

TEMA 18.- LA PINTURA IMPRESIONISTA Y POSIMPRESIONISTA

LOCALIZACIÓN Y EVOLUCIÓN ARTÍSTICA

El centro artístico europeo más importante del arte de la segunda mitad del siglo XIX fue PARÍS. La capital francesa se convirtió en centro creador y receptor de las principales tendencias pictóricas: REALISMO, IMPRESIONISMO, POSTIMPRESIONISMO y SIMBOLISMO. ROMA, a pesar de continuar como centro oficialista y académico, fue decayendo como foco artístico. En su lugar, otras ciudades europeas como Londres, Berlín, Bruselas, Viena, Milán, Munich y Barcelona se convirtieron en nuevos centros artísticos y arquitectónicos, sobre todo gracias a la aparición de una nueva corriente: el MODERNISMO.

TENDENCIAS E “-ISMOS” PICTÓRICOS

Frente a un arte que permanentemente revisa el pasado o los grandes acontecimientos históricos, el artista volvió su mirada a la realidad cotidiana. Esta actitud se plasmó en una serie de tendencias que tuvieron en el REALISMO y el IMPRESIONISMO su vertiente más cotidiana, y en el POSTIMPRESIONISMO y el SIMBOLISMO su actitud más poética.

LA CAPTACIÓN ATMOSFÉRICA DEL I M P R E S I O N I S M O.-

En el ÚLTIMO CUARTO DEL SIGLO XIX, un nuevo movimiento pictórico, el IMPRESIONISMO, culminó la TENDENCIA DE UNIR VISIÓN Y LUZ, inherente a la pintura occidental desde el Renacimiento. La CAPTACIÓN DE LA LUZ MEDIANTE TOQUES CROMÁTICOS SUELTOS fue la ambición de todos los grandes maestros de la historia de la pintura, pero fueron especialmente los PAISAJISTAS INGLESES, CONSTABLE y TURNER los antecedentes más directos.

La sensibilidad social fue hostil a esta nueva manera de pintar. En 1863, MANET (PRECURSOR DEL MOVIMIENTO a medio camino entre el realismo y el impresionismo) expuso su cuadro “ALMUERZO CAMPESTRE” (Le déjeuner sur l'herbe -Desayuno sobre la hierba-), que escandalizó a los sectores tradicionales ligados a los salones oficiales del arte y entusiasmó a los innovadores.

Entre 1874 y 1886, un grupo de jóvenes pintores, unidos por la idea de realizar una pintura ajena a los Salones oficiales e inspirada en el contacto directo con la Naturaleza, llevaron a cabo una serie de exposiciones que mostraban una manera nueva de entender el arte. No constituían un grupo compacto. Sin embargo, han pasado a la Historia de la pintura como uno de los movimientos más renovadores del período contemporáneo: el IMPRESIONISMO.

Cuando en 1874 realizaron su primera exposición en el estudio del fotógrafo Félix Nadar, eran una serie de treinta pintores, escultores y grabadores, entre los que destacaban PIERRE-AUGUSTE RENOIR (1841-1919), ALFRED SISLEY (1839-1899), EDGAR DEGAS (1834-1917), CAMILLE PISSARRO (1839-1899), BERTHE MORISOT (1841-1895) y FRÉDÉRIC BAZILLE (1841-1870). Su líder era un entusiasta pintor parisino, CLAUDE MONET (1840-1926).

A los artistas les unió un sentimiento de amistad más que una conciencia de movimiento, que no la tenían ni la querían, si bien luchaban juntos por el triunfo de sus ideales estéticos. Aunque no existió la escuela impresionista como tal, los artistas impresionistas se reunían en tertulias y en los cafés parisinos para discutir sobre cuestiones pictóricas.

El impresionismo en pintura partió del desacuerdo con los temas clásicos y con las encorsetadas fórmulas artísticas preconizadas por la Academia Francesa de Bellas Artes. La Academia fijaba los modelos a seguir y patrocinaba las exposiciones oficiales del Salón parisino. Los impresionistas, en cambio, escogieron la pintura al aire libre y los temas de la vida cotidiana. Su primer objetivo fue conseguir una representación del mundo espontánea y directa, y para ello se centraron en los efectos que produce la luz natural sobre los objetos.

Aunque los pintores impresionistas estuvieron en contra del academicismo y del arte oficial, intentaron que sus obras fueran admitidas en el salón; pero al ser rechazadas las expusieron en el llamado "SALON DES REFUSÉES" (SALÓN DE LOS RECHAZADOS).

Tres de estos pintores, MONET, RENOIR y SISLEY (los únicos considerados realmente impresionistas) se trasladaron a un pueblecito francés, ARGENTEUIL, para experimentar con las impresiones lumínicas. Monet realizó su obra "IMPRESSION. SOLEIL LEVANT" (1874), que da nombre al grupo, y que al ser presentada en una exposición, el crítico Louis Leroy, con fuerte desprecio, queriéndose burlar de la obra, dio involuntariamente el nombre de impresionistas a los artistas.

Los PRECURSORES inmediatos del impresionismo fueron los PAISAJISTAS INGLESES: CONSTABLE y TURNER. Cuando Monet y Pissarro vieron por primera vez sus obras en 1871 se sintieron conmovidos por la atmósfera y los efectos difusos de luz característicos de la pintura de Turner.

Otro de los elementos que influyó en la generación del impresionismo, fue el de las ESTAMPAS JAPONESAS, una pintura fresca, sin academicismos y sin retórica y de gran maestría técnica.

Las principales aportaciones técnicas de los impresionistas fueron:

1) LA TEORÍA DE LOS COLORES. Esta teoría se basa en los descubrimientos de Eugene Chevreul, según los cuales existen tres colores primarios (amarillo, rojo y azul) y tres complementarios (verde, violeta y naranja). Dado que los colores no existen por sí mismos sino en relación a los colores más próximos, los impresionistas pretendían que fuese el ojo el que captase los colores, colores que ellos no mezclaban en la paleta.

2) LA PLASMACIÓN DE LA LUZ. Se descubrió también que los colores no son inmutables y que la incidencia de la luz es determinante. De ahí que los pintores plasmen los colores tal y como los ven, sin que les importe el color que objetivamente tienen las cosas. Trataron también de CAPTAR LA ATMÓSFERA y todo ello incide en las relaciones que se establecen entre la luz, el tiempo y el espacio. Además, PLASMARON EL INSTANTE FUGAZ, la impresión de un momento determinado. Si el Barroco planteó el problema de la luz en los interiores, el Impresionismo plantea el problema de la luz en exteriores, en la calle.

3) LAS APARIENCIAS SUCESIVAS. Un mismo paisaje o lugar puede ser objeto de distintas plasmaciones y diferentes tonalidades, principalmente en función de cómo incide la luz en determinadas horas del día o épocas del año.

4) LA COLORACIÓN DE SOMBRAS EN DETRIMENTO DEL CLAROSCURO. Para representar las sombras de los objetos, los pintores abandonaron la tonalidad oscura, y optaron por reducir los espacios coloreados con las tonalidades complementarias, como por ejemplo luces amarillas y sombras violáceas.

5) LA PINCELADA SUELTA. Los pintores impresionistas emplearon pequeñas pinceladas de colores puros agrupados, que al ser contempladas a distancia se funden en el ojo del espectador.

6) EL PLEIN-AIR. Recibe este nombre el tipo de pintura realizada al aire libre, y que tiene sus antecedentes en la Escuela de Barbizon; se trata de pintar directamente y no en el taller.

Sus temas son el paisaje, retratos o figuras y bodegones, pero como algo accesorio, ya que el interés está en la luz y su reflejo sobre los objetos captados del natural, según la intensidad lumínica que reciben.

En realidad todo lo anterior solo es posible por la aparición en el mercado de las pinturas de tubo, el progreso de la revolución industrial permite la fabricación en masa de colores industriales dotados de una uniformidad y perfección inalcanzables hasta entonces por la elaboración artesanal. Estos colores puros e inalterables debido a su fijación química en laboratorio se conservan frescos dentro del tubo y perfectamente mezclados con una solución óptima de aceite de linaza. Los pintores se ven liberados de la elaboración de las pinturas, del azar de las mezclas y de una formación científica y artesanal que antes era imprescindible. De pronto la pintura se encuentra al alcance de cualquiera que pueda comprarse unos cuantos tubos de pintura.

MANET, EDOUARD. LE DÉJEUNER SUR L'HERBE (Desayuno campestre). 1863. Óleo sobre lienzo. 214 x 269'9 cm. Musée d'Orsay. París.

En contra de la voluntad paterna, Édouard Manet (París, 1832-1883) inició su formación en el taller de Thomas Couture, un conocido pintor académico de la época. No obstante, los artistas que realmente incidieron en su pintura fueron los pintores venecianos del siglo XVI, los holandeses del siglo XVII y sobre todo el gran genio español Diego Velázquez, cuya obra conoció en un viaje a España. Fascinado por las tradiciones y el folklore del país vecino, Manet incluyó en su pintura escenas de temática española, lo que le valió el primer reconocimiento del Salón Oficial en 1861 por "El guitarrista español".

A partir de 1862, tras la muerte de su padre, mostró una postura rebelde que le valió numerosas críticas sociales, debido, por ejemplo, al hecho de pintar numerosos desnudos femeninos, que fueron motivo de escándalo. Destacan "Olimpia" y esta obra.

Hacia 1870 empezó a pintar al aire libre, una práctica típica del impresionismo, movimiento al que claramente influyó, aunque Manet nunca acabó de identificarse con él, pues nunca expuso con este grupo y en cambio siempre se relacionó con los Salones Oficiales.

Temática

En 1863, Manet sorprendió al público francés al exponer su *Déjeuner sur l'Herbe* (Almuerzo sobre la hierba). La idea del cuadro se le ocurrió durante una excursión a Argenteuil, a orillas del Sena. No es una pintura realista en el sentido social o político del término propio de un Daumier, sino que es una afirmación a favor de la libertad individual del artista. El escándalo que causaba una mujer desnuda desayunando despreocupadamente con dos hombres completamente vestidos, lo que ofendía a la moralidad de la época, se acentuaba por el hecho de que las figuras eran reconocibles.

La mujer desnuda, la modelo de Manet, Victorine Meurent, cuyo cuerpo está crudamente iluminado, mira directamente al espectador. Está sentada sobre una tela azul, probablemente una parte de las ropas que se ha quitado. Los dos hombres son el hermano de Manet, Gustave –con un bastón– y su futuro cuñado, el escultor holandés Ferdinand Leenhoff. Los hombres parecen estar ocupados conversando, ignorando a la mujer. Junto a ellos, se muestran las ropas de la mujer, una cesta de frutas, y un pan redondo, como en un bodegón. En el fondo, otra mujer, desconocida, se baña en el arroyo.

Manet distribuye la composición en tres planos horizontales superpuestos: en primer término aparece una cesta con frutas, pan y las ropas de las dos mujeres; en el centro, el pintor sitúa tres personajes, una mujer desnuda que mira fijamente al espectador y dos hombres vestidos; y detrás de ellos, una segunda mujer, en ropa interior, se refresca en el arroyo.

Las tres escenas quedan incluidas en el triángulo compositivo formado por la perspectiva lineal, cuyo punto de fuga se sitúa en la pequeña porción de cielo pintada en la parte alta del lienzo.

A pesar de este orden compositivo, parte de la crítica ha visto una cierta falta de unidad y dispersión en los diferentes elementos, sobre todo en la escena central, donde cada personaje parece aislado en su mundo, debido a la falta de encuentro entre sus miradas. También se ha criticado la falta de proporciones entre los personajes de primer plano, la mujer del segundo plano y la barca de la derecha.

Las figuras aparecen planas sobre el paisaje, sin claroscuros y sin líneas que remarquen sus contornos, con lo que no hay ningún tipo de volumen que las haga independientes del fondo. Ello es posible gracias al color, que a su vez absorbe tanto la luz como las sombras, a partir de las diferentes gradaciones tonales. Con este ejercicio, Manet es capaz de reproducir la sombra de un árbol y conseguir la transparencia del arroyo utilizando sólo la riqueza tonal del verde. Para conseguir un contrapunto lumínico, el pintor francés utilizó el negro y el blanco como colores predominantes en las figuras centrales.

Presentada en el salón oficial de 1863, la pintura no fue admitida, pasando a formar parte del amplio cartel del Salón de los Rechazados. El principal motivo de crítica fue la desnudez injustificada de la mujer, al no tratarse de una escena mitológica. También fue motivo de burla el hecho de que las distintas figuras no parecieran tener relación entre ellas, y la sensación de suspensión en el aire que presenta la figura del arroyo, debido a la desconcertante perspectiva.

Los verdes, predominantes en el conjunto de la obra, envuelven los negros, blancos, ocres y azules morados de los personajes y sus atuendos. La combinación de las diversas tonalidades verdosas del lienzo proporciona la apariencia de transparencia al agua del arroyo.

La obra perdida de “El Juicio de Paris” de Rafael -reproducida en un grabado de Marco Antonio Raimondi-, y el “Concierto campestre” obra atribuida anteriormente a Giorgione y ahora a Tiziano fueron los dos modelos básicos que tuvo Manet a la hora de pintar este lienzo. Esta influencia de los clásicos, dominada por la pintura veneciana del siglo XVI y el barroco español, en especial Velázquez, no fue un caso aislado, sino un referente claro en algunas de sus obras más relevantes, como “Olimpia” o “El Pífano”.

Admirado por los impresionistas por su manera de tratar la luz y el color, la aportación de Manet al arte moderno fue mucho más allá. Su negativa a seguir las pautas ilusionistas de la perspectiva tradicional, desintegrando la composición a modo de collage, fue el origen de los planteamientos espaciales de Cézanne y del Cubismo.

CLAUDE MONET. IMPRESSION, SOLEIL LEVANT (Sol naciente. Impresión). 1872. Óleo sobre lienzo. 48 x 63 cm. Localización: Musée Marmottan (París).

Biografía del autor. Claude Monet (París, 1840 - Giverny, 1926).

Claude Monet fue el pintor impresionista más prototípico. Después de hacer el servicio militar en Algeria, inició una prometedora carrera como pintor, aunque en sus primeros años no tuvo demasiada fortuna en los distintos salones académicos a los que se presentó. En 1870 realizó un viaje a Londres, donde el estudio de la obra de John Constable y William Turner, le dieron otra visión de la luz.

De retorno a Francia en 1871, Monet se estableció en Argenteuil hasta 1878, pintando los cuadros más famosos del movimiento impresionista, centrándose sobre todo en los reflejos o centelleos del agua bajo la luz y la atmósfera que ello crea. De vuelta a París, la fama del pintor francés aumentó y a partir de 1890 se concentró en series de cuadros en los que pintaba un mismo tema a diferentes horas del día.

Monet es uno de los paradigmas del arte contemporáneo. De él dijo el poeta francés Mallarmé que tenía una retina nueva, virginal y abstracta.

Sus orígenes fueron difíciles ya que, aunque pronto mostró sus dotes para la pintura, no siguió los cauces habituales para triunfar en el mundo artístico. Muy joven conoció a Boudin, pionero en la pintura a plein air. Poco después, en 1863, admiró la pintura de Manet y quedó fascinado. Entre estas dos referencias se mueve la primera fase de la obra de Monet, en la que ya está el origen del Impresionismo.

Desde muy pronto, Monet actuó como el aglutinador del grupo de jóvenes pintores que, a partir de sus deseos comunes de renovación plástica, acabarían formando el grupo impresionista. Los primeros tiempos fueron muy difíciles debido a la incomprensión de crítica y público, pero las experiencias compartidas, la solidaridad mostrada por Manet y Boudin (quienes llegaron a participar en algunas exposiciones impresionistas) y el apoyo del marchante de arte Paul Durand-Ruel (antiguo colaborador de Courbet y del propio Manet), facilitaron la labor de Monet y sus compañeros.

La pintura de Claude Monet es de paisajes puros, directamente tomada del natural, sin retoques en el estudio y con una técnica rapidísima para captar la luz y el color de un instante. Monet está convencido de la irrepitibilidad del momento y, por tanto, de la necesidad de plasmarlo casi instantáneamente. Sus pinceladas son cortas, cargadas de pasta, de colores puros y yuxtapuestos.

Siempre fiel a su línea de trabajo basada en el toque ágil, vibrante, luminoso y de cromatismo inigualable, la carrera de Monet penetra generosamente en el siglo XX, dando lugar a las últimas y espléndidas series de los Nenúfares (Les nymphéas) recogidos directamente de su propio jardín en Giverny.

Las intenciones artísticas de Monet quedan patentes en su afirmación: “Los otros pintores pintan (...) el puente, la casa, la barca y ya han acabado (...); yo quiero pintar la atmósfera en la que están situados el puente, la casa y la barca, y la belleza del ambiente en que se encuentran, y esto no es otra cosa que lo imposible”.

Monet llegó a pintar más de tres mil cuadros, la mayoría de ellos de escenas fluviales, paisajes o marinas que resumen una nueva forma de representar una realidad siempre cambiante.

Descripción formal de “Impression, soleil levant”

Sobre un fondo nebuloso en el que, con dificultad, se adivinan los grandes barcos mercantes con sus mástiles y las chimeneas humeantes de las fábricas del puerto, el sol, representado por una pequeña bola naranja, se abre paso iluminando las tranquilas aguas marinas. En ellas, y acercándose al espectador, navegan tres pequeñas embarcaciones a remo.

En este cuadro, Monet prescinde de los criterios convencionales de representación, por lo que, obedeciendo sólo a las emociones suscitadas por la captación directa de los diferentes elementos naturales, abandona la práctica académica de perfilar y detallar los objetos. Todo cuanto aparece sobre el lienzo es fruto de un conjunto de pinceladas, gruesas y rápidas, brillantes y dinámicas, que sólo insinúan, dando con ello una sorprendente sensación de boceto.

En cuanto a colores, domina el tono azul-grisáceo de la tenue neblina con la que el pintor ha envuelto toda la obra. En paralelo, contrasta fuertemente el naranja del sol y su reflejo lumínico. La elección de ambos colores complementarios no ha sido casual, sino que responde al conocimiento del pintor de la ley del contraste simultáneo, descubierta en 1839 por el químico francés Eugène Chevreul. Según esta ley, la yuxtaposición de dos tonalidades complementarias hace que la intensidad de ambas sea mayor, lo que permite abandonar el tradicional sistema del claroscuro.

Las pinceladas sueltas y vigorosas persiguen un objetivo: conseguir sutiles efectos de luz. En este sentido son paradigmáticas las manchas de color naranja que representan los reflejos del sol en el agua y que van separándose a medida que se acercan al espectador. La técnica utilizada es fruto de la espontaneidad e inmediatez que exige la pintura al aire libre para captar una impresión fugaz de la naturaleza. Por ello, las figuras están esbozadas de forma muy esquemática.

“Sol naciente. Impresión” muestra una apacible vista del puerto de Le Havre, donde Monet pasó su juventud. En ella recurre a uno de los temas preferidos en esta época: la plasmación de los reflejos de la luz sobre el agua. Puede apreciarse también el interés que suscita en el pintor francés la voluntad de querer captar la presencia e influencia de la atmósfera en la naturaleza. Ello hace, por ejemplo, que apenas puedan discernirse con claridad las formas de las embarcaciones del fondo.

Esta obra, presentada en la primera exposición impresionista, en 1874, daría nombre al movimiento tras las duras palabras que el crítico de arte Louis Leroy publicó en la revista satírica *Le Charivari*, quien a partir del cuadro de Monet tituló irónicamente su crítica “Exposición de los impresionistas”, aludiendo al carácter poco definido del cuadro, llegando a afirmar que “el papel de pared en estado embrionario está más cuidado que esta pintura”.

La obra de Monet no puede entenderse sin la experiencia pictórica de la Escuela de Barbizon y la influencia de la obra de William Turner. De los primeros, heredó la defensa que, a mediados de la década de 1840, hizo un grupo de paisajistas franceses de la pintura directa al aire libre. Del artista inglés, cuyas pinturas pudo estudiar durante un viaje a Londres (1870-1871), Monet recogió el intento de representar en sus telas la vaporosa sensación de la atmósfera, algo que se convertiría en eje principal de su obra.

Monet aportó al arte un claro elemento de ruptura respecto al tradicional sistema perceptivo y representativo, y aunque siguiera mostrando una actitud eminentemente naturalista, su experimentación sirvió de base para las posteriores revoluciones postimpresionistas y vanguardistas.

PIERRE-AUGUSTE RENOIR. BAL DU MOULIN DE LA GALETTE. 1876. Óleo sobre lienzo. 131 x 175 cm. Museo de Orsay. París. Musée d'Orsay. París.

Renoir (1841-1919), es uno de los más célebres pintores franceses. No es fácil clasificarlo: perteneció a la escuela impresionista, pero se separó de ella rápidamente por su interés por la pintura de cuerpos femeninos sobre los paisajes.

El PERÍODO IMPRESIONISTA de Renoir dura entre 1870 y 1883. Pinta gran cantidad de paisajes pero sus obras más características tiene por tema la vida social urbana. En todos sus temas el énfasis lo pone en la juventud y la vitalidad.

Renoir es el pintor de la alegría de vivir. Contemplar sus cuadros supone una auténtica inyección de optimismo para el espectador. Sus temas, siempre ligados a la juventud y la diversión, aparecen envueltos en una atmósfera de radiante plenitud. La luz parece brotar del propio lienzo e inundar el espacio exterior con una fuerza irresistible.

Curiosamente, Renoir tenía motivos para no mostrarse tan alegre. Buena parte de su carrera se caracterizó por una dureza y una penuria económica enorme. Su origen humilde le obligó a trabajar casi desde niño como decorador de porcelanas en Limoges, su ciudad natal. Su tarea consistía en copiar con una técnica minuciosa escenas al estilo de pintores como Watteau y Fragonard.

Esta etapa de formación explica que Renoir siempre mantuviera un gusto por el dibujo que le diferencia del resto de sus compañeros impresionistas. Pese a ello, durante diez años,

entre 1874 y 1883, fue, junto con Monet, el verdadero líder del Impresionismo. Sus obras siguen los principios del movimiento con una fidelidad total: pintura al aire libre, pincelada suelta, colores puros, eliminación del negro, sombras coloreadas, disolución del dibujo, captación de la luz sobre los objetos... Nadie como él supo armonizar los colores complementarios ni hacer vibrar los rayos de sol en los cuerpos. Cuadros como Torso de mujer al sol, El columpio o El baile del Moulin de la Galette (todos de 1876) son claros exponentes del período.

Análisis de la obra

Uno de los templos del ocio parisino era Le Moulin de la Galette, un verdadero molino abandonado situado en la cima de Montmartre, el paraíso de la bohemia parisina habitado por artistas, literatos, prostitutas y obreros. Los domingos y festivos eran días de baile en Le Moulin, llenándose con la población que habitaba el barrio. Una orquesta amenizaba la danza mientras que alrededor de la pista se disponían mesas bajo los árboles para aprovechar la sombra. En su deseo de representar la vida moderna -elemento imprescindible para los impresionistas- Renoir immortaliza este lugar en uno de los lienzos míticos del Impresionismo. Su principal interés es representar a las diferentes figuras en un espacio ensombrecido con toques de luz, recurriendo a las tonalidades malvas para las sombras.

En las mesas se sientan los pintores Lamy, Goeneutte y Georges Rivière junto a las hermanas Estelle y Jeanne y otras jóvenes del barrio de Montmartre. En el centro de la escena bailan Pedro Vidal, pintor cubano, junto a su amiga Margot; al fondo están los también pintores Cordey, Lestringuez, Gervex y Lhote.

El efecto de multitud ha sido perfectamente logrado, recurriendo Renoir a dos perspectivas para la escena: el grupo del primer plano ha sido captado desde arriba mientras que las figuras que bailan al fondo se ven en una perspectiva frontal. Esta mezcla de perspectivas era muy del gusto de Degas, empleándola Impresionismo y Postimpresionismo también otros artistas. La composición se organiza a través de una diagonal y en diferentes planos paralelos que se alejan, elementos clásicos que no olvida el pintor. Las figuras están ordenadas en dos círculos: el más compacto alrededor de la mesa -personajes en primer plano- y otro más abierto en torno a la pareja de bailarines. Cada uno de estos grupos tiene una perspectiva diferente: los bailarines se ven frontalmente, y las figuras en primer plano se ven desde arriba.

Sus pinceladas dinámicas plasman perfectamente los efectos de la luz, tanto natural como artificial, y las formas se diluyen, por lo que fue criticado en su época. Esta difuminación de las figuras consigue crear el efecto del aire que hay entre ellas.

La sensación de ambiente se logra al difuminar las figuras, creando un efecto de aire alrededor de los personajes. La alegría que inunda la composición hace de esta obra una de las más impactantes no sólo de Renoir sino de todo el grupo, convirtiéndose en un testimonio de la vida en el París de finales del siglo XIX. El propio Renoir comentó que necesitó alquilar una mansión rodeada de un gran jardín en Montmartre para pintar el lienzo, lo que perjudicó su precaria economía.

Ésta es sin duda la obra más importante de Renoir a mediados de la década de 1870, fue presentada en la exposición del grupo impresionista de 1877. Aunque el pintor decidió

representar a algunos de sus amigos, se esforzó ante todo por reflejar la atmósfera vehemente y alegre de este establecimiento popular de Montmartre.

EDGAR DEGAS (1834-1917).

El parisino DEGAS, tras estudiar en Italia a Rafael y a Ingres, se convierte a partir de 1862 en uno de los contertulios habituales del Café Guerbois y en defensor del credo impresionista. Pero es un impresionista de la forma más que del color. En muchos de sus cuadros la luz brillante de la atmósfera es desplazada por la palidez de las candilejas, la irización (coloración de las nubes) de Monet es en él brillos de faldas de bailarinas, captadas en posturas comprometidas, en un momento fugaz, el giro, el momento de atar la zapatilla. Siente especial interés por la figura humana y su capacidad de contorsión. Su sensibilidad por el movimiento se concreta en su tema constante: las bailarinas, pero también en sus numerosos cuadros de carreras de caballos, y en sus esculturas (bailarinas y caballos).

CAMILLE PISSARRO (1830-1903).- Impresionismo y Postimpresionismo

PISSARRO era el mayor del grupo y jugó un papel de cohesionador, de fortalecedor de los lazos de amistad entre los pintores. Se instala en Pontoise y capta las luces en los árboles, caminos, tejados de las casas. A partir de 1885 se interesa por los ensayos de SEURAT y SIGNAC.

ALFRED SISLEY (1839-1899).-

En la obra de Sisley se encuentra el mayor parentesco con los temas acuáticos de Monet, con el que convive en Argenteuil, pero sus brillos no poseen la refulgencia del arte monetiano. Tras años de privaciones se instala en Moret-sur-Loing, en las cercanías de Fontainebleau, y aquí hasta su muerte, pinta paisajes en los que las luces transparentan la serenidad de la región y brillan en las aguas tranquilas del Loing.

En los años 80 algunos maestros estimaban que la recreación poética en la luz no respondía a las exigencias científicas de estudio del color, con que se había iniciado la escuela, y sustituyen la pincelada larga por pequeños toques, puntos de colores puros, que exigen un estudio detenido de la tela y meses de tarea. Es el período PUNTILLISTA o DIVISIONISTA, que aplica la ley de los contrastes simultáneos de Chevreul. LA TÉCNICA de la pincelada suelta IMPRESIONISTA DERIVA EN EL IMPRESIONISMO CIENTÍFICO, que para pintar se sirve de pequeños puntos de colores primarios, combinados con sus complementarios.

Sus maestros destacados son SEURAT, quien expone en 1886, en la octava y última exposición impresionista "Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte", y SIGNAC, más inclinado a los temas marinos, que cultiva hasta su muerte en 1935; uno de sus cuadros más sinceros, "Las velas amarillas", es de 1933; mucho había cambiado el arte de la pintura hasta ese año con Picasso, los expresionistas y los surrealistas, pero estos poetas del paisaje que fueron los impresionistas se mantenían fieles a sí mismos.

P O S T I M P R E S I O N I S M O. Un puente hacia la vanguardia

Dentro de este movimiento tan poco homogéneo llamado Impresionismo, el año 1886 marcó un hito en la historia de la pintura francesa, pues los impresionistas expusieron juntos por última vez, y paralelamente surgieron nuevos talentos y formas de expresión.

En estos años aparecieron nuevos signos de alejamiento del movimiento impresionista a través de las obras de CEZANNE, VAN GOGH, TOULOUSE-LAUTREC y PAUL GAUGUIN. Para todos ellos el Impresionismo fue un punto de partida, pero en sus planteamientos pictóricos apostaron por caminos opuestos que prefiguran el arte del siglo XX.

El Postimpresionismo supone entre otras cosas una RECUPERACIÓN DE LA IMPORTANCIA DEL DIBUJO y la PREOCUPACIÓN POR CAPTAR no sólo la luz sino también LA EXPRESIVIDAD DE LAS COSAS Y LAS PERSONAS ILUMINADAS.

HENRY TOULOUSE-LAUTREC (1864-1901).-

Nace en Albí, y es descendiente de los condes de Toulouse. Una fractura de niño en una caída impide el crecimiento de sus piernas. En el alcohol y en la bohemia parisina intenta olvidar su tragedia. Su cobijo es Montmartre, el Moulin Rouge y el Moulin de la Galette, cabarets donde toma apuntes de las bailarinas y los tipos singulares. Los trazos rotos y nerviosos, de abreviaciones inestables de las formas se combinan con toques coloreados aprendidos de Seurat, planos cromáticos tomados de las estampas japonesas y sobre todo líneas dinámicas y posiciones instantáneas estudiadas en Degas. A los 40 años muere, tras un período en el que eleva el cartel a la categoría de obra de arte. La película Moulin Rouge (1952), dirigida por John Huston, con 7 nominaciones al Oscar, nos narra la vida de Henri de Toulouse-Lautrec.

VINCENT VAN GOGH (1853-1890)

Era el mayor de los seis hijos de un pastor protestante, y mantuvo con su hermano Theo, cuatro años menor que él, una relación que sería determinante en su existencia y su trayectoria artística. La correspondencia que ambos intercambiaron a lo largo de toda la vida es el testimonio de la intensidad de esta relación.

Tras recibir una esmerada educación en un internado privado, con dieciséis años entró como aprendiz en la filial de La Haya de la galería de arte parisina Goupil & Cie., fundada por su tío Vincent; allí conoció las obras de la escuela de Barbizon.

El traslado de Van Gogh a Londres en 1873 señaló el inicio de una primera etapa creativa. Tras un rechazo amoroso, se volvió cada vez más solitario, hasta que en 1878 se vio impelido por la necesidad de entregarse a sus semejantes, y tras intentar estudiar teología, decidió satisfacer su vocación uniéndose a los mineros de la Borinage. En este período realizó una serie de dibujos de los mineros.

Hacia 1880, tras ser expulsado por su excesiva implicación, descubrió en la pintura su auténtica vocación, considerándola una vía para consolar a la humanidad.

Llega a París en 1886, aprende la técnica impresionista, y en febrero de 1888 se establece en Arlés. Plenamente entusiasmado con la luz de la Provenza pinta paisajes y figuras de formas serpenteantes, flamíferas, que traducen su fuego interior.

Con la pretensión de crear el grupo de los «impresionistas del sur», Van Gogh alquiló una casa donde invitó a los artistas con quienes compartía intereses y en la que Gauguin pasaría dos meses. La primera crisis mental, en la que se cortó parte de la oreja izquierda, tuvo lugar en la Navidad del mismo año 1888.

En abril del año siguiente, ante el temor a perder su capacidad para trabajar, pidió ser ingresado en el hospital psiquiátrico de Saint-Rémy-de-Provence donde permaneció doce meses. Tras sufrir diversos ataques y ante la imposibilidad de salir al exterior a pintar, realizó obras relacionadas con el hospital, retratos de médicos y reinterpretaciones de obras de Rembrandt, Delacroix y Millet.

La pérdida de contacto con la realidad y una progresiva sensación de tristeza son las claves de este período en el que Van Gogh desarrolló un estilo basado en formas dinámicas y en el uso vigoroso de la línea, de lo cual resultó una pintura más intrépida y visionaria que la de Arlés.

Sin conseguir superar el estado de melancolía y soledad en que se encontraba, en mayo de 1890 se trasladó a París para visitar a su hermano Theo. Por consejo de éste, viajó a Auvers-sur-Oise, donde fue sometido a un tratamiento homeopático por el doctor, y pintor aficionado, Paul-Ferdinand Gachet.

En este pequeño pueblo retrató el paisaje y sus habitantes, intentando captar su espíritu. Su estilo evolucionó formalmente hacia una pintura más expresiva y lírica, de formas imprecisas y colores más brillantes. Pese a que unos meses más tarde el doctor Gachet consideró que se encontraba plenamente curado, su estado de ánimo no mejoró debido a los sentimientos de culpa provocados por la dependencia de su hermano Theo y por su fracaso profesional. Sumido en esta situación de angustia, el 27 de julio de 1890, cuando sólo tenía 37 años, Van Gogh se suicida con un disparo de revólver, en un lamentable ataque de locura.

El color resplandeciente es el gran protagonista de sus obras. Lo usa con pinceladas densas de colores puros que, fragmentadas u onduladas, provocan una vibración óptica en todo el lienzo, expresando así su propio e inestable estado anímico.

Logra la profundidad espacial usando pinceladas más largas y separadas en primer plano y, al fondo, más pequeñas y compactas. En sus interiores usa extraños juegos de perspectivas y de contrastes de luz.

Fue un artista solitario e incomprendido. Algunos fundamentos de la pintura del siglo XX se encuentran apuntados en la obra del genio holandés.

AUTORRETRATO. VAN GOGH. 1889. Óleo sobre lienzo. 65 x 54 cm. Musée d'Orsay. París.

Nos encontramos ante uno de los retratos más significativos de Van Gogh. Fue realizado en septiembre de 1889, inmediatamente después de su recuperación. Muestra a un hombre con una salud aceptable -bien alimentado y con el alcohol limitado a medio litro diario- pero con preocupaciones interiores como se demuestra en el gesto y la mirada.

Sabe que ha superado la fuerte crisis que se produjo en julio de 1889, pero teme una nueva recaída precisamente porque la enfermedad no le permite pintar.

Este autorretrato de Van Gogh también es llamado "Vincent en llamas" y está realizado en la época en que su estado psicológico había degenerado de forma irreversible. Como en su "Noche estrellada" las espirales que se encuentran por todo el cuadro indican desequilibrio mental, son una alegoría de los torbellinos maléficos en que se enredan sus propios pensamientos.

Las pinceladas son rápidas y sinuosas y el fondo y los contornos se desdibujan en función de la expresividad buscada por el autor. No es un retrato fiel sino que lo que intenta es reproducir el estado de ánimo del pintor en el momento de pintarlo. La paleta de colores (naranjas, rojos, amarillos, azules y grises) está deliberadamente reducida y alterada en función del efecto que se intenta.

Las espirales y las ondas, repetidas una y otra vez, representadas en el fondo, en las ropas, en los cabellos e, incluso, en la propia piel, no hacen más que subrayar su obsesión. En un retrato deliberadamente separado de la realidad por el artista, sorprende e inquieta al espectador la increíble precisión con la que están pintados los ojos y la mirada que expresan. Toda la angustia y la depresión, la desesperación y el convencimiento de que su vida no tiene salida se transmiten en esa mirada. Su mayor deseo es crear, empleando una técnica muy personal; la línea ondulada se ha adueñado de la imagen.

LA NOCHE ESTRELLADA. 1889. VAN GOGH, VINCENT (1853-1890). Óleo sobre lienzo. 73 x 92 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York

El uso de colores violentos y arbitrarios y el afán expresivo de su obra le llevaron a ir más allá del Impresionismo y a abrir un mundo de posibilidades a expresionistas y fauvistas.

El año anterior a la realización de esta obra, en Arlés, había tenido una tremenda pelea con Gauguin por sus diferencias sobre arte. Muy deprimido, se había cortado una oreja. Posteriormente se volvieron a repetir sus depresiones, por lo que es internado, a petición de los propios ciudadanos, en el hospital de Arlés. En ese tiempo realiza varias pinturas nocturnas, como el Café nocturno y La noche estrellada sobre el Ródano; para ello se vale de velas prendidas en el ala del sombrero y de otras sujetas alrededor del cuadro. Esto le permite afrontar del natural temas que nunca antes se habían realizado en directo. Es la vocación de consulta viva a la Naturaleza, heredada de los impresionistas.

También es importante el hecho de sentirse subyugado por lo nocturno en un tiempo en el que la iluminación artificial era muy pobre (luz de gas), por otra parte en el cuadro que comentamos la luz artificial es casi nula y se refiere sólo a la que pueda encontrarse en las casas del pueblo. Se trata, pues, de un nocturno puro y cabría preguntarse qué ocurriría en el alma atormentada del artista para que sintiera la necesidad de refugiarse en la infinita negrura de la noche.

Mientras las pinceladas sinuosas y rápidas del artista se transforman en estrellas del firmamento y en cipreses llenos de vitalidad, pinceladas rectas delimitadas por gruesas líneas negras conforman las casas del pueblo.

La paleta cromática utilizada por Van Gogh en este lienzo no pretende ser fiel al modelo, sino transmitir las impresiones personales de su autor en el momento de pintarlo. El verde de los cipreses y el amarillo de las luces celestes y de las ventanas mitigan la presencia del azul que todo lo invade.

En primer término aparecen dos cipreses: uno, el mayor, se eleva hasta el límite superior del lienzo, y el otro, de dimensiones más reducidas, adquiere formas llameantes. El dinamismo vertical que se desprende de ambos y también de la aguja de la iglesia del pueblo se contrapone al remolino horizontal de las estrellas y del horizonte.

Dos enormes espirales que se enroscan transmiten su agitación al cielo intensamente azul. Once estrellas iluminan el firmamento, mientras una enigmática luna de color naranja se confunde con un astro mayor que el resto; probablemente el sol. Una brillante luz amarilla se extiende por todo el horizonte.

La ciudad, en primer plano, está trazada con líneas rectas y a partir de formas geométricas básicas (rectángulos, triángulos, cuadrados y pentágonos). Destaca el contraste entre la caracterización de la parte terrena y las curvas propias de la celeste. Incluso las diminutas luces de las casas son rectangulares y no redondas como las estrellas.

La noche estrellada no pretende ser un reflejo más o menos fiel de un paisaje, sino quizás la expresión del sentimiento místico del artista hacia la naturaleza, y de su propia angustia, que se materializa en el uso de la deformación como recurso expresivo. Refleja todo el drama del hombre ansioso de comunicación y de integración en la Naturaleza.

En cuanto a los cipreses, a mediados del año de su reclusión en Saint Rémy comienza a interesarse por ellos; en julio de 1889 escribe a su hermano Théo: "Los cipreses me preocupan siempre; quisiera hacer algo como las telas (cuadros) de los girasoles, porque me sorprende que nadie los haya pintado todavía como yo los veo. En cuanto a líneas y proporciones, un ciprés es bello como un obelisco egipcio".

La subrayada verticalidad de los árboles, que se repite a menor escala en la aguja de la iglesia, contiene en un precario equilibrio la arrolladora fuerza del cosmos horizontal. Es como una llamada de amor hacia Dios y casi como una súplica. Van Gogh, que nunca hizo pintura religiosa, a pesar de sus arrebatos místicos de juventud, parece buscar en estos cipreses la vía de comunicación con el Supremo Hacedor de la Naturaleza y de su propia vida.

PAUL GAUGUIN (1848-1903).

Paul Gauguin nace en París en 1848. Su padre era un periodista liberal y tuvo que emigrar, en 1852, con toda su familia a Perú tras el golpe de estado de Napoleón III. En Lima, huérfano de padre, residió la familia Gauguin hasta el otoño de 1854, fecha en la que regresan a Francia, instalándose en Orleáns. En 1861 se trasladan a París donde la madre trabaja como modista para sacar a la familia adelante.

Paul se prepara para ingresar en la Escuela de Náutica, pero suspende y se enrola en la marina con 17 años, hasta 1871. A su regreso a París en 1872 se convierte, gracias a un amigo de la familia, en agente de Bolsa, trabajo en el que se desenvuelve muy bien,

obteniendo buenos ingresos que le permiten coleccionar pinturas, empezar a pintar y contraer matrimonio con la joven danesa Mette Gad, con la que tendrá cinco hijos.

Su primer maestro artístico será Camille Pissarro de cuya mano entra en el grupo impresionista, participando con ellos en varias exposiciones. También le llamará la atención Edgar Degas.

En 1882 numerosos agentes de Bolsa son despedidos, entre ellos Gauguin, que empieza a pensar en vivir de su pintura. Las dificultades económicas, problema con el que convivirá siempre, motivan el traslado en 1883 a Rouen porque la vida allí era más barata. La crisis financiera que sufrió Francia en 1883 arruinó a su empresa y le abocó a una vida de alcoholismo en que recorrería todos los abismos del vicio, la marginación y la degeneración humana. Pasan dos años en los que no sabe muy bien qué hacer, llegando a trabajar como representante de toldos, viajando entre Rouen, París y Copenhague hasta que en 1886 decide instalarse en París junto a su hijo mayor, dejando al resto de la familia en Dinamarca. Ese mismo año se traslada a Pont-Aven, en la Bretaña francesa, donde su pintura cambiará radicalmente, abandonando el Impresionismo e iniciando un camino más personal con un colorido más intenso y un mayor simbolismo.

Pero Gauguin es el eterno viajero que desea huir desde su infancia por lo que se traslada a Panamá, donde trabaja en el Canal que se está construyendo, y a Martinica, lugar en el que se relaciona por primera vez con el exotismo que caracterizará su pintura.

De regreso a Francia y tras un breve paso por París, se instala de nuevo en Bretaña. Aquí experimenta de nuevo un cambio en su forma de pintar gracias a la influencia del arte oriental, que le llevará a un mayor sintetismo. En esos momentos pinta obras como “La visión después del sermón”, “El Cristo amarillo” o “La bella Ángela”. La estancia bretona se vio interrumpida por una breve temporada con Vincent van Gogh en Arlés, relación de la que ambos salieron mal parados, aunque conservaron la amistad.

En 1891 Gauguin se trasladó a Tahití, con el objetivo de conocer la civilización polinesia antes de que fuera destruida por la colonización francesa y por la cristianización. Gauguin esperaba encontrar allí el paraíso original, la edad de oro anterior a la llegada de la civilización occidental, cuando las personas vivían en armonía con la naturaleza y con los dioses. El primitivismo y el simbolismo marcan su pintura, como se observa en “Yo te saludo, María”, “Mujer con una flor”, “Tierra deliciosa”, “Mujeres de Tahití”, “Ta matete”, o “¿Cuándo te vas a casar?”.

En 1892 regresó a Francia y organizó una exposición para vender sus lienzos con temas tahitianos, pero sus cuadros no fueron comprendidos: no gustaron debido a sus brillantes colores, sus perspectivas planas y sus temas enigmáticos. Por lo que en junio de 1895 se traslada de nuevo a Oceanía, desesperado, enfermo, alcohólico y solo. Las Marquesas será su nuevo destino y allí pintará entre otras muchas obras: “Never more”, “Los jinetes”, “Joven con el abanico”, “Cuentos bárbaros”, “¿De dónde venimos?”, “¿Qué somos?”, “¿Adónde vamos?” o “Y el oro de sus cuerpos”, obras en las que pone de manifiesto su intención de romper absolutamente con la tradición realista. Gauguin empieza una importante campaña a favor de los indígenas y al tener dificultades con las autoridades de Tahití, abandona la isla y se traslada a Atuana, donde intenta aislarse lo más posible con una muchachita muy joven y en una cabaña confortable; morirá, al parecer de un ataque

cardíaco, el 8 de mayo de 1903, soñando con regresar a Europa y volver a empezar, esta vez en España.

¿CUÁNDO TE VAS A CASAR? ("Nafea Faa ipoipo?"). PAUL GAU-GUIN. 1892. Óleo sobre lienzo. 101,5 x 77,5 cm. Colección privada. Basilea. Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum Basel.

La luz pierde en GAUGUIN su cetro absoluto en aras de una exaltación del color. La fascinación de sus cuadros radica en la calma de las zonas anchas de colores, como si realizara vidrieras, y en sus figuras grandes, contorneadas de manera nítida, cual tallas de madera. Al mismo tiempo renuncia a la perspectiva, suprime el modelado y las sombras e identifica la sensación de plano igual que en las pinturas japonesas. Así se unen lo que ve y lo que imagina y adquiere el color una intensidad poética excepcional.

Gauguin utiliza colores planos, puros, intensos, sin claroscuros. No intentaba copiar con precisión los colores de la naturaleza, sino que los utilizaba arbitrariamente, para intensificar sus posibilidades expresivas. Por ello se considera que abrió la puerta al Fauvismo.

El propio Gauguin consideró este cuadro como una de las obras fundamentales de su producción tahitiana. Aparecen dos mujeres en diferentes planos, sobre un idealizado y simplificado paisaje destacable por la planitud de los colores empleados. Se trata de una influencia de la estampa japonesa que ya está presente en buena parte de los impresionistas. Las dos mujeres están muy bien asentadas en el espacio, como si de pesadas estatuas se tratase, aislada la una de la otra. El fondo es de diferentes planos de colores vivos e intensos que sugieren el paisaje luminoso tropical. Desde el verde oscuro de la hierba del primer plano, el prado dorado central y el azul lejano de las montañas.

El enigmático título forma parte del simbolismo general de la escena. Algunos expertos consideran que la mujer de primer plano busca marido al llevar una flor tras su oreja mientras que la segunda sería la encargada de buscar el futuro esposo. Por eso en el fondo contemplamos dos esbozadas figuras que pasean.

En su diario íntimo, Gauguin dice que la obsesión de las nativas por casarse venía del deseo obsesivo por poseer algo exclusivamente suyo: un hijo.

La modelo que posó para la chica en primer plano fue su compañera en Tahití, Tehe'amana. Las dos mujeres muestran un contraste bien marcado. Mientras la figura delantera está representada con una disposición soñadora y en una posición que penetra el espacio, la posterior tiene una actitud más serena e inflexible, con un rostro más definido que se constituye en el verdadero centro de la imagen.

Los contornos de las figuras están claramente delimitados por líneas negras que acentúan la separación entre el objeto pictórico y el fondo, las trazas curvilíneas predominan en el cuadro. La tridimensionalidad está muy poco elaborada, las pinceladas son amplias y los colores vivos y planos.

Paul Gauguin avanzó algunas de las características del arte del siglo XX como que la perspectiva dejaría paso a la pintura plana, que el simbolismo pictórico sustituiría al

realista y la espontaneidad impresionista sería barrida por la construcción conceptual de la realidad.

Se ha magnificado a Gauguin por ser un precursor del primitivismo que tanto se llevará en el siglo XX, el mito del buen salvaje que nuestra civilización lleva arrastrando desde el siglo XVIII tendrá aquí su culminación.

PAUL CÉZANNE (1839-1906).-

Cézanne es una figura fundamental para la vanguardia del siglo XX, Picasso y Matisse lo admiraron profundamente. Tiene una biografía monótona. Es autónomo y solitario. Estuvo al margen de las exposiciones, realizó su labor de forma aislada. En su aislamiento concibe su pintura como INVESTIGACIÓN y BÚSQUEDA de la verdad. Él impuso una visión SUBJETIVA.

Nace en 1839 en Aix-en-Provence en el seno de una familia de gran holgura económica. En 1859 su padre compra una mansión, con una gran finca, y aquí es donde Cézanne entra en contacto con la naturaleza. Su padre le proporcionó una formación humanística muy amplia.

La primera formación fue en Aix-en-Provence siguiendo cursos de dibujo que tenían como punto de partida a David e Ingres. Sus primeras obras son las típicas copias. Con el apoyo materno consigue su traslado a París para empezar su carrera como pintor. Llega a París en 1861, allí tuvo como condiscípulo a Emile Zola, que le abrió todo el campo de la literatura romántica y los planteamientos del Realismo y Naturalismo, luego su amistad quedó rota.

Comenzó a copiar en el Louvre. Descubre la pintura del Romanticismo y del Realismo. Entra en contacto con la pintura de Delacroix, muy importante para su primera etapa. Conoce la pintura de Courbet, Daumier y Millet que después le acercan a la realidad.

No consiguió ingresar en la Academia de Bellas Arte de París, este fue su primer fracaso. Así, cada vez se va aislando más por las dificultades del entorno.

Etapas:

1. Etapa romántica (1861-1870): En esta etapa se ve influenciado por los presupuestos de Delacroix. Practica una pintura densa, empastada, abundante de materia.

2. Etapa impresionista (1871-1878): En 1874 participa en la primera exposición del grupo impresionista; presentó su "Olimpia moderna" que está más cerca del Expresionismo que las demás obras expuestas, y "La casa del ahorcado". El rechazo hizo que no estuviera presente en la segunda exposición; pero lo volvió a intentar en la tercera de 1878 y las críticas se repitieron, no aceptándose su estilo de pintura. Es por ello que abandona París y se tras-lada a Aix-en-Provence para pintar libremente.

Pasó una temporada en L'Estaque, con paisajes muy luminosos, allí suprime ocres y marrones para captar la luz potente del sur aclarando su paleta. Después se instala en Auvers-sur-Oise, allí Pissarro le acerca con ojos nuevos a la Naturaleza. Aparece en Cézanne un rasgo que se acentuará: LA EXALTACIÓN DE LOS VOLÚMENES. Cézanne

evidencia un talento propio hacia el paisaje que lo diferencia de los demás impresionistas. Él practica una pincelada plana, YUXTAPUESTA, DE ORIENTACIÓN INCLINADA que revaloriza el plano pictórico y da entidad a los objetos representados. Hay una tendencia a remarcar los planos bordeando los volúmenes. Así la estructura de la forma no desaparece bajo la incidencia de luz-color.

Pronto abandonará esta fase para concentrarse en una investigación de las formas que le acercaría a los precedentes del Cubismo. En esta línea de trabajo, tenderá a la simplificación de las formas, la geometrización, la reducción del dibujo, el reduccionismo cromático, las grandes pinceladas que facetan la superficie del cuadro, y la multiplicación de los puntos de vista.

3. Etapa Constructiva, su método (1878-1887): En esta etapa Cézanne abandona y supera los planteamientos del Impresionismo. Empieza a plantearse un modo de pintar que responda a la esencia de la realidad. SE PLANTEA UNA ELABORACIÓN MENTAL A PARTIR DE LA SENSACIÓN. La mente del creador da coherencia a las sensaciones. Lleva a cabo un análisis constructivo de los objetos. Intentó eliminar de la pintura cualquier componente que no fuera visual. Su objetivo: PRESCINDIR DE LA EMOTIVIDAD Y SENTIMIENTO PARA REFLEXIONAR SOBRE EL LENGUAJE PICTÓRICO. Hizo suyo un género que hasta entonces había estado desprestigiado: EL BODEGÓN. Observa que las frutas varían con el paso del tiempo, y también los pliegues de los manteles; por eso terminó enyesando los manteles y pintando frutas de cera. Cézanne es de AFÁN METICULOSO, se esfuerza por encontrar el COLOR EXACTO; es consciente de que cuanto más ajustable sea el color, con más entidad aparecería la forma. Su retina cada vez es más hábil para percibir matices de color. No quiso aplicar el sistema de claroscuro tradicional, tampoco recurrir al modelado ni al dibujo. El color incorpora la luz y reconstruye la forma.

Cézanne ELIMINA EL ESPACIO EUCLIDIANO, porque lo considera un convencionalismo. Al basarse en el color REIVINDICA EL COMPONENTE BIDIMENSIONAL de la pintura. LA IMAGEN SE ARTICULA A TRAVÉS DEL PLANO COLOREADO.

Cézanne siempre busca el ángulo más evidente del objeto, ensambla objetos desde posiciones diferentes y consigue con ello LA ARQUITECTURA DEL CUADRO. El espacio es convencional, fracturado y autónomo.

4. Etapa sintética (1888-1906): En esta etapa Cézanne lleva a las últimas consecuencias el método puesto a punto en su etapa constructiva. Algunas de sus obras paradigmáticas: "Los jugadores de cartas", "Muchacho con chaleco rojo", "Grandes bañistas", "Bodegón con manzanas y naranjas"...

PAUL CÉZANNE (1839-1906). MANZANAS Y NARANJAS. Hacia 1899. Óleo sobre lienzo. 74 x 93 cm. Museo de Orsay. París.

Debido a la meticulosa manera de trabajar de Cézanne, se especializará en paisajes y bodegones. Aquí encontramos desarrollado el nuevo concepto de la pintura que crea el maestro de Provenza; el pintor debe buscar la esfera, el cono y el cilindro en la naturaleza, formas con las que pretende recuperar el volumen perdido por los maestros impresionistas, anticipándose así al cubismo. Aplicando el color como sistema de modelado -"la forma alcanza sólo su plenitud cuando el color posee su mayor riqueza"-

conseguirá conjuntos de altísima calidad como este magnífico bodegón. Las esferas de manzanas y naranjas se distribuyen por el conjunto rodeadas de diferentes telas en las que se aplican las tonalidades.

En la iluminación empleada aún existe un punto de conexión con el Impresionismo. Sin duda, Cézanne ha recuperado la forma, que se estaba perdiendo en los últimos cuadros de Monet y que llegaba casi a la abstracción en los años finales del siglo XIX.

Aunque Cézanne pintó naturalezas muertas desde el inicio de su carrera, este género sólo ocupa un lugar esencial en su obra ya en la madurez, época a la que pertenece el cuadro Manzanas y naranjas. Forma parte de una serie de seis naturalezas muertas realizadas en 1899 en su taller parisiense. En efecto, de un cuadro a otro se encuentran los mismos accesorios: vajilla de loza y jarra con decoración floral. El principio de composición es también similar, con una colgadura que cierra la perspectiva, y evoca las naturalezas muertas flamencas del siglo XVII. Sin embargo, el efecto dinámico creado por una construcción espacial compleja y una percepción de los objetos subjetivos subrayan el enfoque antes que nada pictórico de Cézanne.

Su pintura trató pocos temas, trabajados en series con una minuciosidad extraordinaria. Los jugadores de cartas, las vistas de la montaña de Santa Victoria y los bodegones de frutas se repiten una y otra vez en sus cuadros. A este último pertenece éste, verdadera obra cumbre de género. En él Cézanne construye las formas a partir de volúmenes puros, los modela mediante planos de un color poderoso y, sobre todo, introduce una variedad de puntos de vista sorprendente. Así, el plato con manzanas y la mesa están vistos desde arriba, mientras que el frutero y la jarra tienen una perspectiva lateral. La gran habilidad de Cézanne logra esta variedad y riqueza de visiones, prácticamente cubista, sin disonancias.

EL IMPRESIONISMO EN ESPAÑA.

La obra de Joaquín Sorolla asombra por su fecundidad: casi tres mil cuadros y más de veinte mil dibujos y apuntes. Durante algún tiempo cultivó los temas de historia, pero un viaje a París le inclinó hacia la mayor sensibilidad social por los temas del presente. La luz de Valencia termina de incorporarle a los módulos impresionistas; no obstante su parentesco con la escuela francesa es discutible. Sorolla mantiene en muchos de sus cuadros un dibujo poderoso y afronta problemas de composición y movimiento de los que poco se cuidaron los maestros galos. El estudio de Velázquez y Goya influye sin duda en su diseño de los temas. De su obra destacan sus escenas valencianas de playa y pesca, en las que con una técnica suelta de mancha gruesa capta la vibración lumínica del cielo mediterráneo y sus brillos en las velas, en las arenas y sobre todo en los cuerpos mojados de los niños que juegan en la orilla.

Biografía de Joaquín Sorolla y Bastida (1863-1923)

Si bien nació cuando el movimiento impresionista en Francia estaba ya en pleno apogeo, por tanto sus pinturas son tardías, reúne todas las características de esta técnica: gusto por el aire libre, búsqueda de lo momentáneo y fugaz, captación de los efectos de la luz, ausencia del negro y de los contornos, pinceladas pequeñas, sueltas e independientes. Algunos críticos de arte han llegado a llamar a su impresionismo "luminismo" debido a la extraordinaria presencia de la potente luz mediterránea en sus obras.

NIÑOS EN LA PLAYA. Joaquín Sorolla (1863-1923). Óleo sobre lienzo. 1910. 118 x 185 cm. Museo del Prado. Madrid. Firmado en el ángulo inferior derecho: J. Sorolla B./ 1910

Si bien Sorolla participa de la revolución pictórica que trajeron consigo los impresionistas, aparcando en buena medida unos comienzos caracterizados por temáticas un tanto superadas (cuadros de contenido histórico o de denuncia social), evitó en lo posible una total asimilación de los mismos, como se refleja en su poco afán científico y en una negativa a romper con los gustos establecidos y con sus canales de comercialización. Aunque Sorolla es impresionista en aspectos como la pincelada suelta y rápida o en la concentración de efectos atmosféricos, también podríamos encuadrarle, como así lo han hecho muchos relevantes críticos, en el grupo de los llamados “realistas a plena luz”, artistas que suavizan las tendencias tenebristas de aquellos con una visión más sensual de la realidad.

Absolutamente nadie como Sorolla ha expresado con tal maestría los efectos de la luz sobre los cuerpos húmedos o la brisa del mar oscilando las telas. Nadie captó como él la radiante luminosidad del aire levantino o las transparencias de las figuras sobre el agua.

Los colores de Sorolla son vivos, luminosos y buscan un enriquecimiento con el movimiento de las figuras, como intentando que las manchas que conforman las mismas ofrezcan una gran variedad de facetas y matices dentro de un mismo color. Sus toques de pincel son alargados, delatando su extraordinaria facilidad de ejecución y evitando caer en la técnica de una pincelada menuda e intrínsecamente aglutinante de efectos cromáticos interconectados. Pero quizás lo más destacado de su obra es su capacidad para recrear sombras luminosas (o simplemente sin sombras, en el sentido estricto de la expresión).

Este cuadro, Niños en la playa, fue una donación de Sorolla al extinto Museo Nacional de Arte Moderno el 28 de febrero de 1919. El cuadro, fechado en 1910, permite apreciar un tema estudiado y pintado por Sorolla en la costa valenciana durante unos veinte años. La historia de la exposición del cuadro dentro de España y en el exterior testifica la popularidad de la imagen para diversos públicos.

Este cuadro se corresponde con una de las etapas más fecundas y exitosas del autor, tras su inolvidable exposición de Nueva York en 1909 en la que consigue vender casi 200 cuadros por unas cantidades de dinero que le aseguraban su futuro económico de por vida. Representa uno de los géneros más populares que cultivó Sorolla y donde se plasma lo mejor de su arte, la figuración de personajes al borde de la línea de olas de la playa. Lo que más llama la atención del cuadro es aquello que comentábamos anteriormente en referencia a las sombras, con una peculiar manera de pintarlas en tonos azules y violáceos.

Con pinceladas amplias cargadas de colores brillantes, libertad y energía incomparable y una espontaneidad imposible de imitar, Sorolla parecía trasladar al lienzo los efectos del sol chocando contra la piel mojada de los niños. Al representar la vida en las soleadas playas que tanto le gustaban, Sorolla se esforzó en captar las fugitivas impresiones producidas por el sol, que estudió en una profusión de dibujos, apuntes y bocetos, así como en sus cuadros de mayor formato.

Niños en la playa es un buen testimonio del acierto de Sorolla para capturar, con pinceladas rápidas, los sutiles colores del oleaje. También, con su asombrosa destreza, fija

las sombras percibidas debajo de los jóvenes, así como los desnudos cuerpos reflejados en el agua y, con toques de azul, los destellos del cielo en la arena de alrededor. Pinceladas de blanco -aunque para Sorolla nunca existió un blanco total, ni en la naturaleza ni en la pintura- hacen destacar el efecto de los rayos del sol en contacto con la piel mojada.

Una de las preocupaciones del pintor era la captación de las expresiones de los rostros, que aquí resuelve perfectamente en el niño que nos mira aunque su cara no esté claramente definida.

Observando este cuadro, el espectador puede respirar la atmósfera del Mediterráneo, que Sorolla tan bien conocía. Sorolla siempre buscó transmitir los efectos de la luz del sol en sus obras, y lo consiguió con la asombrosa facilidad que se puede admirar aquí. En este cuadro, ya no sólo es posible “oler” a mar, sino que también podemos “escuchar” el sonido de las olas regresando de nuevo al mar.