l'ús del negre. La present tela és molt representativa d'aquesta època. Adoptà la tècnica de Pissarro, a

⁵ Cézanne patia una tímidesa malaltissa davant qualsevol contacte físic, especialment amb les dones.

base de pinzellades xicotetes, curtes, i totes molt juntes. Així creà a poc a poc, més endavant, una mena de teixit amb tocs regulars i rectangulars. Però, d'altra banda, s'hi allunyava també de la preocupació per copsar l'aspecte canviant de les coses.

Penyes a L'Estaque. (1879 - 1882). Oli sobre tela, 0'73 x 0'91. Museo de Arte, Sao Paulo.



Penyes a L'Estaque.

L'Estaque és un petit poble de peixcadors prop de Marsella. Cézanne s'havia amagat a L'Estaque per tal de fugir de la guerra franco-prussiana. Hi tornà varies vegades. Deia que el paisatge provençal s'adaptava perfectament als seus propòsits artístics: *“el sol és tan fort que tinc la impressió de que tots els objectes destaquen com a siluetes”*.

En aquest quadre, reproduí el paisatge rocós de L'Estaque pràcticament monocrom; doncs els tons grisos i ocres només són esclatats per lleugers tocs de verd. Les pinzellades són diagonals, cobrint de manera regular tota la superfície pictòrica. Les voluminoses formacions rocoses són modelades mitjançant zones marcades de llum i ombres (doncs el sol és molt fort). El sentit de l'harmonia pictòrica de Cézanne es fa palès als blocs de pedres que són al marge esquerre del quadre, ben enllumenats pel sol, els quals contrasten

amb les ombres negres de la formació rocosa que és a la dreta.

L'impressionisme és progressivament superat. És el descobriment d'un nou paisatge, amb una composició pictòrica reposada i equilibrada, de tot allò que veu a la Natura.

Bodegó amb cistella de fruites. (1888 - 1890). Oli sobre tela, 0'65 x 0'80. París, Museu d'Orsay.



Bodegó amb cistella de fruites.

Els bodegons de Cézanne eren particularment adequats per a fer un estudi detallat de les condicions de percepció. El pintor experimentava amb la representació d'un objecte des de distints punts de vista, plasmant-hi totes les qualitats pictòriques de la matèria. Ací, la taula, la còmoda, la cadira i el sòl constitueixen una referència espacial. Però els objectes no són representats "correctament", des del punt de vista de la perspectiva lineal, sinó que presenten alteracions respecte a d'ella. Així, les potes de la cadira no encaixen amb la perspectiva lineal.

D'altra banda, la vora davantera de la taula sembla trencar-se en desaparèixer sota el mantell. Els punts de vista també varien per als objectes situats damunt la taula. Alguns semblen contemplats des de dalt; mentre que altres són representats a l'altura dels ulls. Fins i tot, la cistella de fruites es mostra des de distints angles.

El jove del xaleco roig. (1888 -1890). Oli sobre tela, 0'79 x 0'64. Col·lecció E. G. Bührle, Zurich.



El jove del xaleco roig.

Cézanne realitzà diversos retrats del model italià Michelangelo di Rosa a París. Aquest treball, un dels més cèlebres de Cézanne, ens mostra un dels trets més característics del pintor: malgrat el seu estatisme aparent, aflora als retrats una gran tensió interna dels personatges. La postura de la figura, pensativa, amb el cap recolzat sobre la mà, és un profund estudi del personatge, malenconiós. Els colors, fortament contrastats, donen una gran vitalitat a l'escena, malgrat la dita malenconia que respira el model.



Els jugadors de cartes

Els jugadors de cartes. (1893 -1896). Oli sobre tela, 0'47 x 0'57. París, Museu d'Orsay.

Els retrats són, amb les natures mortes i els paisatges, els gèneres més significatius de l'obra de Cézanne. A partir de la dècada de 1890, quan la seua muller Hortènsia ja no tenia tantes ganes de exercir com a model, el pintor començà a buscar models d'entre els camperols i jornalers que treballaven com a arrendataris als camps del Jas de Bouffan, amb la contraprestació econòmica per als llauradors per part de Cézanne. Els quadres de jugadors de cartes no són quadres de gènere. Al pintor no l'interessava gens les llurs circumstàncies personals. Cézanne aïlla la temàtica del seu context anecdòtic: es concentra en la representació humana en l'espai. La composició observa unes normes de color i formes estrictes. Hi predominen els tons marrons i grisos. Els reflexos de la llum sobre les robes dels jugadors, sobre la taula i l'ampolla al·ludeixen a una il·luminació artificial. La postura d'ambdós jugadors està en funció de la composició del conjunt. Les línies diagonals dels braços, doblegats en angle recte, convergeixen per sobre de la taula, de la mateixa manera que el punt de fuga de les vores de la taula es troben a la part superior de l'ampolla de vi.



La muntanya de Sainte-Victoire

La muntanya de Sainte-Victoire vista des de Les Lauves. (1904 - 1906). Oli sobre tela, 0'60 x 0'72. Basilea, Öffentliche Kunstsammlung.

La repetició del mateix motiu és una característica de l'obra de Cézanne, com és el cas de la muntanya de Sainte-Victoire, la qual pintà en nombroses ocasions.

Als últims anys de la seua vida, cada vegada que acudia al mateix lloc per contemplar la muntanya de Sainte-Victoire, el primer exercici era l'observació. No pretenia copiar la realitat sinó crear un equivalent pictòric de les seues impressions visuals. Deixant de costat la perspectiva tradicional, els colors clars i els tons de blaus també podien indicar distància. El blau intens és usat per crear la sensació de llunyania. El pintor de Aix-en-Provence, a aquest respecte, afirmà: *“Hay que mezclar suficiente cantidad de azul para hacer perceptible el aire”*. Les taques de color, tosques i diluïdes entre sí, no reproduïen els colors i les formes reals de cadascun dels arbres i cases, sinó que descriuen impressions cromàtiques de diferents zones pictòriques, de parts enlluminades i ombrejades. Tot i que els distints traços de color són tan grans que es poden distingir uns dels altres sense cap esforç, els motius continuen sent percebuts en tot moment (arbres, etc...); doncs estan formats només

pel contrastament de colors, pràcticament sense ésser esbossats. El primer plànol, el central i el del fons estan entremesclats a la meitat esquerra del quadre, eliminant la sensació de profunditat. Amb el seu estil innovador, Cézanne aconseguí distraure l'atenda de l'espectador en favor de la senzilla visió, posant-hi en dubte la tradicional pintura de paisatge figurativa.

Els grans banyistes. (1906). Oli sobre tela, 2'08 x 2'49. Filadèlfia, Museum of Art.



Els grans banyistes.

Cézanne abordà el tema dels banyistes en més de 200 pintures a l'oli, aquarel·les, dibuixos i litografies, des de la dècada de 1870 fins a la seua vellea. La culminació són 3 teles de banyistes femenines als seus darrers anys.

Aquesta n'és una de les tres. El tema té el seu punt de partença als quadres de Giorgione, Tiziano, Rubens i Poussin que Cézanne havia estudiat al Louvre. A més a més, són els llenços de major tamany. El pintor es proposava unir harmònicament el ser humà i el paisatge.

Tampoc no s'interessà pas pel caràcter individual de les distintes figures, sinó per les llurs formes. Així doncs, vol fondre els cossos de les dones amb el seu entorn. Les figures, disposades en dos grups, semblen delimitades per triangles (Cézanne era admirador de Manet, tot i que no li agradava el seu caràcter personal,

vanitós). Els troncs dels arbres delimiten l'enquadrament del fons, triangular també. La sintonia entre els colors de les figures i el paisatge és el recurs principal per a la fusió d'aquests dos elements pictòrics tan diferents. Així, fes parts més clares dels cossos tenen la seua rèplica compositiva en el blanc del núvol que és al centre de l'escena. A més, el color dels cabells de les banyistes, que reproduïxen el marró dels troncs dels arbres, es corresponen amb el de la Natura.

Aquestes relacions de colors contribueixen a que les banyistes es confonguem amb les formes orgàniques de la Natura.

La relació entre Émile Bernard i Paul Gauguin: al voltant del simbolisme.

De nou, reprenem el discurs simbolista. La figura de Émile Bernard es dona a conèixer de manera oficial en inaugurar la primera exposició dels Salons de la Rosa+Croix (la Rosacreu)⁶ el 10 de març de 1892, a la Galeria Durand-Ruel. Prèviament Bernard havia conegut Gauguin el 1886. Dos anys després et 1888 començaren a treballar junts a Pont-Aven (Bretanya).

Per la seua banda, Gauguin, abans de trobar-se amb Émile Bernard a Pont-Aven, havia tingut una vida amb experiències diverses: marí, empleat d'un agent de borsa, ... Procedia d'un ambient burgès acomodat. Als 35 anys, trencà pràcticament amb tot per dedicar-se a la pintura, passant també per l'impresionisme.

La fascinació de Bernard per l'art medieval li motivà a desenvolupar un estil decoratiu pla, on els compartiments de color estaven clarament definits, com en els vitralls medievals o els esmaltats cloisonné (cloisons són els compartiments a on s'apliquen els colors de pasta ceràmica), el qual s'anomenà cloisonisme. Amb aquesta denominació es batejà l'estil

⁶ L'Ordre dels Rosacresus de França es recuperà a la segona meitat del segle XIX. Es tracta d'un culte esotèric que pretén situar els seus orígens a l'antic Egipte i que fou ressuscitat mitjançant la literatura de Johann Valentin Andrea. El seu portaveu al segle XIX fou Joséphin Péladan, crític d'art i novel·lista, el qual deia que descendia dels Mags d'Orient. Anava vestit amb antics vestits assiris. El nucli del seu pensament era la imatge unificada del mascle i la femella, tema de la seua novel·la "*L'Androgin*" (1891), i que ell veia personificat al retrat androgin de "*Sant Joan Baptiste*" de Leonardo. La forma humana mitjançant l'atracció i posterior unió d'allò masculí i allò femení aconsegueix una unitat. El paper de l'art és únic, doncs només l'art i no la natura crea L'èsser androgin i allibera a l'home de tindre que buscar sexualment la seua realització.

d'Émile Bernard, de Gauguin i dels seus amics de Pont-Aven; tot í que Gauguin preferia la de sintetisme.

Ambdós desenvoluparen un estil caracteritzat per dibuixos plans de colors brillants, sovint contornejats amb tons obscurs o negres, i que combinaven també l'interès de Gauguin per l'art primitiu i japonès i per les arts aplicades amb el cloisonisme. L'expressió de les idees, els estats anímics i les emocions s'hi alineen amb la poètica dels simbolistes literaris, els quals pretenien “*vestir a l'idea amb la seua forma sensitiva*”, tal i com havia declarat Jean Moreas al "Manifest Simboljsta" publicat en Le Figaro el 1886.

Les qualitats expressives de la línia i el color eren, doncs, molt apropiades per exagerar o simplificar la representació en relació amb la realitat observada: és la síntesi que Gauguin perseguia í que, combinant-la amb la seua consideració d'impressionista que es tenia a sí mateixa, es reflectiren al títol de l'exposició al Café Volpini de París el 1889: "*Groupe Impressioniste et Synthétiste*". Aquestes concepcions artístiques desenvolupades per Gauguin, el profeta del nou art, tingueren la seua continuïtat al grup *Nabi* (un vocable hebreu que significa "profeta").

Paul Gauguin (1848 – 1903).

Café nocturn a Arlès. (1888). Oli sobre tela, 0'73 x 0'92. Moscou, Museu Pushkin.



Café nocturn a Arlès

Gauguin va compartir amb Van Gogh dos mesos de treball a Arlès. Aquesta tela pertany a eixe moment. A més de l'ús del color de manera arbitrària, -destaquen el roig del fons i el rostre quasi oliva amb reflexos vermells de la Senyora Guinoux, combinació ambiental del roig i del verd de la taula de billar-, és un homenatge a Van Gogh pel tema i l'ambient. Però la composició (amb la taula de billar que no s'hi ajusta a la perspectiva tradicional) i la tècnica pictòrica encara ens recorden a Cézanne, al qual admirava Gauguin.



La visió després del sermó

La visió després del sermó. (1888). Oli sobre tela, 0'73 x 0'92. Edimburg, Galeria Nacional d'Escòcia.

Aquesta és l'obra més emblemàtica de la seua estada a Pont-Aven on expressa les concepcions simbolistes. Gauguin presenta l'escena en la Jacob lluita amb un missatger de Deu, qui rebel·la Jacob el seu nou nom, Israel, avantpassat del poble jueu. Jacob és una figura simbòlica d'enajenació i regeneració. El pintor ubica l'aconteixement al paisatge de Bretanya, indicat per la presència d'una vaca i d'un pomer. El quadre uneix eixe món amb el de la Bíblia mitjançant una aparició que un grup de bretones presenciaven en eixir de l'església un matí de diumenge. L'obra no és naturalista, ni tampoc no està realitzada amb la tècnica impressionista. La pintura serveix per projectar un somni, una visió. Per transmetre la sensació d'aparició, presenta als grups en escala desproporcionada: la vaca és massa menuda; les còpies de les bretones, massa grans. El pomer divideix de manera obliqua la superfície de la composició, com en un gravat japonès. També procedeix de les estampes japoneses el grup de Jacob i l'àngel (inspirat en un tema de les obres de Hokusai); així com els recursos espacials, que són diferents de la perspectiva tradicional (l'abrupte primer pla i la supressió d'un pla intermig). També s'observa la influència de Degas i de la fotografia en les figures tallades pel marc. L'absència d'ombres i les formes planes, definides clarament pel cloisonnisme, il·lustren les seues noves idees d'estructura. Tot això configura un nou llenguatge, basat més en la llibertat en l'ús dels mitjans plàstics per expressar la idea i el símbol que no pas en la sensació, amb una afirmació de les possibilitats expressives del color en ell mateix. A les còpies de les bretones, les línies creen uns arabescos que incideixen en un altre aspecte de l'art de Gauguin: la consideració dels aspectes decoratius, del poder musical de la línia. Gauguin fou un dels primers pintors francesos que, en consonància amb les idees de Morris, -que havien de generar l'Art Nouveau-, s'interessà per les arts decoratives. Com el

mateix pintor explica en una carta a Van Gogh, vol copsar la simplicitat rústica i supersticiosa dels camperols: el paisatge i la lluita només existeixen en la imaginació de la gent que resa com a conseqüència del sermó. Per això contrasta les figures reals i la lluita en un paisatge irreal i desproporcionat. Gauguin intentà col·locar el quadre a la veïna església medieval de Nizon, pensant que seria compatible amb l'atmosfera de l'antic edifici; però el retor li explicà que els seus feligresos no entendrien el quadre i rebutjà amablement l'ofertament.

Nave nave Mahana. (Dies deliciosos). (1896). Lyon, Musée des Beaux-Arts.



Nave nave Mahana.

El 1891, Gauguin afirmava que se n'anava a Tahití perquè volia alliberar-se de la influència de la civilització i perquè volia realitzar un art molt senzill, i que per això necessitava submergir-se en la Natura verge i viure la vida dels salvatges; sense altra preocupació que la de traduir, com ho faria un xiquet, les concepcions de la seua ment, amb l'únic ajut dels mitjans artístics primitius, els únics bons i vertaders. Es tracta d'un estil monumental i decoratiu, carregat d'exotisme, amb referències a mites i llegendes d'aquell món allunyat de la Polinèsia. A Tahití aplegà el juny de 1891. Però el juny de 1892, després d'un any d'estada, demana al Govern francès la seua repatriació, tornant a París el maig de 1893. Els escàndols que provoquen l'exposició de

les teles tahitianes a París són una de les causes que faciliten el seu retorn a Tahití, on aplegà el setembre de 1895, després d'haver visitat en una escala les col·leccions d'art maorí a Nova Zelanda. La predilecció per les composicions amb molts personatges, disposats amb moviment i cadències de gust clàssic, són característiques d'aquesta segona etapa, com es poden apreciar a aquesta interessant tela. A més, el valor expressiu del color: una lluenta tela de colors vermells i daurats.

Mai més ("Nevermore"). (1897). Oli sobre tela, 0'6 x 1'16. Londres, Galeries de l'Institut Courtauld.



Nevermore.

El estudi del cos nu tombat al llit evoca l'Olympia de Manet. Però, per damunt d'aquest estudi, és un homenatge a Mallarmé, el qual havia traduït la obra de Poe "El corb" (de la qual Gauguin usa la cobla com a títol: "Nevermore", es a dir, "Mai més") i l'havia llegit al banquet d'acomiadament que els simbolistes li oferiren el 1891. La dimensió literària es combinada amb la musical, suggerida pels acords de tons verdosos i grogs en primer plànol.

Vincent Van Gogh (1853 – 1890).

Van Gogh fou un bon mestre d'escola. Estudià per a sacerdot i treballà de missioner a Holanda i Bèlgica. En començar la dècada de 1880, es dedicà totalment a la pintura.

Van Gogh presenta un conjunt de concomitàncies amb Gauguin. D'una banda, les connexions amb el Simbolisme. D'un altra, l'allunyament de la ciutat industrial, entès com a crisi de les relacions entre l'artista i la societat. Ambdós influïren de manera immediata en fauvestes i expressionistes. Però en Van Gogh la subjectivitat de l'artista, la seua afectivitat, es va projectar en te seua pintura de forma tan directa i intensa que les seues innovacions foren ben diferents.

Quan arribà a París el 1886, ja arrossegava un bagatge de fracassos personals i professionals, bé com a marxant bé com a predicador. Malgrat això, era un bon moment per a un artista en formació compromès amb les noves tendències; doncs en nombroses exposicions s'hi estaven presentant tes obres dels nous pintors. El seu germà, Theo, un marxant, el mantingué econòmicament i li presentà als impressionistes, els quals acolliren ben bé Vincent. Així mateix, va conèixer més a prop el puntillisme. Fins i tot s'inspira en alguns gravats japonesos de la Galeria Bing, dels quals en feu moltes còpies.



Els menjadors de creïlles.

Els menjadors de creïlles. (1885). Oli sobre tela, 0'82 x 1'14. Amsterdam, Museu Van Gogh.

Els primers quadres de Van Gogh aborden la temàtica del camperolat, però de manera rústica i tosca. S'hi allunya de l'amabilitat convencional, representant-los rudament. La seua paleta és fosca; en aquest cas, en una casa de llauradors, de nit, a la llum artificial d'una làmpara, tractant d'entendre els efectes especials de la il·luminació nocturna, com ara les ombres projectades a la paret.

“Père” Tanguy. (1887). Oli sobre tela. París, Museu Rodin.



Pere Tanguy.

Tanguy era un vell lluitador de la Comuna de París, propietari d'un comerç de pintures. Pissarro n'era un client habitual. A més a més, Monet i Renoir li havien confiat durant una època la venda dels seus quadres. Durant l'estada de Van Gogh a París, s'hi exposaven també olis de Cézanne i Gauguin. En aquesta tela podem observar com la paleta de Van Gogh s'ha il·luminat ràpidament, gràcies

al coneixement de prop de l'impressionisme i el puntillisme. A més a més, la predilecció de Van Gogh pels gravats japonesos es fa palès al fons de la tela. Probablement, es tracten de reproduccions que Vincent tenia per a tapissar la seua habitació al barri de Montmartre.

Cases de le rue Lepic. (1887). Oli sobre tela. Amsterdam, Rijksmuseum Vincent Van Gogh.



Cases de le rue Lepic.

El juny de 1886, Vincent i Theo es traslladaren a un apartament situat a la rue Lepic, 54. Vincent, a més, hi tenia un estudi. Aquesta tela testimonia la influència peculiar del puntillisme: una massa de minúscules taques que respecten els contorns i els elements estructurals dels edificis, amb un horitzó imaginari.

La nit estrellada. (1889). Oli sobre tela, 0'73 x 0'92. Nova York, MOMA.

El 1888, Van Gogh es traslladà a la localitat d'Arlès, al migdia francès. Gauguin el visità i li dugué el missatge sintetista. Van Gogh reaccionà amb el seu acostumat entusiasme, doncs era molt apassionat. Aquesta tela manté una

connexió formal amb el nou estil de Gauguin al perfil de les colines, la casa i l'església; mentre que les formes turbulentes i els remolins de colors intensos contra la nit obscurament inquietant creen un obsessionant estat anímic que és aliena a la sensibilitat simbolista.



La nit estrellada.

Les distintives pinzellades, que són com una successió de moltes cometes, i la varietat de la seua superfície (les quals abasten des d'una pasta pesada i espessa fins a zones intermitents del llenç una mica més descobertes, que semblen estar lleugerament tintades) creen una atmosfera melancòlica.

A Arlès va aconseguir un complet domini dels seus mitjans expressius: les formes simplificades (*“allò essencial”*, deia el pintor) i els seus colors (*“em serveix arbitràriament del color per expressar-me amb més força”*).

Corbes sobre un camp de blat. (1890). Oli sobre tela, 0'51 x 1'03. Amsterdam, Stedelijk Museum, col·lecció Vincent Van Gogh.

El 1890, i després de passar estades en alguns manicomis d'Arlès i Saint Rémy, Van Gogh s'instal·là a un poble al nord de París: Auvers-sur-Otse. Aquesta localitat havia oferit la seua hospitalitat a Cézanne i a un grup de gravadors que treballaven amb un metge, que també era artista: el

doctor Gachet. Gachet havia pres a Van Gogh sota la seua protecció. Les imatges tenen en Van Gogh una càrrega simbòlica estretament lligada als seus estats d'ànim. A més de la composició plana i els ninots per espantar els pardals disposats de manera obliqua, en consonància amb les estampes japoneses que tant admirava, el camp groc hi és dominant, signe de la vida. Un camp en el qual les espigues agitades i les seues pinzellades vibrants de textura es conjuguen perfectament. Per damunt de dos núvols aïllats, per contra, s'hi amunteguen masses obscures, les quals estan disposades amb corbes sinusoidals de manera obsessiva.



Corbes sobre un camp de blat.

Henry Toulouse-Lautrec (1864 – 1901).

D'origen aristòcrata, i físicament deforme, l'existència de Toulouse-Lautrec fou tràgica, marcada per la marginació. Fou l'artista més jove d'aquells que van viure l'aventura del post-impresionisme. Admirador de l'estampa japonesa, també Henri de Toulouse-Lautrec partí de l'impressionisme amb un antecedent molt clar: Degas. Ultrapassà Degas des del punt de vista de saber traure les seues conseqüències d'aquest artista: la principal és que la percepció no és activitat només visual sinó també psicològica.

La seua obra se centra en els temes de la vida nocturna de Montmartre: teatres de varietés (=revista), cafés-concert, balls, el circ, restaurants i, també, lupanars. Observador implacable, aquell excel·lent dibuixant va saber captar ben bé el caràcter, el temperament i l'humor momentani d'un individu, tant pel que fa a la seua fisonomia i la mímica com pel que pertoca al seu llenguatge corporal, ubicant-lo al seu context social. El realisme de Courbet, i més especialment el de Zola, vivia dintre de Toulouse-Lautrec amb una intensitat que era estranya als simbolistes.

Toulouse-Lautrec conegué els post-impresionistes al taller lliure de Cormon. A més d'exposar amb ells, ho feu també amb el grup belga d'Els Vint Però no tingué cap relació fixa amb tots ells, ni tampoc amb cap altre grup. Immediatament, adoptà al seu vocabulari formal les superfícies de color grans, fortes i lineals dels cloisonnistes. L'expressiva línia, de vegades sinuosa com un fuet, seria ben prompte et signe de l'Art Nouveau, i tingué per Toulouse-Lautrec molta més importància que per al seu propulsor Gauguin. L'aplicació del color és nerviosa, quasi esbossada. A més a més, Toulouse-Lautrec gaudeix en captar moviments grotescos i efectes

estrany de llum artificial, els quals els aplicava en algunes escenes curioses i en agosarades perspectives a la profunditat del quadre, com feia també Degas.

El ball al Moulin Rouge. (1889 - 1890)
Oli sobre tela, 1'15 x 1-5. Filadèlfia, Philadelphia Museum of Art.



El ball al Moulin Rouge.

El "Moulin Rouge" del Boulevard de Clichy fou inaugurat a la fi del 1889. Els artistes ballaven davant el públic burgès amb la mateixa excentricitat i provocacions que en altres centres més populars i rústics, on hi eren més habituals. Les lleugeres peces d'Offenbach, cèlebre compositor d'operetes franceses sovint eren executades, com ara el famós cancan. La selecció de l'espai nu, aïllant els dos ballarins centrals, ens recorda Degas A més, l'estudi dels colors i els efectes de llum, l'inquieta alternança entre zones clares i obscures, així com la manera esbossada de pintar, són clares influències impressionistes. Pel contrari, els contorns de les figures -de vegades, només siluetes- són típiques empremtes del sintetisme de Gauguin.

La Goulue entrant al Moulin Rouge. (1892). Oli sobre cartró, 079 x 0'59. Nova York, MOMA.



La Goulue entrant al Moulin Rouge.

Una de les estrelles del Moulin Rouge era la temperamental Louise Weber (1870 - 1929), de malnom *La Gouloue* (= "La Fartona"). Cal dir que Toulouse-Lautrec se sentia fascinat per la irradiació de "La Gouloue". L'artista tulla i deixa entreveure la pressió psíquica que exercia el teatre de varietés sobre les llurs estrelles. L'oli, fascinant, és de nerviosa factura, amb tendència a la caricatura, com ara la figura femenina de l'esquerra, una col·lega de La Gouloue, qui l'acompanya, a més de la germana de La Gouloue, que és a la dreta.

Aristide Bruant al seu cabaret. (1892). Litografia, 1'37 x 0'96. Wittrock, col·lecció particular.

El primer cartell de Toulouse-Lautrec, una gran litografia en colors, aparegué l'octubre de 1891. El cartellisme de Toulouse-Lautrec presenta unes característiques comuns: marcadament pla i sense volum. A més de col·laborar per al Moulin Rouge, Toulouse-Lautrec realitzà al voltant de 30 cartells per a cabarets i editorials. El cartell del cantant Aristide

Bruant és elegant, amb una figura totalment plana, recorren a procediments cloisonnistes.



Aristide Bruant al seu cabaret.



Jane Avril.

Jane Avril al Jardí de París. (1893).
Litografia, 1'37 x 0'96. Wittrock,
col·lecció particular.

Toulouse-Lautrec s'ocupà en diverses ocasions de la ballarina Jane Avril (1868 - 1943), qui es presentava en diversos escenaris, com ara al "Jardí de París". Jane Avril és l'Olympia particular de Toulouse-Lautrec: també li dedicà un interessant oli, en 1892. L'estructura del quadre reflecteix l'herència de Degas, no renunciant-hi a la caricatura del músic que és en primer terme. La visió que Toulouse-Lautrec té de Jane Avril és lleugerament melancòlica, com si estiguera una mica absent.

www.arstechne.es

La crítica de arte y el impresionismo.

JULES LAFORGUE

El Impresionismo.

Origen fisiológico del impresionismo. El prejuicio del dibujo. Admitiendo que si la obra pictórica depende del cerebro, del alma, lo hace por medio del ojo y que el ojo es, pues, por lo pronto como el oído en música, el impresionista es un pintor modernista que, dotado de una sensibilidad de ojo fuera de lo común, olvidando los cuadros acumulados por los siglos en los museos, olvidando la educación óptica de la escuela (dibujo y perspectiva, colorido), a fuerza de vivir y de ver francamente y primitivamente en los espectáculos luminosos al aire libre, es decir, fuera del estudio iluminado a 45°, ya sea en la calle, en el campo o en los interiores, ha llegado a rehacerse un ojo natural, a ver naturalmente y a pintar ingenuamente tal como ve.

Me explico.

Dejando de lado las dos ilusiones del arte, los dos criterios sobre los cuales han desatinado los *estéticos*: ya sea lo *Bello absoluto*, ya el *Gusto absoluto humano*, hay tres ilusiones invencibles de las cuales han vivido siempre los técnicos de la pintura: el dibujo, la perspectiva, la iluminación del estudio. A estas tres segundas naturalezas por hábito corresponden las tres evoluciones que constituyen la fórmula impresionista: las formas obtenidas, no por el dibujo-contorno, sino únicamente por las vibraciones y los contrastes del color; la perspectiva teórica reemplazada por la perspectiva natural de las vibraciones y los contrastes de los colores; la iluminación de estudio, es decir, el cuadro pintado, ya represente la calle, el campo, un salón iluminado, en la luz igual del estudio y trabajado a cualquier hora,

reemplazado por el aire libre, es decir, el cuadro hecho ante su objeto, por impracticable que sea y en el tiempo más breve posible, en vista de las rápidas variaciones de la iluminación de las cosas. Vamos a ver estos tres puntos, estos tres procedimientos de lenguas muertas, como para facilitar, desmontándolo, un deber de escolar, reemplazados por el único recurso de los juegos de la luz, la Vida.

El dibujo es un viejo y vivaz prejuicio cuyo origen ha de buscarse en las primeras experiencias de las sensaciones humanas. Primitivamente, el ojo, conociendo sólo la luz blanca, con sus sombras indescompuestas, por consiguiente, no auxiliado en sus experiencias por el recurso a las coloraciones diferenciadoras, se ayuda con experiencias táctiles. Entonces, por asociaciones habituales de ayuda mutua y luego por la herencia de las modificaciones adquiridas desde la facultad de los órganos táctiles a la del órgano visual, el sentido de las formas ha pasado de los dedos al ojo. Las formas precisas no proceden primitivamente del ojo y el ojo, por sucesión y refinamiento, ha sacado de ellas, para comodidad de su experiencia, el sentido de los contornos netos; y de ahí esa ilusión infantil de la traducción de la realidad viva y sin planos por medio del dibujo-contorno y la perspectiva dibujada.

Esencialmente el ojo debe conocer sólo las vibraciones luminosas, como el nervio acústico solo conoce las vibraciones sonoras. Como el ojo, tras haber comenzado por apropiarse retinar y sistematizar las facultades táctiles ha vivido y se ha instruido, se ha mantenido durante siglos en la ilusión de las obras dibujadas por ello se ha retardado tanto su evolución como órgano de las vibraciones

luminosas con respecto a las del oído por ejemplo, y es todavía en el color una inteligencia rudimentaria y por el o, mientras que el oído en general analiza fácilmente los armónicos, como un prisma auditivo, el ojo ve sintéticamente y groseramente solo la luz y no tiene sino vagos poderes de descomponerla en los espectáculos de la naturaleza, pese a sus tres fibrillas de Young que son las facetas del prisma. Por tanto, un ojo natural (o refinado, puesto que este órgano, antes de avanzar, ha de volverse primitivo deshaciéndose de las ilusiones táctiles), un ojo natural olvida las ilusiones táctiles y su cómoda lengua muerta el dibujo-contorno, y actúa sólo en su facultad de sensibilidad prismática. Llega a ver la realidad en la atmósfera viva de las formas, descompuesta, refractada, reflejada por los seres y las cosas, en incesantes variaciones. Tal es la primera característica del ojo impresionista.

El ojo académico y el ojo impresionista. Polifonía de los colores. En un paisaje bañado en luz, en el cual los seres se modelan como grisallas coloreadas, donde el académico sólo ve la luz blanca en su estado disperso, el impresionista la ve bañando todo no en una muerta blanca, sino en mil combates vibrantes, en ricas descomposiciones prismáticas. Donde el académico sólo ve el dibujo exterior que encierra el modelado, él ve las líneas reales vivas sin forma geométrica, pero formadas por mil pinceladas irregulares que, de lejos, establecen la vida. Donde el académico ve las cosas emplazarse en sus planos respectivos regulares según un armazón reducible a un mero dibujo teórico, él ve la perspectiva establecida por mil minucias de tonos y pinceladas, por las variedades de estados del aire siguiendo su plano no inmóvil, sino en molimiento.

En suma, el ojo impresionista es en la evolución humana el ojo más avanzado, el que hasta aquí ha captado y ha plasmado

las combinaciones de matices más complicadas conocidas.

El impresionista ve y plasma la naturaleza tal como es, es decir, únicamente en vibraciones coloreadas. Ni dibujo, ni luz, ni modelado, ni perspectiva, ni claroscuro, esas clasificaciones infantiles: todo eso se resuelve en realidad en vibraciones coloreadas y debe obtenerse sobre la tela únicamente por medio de vibraciones coloreadas.

En esta pequeña y estrecha exposición en Gurlitt, la fórmula es sensible sobre todo en el Monet... y el Pissarro... donde todo se obtiene con mil pequeñas pinceladas que danzan en todos los sentidos como pajas de colores -en concurrencia vital para la impresión de conjunto-. Nada de melodía aislada; el conjunto es una sinfonía, que es la vida viviente y variante, como "las voces del bosque" de las teorías de Wagner en concurrencia vital para la gran voz del bosque, como el Inconsciente, ley del mundo, es la gran voz melódica, resultante de la sinfonía de las consciencias de razas e individuos. Tal es el principio de la escuela del aire libre impresionista. Y el ojo del maestro será aquel que discierna y plasme las degradaciones, las descomposiciones más sensibles, y ello sobre una simple tela plana. Este principio ha sido, no sistemáticamente, pero sí por genio, aplicado en poesía y en la novela entre nosotros.

Falsa educación de nuestros ojos. Ahora bien, todo el mundo sabe que no vemos los colores de la paleta en sí mismos, sino según las ilusiones correspondientes a la educación que nos han dado los cuadros de siglos, y ante todo en cuanto a la luz que puede darnos la paleta. (Comparad fotométricamente el sol más deslumbrante de Turner con la llama de la más triste vela.) El juicio reflejo de una convención armónica innata, por así decir, se produce entre la sensación visual del paisaje y la

sensación de los recursos desplegados sobre la paleta. Es la lengua proporcional del pintor, que él enriquece proporcionalmente a la riqueza del desarrollo de su sensibilidad óptica. Lo mismo en cuanto a los tamaños y la perspectiva. ¿Osaré decir en este sentido la paleta del pintor es a la luz real y a sus juegos en color sobre las realidades reflectantes y refractantes lo mismo que la perspectiva sobre una tela plana es a la profundidad y a los planos reales de la realidad en el espacio? Estas dos convenciones son los recursos del pintor.

Movilidad del paisaje y movilidad de las impresiones del pintor. Críticos que codificáis lo bello y guiáis el arte, aquí tenéis a un pintor que acaba de plantar su caballete ante un paisaje lo bastante estable en cuanto a la luz, a la hora de la siesta, por ejemplo. Supongamos que, en vez de pintar su paisaje en varias sesiones, tiene el buen sentido de establecer la vida de tonos en *quince minutos*, es decir, que es un impresionista. Trae consigo su sensibilidad óptica propia. Esta sensibilidad es a esta hora, según los estados fatigantes o relajantes que acaba de atravesar, deslumbrada o despierta, y no es la sensibilidad de un solo órgano, sino las tres sensibilidades en concurrencia vital de las tres fibrillas de Young. En estos quince minutos, la iluminación del paisaje -el cielo vivo, las tierras, la vegetación, todo ello en la red inmaterial de la rica atmósfera con la vida incesantemente ondulatoria de sus corpúsculos invisibles reflectantes o refractantes- la iluminación del paisaje ha variado infinitamente, ha vivido, en una palabra.

En estos quince minutos, la sensibilidad óptica del pintor ha variado y vuelto a variar, ha sufrido trastornos en su apreciación de la constancia imponderable y la relatividad de los tonos del paisaje entre ellos. Imponderables fusiones de tonos, contrariedades de percepciones,

distracciones inapreciables, subordinaciones y dominaciones, variaciones del poder de reacción de las tres fibrillas ópticas entre ellas, y en el exterior, combates infinitos e infinitesimales.

Un ejemplo entre miles. Veo tal violeta, bajo los ojos hacia mi paleta para mezclarlo, mi ojo es atraído involuntariamente por la blancura del puño de mi camisa; mi ojo cambia y mi violeta se resiente, etc., etc.

De suerte que en definitiva, aun no permaneciendo más que quince minutos ante un paisaje, la obra no será nunca el equivalente de la realidad fugitiva, sino el registro de cierta sensibilidad óptica sin idéntico en un momento que nunca se reproducirá idéntico en este individuo, bajo la excitación de un paisaje en un momento de su vida luminosa que no volverá a tener un estado idéntico al de este momento. Nótese a grandes rasgos los tres periodos de estado ante un paisaje: la agudeza creciente de la sensibilidad óptica bajo la excitación de este espectáculo nuevo, el *summum* de agudeza, luego la disminución con la fatiga nerviosa.

Añádase la atmósfera infinitamente variable de la mejor galería donde se esponga esta tela, la vida minuciosa y cotidiana de los tonos de la tela deteriorándose y combatiéndose. Y en fin, para los espectadores, otras tantas sensibilidades sin idéntico, y en cada uno de ellos la infinidad de momentos únicos de sus sensibilidades.

Objeto y sujeto son, por tanto, irremediamente móviles, inaprensibles e inaprendientes. Los relámpagos de identidad entre sujeto y objeto son propios del genio. Intentar codificar esos relámpagos es una broma de escuela.

Doble ilusión de lo Bello absoluto y el Hombre absoluto. Innumerables teclados humanos. La vieja estética ha desatinado

alternativamente sobre estas dos ilusiones: lo Bello absoluto, objetivo; el Hombre absoluto, subjetivo, el Gusto.

Hoy día se tiene un sentimiento más exacto de la Vida en nosotros y fuera de nosotros. Cada hombre es según su momento en el tiempo, su medio de raza y de condición social, su momento de evolución individual, un cierto teclado sobre el cual el mundo exterior toca de cierta manera. Mi teclado es perpetuamente cambiante y no hay otro idéntico al mío. Todos los teclados son legítimos.

Del mismo modo, el mundo exterior es una sinfonía perpetuamente cambiante (la ley de Fechner, la percepción de las diferencias decreciente en razón inversa a las intensidades).

Las artes ópticas dependen del ojo y únicamente del ojo.

No hay en el mundo dos ojos idénticos como órgano y como facultad.

Todos nuestros órganos están en concurrencia vital; en el pintor domina el ojo; en el músico, el oído; en el metafísico, cierta facultad, etc. El ojo más digno de admiración es el que ha ido más lejos en la evolución de este órgano, y por consiguiente la pintura más admirable será, no aquella donde haya esas quimeras de escuelas: «la belleza helénica», «el colorido veneciano», «el pensamiento de Cornelius», etc., sino aquella que revele este ojo por lo refinado de sus matices o lo complicado de sus líneas.

El estado más favorable para la libertad de esta evolución es la supresión de las escuelas, los jurados, las medallas, esos muebles infantiles del patronazgo del Estado, del parasitismo de los críticos de arte sin ojo; el diletantismo nihilista, la anarquía abierta a todas las influencias, tal como reina entre los artistas franceses en

este momento: «Dejad hacer, dejad pasar». Por encima de la humanidad, la Ley sigue su desarrollo reflejo y el Inconsciente sopla donde quiere.

Definición del aire libre. El aire libre, fórmula que sirvió primero y sobre todo a los paisajistas de la escuela de Barbizon (aldea cercana al bosque de Fontainebleau), no significa eso. Este aire libre de los paisajistas impresionistas domina toda su pintura y significa la pintura de los seres o de las cosas en su atmósfera: paisaje, salones o simples interiores, calles, escenarios iluminados con gas, fábricas, mercados, hospitales, etc.

Explicación de las aparentes exageraciones impresionistas. El ojo común del público y de la crítica no artística, educado para ver la realidad en las armonías establecidas y fijadas por la multitud de sus pintores mediocres en cuanto ojo, ese ojo no tiene derecho alguno contra estos ojos agudos de artistas que, más sensibles a las variaciones luminosas, anotarán naturalmente en su tela sus matices, relaciones de matices raros, imprevistos, desconocidos que harán clamar a los ciegos contra la excentricidad deliberada, e incluso teniendo en cuenta la incoherencia de un ojo naturalmente, voluntariamente si se quiere, exasperado en la prisa de unas impresiones anotadas en la primerísima embriaguez sensorial de una realidad escogida ya rara e imprevista; todo ello, siendo la lengua de la paleta con relación a la realidad una lengua convencional y susceptible de aderezos nuevos, todo ello ¿no es más artístico, más vivo y por consiguiente más fecundo para el porvenir que las tristes e inmutables recetas de los coloridos académicos?

Programa de los pintores futuros. El grupo de pintores más vivos, más audaces que se haya visto nunca, y los más sinceros (viven entre las risas o la

indiferencia, es decir, casi en la miseria), con la voz de cierta prensa en minoría, exige que el Estado deje de ocuparse del arte, que se venda la Escuela de Roma (Villa Medici), que se cierre el Instituto, que no haya medallas ni otras recompensas, que los artistas vivan en la anarquía, que es la vida misma, cada uno abandonado a sus propias fuerzas y no aniquilado o trabado por la enseñanza académica que vive del pasado. No más belleza oficial; el público sin guía aprenderá a ver por sí mismo e irá naturalmente a los pintores que le interesan de una manera moderna, viva, y no griega o renacentista. No más Salones oficiales ni medallas que no existen para los literatos. Igual que éstos trabajan por sí mismos e intentan colocar su obra en los escaparates de los editores, así ellos trabajarán a su gusto e intentarán colocar sus obras en los escaparates de los marchantes de cuadros. Ése será su Salón.

Los marcos en relación con la obra. Las exposiciones de Independientes han sustituido el perpetuo marco dorado de molduras que formaba parte del almacén de tópicos académicos por la variedad inteligente y refinada de los marcos de fantasía. Un paisaje verde sol, una página clara de invierno, un interior deslumbrante de lámparas y trajes, exigen marcos diferentes que sólo sus autores respectivos sabrán confeccionar, como una mujer sabe mejor que nadie qué matices de telas y qué polvos y qué tintes de tocador realzarán su cutis, la expresión de su rostro, sus maneras. Hemos visto marcos lisos, blancos, rosa pálido, verdes, amarillo junquillo, otros abigarrados en extremo con mil tonos y de mil maneras. Esta moda ha tenido su repercusión en los Salones oficiales, pero sólo ha producido novedades burguesas, de tipo felpa y otras.

ÉMILE ZOLA

Édouard Manet. Estudio biográfico y crítico.

I El hombre y el artista.

[...] Me veo forzado, sintiéndolo mucho, a exponer aquí algunas ideas generales. Mi estética, o más bien la ciencia que llamaré la estética moderna, difiere demasiado de los dogmas enseñados hasta hoy como para arriesgarme a hablar antes de haber sido perfectamente comprendido.

He aquí cuál es la opinión de la multitud sobre el arte, sobre la pintura en particular. Hay una belleza absoluta, situada fuera del artista, o mejor dicho, una perfección ideal hacia la cual tiende cada uno y que cada uno alcanza más o menos. Desde ese momento, hay una medida común que es esa misma belleza; se aplica esta medida común a cada obra producida, y según si la obra se acerca o se aleja de la medida común, se declara que esta obra tiene más o menos mérito. Las circunstancias han querido que se escogiera como patrón lo bello griego, de suerte que los juicios emitidos sobre todas las obras de arte creadas por la humanidad resultan de la mayor o menor semejanza de estas obras con las obras griegas.

De este modo, la gran producción del genio humano, siempre en alumbramiento, queda reducida a la simple eclosión del genio griego. Los artistas de este país han encontrado lo bello absoluto y, desde ese momento, todo está dicho; fijada la medida común, no se trataba ya sino de imitar y de reproducir los modelos lo más exactamente posible. Y hay gente que nos demuestra que los artistas del Renacimiento sólo fueron grandes porque fueron imitadores. Durante más de dos mil años, el mundo se transforma, las civilizaciones se elevan y se hunden, las sociedades se precipitan o languidecen, en medio de costumbres siempre cambiantes; y por otra parte, los artistas nacen aquí y

allá, en las mañanas pálidas y frías de Holanda, en las tardes cálidas y voluptuosas de Italia y de España. ¡Qué importa! Lo bello absoluto está ahí, inmutable, dominando las edades; contra él se estrella miserablemente toda esa vida, todas esas pasiones y todas esas imaginaciones que han gozado y sufrido durante más de dos mil años.

He aquí ahora cuáles son mis creencias en materia artística. Yo abrazo de una mirada la humanidad que ha vivido y que, ante la naturaleza, en todo momento, bajo todos los climas, en toda circunstancia, ha sentido la imperiosa necesidad de crear humanamente, de reproducir mediante las artes los objetos y los seres. Tengo así un vasto espectáculo cada una de cuyas partes me interesa y me conmueve profundamente. Cada gran artista ha venido a darnos una traducción nueva y personal de la naturaleza.

La realidad es aquí el elemento fijo, y los diversos temperamentos son los elementos creadores que han dado a las obras unos caracteres diferentes. Es en estos caracteres diferentes, en estos aspectos siempre nuevos, donde reside para mí el interés poderosamente humano de las obras de arte. Yo querría que las telas de todos los pintores del mundo se reunieran en una inmensa sala, donde podríamos ir a leer página por página la epopeya de la creación humana. Y el tema sería siempre la misma naturaleza, la misma realidad, y las variaciones serían las maneras particulares y originales, con ayuda de las cuales los artistas habrían plasmado la gran creación de Dios. Es en medio de esta inmensa sala donde la multitud debe situarse para juzgar sanamente las obras de arte; lo bello ya no es aquí algo absoluto, una ridícula medida común; lo bello se vuelve la propia vida humana, el elemento humano que se mezcla con el elemento fijo de la realidad para sacar a la luz una creación que pertenece a la humanidad. Es en nosotros donde vive la

belleza, y no fuera de nosotros. Qué me importa una abstracción filosófica, qué me importa una perfección soñada por un pequeño grupo de hombres. Lo que me interesa, a mí en cuanto hombre, es la humanidad, mi gran madre; lo que me conmueve, lo que me encanta, en las creaciones humanas, en las obras de arte, es encontrar en el fondo de cada una de ellas a un artista, un hermano, que me presenta la naturaleza bajo una cara nueva, con toda la potencia o toda la dulzura de su personalidad. Esta obra, así considerada, me cuenta la historia de un corazón y una carne, me habla de una civilización y una región. Y cuando, en el centro de la inmensa sala donde están colgados los cuadros de todos los pintores del mundo, echo una ojeada a ese vasto conjunto, tengo allí el mismo poema en mil lenguas diferentes, y no me; canso de releerlo en cada cuadro, encantado por las delicadezas y vigores de cada dialecto.

No puedo dar aquí, en su integridad, el libro que me propongo escribir sobre mis creencias artísticas, y me contento con indicar a grandes rasgos lo que hay y lo que creo. No derribo ningún ídolo, no niego a ningún artista. Acepto todas las obras de arte con igual título; en calidad de manifestaciones del genio humano. Y ellas me interesan casi igualmente, todas ellas tienen la verdadera belleza: la vida, la vida en sus mil expresiones, siempre cambiantes, siempre nuevas. La ridícula medida común ya no existe; el crítico estudia una obra en sí misma, y la declara grande cuando encuentra en ella una traducción fuerte y original de la realidad; afirma entonces que el Génesis de la creación humana tiene una página más, que ha nacido un artista que da a la naturaleza un alma nueva y nuevos horizontes. Y nuestra creación se extiende del pasado al infinito del porvenir; cada sociedad aportará sus artistas, que a su vez aportarán su personalidad. Ningún sistema, ninguna teoría puede contener la vida en sus producciones incesantes.

Nuestro papel, el de los jueces de las obras de arte, se limita, pues, a hacer constar los lenguajes de los temperamentos, a estudiar estos lenguajes, a decir lo que hay en ellos de novedad ágil y enérgica. Los filósofos, si es necesario, se encargarán de enunciar las fórmulas. Yo sólo quiero analizar hechos, y las obras de arte son simples hechos.

Así pues, he dejado aparte el pasado, no tengo ni regla ni patrón en las manos, me sitúo ante los cuadros de Edouard Manet como ante unos hechos nuevos que deseo explicar y comentar. Lo que me impresiona en primer lugar de estos cuadros es una exactitud muy sutil en las relaciones entre los tonos. Me explico. Unas frutas están puestas sobre una mesa y se destacan contra un fondo gris: hay entre las frutas, según estén más o menos próximas, unos valores de coloración que forman toda una gama de tintas. Si partimos de una nota más clara que la nota real, debemos seguir una gama siempre más clara; y sucederá lo contrario si partimos de una nota más oscura. Esto es lo que se llama, creo, la ley de los valores. Sólo conozco, en la escuela moderna, tres artistas, Corot, Courbet y Edouard Manet, que hayan obedecido constantemente a esta ley al pintar figuras. Las obras ganan así una nitidez singular, una gran verdad y un gran encanto de aspecto.

Edouard Manet, por lo general, parte de una nota más clara que la nota existente en la naturaleza. Sus pinturas son rubias y luminosas, de una palidez sólida. La luz cae blanca y generosa, iluminando los objetos de una manera suave. No hay en ello el menor efecto forzado; personajes y paisajes se bañan en una suerte de alegre claridad que llena toda la tela.

Lo que me impresiona en segundo lugar es una consecuencia necesaria de la observación exacta de la ley de los valores. El artista, situado ante un tema cualquiera, se deja guiar por sus ojos, que

perciben este tema en amplias tintas que se dominan unas a otras. Una cabeza puesta contra una pared ya no es más que una mancha más o menos blanca sobre un fondo más o menos gris; y el traje yuxtapuesto a la figura se vuelve, por ejemplo, una mancha más o menos azul junto a la mancha más o menos blanca. De ahí esa gran simplicidad, sin apenas detalles; un conjunto de manchas exactas y delicadas que, a algunos pasos, da al cuadro un relieve pasmoso. Insisto en este carácter de las obras de Edouard Manet, pues domina en ellas y hace que sean como son. Toda la personalidad del artista consiste en la manera en que su ojo está constituido: ve rubio y ve por masas.

Lo que me impresiona en tercer lugar es una gracia un poco seca, pero encantadora. Entendámonos: no hablo de esta gracia rosa y blanca que tienen las cabezas de porcelana de las muñecas, hablo de una gracia penetrante y verdaderamente humana. Edouard Manet es hombre de mundo, y hay en sus cuadros ciertas líneas exquisitas, ciertas actitudes menudas y bonitas que testimonian su amor por las elegancias de los salones. Ese es el elemento inconsciente, la naturaleza misma del pintor. Y aprovecho la ocasión para protestar contra el parentesco que se ha querido establecer entre los cuadros de Edouard Manet y los versos de Charles Baudelaire. Yo sé que una viva simpatía ha unido al poeta y el pintor, pero creo poder afirmar que este último nunca ha caído en la tontería, cometida por tantos otros, de querer introducir ideas en su pintura. El breve análisis que acabo de dar de su talento prueba con qué ingenuidad se sitúa ante la naturaleza; si reúne varios objetos o varias figuras, en su elección le guía únicamente el deseo de obtener unas bellas manchas, unas bellas oposiciones. Es ridículo querer hacer un soñador místico de un artista que obedece a semejante temperamento.

Tras el análisis, la síntesis. Tomemos cualquier tela del artista y no busquemos allí otra cosa que lo que ella contiene: unos objetos iluminados, unas criaturas reales. El aspecto general, ya lo he dicho, es de un rubio luminoso. En la luz difusa, los rostros están tallados en grandes planos de carne, los labios se vuelven simples trazos, todo se simplifica y se arranca del fondo con masas poderosas. La exactitud de los tonos establece los planos, llena la tela de aire, da fuerza a cada cosa. Se ha dicho, para burlarse, que las telas de Édouard Manet recordaban a los grabados de Épinal, y hay mucho de verdad en esta burla que es un elogio; aquí y allí los procedimientos son los mismos, las tintas se aplican en placas, con la diferencia de que los obreros de Épinal emplean los tonos puros, sin preocuparse de los valores, y Édouard Manet multiplica los tonos y establece entre ellos las relaciones exactas. Sería mucho más interesante comparar esta pintura simplificada con los grabados japoneses, que se le parecen por su elegancia extraña y sus magníficas manchas.

La primera impresión que produce una tela de Édouard Manet es un poco dura. No estamos acostumbrados a ver traducciones tan simples y tan sinceras de la realidad. Además, ya lo he dicho, hay cierta rigidez elegante que nos sorprende. El ojo no percibe al principio sino tintas plantadas con amplitud. Pronto los objetos se dibujan y se ponen en su sitio; al cabo de unos segundos, aparece el conjunto, vigoroso y sólido, y se disfruta de un verdadero encanto al contemplar esta pintura clara y grave, que plasma la naturaleza con una brutalidad dulce, si puedo expresarme así. Al acercarnos al cuadro, veremos que el oficio es más delicado que brusco; el artista emplea sólo el pincel y se sirve de él con mucha prudencia; no hay amontonamientos de colores, sino una capa unida. Este audaz del que se han burlado usa métodos muy sensatos, y si sus obras tienen un aspecto

peculiar, se debe sólo a la manera muy personal en que él percibe y traduce los objetos.

En suma, si me interrogaran y me preguntaran qué lengua nueva habla Édouard Manet, yo respondería: habla una lengua de simplicidad y de exactitud. La nota que aporta es una nota rubia que llena la tela de luz. La traducción que nos da es una traducción exacta y simplificada, que procede por grandes conjuntos, indicando sólo las masas.

Nos hace falta, no podría repetirlo demasiado, olvidar mil cosas para comprender y gustar de este talento. No se trata ya aquí de una búsqueda de la belleza absoluta; el artista no pinta ni la historia ni el alma; lo que se llama composición no existe para él y la tarea que se impone no es representar tal pensamiento o tal acto histórico. Y por eso no hay que juzgarle ni como moralista ni como literato; se le debe juzgar como pintor. Él trata los cuadros de figuras como está permitido, en las escuelas, tratar los cuadros de naturaleza muerta; quiero decir que agrupa las figuras un poco al azar, y luego sólo le preocupa fijarlas sobre la tela tal como las ve, con las vivas oposiciones que forman al destacarse unas sobre otras. No le pidáis nada más que una traducción de exactitud literal. No podría cantar ni filosofar. Sabe pintar, y eso es todo: tiene el don, y es su temperamento propio, de captar en su delicadeza los tonos dominantes y poder así modelar en grandes planos las cosas y los seres.

Es un hijo de nuestra época. Veo en él a un pintor analista. Todos los problemas han sido replanteados, la ciencia ha querido tener unas bases sólidas y ha vuelto a la observación exacta de los hechos. Y este movimiento no se ha producido solamente en el orden científico; todos los conocimientos, todas las obras humanas tienden a buscar en la

realidad unos principios sólidos y definitivos. Nuestros paisajistas modernos superan con mucho a nuestros pintores de historia y de género, porque han estudiado nuestros campos, contentándose con traducir el primer rincón de bosque que encontraban. Édouard Manet aplica el mismo método en cada una de sus obras; mientras que otros se rompen la cabeza para inventar una nueva Muerte de César o un nuevo Sócrates bebiendo la cicuta, él coloca tranquilamente en un rincón de su estudio algunos objetos y algunas personas, y se pone a pintar, analizando el conjunto con cuidado. Lo repito, es un simple analista; su faena tiene mucho más interés que los plagios de sus colegas; el arte mismo tiende así hacia una certeza; el artista es un intérprete de lo que es, y sus obras tienen para mí el gran mérito de ser una descripción precisa hecha en una lengua original y humana.

Se le ha reprochado que imitara a los maestros españoles. Concedo que hay cierto parecido entre sus primeras obras y las de esos maestros: siempre se es hijo de alguien. Pero, desde su Almuerzo en la hierba, él me parece afirmar claramente esta personalidad que he intentado explicar y comentar brevemente. La verdad es quizá que el público, viéndole pintar escenas y trajes de España, habrá pensado que tomaba sus modelos de allende los Pirineos. De eso a la acusación de plagio no hay mucha distancia. Ahora bien, es bueno hacer saber que, si Édouard Manet ha pintado espadas y majos, es porque tenía en su estudio trajes españoles y los encontraba bellos de color. Sólo en 1865 atravesó España, y sus telas tienen un acento demasiado individual para que se quiera ver en él sólo un bastardo de Velázquez y de Goya.

II Las obras.

[...] El almuerzo en la hierba es látela más grande de Édouard Manet, donde ha realizado el sueño de todos los pintores:

poner unas figuras de tamaño natural en un paisaje. Se sabe con qué fuerza ha vencido esta dificultad. Allí hay un follaje, unos troncos de árboles y, al fondo, un río donde se baña una mujer en camisa; en primer plano, dos jóvenes sentados frente a una segunda mujer que acaba de salir del agua y seca su piel desnuda al aire libre. Esta mujer des-nuda ha escandalizado al público, que sólo la ha visto a ella en la tela. ¡Dios mío! ¡Qué indecencia: una mujer sin el menor velo entre dos hombres vestidos! Esto nunca se había visto. Y esta creencia era un grosero error, pues hay en el museo del Louvre más de cincuenta cuadros en los cuales se encuentran mezclados personajes vestidos y personajes desnudos. Pero nadie va al museo del Louvre a escandalizarse. La multitud se ha guardado, por lo demás, de juzgar El almuerzo en la hierba como debe juzgarse una verdadera obra de arte; ha visto solamente unas personas que comían en la hierba, al salir del baño, y ha creído que el artista había puesto una intención obscena y escandalosa en la disposición del tema, cuando el artista simplemente había buscado obtener unas oposiciones vivas y unas masas francas. Los pintores, sobre todo Édouard Manet, que es un pintor analista, no tienen esa preocupación del tema que atormenta a la multitud ante todo; el tema para ellos es sólo un pretexto para pintar, mientras que para la multitud sólo existe el tema. Así, con toda seguridad, la mujer desnuda de El almuerzo en la hierba no está ahí sino para proporcionar al artista la ocasión de pintar un poco de carne. Lo que hay que ver en el cuadro no es un almuerzo en la hierba, es el paisaje entero, con sus vigores y delicadezas, con sus primeros planos tan amplios, tan sólidos, y sus fondos de una delicadeza can ligera; es esta carne firme, modelada en grandes facetas de luz, estas telas suaves y fuertes, y sobre todo esta deliciosa silueta de mujer en camisa que forma, al fondo, una adorable mancha blanca en medio de las hojas verdes; es, en fin, este conjunto

vasto, lleno de aire, este rincón de la naturaleza plasmado con una simplicidad tan exacta, toda esta página admirable donde un artista ha puesto los elementos particulares y raros que había en él. En 1864, Édouard Manet exponía un Cristo muerto y los ángeles y Una corrida de toros. De este último cuadro sólo» ha conservado el espada del primer plano -El hombre muerto-, que se acerca mucho en estilo al Niño de la espada; la pintura es detallada y ceñida, muy fina y muy sólida; sé de antemano que será uno de los éxitos de la exposición del artista, pues a la multitud le gusta mirar de cerca y que no le choquen las asperezas demasiado duras de una originalidad sincera. En cuanto a mí, prefiero con mucho el Cristo muerto y los ángeles; ahí encuentro a Édouard Manet de cuerpo entero, con los prejuicios de su ojo y las audacias de su mano. Se ha dicho que el Cristo no era un Cristo, y admito que quizá sea así; para mí es un cadáver pintado en plena luz, con franqueza y vigor; y hasta me gustan los ángeles del fondo, esos niños de grandes alas azules que tienen una extrañeza tan dulce y tan elegante.

En 1865, Édouard Manet es aceptado otra vez en el Salón; expone un Cristo insultado por los soldados y su obra maestra, su Olympia. He dicho obra maestra, y no retiré la palabra. Pretendo que esta tela es verdaderamente la carne y la sangre del pintor. Ella le contiene entero y sólo a él. Quedará como la obra característica de su talento, como la marca más alta de su potencia. He leído en ella la personalidad de

Édouard Manet, y cuando analizaba el temperamento del artista, tenía únicamente ante los ojos esta tela que encierra todas las demás. Tenemos aquí, como dicen los bufones públicos, un grabado de Épinal, Olympia, acostada sobre sábanas blancas, forma una gran mancha pálida sobre el fondo negro; en ese fondo negro se encuentra la cabeza de la negra que trae un ramo y ese famoso

gato que tanto ha divertido al público. A primera vista, sólo se distinguen así dos tintas en el cuadro, dos tintas violentas, alzándose una sobre otra. Por otra parte, los detalles han desaparecido. Mirad la cabeza: los labios son dos finas líneas rosas, los ojos se reducen a unos trazos negros. Ved ahora el ramo, y de cerca, os lo ruego: placas rosas, placas azules, placas verdes. Todo se simplifica, y si queréis reconstruir la realidad, tenéis que retro-ceder algunos pasos. Entonces ocurre una extraña historia: cada objeto se pone en su plano, la cabeza de Olympia se destaca del fondo con un relieve pasmoso, el ramo se vuelve una maravilla de brillo y de frescura. La exactitud del ojo y la simplicidad de la mano han hecho el milagro; el pintor ha procedido como procede la misma naturaleza, con masas claras, con amplios planos de luz, y su obra tiene el aspecto un poco rudo y austero de la naturaleza. Por otra parte, hay aquí ciertos prejuicios; el arte vive sólo de fanatismo. Y estos prejuicios son precisamente la sequedad elegante, la violencia de las transiciones que he señalado. Es el acento personal, el sabor particular de la obra. Nada es de una delicadeza tan exquisita como los tonos pálidos de las sábanas blancas diferentes sobre las cuales está acostada Olympia. En la yuxtaposición de estos blancos hay una inmensa dificultad vencida. El propio cuerpo de la niña tiene una palidez encantadora; es una muchacha de dieciséis años, sin duda un modelo que Édouard Manet ha copiado tranquilamente tal como era. Y todo el mundo ha gritado: se ha juzgado indecente este cuerpo desnudo; así tenía que ser, puesto que lo que hay es carne, una mujerzuela que el artista ha puesto en la tela con su desnudez joven y ya marchita. Cuando nuestros artistas nos dan unas Venus, corrigen la naturaleza; mienten. Édouard Manet se ha preguntado por qué mentir, por qué no decir la verdad: él nos permite conocer a Olympia, esta mujerzuela de nuestros días, que uno se encuentra en las aceras y que ciñe sus

flacos hombros con un delgado chal de lana desteñida. El público, como siempre, se ha guardado muy bien de comprender lo que quería el pintor; ha habido gente que buscaba un sentido filosófico en el cuadro; a otros, más procaces, no les habría disgustado descubrir en él una intención obscena. Pues bien, dígales bien alto, querido maestro, que no es usted lo que ellos piensan, que un cuadro para usted es un simple pretexto para el análisis. Necesitaba una mujer desnuda, y elige usted a Olimpia, la primera que llega; necesitaba unas manchas claras y luminosas, y pone usted un ramo; necesitaba unas manchas negras, y pone en un rincón una negra y un gato. ¿Qué quiere decir todo eso? Usted apenas lo sabe, ni yo tampoco. Pero lo que sí sé es que ha logrado admirablemente hacer una obra de pintor, de gran pintor, quiero decir traducir enérgicamente y en un lenguaje particular las verdades de la luz y la sombra, las realidades de los objetos y las criaturas. Llego ahora a las últimas obras, a esas que el público no conoce. Ved la inestabilidad de las cosas humanas: Édouard Manet, recibido en el Salón en dos ocasiones consecutivas, es rechazado sin ambages en 1866; se acepta la extrañeza tan original de Olympia y no se quiere ni El pífano ni El actor trágico, telas que, si bien contienen la personalidad entera del artista, no la afirman tan abiertamente. El actor trágico, un re-trato de Rouvière vestido de Hamlet, lleva un traje negro que es una maravilla de ejecución. Rara vez he visto semejantes sutilezas de tono ni soltura parecida al pintar telas del mismo color yuxtapuestas. Por lo demás, prefiero El pífano, un hombrecito, un niño de tropa músico, que sopla su instrumento con todo su aliento y todo su corazón. Uno de nuestros grandes paisajistas modernos ha dicho que este cuadro era «un rótulo de un guardarropa», y yo soy de su opinión, si ha querido decir con ello que el traje del joven músico estaba tratado con la simplicidad de una estampa. El amarillo de los galones, el

azul negro de la guerrera, el rojo de los pantalones no son, también aquí, más que amplias manchas. Y esta simplificación producida por el ojo claro y certero del artista ha hecho de la tela una obra muy rubia, muy ingenua, encantadora hasta la gracia, real hasta la aspereza [...].

THÉODORE DURET**Los pintores impresionistas.**

Prefacio

Que contiene algunas pequeñas verdades dirigidas al público.

Cuando los impresionistas organizaron en 1877, en la rué Le Peletier, la exposición de cuadros que atrajo sobre ellos la atención del público, los críticos, la inmensa mayoría, se burlaron de ellos o los cubrieron de groseras injurias. La opinión de la mayoría de los visitantes fue que los artistas que exponían no estaban quizá desprovistos de talento, y que habrían podido quizá hacer buenos cuadros, si hubieran querido pintar como todo el mundo, pero que ante todo buscaban hacer ruido para alborotar a la multitud. En suma, los impresionistas se ganaron en su exposición la reputación de ser gente descarriada, y las bromas que la crítica, la caricatura, el teatro, siguen echando sobre ellos y prueban que esta opinión persiste.

Y si uno se arriesga a decir «¿Sabe usted?, pues hay aficionados que los aprecian», entonces el asombro crece. Pues serán unos excéntricos, se responde. El candor me obliga a declarar que este epíteto me suena más que ningún otro. Pues sí, me gusta y admiro el arte de los impresionistas, y precisamente he tomado la pluma para explicar las razones de mi gusto.

Sin embargo, no crea el lector que soy un entusiasta aislado. No estoy solo. Formábamos al principio una pequeña secta, constituimos hoy una iglesia, nuestro número crece, hacemos prosélitos. Y les aseguro incluso que se encuentra uno en muy buena compañía en nuestra sociedad. Hay ante todo críticos como Burty, Castagnary, Chesneau, Duranty, que en el mundo de las artes nunca han sido considerados malos jueces; también

literatos como Alphonse Daudet, D'Hervilly, Zola; y en fin, hay coleccionistas. Porque —¡aquí el público que tanto se ríe mirando los impresionistas tiene que asombrarse aún más!— esta pintura se compra. Es verdad que no enriquece a sus autores lo bastante como para permitirles construirse palacetes, pero, bueno, se compra. Hay hombres, los que antaño dieron pruebas de gusto reuniendo obras de Delacroix, Corot, Courbet, que hoy se forman colecciones de impresionistas que los deleitan; para citar sólo algunos bien conocidos: D'Auriac, Étienne Baudry, De Bellio, Charpentier, Deudon, Dolifus, Faure, Murer, De Rasty. Bueno, ¿y qué?, ¿pretenden ustedes, porque se hayan reunido algunas docenas, hacer retractarse al público de su opinión? ¡Usted lo ha dicho! Con el tiempo tenemos esa pretensión.

Se ha discutido mucho para saber hasta qué punto el público era capaz de juzgar por sí mismo las obras de arte. Se puede conceder que es competente para sentir y degustar cuando está en presencia de formas aceptadas y de procedimientos tradicionales. Con todo descifrado, todo el mundo puede leer y entender. Pero si se trata de ideas nuevas, de maneras de sentir originales, si la forma en que se envuelven las ideas, si la horma que adoptan las obras son igualmente nuevas y personales, entonces la ineptitud del gran público para entender y captar de entrada es cierta y absoluta.

La pintura que, para ser comprendida, exige una adaptación del órgano del ojo y la costumbre de descubrir, bajo los procedimientos del oficio, los sentimientos íntimos del artista, es una de las artes menos fácilmente accesibles a la multitud. Schopenhauer ha clasificado las profesiones artísticas y literarias según el grado de dificultad para que se reconozca su mérito; ha situado como los más fácilmente admirados y más pronto

aplaudidos a los saltadores de cuerda, los bailarines, los actores; ha puesto en último lugar a los filósofos e inmediatamente antes que ellos a los pintores.

Todo lo que hemos visto en nuestra época prueba la perfecta exactitud de esta clasificación. ¿Con qué desdén no se ha tratado a su aparición a los más grandes pintores? ¿Quién no tiene aún los oídos llenos de las mofas que eran el fondo de los juicios de la crítica y del público sobre ellos? ¿No se ha pretendido mucho tiempo que Delacroix no sabía dibujar y que sus cuadros eran sólo orgías de colores? ¿No se ha reprochado a Millet que hiciera paisajes innobles y groseros y dibujos imposibles de colgar en un salón? ¿Y qué no se habrá dicho de la pintura de Corot? No está terminado, son sólo esbozos, es de un gris sucio, está pintado con restos de la paleta. Es un hecho cierto que durante mucho tiempo, cuando, excepcionalmente, un visitante se aventuraba en el estudio de Corot y éste, tímidamente, le ofrecía una tela, el quídam la rechazaba, poco deseoso de quedarse con lo que le parecía un pintarrajo y de gastarse el dinero en un marco. Si Corot no hubiera vivido hasta los ochenta años, habría muerto, en el aislamiento y el desdén. ¡Y Manet!, se puede decir que la crítica ha reunido todas las injurias que había vertido desde medio siglo atrás sobre sus predecesores, para arrojarlas sobre su cabeza de una sola vez. Y sin embargo la crítica se ha retractado después públicamente, y el público ha sentido admiración; pero ¡cuánto tiempo y esfuerzos han sido necesarios, qué poco a poco ha sucedido, penosamente, a través de conquistas sucesivas! ¡Vamos!, me dice el lector, ¿pretende usted sermonearme y disertar así sin fin sobre la pintura en general, o va a hablarme especialmente de los impresionistas? Es verdad. Pasemos la página.

Capítulo

Donde se establece el punto de partida y la razón de ser de los impresionistas.

Los impresionistas no se han hecho solos, no han nacido como los champiñones. Son el producto de una evolución regular de la moderna escuela francesa. *Natura non facit saltus*, no más en pintura que en cualquier otra cosa. Los impresionistas descienden de los pintores naturalistas; sus padres son Corot, Courbet y Manet. A estos tres maestros les debe el arte de pintar unos procedimientos de factura más simples y la pincelada espontánea, que procede a grandes trazos y por masas, la única que desafía al tiempo. A ellos se debe la pintura clara, definitivamente liberada del litargirio, del betún, del chocolate, del jugo de buyo, del gargajo y del gratén. A ellos debemos el estudio del aire libre, la sensación no sólo de los colores, sino de los menores matices cromáticos, los tonos, y también la búsqueda de relaciones entre el estado de la atmósfera que ilumina el cuadro y la tonalidad general de los objetos pintados. A lo que los impresionistas debían a sus predecesores ha venido a sumarse la influencia del arte japonés.

Si paseáis a orillas del Sena, en Asnières por ejemplo, podéis abarcar de un vistazo el tejado rojo y el muro de blancura resplandeciente de un chalet, el verde tierno de un álamo, el amarillo del camino, el azul del río. A mediodía, en verano, cualquier color os parecerá crudo, intenso, sin degradación posible ni envoltura en una media tinta general. Pues bien, aunque parezca extraño, no es menos cierto que ha sido preciso que llegaran entre nosotros los álbumes japoneses para que alguien osara sentarse a la orilla de un río, para yuxtaponer sobre una te-la un tejado de un rojo audaz, un muro blanco, un álamo verde, un camino amarillo y el agua azul. Antes del Japón era imposible, el pintor mentía siempre. La naturaleza con sus tonos francos hería sus ojos: sobre la tela nunca se veían sino colores

atenuados, ahogados en una media tinta general.

Cuando se ha tenido ante los ojos imágenes japonesas en las que se extendían uno junto a otro los tonos más contrastados y más agudos, se ha comprendido al fin que, para reproducir ciertos efectos de la naturaleza hasta ahora descuidados o juzgados imposibles de plasmar, había procedimientos nuevos que era útil intentar. Pues estas imágenes japonesas que tanta gente ha tomado al principio por abigarradas son de una fidelidad impresionante. Pregúntese a los que han visitado el Japón. Por mi parte, a cada momento encuentro, en un abanico o en un álbum, la sensación exacta de escenas y paisajes que he visto en Japón. Miro un álbum japonés y me digo: sí, así es como me apareció el Japón; así, bajo su atmósfera transparente y luminosa, se extiende el mar, azul y coloreado; éstos son los caminos, los caminos bordeados de este bello cedro, cuyas ramas cobran toda suerte de formas angulosas y extrañas; éste es el Fuji-Yama, el más alto de los volcanes, y también las masas de ligero bambú que cubren las colinas, y en fin, el pueblo hormigueante y pintoresco de ciudades y aldeas. El arte japonés plasmaba aspectos particulares de la naturaleza con métodos, de colorido audaces y nuevos, no podía dejar de llamar la atención de los artistas inquietos, y así ha influido poderosamente en los impresionistas.

Cuando los impresionistas hubieron tomado de sus predecesores inmediatos de la escuela francesa la manera franca de pintor al aire libre, a la primera, aplicando pinceladas vigorosas, y una vez que comprendieron los procedimientos tan nuevos y tan audaces del colorido japonés, partieron de estos puntos adquiridos para desarrollar su propia originalidad y abandonarse a sus sensaciones personales.

El impresionista se sienta a la orilla de un río: según el estado del cielo, el ángulo de visión, la hora del día, la calma o la agitación de la atmósfera, el agua toma todos los tonos; él pinta sin vacilación sobre su tela un agua que tiene todos los tonos. El cielo está cubierto, el tiempo lluvioso, él pinta el agua glauca, pesada, opaca; el cielo está despejado, el sol brilla, él pinta agua centelleante, plateada y azulada; hace viento, él pinta los reflejos que deja ver el chapoteo; el sol se pone y lanza sus rayos en el agua, el impresionista, para fijar estos efectos, planta en su tela amarillo y rojo. Entonces el público empieza a reírse.

Ha llegado el invierno, el impresionista pinta la nieve. Ve que al sol las sombras proyectadas sobre la nieve son azules, pinta sin vacilar sombras azules. El público ya se ríe del todo.

Ciertos terrenos arcillosos de los campos revisten apariencias lilas, el impresionista pinta paisajes lilas. El público empieza a indignarse. Bajo el sol de verano, con los reflejos del follaje verde, la piel y las ropas toman una tinta violeta; el impresionista pinta personajes bajo bosques violetas. Entonces el público se desmelenaba absolutamente, los críticos agitan el puño, tratan al pintor de «comunista» y de criminal. Ya puede el desgraciado impresionista asegurar su perfecta sinceridad, y declarar que sólo reproduce lo que ha visto, que sigue siendo fiel a la naturaleza: el público y los críticos le condenarán. Les trae sin cuidado si lo que descubren sobre la tela corresponde a lo que el pintor ha observado realmente en la naturaleza. Para ellos sólo existe una cosa: lo que los impresionistas ponen en sus telas no corresponde a lo que se encuentra en las telas de pintores anteriores. Es distinto, luego es malo.

Claude Monet

Si la palabra impresionismo se ha encontrado bien y ha sido aceptada definitivamente para designar a un grupo de pintores, son ciertamente las particularidades de la pintura de Claude Monet las que lo han sugerido en primer lugar. Monet es el impresionista por excelencia.

Claude Monet ha logrado fijar impresiones fugitivas que los pintores, sus predecesores, habían desdeñado o considerado imposibles de plasmar con el pincel. Los mil matices que adquiere el agua del mar y de los ríos, los juegos de la luz en las nubes, el colorido vibrante de las flores y los reflejos jaspeados del follaje bajo los rayos de un sol ardiente, han sido captados por él en toda su verdad. Pintando el paisaje no ya sólo en lo que tiene de inmóvil y de permanente, sino también bajo los aspectos fugitivos que le dan los accidentes de la atmósfera, Monet transmite una sensación singularmente viva y penetrante de la escena vista. Sus telas comunican realmente impresiones; se puede decir que sus nieves nos dan frío y que sus cuadros de plena luz nos calientan y nos llenan de sol.

Claude Monet había atraído la atención al principio pintando figuras. Su *Mujer en verde*, hoy propiedad de Arsène Houssaye, produjo sensación en el Salón de 1865 y entonces se pronosticaba para el artista algo así como la carrera recorrida por Carolus Duran. Monet abandonó después la figura, que ya sólo juega en su obra un papel secundario. Se ha entregado casi exclusivamente al estudio del aire libre y a la pintura de paisaje.

A Monet no le atraen las escenas rústicas; apenas veréis en sus telas campos agrestes, no descubriréis bueyes ni borregos, y menos aún campesinos. El artista se siente inclinado hacia la

naturaleza engalanada y las escenas urbanas. Pinta con preferencia jardines floridos, parques y bosquecillos.

Pero es el agua la que ocupa el lugar principal en su obra. Monet es, por excelencia, el pintor del agua. En el antiguo paisaje, el agua aparecía de una manera fija y regular con su «color de agua», como un simple espejo, para reflejar los objetos. En la obra de Monet, ya no tiene un color propio y constante; reviste apariencias de una infinita variedad, debidas al estado de la atmósfera, a la naturaleza del fondo sobre el cual corre o del limo que arrastra consigo; es límpida, opaca, tranquila, agitada, corriente o durmiente, según el aspecto momentáneo que el artista encuentra en la superficie líquida ante la cual ha plantado su caballete.

Sisley

La pintura de Sisley comunica una impresión de la naturaleza alegre y sonriente. No encontramos en Sisley a un melancólico, sino a un hombre de humor feliz, contento de vivir, que se pasea por el campo para expansionarse y gozar agradablemente de la vida al aire libre. Sisley es quizá menos audaz que Monet, no nos reserva quizá tantas sorpresas, pero, en cambio, no se queda a medio camino, como le sucede a veces a Monet, intentando plasmar efectos tan fugitivos que le falta tiempo para captarlos. Las telas de Sisley, de dimensiones medias, siguen el precedente de los cuadros de Corot y de Jong-kind, y es imposible concebir cómo son todavía desdeñadas por el público.

Es seguro incluso que Sisley habría sido aceptado por el público hace mucho tiempo si hubiera aplicado su saber hacer a imitar simplemente a sus antecesores, pero, si muestra similitud y parentesco con ellos por los procedimientos de la pincelada y el encuadre de sus telas, no es menos independiente en su manera de

sentir e interpretar la naturaleza. Es impresionista, en fin, por sus procedimientos de colorido. Mientras escribo esto, tengo ante los ojos una tela de Sisley, una vista de Noisy-le-Grand, y ¡horror!, descubro en ella precisamente ese tono lila que tiene por sí solo el poder de indignar al público al menos tanto como todas las demás monstruosidades reunidas que se atribuyen a los impresionistas. El cielo está cubierto, deja caer una luz tamizada, que tiñe los objetos de un tono general gris-lila-violeta. Las sombras son transparentes y ligeras. El cuadro está pintado del natural y el efecto que el pintor reproduce es sin duda de una perfecta verdad. Pero es seguro también que el artista no ha tenido en cuenta los procedimientos convencionales. Si hubiera pintado las viejas casas de pueblo en tonos terrosos, si hubiera hecho sus sombras negras y opacas para obtener una violenta oposición con los claros, habría estado en la tradición y todo el mundo entonces habría aplaudido. ¡Y el muy torpe no lo hizo!; es mucho más fácil pintar así que atormentarse para obtener tonos delicados y matizados, según el azar de los encuentros.

C. Pizarro

Pissarro es, entre los impresionistas, aquel en quien se encuentra, de la manera más acentuada, el punto de vista de los pintores puramente naturalistas. Pissarro ve la naturaleza simplificándola; es muy dado a captarla en sus aspectos permanentes.

Pissarro es el pintor del paisaje agreste, del pleno campo. Pinta con factura sólida los campos arados o cubiertos de mieses, los árboles en flor o desnudos en invierno, las carreteras con los olmos podados y los setos que los bordean, los caminos rústicos que se alejan bajo los árboles frondosos. Le gustan las casas de pueblo con los huertos que las rodean, las granjas con los animales de labor, las charcas donde chapotean ocas y patos. El hombre

que introduce en sus cuadros es preferiblemente el campesino rústico y el labrador encallecido.

Las telas de Pissarro comunican en sumo grado una sensación de espacio y soledad; desprenden una impresión de melancolía.

Es verdad que os dirán que Pissarro ha cometido imperdonables atentados contra el gusto. Imaginaos que se ha rebajado a pintar coles y lechugas, creo que incluso alcachofas. Sí, pintando las casas de ciertos pueblos, ha pintado los huertos dependientes de ellas, en estos huertos había coles y lechugas y él las reprodujo, como lo demás, sobre la tela. Ahora bien, para los partidarios del «gran arte», eso es algo degradante, que demuestra en el artista unos gustos vulgares, un olvido completo del ideal, una falta absoluta de aspiraciones elevadas, y patatín y patatán.

Sería bueno sin embargo ponerse de acuerdo de una vez por todas sobre la expresión «gran arte». Si se designa con ella cierta época del arte italiano, que corresponde, en el arte de la pintura, al periodo épico en el dominio literario, sí, se puede aplicar especialmente a este arte el epíteto de grande. Pero si se entiende simplemente la repetición, en épocas posteriores y hasta nuestros días, de las viejas formas italianas con procedimientos tradicionales y de escuela, hay que rehusar por el contrario a semejantes producciones, no solamente el epíteto de obras de «gran arte», sino la simple denominación de obras de arte. Son puros pastiches, copias amaneradas, y por tanto cosas sin vida y sin valor.

El arte no debe aislarse de la vida, y no puede ser comprendido separado de un sentimiento personal y espontáneo. Ahora bien, el arte así entendido abraza todas las manifestaciones de la vida, todo lo que contiene la naturaleza. Nada es noble ni vulgar en sí mismo, y el artista, según sus aspiraciones y su capricho, tiene el

derecho a pasear sus ojos por todas las partes del mundo visible, para reproducirlas sobre la tela.

Una vez más, es cuestión de momento y de costumbre. Mientras se trata de un artista vivo y discutido, la gente bien, si él los conduce a la taberna o los pasea por un huerto, se hacen los desdeñosos y ofendidos. «Llevaos esos monigotes», decía Luis XIV hablando de Los bebedores de Teniers. Luis XVI coleccionaba por el contrario con pasión esos mismos Bebedores. Para uno los cuadros salían de las manos de un hombre vivo y discutido, para el otro eran debidos a alguien muerto y consagrado, al cual no se creía ya poder reprochar nada. ¿Quién piensa en encontrar mal que Rubens, en su Kermesse, haga cometer a sus Flamencos todas las incongruencias que siguen al abuso de las bebidas y el condumio? Cuando Millet pintó en su tela Noviembre un simple campo recién arado, el público pasaba sin mirar, y los críticos, en su mayoría, encontraron el cuadro demasiado basto y grosero; hoy día, si se quiere dar una idea del genio ingenuamente grandioso de Millet, se cita con preferencia esta tela. Cuando las coles y las lechugas de Pissarro hayan envejecido, se descubrirá en ellas estilo y poesía.

Renoir

Renoir, al contrario de Monet, Sisley y Pissarro, es ante todo un pintor de figuras, el paisaje sólo juega en su obra un papel accesorio. Renoir ha pintado telas de dimensiones importantes, que han mostrado que era capaz de afrontar y vencer grandes dificultades de ejecución; tales son su Lise, del Salón de 1868, su Baile en Montmartre, expuesto en 1877, en la rué Le Peletier; pero sobre todo su Amazona galopando en un parque, hoy propiedad del Sr. Rouart. Renoir reúne sobre la tela personajes de tamaño natural y generalmente reproducidos de medio cuerpo, a los que hace leer y conversar juntos, o sitúa en un palco, escuchando en

el teatro. Es algo así como la pintura de género, desarrollada y sacada de sus proporciones restringidas.

Renoir destaca en el retrato. No solamente capta los rasgos exteriores, sino que, sobre los rasgos, fija el carácter y la manera de ser íntima del modelo.

Dudo que ningún pintor haya interpretado nunca a la mujer de una manera más seductora. El pincel de Renoir, rápido y ligero, les da la gracia, la suavidad, el abandono, hace su carne transparente, colorea sus mejillas y sus labios de un brillante encarnado. Las mujeres de Renoir son hechiceras. Si os lleváis una de ellas a casa, será la persona a la cual echaréis la última mirada al salir y la primera al entrar. Conquistará un lugar en vuestra vida. Haréis de ella una amante. ¡Pero qué amante! Siempre dulce, alegre, sonriente, sin necesidad de vestidos ni sombreros, sabiendo prescindir de joyas; ¡la verdadera mujer ideal!