

# ARTE DEL SIGLO XIX

## 1. Introducción.

Romanticismo: Delacroix;

Realismo: Courbet.

## 2. Arquitectura. Historicismos.

Edificios de hierro y cristal. El Modernismo.

## 3. Impresionismo: Monet, Renoir, Degas. Las esculturas de Rodin.

## 4. Postimpresionismo: Cézanne, Gauguin y Van Gogh.

## INTRODUCCIÓN

El siglo XIX constituyó una auténtica edad de oro del desarrollo artístico en Europa. Las artes encontraron en la nueva sociedad no sólo un campo extraordinario para inspirarse, sino, además, una demanda mayor. Los rasgos más destacables de este período fueron:

- La democratización social fue transformando la tradicional cultura de elites en cultura de masas. La mejora general del nivel de vida y la alfabetización progresiva en las escuelas extendieron la demanda del arte y el gusto por la lectura, y fomentaron formas artísticas hasta entonces secundarias: la novela de temas contemporáneos, el periodismo, la novela por entregas, el cartel publicitario y la ópera.
- Los avances tecnológicos y científicos crearon nuevas artes, como la fotografía y el cine, que tuvieron una enorme repercusión, y géneros como la ciencia-ficción.
- Se amplió el conocimiento de las culturas extraeuropeas, lo que originó las novelas de aventuras, los libros de viajes, y las modas exóticas (arte oriental, japonés y africano).
- El auge nacionalista promovió la incorporación de nuevas culturas, hasta entonces poco conocidas (rusa, checa, húngara, iberoamericana, etc.), a la creación artística occidental.
- Los artistas sufrieron una enorme tensión entre la creación como un proceso subjetivo e individual, sin compromiso con la realidad del mercado (el artista como genio incomprendido, libre y elitista), y el arte como un proceso vinculado a la realidad social y a la creciente demanda de la cultura de masas que estandarizaba los gustos (el artista que satisfacía las necesidades de una sociedad cada vez más materialista).

- Esta tensión alimentó el pesimismo artístico y las posturas del arte por el arte, vanguardista y sólo inteligible para las minorías. Todos estos problemas fueron comunes a los grandes movimientos artísticos del siglo XIX: del Romanticismo a las vanguardias.

## ROMANTICISMO

El ROMANTICISMO es la tendencia cultural predominante en la Europa de las revoluciones y, más concretamente, entre 1815 y 1848.

Es un movimiento que hunde sus raíces en la cultura de fines del siglo XVIII, especialmente en el mundo alemán. Su influencia fue casi universal, y abarcó desde el arte o la literatura hasta la política o la música. Sus orígenes se hayan vinculados al nacionalismo, a la valoración que los pueblos van haciendo de su propia lengua, cultura e historia.

Las características que definen el romanticismo son diversas y contradictorias. Más que un cuerpo de pensamiento fue la expresión de sentimientos y emociones. Puede definirse por su total rechazo a la ortodoxia racionalista y clasicista heredada de la Ilustración. Propone el instinto frente a la razón, las situaciones límite frente al equilibrio y la armonía y la recuperación de la unión del ser humano con la naturaleza frente a las novedades de la sociedad industrial. No sólo rechazó, sino también salió en defensa de actitudes extremas en las que la diversidad o la particularidad eran apreciadas frente a la unidad de la Ilustración, y, sobre todo,

se caracterizó por apelar a la pasión creadora del artista, otorgando primacía a sus emociones.

La **PINTURA ROMÁNTICA** rechaza las convenciones neoclásicas y, saltando sobre ellas, enlaza con los valores de la pintura barroca. Podemos destacar como signos característicos:

- a) La recuperación de la potencia sugestiva del color en detrimento del dibujo neoclásico; así se liberan las formas y los límites excesivamente definidos.
- b) Con el cromatismo resucitan las luces vibrantes, que refuerzan a las manchas en su tarea destructora de las formas escultóricas, es decir, con perfiles definidos.
- c) Las composiciones dinámicas, cuyas líneas directrices están marcadas por las posiciones convulsas y los gestos dramáticos, que contrastan con las figuras quietas, verticales o sentadas, del Neoclasicismo.
- d) El paisaje cobra una relevancia especial, siendo, además de una inclinación de la sensibilidad romántica, un magnífico recurso para desplegar colores luminosos. Estos paisajes, en muchos casos, nos ayudan a intuir el estado de ánimo de los grupos humanos que encuadran y, también, del mismo pintor. En muchas ocasiones lo que se pinta son los desastres naturales, que señalan un enfrentamiento fatalista con la naturaleza.
- e) Otros temas comunes a toda la pintura romántica europea van a ser las ruinas, generalmente de iglesias, y los cementerios a la luz de la luna, que representan la obsesión por la muerte y sus fantasmas, la melancolía y la soledad. Especialmente en el caso francés, también destacan los temas históricos, acontecimientos contemporáneos y el

exotismo oriental.

En los últimos años del siglo XVIII, **INGLATERRA** aporta su contribución a la pintura del paisaje romántico a través de las figuras de **CONSTABLE** y **TURNER**.

- **John CONSTABLE** (1776-1838) es uno de los primeros paisajistas modernos; acude a pintar al aire libre y huye del taller, actitud que hace presentir al Impresionismo. El tratamiento de la luz, de sus reflejos y movimientos, es constante preocupación. La naturaleza que representa suele ser serena, "domesticada" y familiar que parece entroncar con los paisajes holandeses del XVII. En Inglaterra gozó de escasa estima, pues se tachaba a sus cuadros de "descuidados" y se censuraba su afirmación de que "la línea no existe en la naturaleza". Sus pinceladas "burdas y rudas" y la técnica de apliques sueltos de color con la espátula sirvieron al maestro para captar el viento, la lluvia, la tempestad.
- **William TURNER** (1775-1851), de carácter extravagante, llevó todavía más lejos el libre uso y el valor provocativo del color, utilizado de forma exuberante. Al contrario que Constable, suele representar a la naturaleza animada por poderosas fuerzas cósmicas, provocando la emoción en el espectador. En sus cuadros diluye las formas hasta el punto de parecer evocaciones de sueños más que observación sensible.

En **ALEMANIA** destaca la pintura de Gaspar **FRIEDRICH** (1774-1840), que representa al romanticismo en su vertiente más idealizada. Su actitud contemplativa de la naturaleza la transforma en algo trascendente, en una entidad cuasi-religiosa, donde el hombre cumple el insignificante papel de espectador disminuido frente a la magnitud del paisaje. Normalmente opta por la quietud imaginaria de las cordilleras, acantilados y lagos nórdicos contemplados por silenciosos caminantes, vueltos de espalda al espectador.



La pintura romántica en **FRANCIA** se desarrolla por caminos diferentes respecto a Inglaterra y Alemania. Después del dominio impuesto por el neoclasicismo de David, la pintura romántica tiene a sus máximos representantes en **GERICAULT** y **DELACROIX**, autores que se centran más en la expresión del vigor y la energía del individuo desplegándose en el mundo como medio de afirmar su libertad, que en la representación de la naturaleza o de la emoción religiosa.

- **Théodore GERICAULT** (1791-1824) no necesita inspirarse en temas del pasado, ni en la huida a ambientes exóticos, ni en la búsqueda de la espiritualidad, sus temas son contemporáneos. Familiarizado con Miguel Ángel, sus vigorosas formas constituyen una de las características de su pintura: la representación del vigor, de la voluntad, de la energía contenida tanto en el ser humano como en los animales. Su obra más famosa es "*La balsa de la Medusa*", un tema real que conmocionó a la opinión pública francesa. El pintor consigue plasmar plenamente el dramatismo con gestos convulsos, luces violentas y manchas audaces. Los cuerpos poseen la grandeza de los personajes clásicos que sucumben ante las fuerzas de una naturaleza hostil.



**Eugène DELACROIX** (1798-1863) se distingue por algunas de las características que más admiraba en Géricault: la audacia, el vigor y la fuerza de sus pinturas. Se consagra como el máximo exponente del romanticismo en 1824 con la presentación de su cuadro "*La matanza de Quíos*", donde representa la carnicería realizada por las tropas turcas contra los griegos. Pero la obra más notable es el cuadro que conmemora la

Revolución de 1830 y que lleva por título "*La Libertad guiando al pueblo*". En esta obra el color adquiere el protagonismo, los diferentes valores cromáticos vibran matizados por la luz que se filtra entre veladuras originadas por el humo. En Delacroix, la fascinación por el color se acentúa a raíz de sus viajes por el norte de África y de su contacto con la pintura inglesa. La aplicación de este rico colorido (que



también recuerda a Rubens y los vengianos) la encontramos en obras de ambientación exótica, como en "*Mujeres de Argel en sus habitaciones*" y "*La muerte de Sardanápalo*".



# REALISMO

Tradicionalmente, el movimiento que surgió en la literatura y artes plásticas entre 1840 y 1880 recibe el nombre de "Realismo". Este término no debe interpretarse aquí como un estilo cuya misión es ofrecer una visión mimética de la realidad de las cosas. Bien al contrario, en algunos casos artistas como Daumier deformarán el mundo con objeto de ofrecernos una realidad más "real" -es decir, más esencial- que la percibida superficialmente por nuestros ojos.

Por ello es más exacto entender el Realismo como un movimiento que exige un cierto compromiso social y político por parte del artista, y no como un estilo uniforme bajo el que puedan agruparse las imágenes producidas. Se trata, por tanto, de una corriente plural desde el punto de vista formal, que va desde la imagen testimonial de Courbet hasta la caricatura crítica de Daumier, pasando por los descubrimientos empíricos de la luz que afectan particularmente a la representación del paisaje.

Evidentemente, el desarrollo del Realismo corre parejo al de la fotografía, y es obvia la influencia que esta última ejerce en la pintura. No obstante, y en un principio, la influencia de la fotografía no afectó tanto a la técnica pictórica (pincelada oculta y minuciosidad en los detalles) cuanto al concepto de lo que entonces se entendía por "realidad", pues más que desafiar al pintor con las habilidades reproductivas de la máquina, le enseñó a ver las cosas con una mirada moderna; esto es, la pintura aprendió de la fotografía los nuevos encuadres que acabarían con la artificialidad de los gestos y de las composiciones académicas.

Como movimiento pictórico, el Realismo es el resultado directo del Romanticismo y, al mismo tiempo, una reacción contra él.

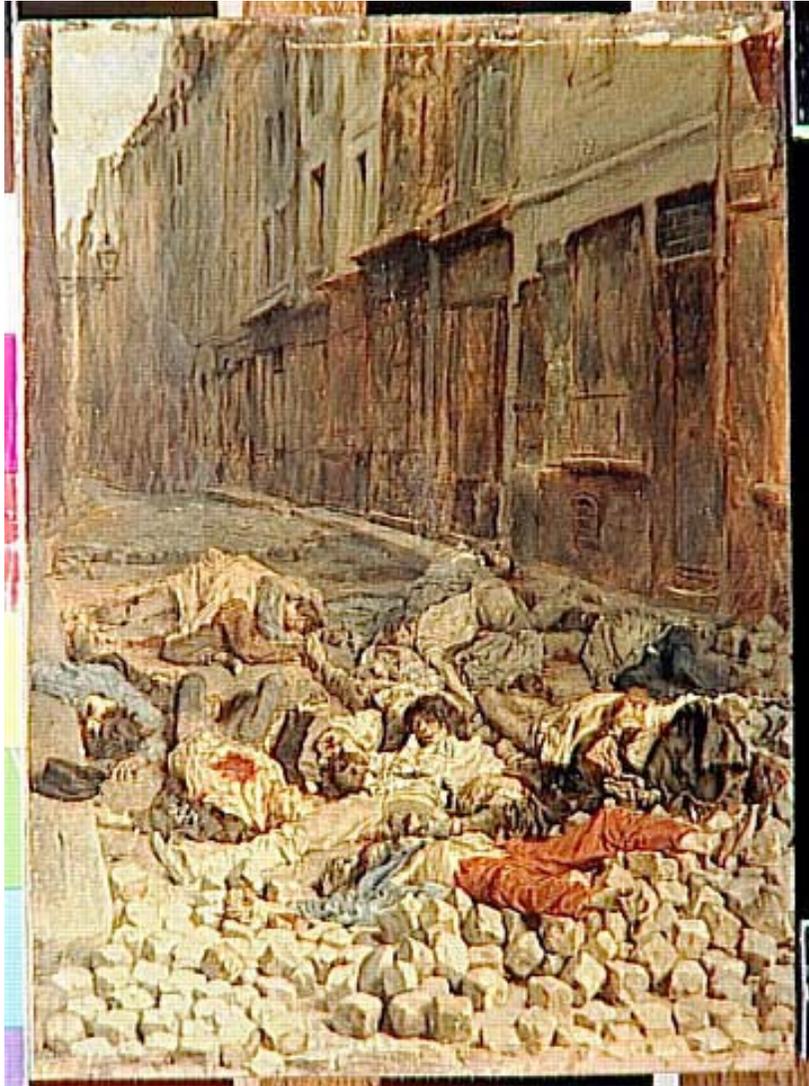
Tomó del Romanticismo su interés por la observación directa del natural al mismo tiempo que rechazaba la visión subjetiva del genio romántico, demasiado preocupado y ensimismado en un mundo de fantasías. Caen así en desuso los temas literarios y las historias del pasado (ya sean clásicas o medievales), que se sustituyen por temas de actualidad. Los héroes de la Antigüedad y los reyes medievales son reemplazados por los trabajadores de campo y la ciudad y, en general, por los indigentes.

Conviene, sin embargo, distinguir de inmediato entre aquellos pintores que siguiendo la moda del costumbrismo incluyeron escenas de la vida cotidiana en sus cuadros, y aquellos que estaban más comprometidos con la realidad social.

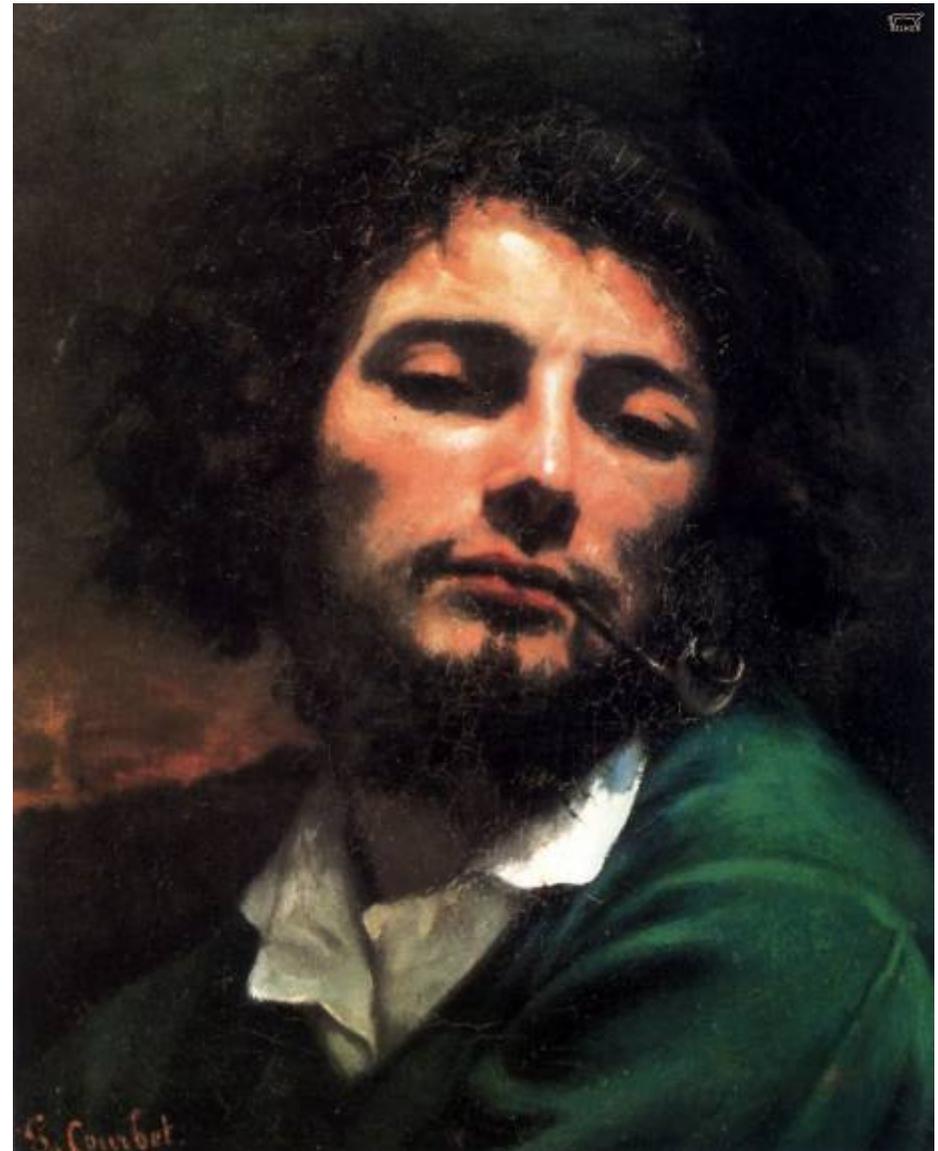
En el segundo caso, las imágenes de Courbet, Daumier y Millet iban cargadas de una ideología poco grata al poder. Ciertamente, el Realismo va intrínsecamente unido a los movimientos sociales del siglo, teniendo como pensamiento de fondo al naciente socialismo utópico y marxista, y como contexto el de la tercera oleada revolucionaria del XIX, la de 1848.

En febrero de 1848, el pueblo de París, al igual que en 1830, tomó las calles de la ciudad, luchando por el primer sufragio universal masculino en Europa que llevaría a la instauración de la Segunda República con Luis Bonaparte. Pero una rápida comparación entre la "Libertad guiando al pueblo" de Delacroix (*ver arriba*), emblema de la revolución de 1830, y "*La barricada*" de Jean-Louis-Ernest Meissonier (1815-1891), resultado de la de 1848, muestra suficientemente los importantes cambios operados en la visión del pintor y en la pintura. Ambos artistas muestran sucesos de la actualidad, pero mientras que Delacroix combina la alegoría con la documentación periodística, Meissonier prescinde del lenguaje de los símbolos y de la retórica del heroísmo para ofrecernos un espectáculo brutal del que él mismo fue testigo. La estremecedora

veracidad de este cuadro, que se asemeja a la fotografía periodística, sustituye a los días gloriosos descritos en la obra de Delacroix. Dos años más tarde Courbet provocará un impacto aun mayor.



## COURBET



El realismo de Courbet nada tiene que ver con la ilustración exacta de los detalles ni con el contenido dramático de las escenas, su particular realismo se materializa mediante una visión objetiva, fotográfica y cruda de la realidad. Este planteamiento tiene una enorme importancia en un momento en que la pintura estaba sometida a reglas extraordinariamente rígidas por la crítica oficial: los temas, las actitudes, las composiciones e incluso el tamaño de los cuadros debían ajustarse a estos criterios. Frente a ello, Courbet y otros realistas defenderán una pintura sin argumento, una simple captación de la realidad, en la que lo fundamental es la forma en que se representa la imagen y no su desarrollo narrativo.

Con su enorme obra "*Un entierro en Ornans*", su provincia natal, Courbet se propuso trasladar una instantánea de la realidad rural al Salón parisino, cuyo público, sofisticado y urbano, no estaba acostumbrado a confrontar tales imágenes. Los retratados (que al ser de tamaño natural forman una barrera de espectadores semejante a la que se forma delante suyo cuando los visitantes contemplan el cuadro) parecen representar, con su sola presencia, el espíritu de la clase burguesa provinciana con todos sus agobiantes valores morales e ideológicos. Courbet se libra aquí de la retórica romántica y deja que su ojo se comporte como el de un fotógrafo. Así, observa al mundo con el distanciamiento propio del objetivo de una cámara: es testigo de la acción sin intervenir en ella, dejando que las acciones y los actos de los personajes contados, así, llanamente, hablen por sí mismos.



Era esta falta de intervención en la realidad por parte del pintor (que representa la escena sin corregirla, componerla o juzgarla) lo que provoca el rechazo de una obra realista. En este sentido, una de las más escandalosas fue "*Los picapedreros*", considerada además posteriormente como "revolucionaria" por la historiografía marxista al considerarla uno de los ejemplos más prematuros y significativos de la ascendencia del proletariado al mundo elitista del arte. Pero el qué pinta no es, sin embargo, tanto la causa de su innovación como el cómo lo hace. Otra vez el distanciamiento nos permite ser testigos imparciales: vemos lo que hay y cómo se muestra sin mediaciones. Para ello Courbet, de nuevo como un fotógrafo, selecciona el lugar, el instante y el asunto a representar pero no lo encaja en el artificio de un "tema" ordenando previamente el material, como lo harán otros pintores también llamados "realistas" tan sólo por copiar las cosas del natural. Copiar del natural no basta; hay que copiar el mundo tal cual se muestra, sin recomponerlo antes a modo de escenario, es decir, sin colocar la cesta con herramientas aquí, el personaje un

poco más a la derecha para que esté todo equilibrado, el paisaje amplio, abierto y bucólico: un perro juguetón a la izquierda, un árbol a la derecha, unas flores acá, etc.; tal y como aparece en la versión que del mismo tema hace John Brett (1830-1902), un pintor británico.



En *Los picapedreros* de Courbet la composición no está académicamente estudiada para distribuir de un modo equilibrado las cosas allí representadas; tan sólo congela un momento de la actividad laboral. Para Courbet "la pintura es esencialmente un arte concreto que no puede consistir más que en la representación de las cosas reales y existentes". Sin embargo, lo que muestra es suficiente como para que el cuadro se convierta en un manifiesto político-visual que denuncia las condiciones deplorables de estos

trabajadores anónimos y reales, condenados de por vida -obsérvese que ha incluido dos generaciones: la más joven seguirá inevitablemente a la más vieja- a un trabajo del que difícilmente puede enorgullecerse una sociedad esperanzada en el progreso y embaucada en la aventura industrial. Poco después de exponer *los picapedreros*, él mismo declaró ser "no sólo socialista, sino demócrata y republicano; en una palabra, partidario de la revolución total y, ante todo, realista, amante sincero de la auténtica verdad". Sus palabras se convirtieron en acciones cuando en 1871 participó en la Comuna de París, lo que provocó su encarcelamiento y su posterior exilio a Suiza, donde murió.



Sin duda, una de las preocupaciones de Courbet fue dar una

utilidad social a la pintura, pero esto no le llevó a supeditar su lenguaje pictórico a un contenido moral, como ocurrirá con otros pintores "realistas". Por el contrario, Courbet, al deshacerse del "tema", deja vía libre a la representación moderna, pues en última instancia la pintura no se ocupará ni de las personas ni de los objetos, sino de ella misma, es decir, de investigar sus propios medios lingüísticos. Esta importantísima novedad, que prepara el terreno a los impresionistas, es particularmente notable en sus paisajes, que no precisan ya de figuras que les den "sentido" y los justifiquen; en caso de que dichas figuras aparezcan, ya no son diosas o ninfas, sino mujeres reales. La pintura empieza a sostenerse por sí misma, mediante sus propios mecanismos intrínsecos que Courbet explora esencialmente en el aspecto matérico; de ahí que utilice la espátula para aplicar el color que, como una costra, se adhiere a la tela ante el horror de los académicos, acostumbrados a la línea y a los acabados perfectos y hasta relamidos.



COURBET. Buenos días. señor Courbet



COURBET. El origen del mundo

Pero será **ÉDOUARD MANET** (1832-1883) quien concluya las directrices que Courbet encaminó hacia una pintura nueva. Su pincelada larga, fluida y plana, la primacía de dibujo y el color sobre el asunto que representa y su distanciamiento con respecto a éste, suponen un cambio sustancial en el concepto de qué es la pintura y en qué consiste pintar. Su obra *Concierto en las Tullerías* con el Estudio del Pintor de Courbet veremos inmediatamente las diferencias. Al igual que Courbet, también Manet ha introducido su retrato (en el extremo izquierdo, con barba, guante, bastón y aspecto de dandy) junto a otros retratos de célebres personajes relacionados con su vida. Pero a diferencia de Courbet, Manet inserta estas figuras en su propio ambiente, no las desplaza al del interior del taller del artista, las deja estar tal cual en el medio al que pertenecen: una aglomeración urbana de parisinos que disfrutaban del ocio. Además, Manet no sólo actúa como fotógrafo y toma una instantánea casual (las sillas están giradas en direcciones opuestas; algunos personajes, en los extremos del cuadro, están cortados, es decir, se salen del marco), sino que -lo que es más importante- invierte las relaciones entre el pintor y el motivo u objeto que representa. Con Manet, es el motivo el que se coloca delante del pintor, y no éste quien se sitúa ante el motivo, lo que implicaría una ordenación y selección previa del material así como un punto de vista exclusivo que exige al espectador identificarse con el ojo del pintor y mirar desde su posición. Ante *El Concierto en las Tullerías* tenemos la sensación de poder adentrarnos en el cuadro desde cualquier de sus ángulos, ya que no hay zonas jerárquicas centrales que predominen visual y psicológicamente. Nuestra mirada, como la de un transeúnte en la ciudad, deambula. Por fin la composición permite que el espectador no sea totalmente estático y que no sienta la imperiosa necesidad de contemplar el cuadro de frente y desde el centro, tal y como lo

ideaba o lo copiaba anteriormente el pintor. Además, la luz al aire libre, clara y vibrante, afecta al contorno de las cosas representadas con una técnica tan abocetada que en algunas partes podemos ver incluso el lienzo vivo. Esta ausencia de pigmento comienza a cobrar un valor lingüístico y llegará a ser parte intrínseca de la nueva pintura que jugará con los efectos lumínicos que el ojo capta en los espacios vacíos. La obra de Manet es, así, un brillante exponente de la compleja evolución que sufre la pintura en este siglo. La suya, que se inicia con los logros del realismo de Courbet, representa ya otra realidad, la impresionista y propiamente moderna.



Otros pintores realistas franceses:

**MILLET (1814-1875);** Con sus cuadros "El sembrador", "*El Angelus*", "Las espigadoras",..., reivindica al campesino, aunque su visión es un tanto lírica. Infunde en sus cuadros una gran sencillez y calma, quizás resignación; un espíritu de fraternidad humana inspira sus temas, incluso cuando reflejan el esfuerzo del trabajo, por lo que se aleja claramente del efectismo y la teatralidad de los románticos. Su técnica está plagada de luces y sombras envolventes.



**DAUMIER (1808-1879)** se forma como ilustrados gráfico y se dedica a realizar grabados y litografías satíricas y caricaturas que critican mordazmente la hipocresía de la monarquía de Luis Felipe y sus instituciones. Desde el punto de vista de la pintura al óleo, Daumier utiliza una pincelada enérgica y sumaria que da la sensación de abocetamiento, recordándonos poderosamente al futuro movimiento expresionista alemán. Sus temas predilectos reflejan el profundo compromiso con las clases más humildes, evocando escenas de sus vidas cotidianas, y también el mundo de la marginación y los gestos reivindicativos.



# LA ARQUITECTURA: HISTORICISMOS, EDIFICIOS DE HIERRO Y CRISTAL, EL MODERNISMO.

El panorama arquitectónico del S. XIX no es posible explicarlo en términos de evolución formal o de estilo, debido a las múltiples variantes que presenta: desde los "revivals" de la arquitectura antigua, medieval, o renacentista y la recuperación de gustos exóticos, hasta el origen del urbanismo moderno producido por el crecimiento de las ciudades, los nuevos materiales y su metódico empleo y la polémica entre la ingeniería y la arquitectura. La necesidad de respuestas nuevas, rápidas y diferentes, junto con las dificultades de creación de una arquitectura que recoja o traduzca formalmente las ideas y las necesidades espaciales de la nueva sociedad industrial -que está en continuo proceso de transformación-, provocan el ECLECTICISMO arquitectónico del XIX.

Sólo al final del siglo, en América, donde las convenciones, ataduras y tradiciones son distintas y menores que las europeas, la llamada ESCUELA DE CHICAGO perfila una solución que aúna forma y función, arquitectura e ingeniería y nuevos materiales. Paralelamente, en Europa se desarrolla el MODERNISMO como verdadera alternativa no sólo arquitectónica, como verdadero y original estilo de la sociedad nacida de la revolución industrial.

Aunque el verdadero protagonista del arte del espacio durante el siglo XIX es el URBANISMO, que intenta dar respuesta a los grandes problemas que la ciudad industrial presenta en su

desarrollo, nos limitaremos a presentar los aspectos que el tema marca.

## HISTORICISMOS.

Los arquitectos de la primera mitad del XIX revivieron a la vez varios estilos históricos: el neobizantinismo, el neorrománico, neogótico, neorrenacimiento, neobarroco y los derivados del arte islámico en Oriente y España. Pero ninguno tuvo la fuerza de imponerse sobre los demás. (Quizás el estilo neogótico fuera el más utilizado).

Las excelencias estéticas de estos estilos del pasado fueron divulgadas entre la sociedad burguesa por dos grandes ensayistas europeos: el restaurador francés Viollet-le-Duc y el crítico británico Ruskin.

Los ingleses, dueños de una tradición gótica prácticamente ininterrumpida, resucitaron este estilo medieval en el "Parlamento" de Londres, mientras que su imperio colonial les proporciona el exotismo de las arquitecturas orientales, que transmiten al "Pabellón del Príncipe de Gales" en Brighton, construido bajo las pautas del arte islámico de la India.

Franceses y alemanes prestigian también el gótico en sus edificios religiosos, restaurando y completando catedrales inconclusas o edificando iglesias nuevas. En cambio, prefieren el neorrenacimiento y neobarroco para las obras civiles. Así lo acreditan los franceses en la homogénea red de viviendas que surcan las avenidas radiales y bulevares del nuevo París de Napoleón III. Idéntico eclecticismo siguen los alemanes en los deliciosos castillos de cuentos de hadas que manda erigir Luis II de Baviera.

En España el medievalismo se regionaliza. Asturias recupera el neorrománico en la "Colegiata de Covadonga" y Cataluña el neogótico en la "Universidad de Barcelona". Pero será el neomudéjar el estilo que mejor defina el historicismo español, reflejándose en todo el territorio nacional a través de plazas de toros y estaciones de ferrocarril. Estos edificios se desarrollan bajo dos principios inmutables: el uso del ladrillo como material de construcción, y un repertorio estructural y decorativo basado en los arcos califales de la Mezquita, en los paños de sebka almohades y en las yeserías de la Alhambra. (Ejemplo de neomudéjar es la *Plaza de España de Sevilla*).



## EDIFICIOS DE HIERRO Y CRISTAL.

Paralelamente a esta proliferación de historicismos, la arquitectura del XIX está aplicando las soluciones de la ingeniería a las nuevas necesidades de la sociedad industrial. Los nuevos medios de comunicación exigen infraestructuras también nuevas (puentes, estaciones y, en general, grandes obras públicas), las nuevas industrias requieren instalaciones de características y dimensiones hasta entonces desconocidas, se necesitan también grandes edificios de pisos, enormes instalaciones provisionales para las exposiciones universales, museos, bibliotecas, y un largo etcétera.

Para ello, los nuevos materiales y las nuevas posibilidades de utilización aparecidas tras la revolución industrial se ponen al servicio de la arquitectura:

-El hierro había sido utilizado desde la antigüedad como complemento de la arquitectura para grapas o uniones, pero hasta el siglo XVIII no se obtiene un hierro lo suficientemente consistente como para utilizarlo en la construcción. El hierro colado, sustituyendo a la forja, permite fabricar largas vigas, facilitando soluciones más atrevidas y funcionales que la albañilería tradicional. Los puentes tendidos y las torres ("Eiffel") son el mejor ejemplo de esta utilización.

-El vidrio cobra igualmente gran importancia gracias al desarrollo técnico que a principios del XIX logra producir hojas de varios metros de longitud. Los invernaderos, estaciones de ferrocarril, museos, nuevas tiendas, y muy especialmente, los pabellones para las exposiciones, utilizan el vidrio como una verdadera piel traslúcida que, descansando sobre estructuras férreas, sustituye al muro o

a la cubierta.

-El cemento no hará su aparición hasta finales de siglo, aunque ya en el XIX anticipa el valor constructivo que tendrá en el siglo XX.



Durante el siglo XIX, las ciudades de EEUU crecen mediante planes que ordenan su desarrollo reticularmente. En ellas, los centros de negocios se centralizan y se produce la necesidad de construir en altura para rentabilizar el alto valor de los terrenos, acercar y facilitar los servicios y servir de ostentación a los poderes financieros. Sin los problemas de una tradición arquitectónica como en Europa, aprovechando los avances en los nuevos materiales que hemos descrito y beneficiándose del desarrollo de los ascensores, en la segunda mitad del siglo aparecerán los rascacielos.



En Chicago, el incendio de 1871 obliga a reconstruir gran parte de la ciudad, especialmente el centro de negocios. En esta ciudad, un grupo de arquitectos desarrolla soluciones que se agrupan en la llamada ESCUELA DE CHICAGO. Los principales forjadores de esta escuela van a ser William Le Baron Jenney y Louis Sullivan. Sus edificios se reducen a un armazón metálico, compuesto por pilares y viguetas, que permiten abrir grandes ventanas apaisadas al exterior. La distribución es siempre idéntica: grandes halles de entrada, locales comerciales en los bajos, oficinas en los pisos y servicios en la planta alta, todo ello comunicado horizontal y verticalmente por pasillos y ascensores. Con estos edificios, anticipadores de los grandes rascacielos del siglo XX, se consigue una mayor amplitud de espacios dado el mínimo espesor de los pilares, múltiple funcionalidad para su uso, mayor luminosidad, evitar riesgos de incendio y, en suma, mejor aprovechamiento de los solares.



## EL MODERNISMO.

A caballo entre los siglos XIX y XX, aprox. entre 1890 y 1910, por primera vez, y como resultado de un siglo de indefiniciones y variantes, surge en Europa un estilo artístico unitario, el modernismo, transmisor de la herencia cultural del XIX y fundamento de muchas de las corrientes arquitectónicas del XX.

El modernismo es un fenómeno complejo, que se produce en las ciudades de aquellos países donde se ha alcanzado un cierto grado de desarrollo industrial. A pesar de las diferentes interpretaciones y nombres que recibe en los países en los que se desarrolla ("Art Nouveau", en Bélgica y Francia, "Jugendstil" en Alemania, "Sezessionstil" en Austria, "Modern Style" en Inglaterra, "Liberty" en Italia o "Modernismo" en España), mantiene unas características comunes:

- Es un estilo de rápida y sincrónica difusión internacional
- Surge como resultado de la voluntad artística de superar las formas tradicionales y dominar la tecnología moderna para adecuarla a los nuevos gustos.
- Incluye prácticamente todas las manifestaciones artísticas de la época: espectáculos, tejidos, adorno personal, mobiliario y decoración, joyería, cerámica, cartel publicitario, arquitectura...
- Su característica definitoria fue la línea sinuosa. Una decoración orgánica invade los edificios, fundiendo la arquitectura con la naturaleza y los edificios con los ambientes urbanos. Las superficies curvas y la decoración floral y ondulante dan forma a los edificios y recubren los muebles y las paredes. Algas marinas, flores, mariposas, cabellos femeninos se unen en una curiosa mezcla de

naturaleza y abstracción.

- Se utiliza el hierro en perfiles curvos, como decoración y estructura, se conjuga con el hormigón, y dota de una fuerte linealidad a los conjuntos. Se usan variados materiales: ladrillo, piedra, vidrio, cerámica...
- La falta de simetría y las extrañas formas que a veces adoptan los planos, revelan sorprendentemente un alto grado de racionalismo en la lograda integración y continuidad espacial de todos los elementos del edificio: interiores y exteriores, escaleras y habitaciones, materiales y decoración.

Son los arquitectos los que otorgan carta de naturaleza a este estilo. El belga VICTOR HORTA y, sobre todo, ANTONI GAUDI son sus principales representantes.

El catalán GAUDI (1852-1926) está considerado como la mente más creativa de toda la arquitectura contemporánea, difícilmente clasificable. La arquitectura de Gaudí es más audaz y libre de prejuicios técnicos y formales que la de su tiempo y la demostración de la capacidad de la arquitectura como vehículo de expresión lírica, de no estar casi siempre limitada por el utilitarismo y las tradiciones. Se rebela contra el pragmatismo de su época, aplicando con perfección la técnica al servicio de su fantasía, y confiriendo a sus obras una intensidad rítmica, plástica y colorista difícilmente superable.

En su obra inicial podemos apreciar claras influencias historicistas, neogoticismo y neomudejarismo, pero que él integra genialmente en nuevas soluciones. ("Palacio episcopal de Astorga", "Casa de los Botines" en León).

Posteriormente, sus obras adquieren un sello mucho más

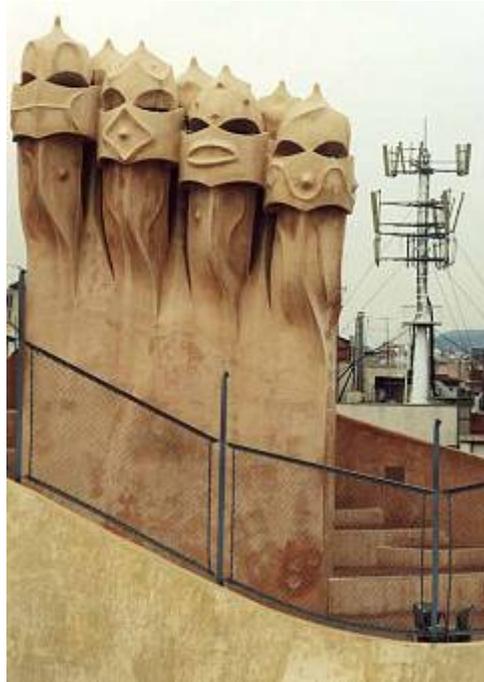
personal. Destacan, entre ellas, el "Palacio Güell", donde sobresale el extraordinario trabajo de las verjas de hierro forjado, la reforma de la "Casa Batlló", que recubre con mosaicos multicolores, formas óseas y una coronación de crestas; o la variedad de materiales, la caprichosa planta y la solución constructiva que integran el pórtico y la cripta de la "Iglesia de la Colonia Güell".

En el "Parque Güell", proyecto de una ciudad jardín que nunca llegaría a concluirse, la portentosa imaginación de Gaudí crea unas formas que quieren ser tan infinitas como las de la naturaleza, sin imitarlas y sin limitaciones, empleando todas las posibles fantásticas combinaciones entre arquitectura y escultura y diversos materiales.

Otra obra maestra es la "Casa Milá" o "La Pedrera". Todo el edificio es una ondulación en la que los huecos colaboran a dar mayor inestabilidad a la fachada. Desde esas ondulaciones surgen las fantasmagóricas torretas cubiertas de un collage de fragmentos de cerámica.

El encargo del "Templo de la Sagrada Familia" de Barcelona lo recibe en 1883 y trabaja toda su vida en él, en especial en sus últimos años. Proyecto inacabado de colosales dimensiones (que en la actualidad se está retomando), con una cripta y tres enormes fachadas, sólo termina la de la Natividad. Sobre formas góticas, la extraordinaria decoración escultórica se va haciendo abstracta en las altas torres coronadas con brillantes mosaicos. Constituye uno de los más audaces y sorprendentes monumentos religiosos de nuestro siglo en el que se conjugan una fértil y surreal fantasía con una arriesgada y avanzada solución estructural.







## IMPRESIONISMO: MONET, RENOIR, DEGAS

El término "impresionista" fue utilizado en 1874 por el crítico de arte Louis Leroy, al comentar un paisaje de Claude Monet, titulado "*Impression, soleil levant*", que muestra el nacimiento del sol en los muelles del Havre. La nueva etiqueta contenía una carga despectiva y englobaba las telas pertenecientes a 30 artistas rechazados de los certámenes oficiales, que habían inaugurado una exposición colectiva paralela. Desde ese momento, y a pesar de los fracasos iniciales y la total oposición del arte académico, la ruptura con la tradición pictórica occidental será irreversible.

El impresionismo nace como una derivación del realismo. Si el realismo pinta la existencia, mediante una temática social comprometida, el impresionismo se basa en la apariencia. Lejos ha quedado ya la "primavera de los pueblos" que supuso la revolución del 48, derrotado definitivamente tras el fracaso de la Comuna de París de 1871. Los nuevos pintores se desentenderán de la realidad y se centrarán en la sensación. La sensación es la fuente de todos los conocimientos, de ahí que se desdeñe la forma, que supone una idea "a priori". Todo debe partir de lo que el ojo vea, y sin prevención. Por eso los pintores impresionistas no tendrán conciencia del objeto, que es un puro pretexto, y los títulos de sus obras serán convencionales. Pintura puramente sensitiva, es lo más opuesto a la pintura clásica occidental, que siempre ha sido una creación del cerebro.



El realismo había supuesto un culto a la materia, como realidad inmediata. El impresionismo negará esta realidad; incluso alcanzará una total desmaterialización, de suerte que el mundo toma aspecto fugitivo. En el último cuarto del XIX el Impresionismo afronta definitivamente el problema de representar el paisaje con sus elementos fluctuantes, sus circunstancias atmosféricas cambiantes. Es evidente que algunos de los rasgos distintivos del Impresionismo, la captación de la luz mediante toques cromáticos sueltos, pueden rastrearse en algunos maestros del pasado: Leonardo, Tiziano, Velázquez, Rembrandt, Hals, Goya...

aunque son los paisajistas ingleses como Turner y Constable los que constituyen el antecedente más directo. Sin embargo, en rigor, sólo fue posible en una época en que la teoría del mundo ha girado hacia su perfil actual, es decir, como energía.

No habrá que olvidar, asimismo, que el impresionismo representa una postura de defensa contra un poderoso rival: la fotografía. Las visiones de ambos serán instantáneas, normalmente de la naturaleza, aunque también otros temas enriquecerán el repertorio (calles trepidantes, jardines, carreras de caballos...). Pero si el fotógrafo se apasiona por el detalle, el pintor buscará su originalidad en algo esencial, el no acabado, lo impreciso, lo vaporoso.

No nos encontramos ante una escuela de artistas intuitivos, que trabajen de prisa, antes bien cada uno de ellos dedica un largo período a estudiar la técnica pictórica. Veamos en qué consisten algunas de sus características:

a) PINTURA AL AIRE LIBRE. Los pintores huyen de los talleres al campo. Esta proyección hacia los lugares abiertos viene impuesta por la temática pero más todavía por el deseo de "limpiar de barro" los colores, de verlos y reproducirlos puros, y de hallar un correctivo a la composición demasiado mecánica, de pose, del estudio. El modelo predilecto sería, pues, el paisaje, pero también se interesan por los recientes progresos, barcos de vapor, estaciones de ferrocarril envueltas por el humo... Les entusiasma el mundo cotidiano de la vida moderna: regatas, carreras de caballo, ópera, ballet. Su temática es absolutamente ajena al cuadro de historia oficial.

b) UTILIZACION DE LA TEORIA DE LOS COLORES. Fundamentalmente pueden resumirse en la afirmación de que

existen tres colores primarios (amarillo, rojo y azul) y tres complementarios (violeta, verde y naranja respectivamente). Asociados dos colores primarios dan el complementario del tercero; pero en vez de fundirlos en el pincel ha de ser el ojo del espectador el que confunda los toques próximos de colores primarios. Además, según la ley de los contrastes simultáneos, los colores difunden una orla del cromatismo complementario: así el blanco opuesto al rojo parece verdecer, lo que permite obtener efectos de contrastes. Al mismo tiempo, el efecto de combinar un color puro con su complementario resultaba magnífico. El color puro resaltaba a través de la vecindad de su complementario.

c) PLASMACION DE LA LUZ. Los objetos sólo se ven en la medida que la luz incida sobre ellos. A la inversa que el físico, que descompone la luz en colores, el pintor recompone los colores en sensación lumínica.

d) APARIENCIAS SUCESIVAS. Un mismo tema es pintado repetidas veces sin más cambio que matices de iluminación cromática, de intensidad solar o de espesor de la neblina. El cuadro es simplemente un efecto de luz. El modelo de este propósito es la serie de cinco vistas en cinco momentos, de la "Catedral de Ruan" por Monet.

e) COLORACION DE LAS SOMBRAS. Las sombras dejan de ser oscuras y se reducen a espacios coloreados con las tonalidades complementarias (por ej. luces amarillas/ sombras violetas); en consecuencia desaparecen los contrastes del claroscuro, y el dibujo, otro elemento de contraste que puede perturbar las vibraciones, se extingue o reduce a leves trazos disueltos entre el color.

f) PINCELADA SUELTA. Para traducir mejor las vibraciones de la atmósfera rehúsan cualquier retoque de las pinceladas y prefieren la mancha pastosa y gruesa. Todos coinciden en la técnica de toques yuxtapuestos de colores, a menudo aplicado directamente con el tubo, aunque cada uno se singularice por su peculiar manera de aplicar el pincel: toque en comas y entrelazados en Monet, negros y puros en Cezanne, en puntos en Seurat y Signac (puntillismo), largos y llameantes en Van Gogh. De cerca, los cuadros parecen bocetos. Pero un alejamiento prudente permite obtener la correcta visión de la pintura, al fundirse las distintas pinceladas en la retina (mezcla óptica).

## CLAUDE MONET (1840-1926)

Es quien verdaderamente define el impresionismo, es el paisajista del grupo y el único de los maestros que mantuvo fidelidad absoluta al movimiento impresionista. Deseaba pintar lo intangible, lo impalpable: "*quiero pintar lo imposible, quiero pintar el aire*"...

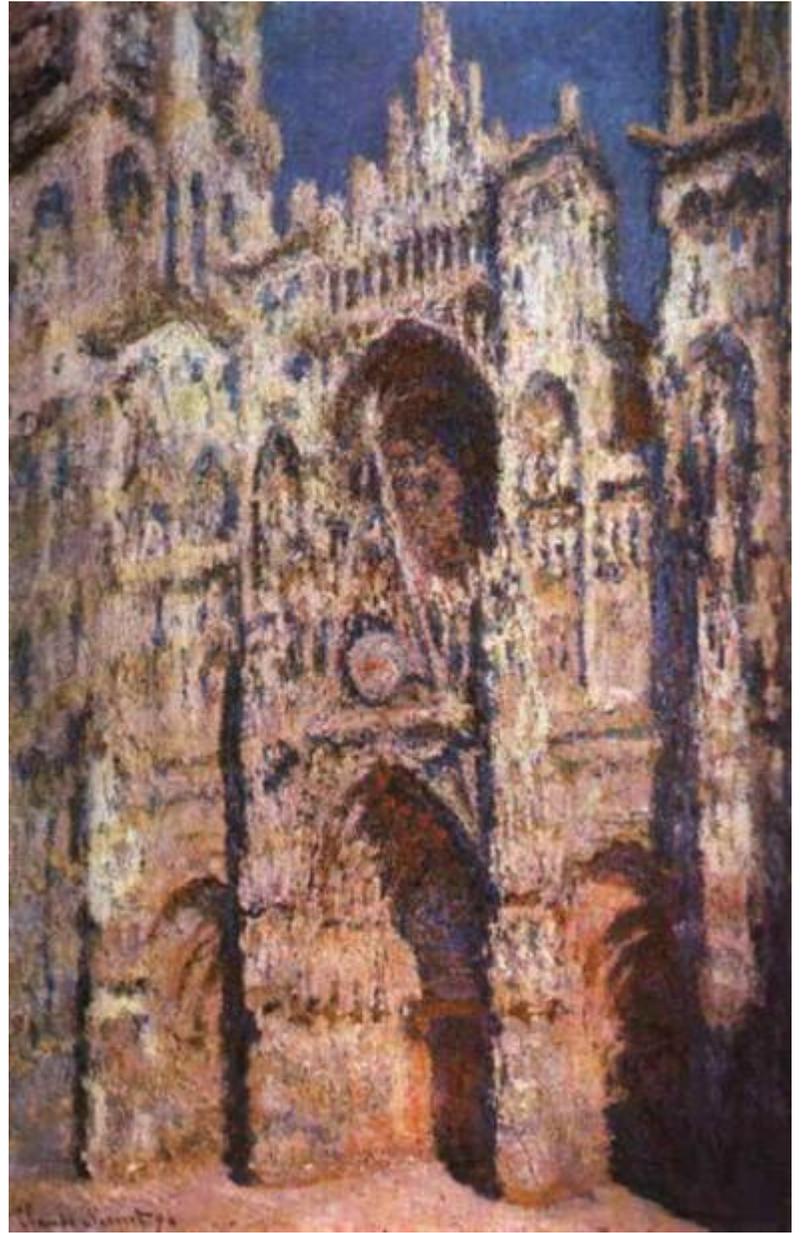
Su pasión por la atmósfera lo condujo a diferentes ambientes europeos: en 1870 capta en Londres la bruma gris sobre el Támesis, el 1885 recorre el Midi francés para apropiarse del sol opulento de la zona, y en 1885 viaja a los fiordos noruegos con la esperanza de reproducir el aliento frío de la nieve.

Una consecuencia de esta ambición estética fue el "serialismo": varias reproducciones de un mismo tema para comprobar los efectos cambiantes de la luz y el color en horas y estaciones diferentes. Las telas de la "*Catedral de Rouan*" son más de cuarenta, casi siempre observadas desde el mismo ángulo, y en

ellos la desmaterializada fachada de la catedral nos presenta siempre un aspecto diferente. Otra serie muy famosa: "Ninfeas", obra de vejez, consisten en doce telas de nenúfares sobre el agua, donde las formas aparecen disueltas en charcos de color.

En realidad, cualquier pretexto le sirve a Monet para mostrar su concepción fluida de la naturaleza: los peñascos entre las olas, las aldeas sobre la colina, los barcos de vela que surcan el río, los pinos doblados por el viento... De cerca sus telas vibran con listados de rayas anaranjadas, rojas, azules y amarillas.





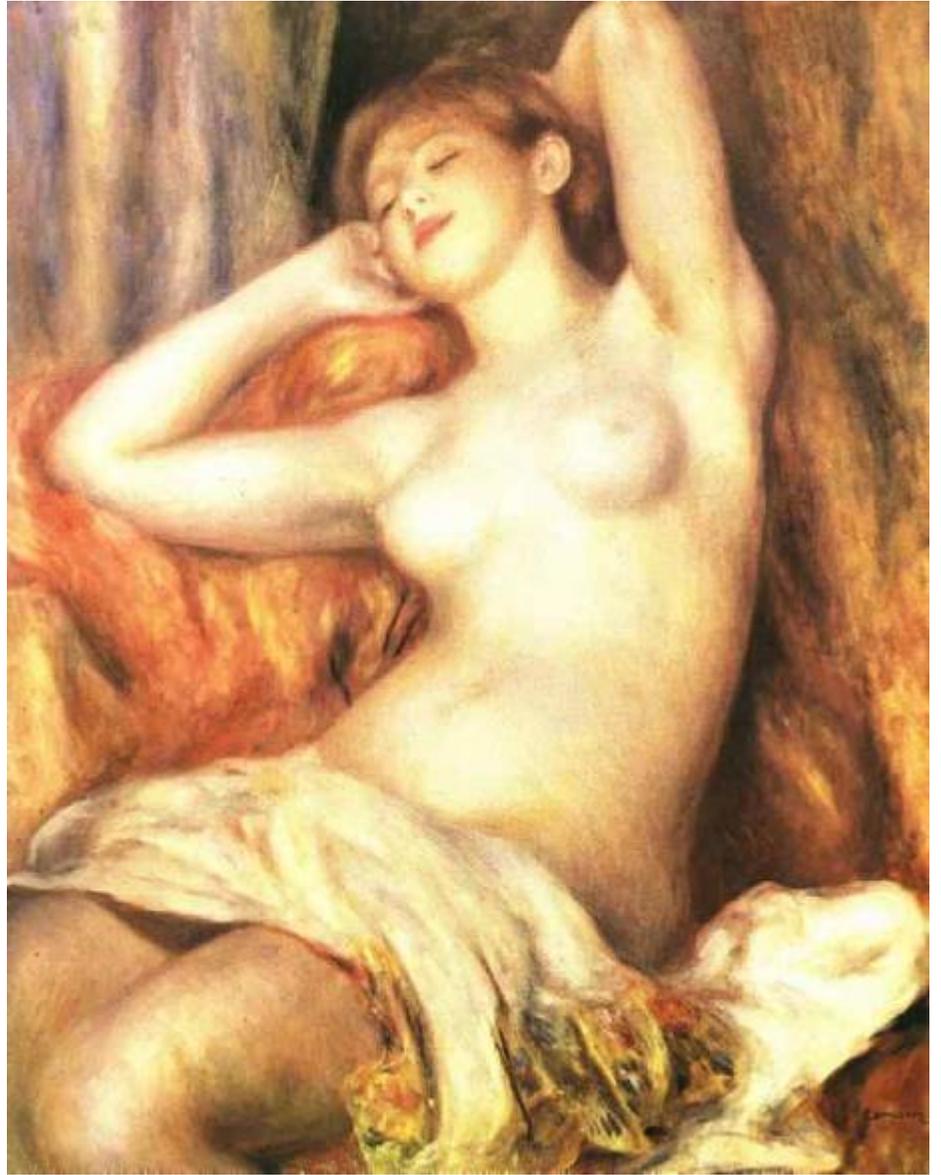
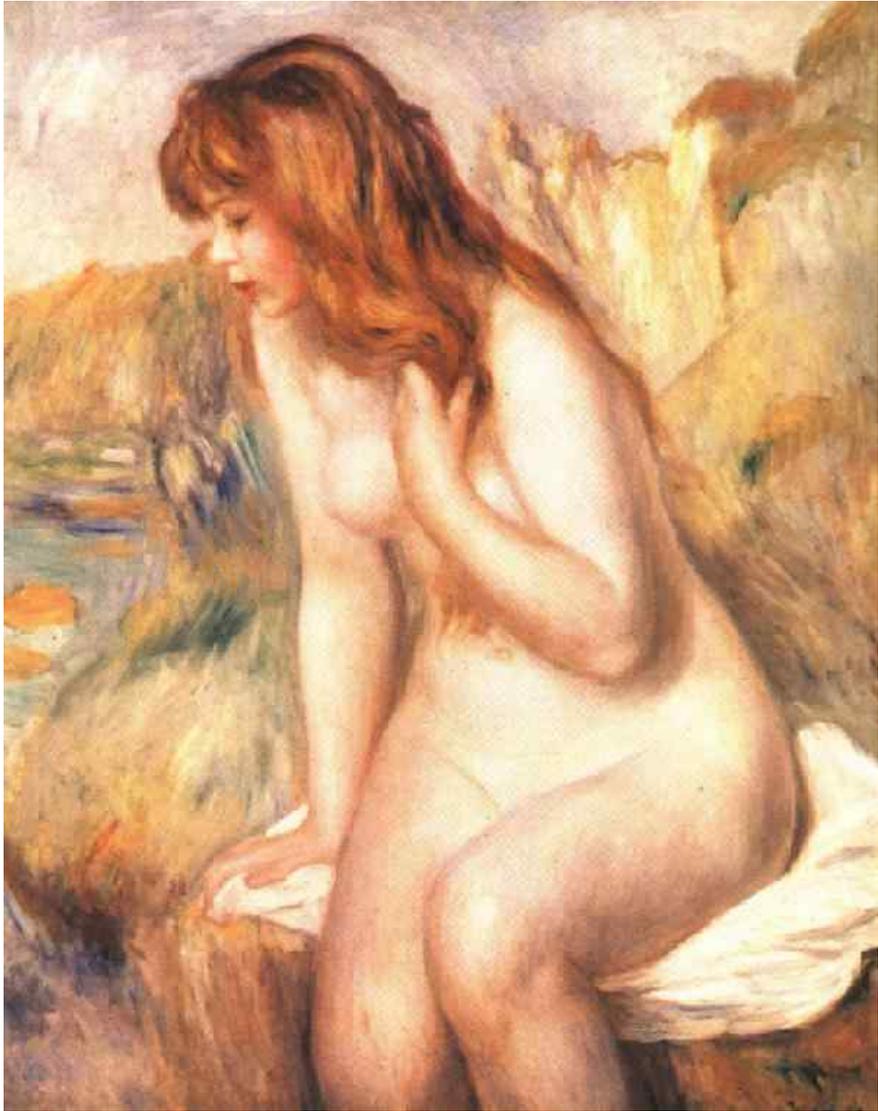
## AUGUSTE RENOIR (1841-1919)

Es el retratista con mayúsculas, siendo su interés por la figura humana su mayor contribución personal al Impresionismo. Retrató varias veces a Monet y otros, y dejó un retrato colectivo de sus amigos, charlando despreocupadamente en los veladores del "*Moulin de la Galette*". Catapultado al éxito por algunas de sus obras, fue el más popular de los impresionistas.

En rigor fue un pintor clásico dentro del impresionismo. Siempre opinó que los museos eran los mejores maestros, en contra de los que creen que cierran los caminos a toda fresca inspiración. Tuvo verdadera devoción por los grandes coloristas y por los pintores de desnudos, como Tiziano, Rubens y Delacroix. Pero, pese a esta devoción por la forma pura, su técnica es plenamente impresionista. Si los primeros impresionistas buscaron la pureza del aire libre, eliminando la figura humana, Renoir se acerca a ésta para observar sobre su desnuda superficie todas las transformaciones producidas por la luz. Posee siempre una visión optimista, sus mujeres y niños suelen animar su rostro con la gracia de la sonrisa. Ningún pintor ha representado como él la filtración de los rayos de sol a través de las hojas, para dejar sus centelleantes chispazos en el rostro humano.

No obstante su éxito se debió, en parte, a que "hacia 1883 - según confiesa personalmente- se produjo en mi obra una especie de ruptura. Había llegado al final del Impresionismo y verifiqué que no sabía pintar ni dibujar". Es entonces cuando recupera la línea.





## EDGAR DEGAS (1834-1917)

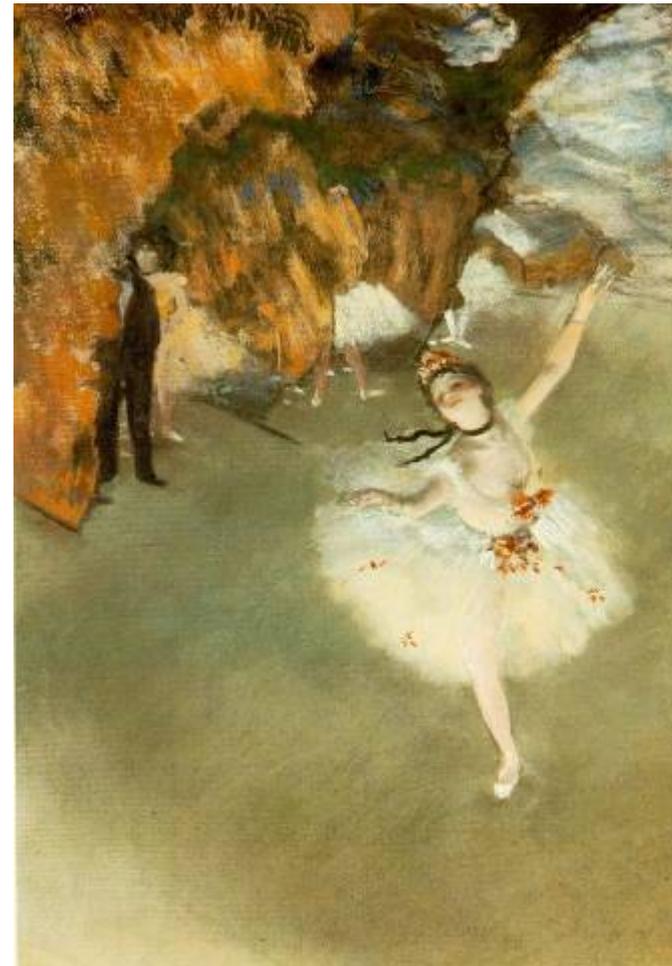
Es el más atípico de los impresionistas. Excepcionalmente pintó al aire libre y su concepción de la pintura se basaba en el dibujo. Su inclusión en el movimiento viene dada por su pincelada clara, el uso de colores puros y su obsesión por lo instantáneo.

Quiso ser el cronista clásico de la alta burguesía, a la que socialmente pertenecía como hijo de un banquero. Nos informa del ambiente del hipódromo, con la refinada burguesía que acude en coche a las competiciones hípicas y los jockey ante las tribunas. Luego Degas se consagra a pintar bailarinas ensayando y en escena, detiene la acción en lo instantáneo y demuestra que el impresionismo no está reñido con la luz artificial. Descubre los encantos de mil inéditas posiciones de las bailarinas, pero más que la cabriola en escena le importa el ensayo, por más natural. Se muestra interesado por el escorzo y el movimiento. El tema femenino lo seduce y, entonces, fija su atención en la toilette: mujeres desnudas, bañándose, peinándose o arreglándose ante el espejo, sorprendidas en su intimidad, "como si se mirase por el ojo de una cerradura", explicaba el artista para aclarar la naturalidad de sus poses.

La técnica y la composición de toda su producción es muy personal. Emplea el pastel (\*) y sus composiciones resultan instantáneas fotográficas, secuencias cinematográficas de primeros planos, mostrando la deuda contraída con la cámara en sus encuadres y enfoques. Concretamente crea un tipo de primer plano en que se secciona la cabeza de uno de los personajes, lo cual sitúa al espectador bruscamente ante el cuadro. Es un recurso para

desencadenar la idea de proximidad.

(\*) Pastel: Medio para pintar usando frágiles barritas (del tamaño de un lápiz) formadas por colores en polvo mezclados con un tipo de goma. Cuando se aplica o se frota sobre el papel, el pigmento en polvo se desprende y se adhiere a la superficie. (Todavía se discute si el pastel ha de ser tratado como una pintura o como un dibujo).



## LAS ESCULTURAS DE RODIN

El Impresionismo es un movimiento fundamentalmente pictórico, pero ejerció en las décadas finales de siglo una influencia profunda en la música, la literatura y la escultura. No parecía en principio la plástica escultórica el procedimiento idóneo para traducir las vibraciones atmosféricas. No obstante, algunos maestros supieron introducir juegos lumínicos mediante una renovación de las técnicas. Ya Renoir y Degas se dedicaron a la escultura en el crepúsculo de sus vidas intentando captar en sus obras los efectos de la luz resbalando por los cuerpos mediante un modelado rugoso de las superficies, tal como hacían en sus cuadros. Pero quien mejor consiguió esta impresión y que las estatuas simulasen posiciones y actitudes cambiantes fue AUGUSTE RODIN (1840-1917), que en sus comienzos sería también rechazado de los salones oficiales y, en 1889, expondría conjuntamente con Monet en la galería George Petit.

Rodin estuvo sentimentalmente unido a los impresionistas. Reaccionó contra los modelos inmóviles que hacían los académicos, multiplicando los planos en sus esculturas. Centró su atención en la naturaleza y abandonó intencionadamente el acabado perfecto de la obra para dejar zonas pulidas junto con otras en bruto, por cuyos picos y grietas se quiebra la luz creando un claroscuro pictórico.

Su trabajo más ambicioso fueron "Las puertas del Infierno", encargadas en 1880 para el futuro Museo de Artes Decorativas de París. Sin embargo, el gobierno francés canceló el proyecto y el colosal pórtico permaneció en el taller del artista, donde fue añadiéndole elementos hasta su muerte. Para extraer su iconografía se inspiró en el Infierno de la Divina Comedia de Dante, y en el libro de poemas de Las Flores del Mal de Baudelaire. Aquí

surgen, en pequeño formato, varios modelos que reproducirá más tarde de modo independiente, como "El pensador", que observa desde el dintel los horrores de los condenados que se precipitan al vacío: figuras retorcidas y llameantes que van abultándose, desde el relieve plano al altorrelieve tridimensional.



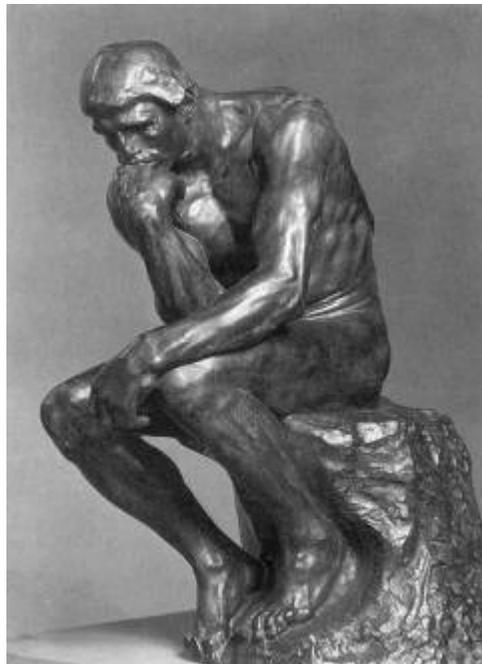
Su obra "El beso", fue una de las pocas que disfrutó de aceptación popular. Supone a un tiempo la apoteosis de la belleza y el movimiento, con la multiplicación de planos y la suave ondulación de la superficie.

orante, o "La mano de Dios", en la que de una etérea nube de mármol brota un cuerpo humano. Se está desarrollando, pues, en un plano de superación de lo sensible, similar al que acometen los posimpresionistas en pintura.

El deterioro de las anatomías, formas sarmentosas y expresiones enigmáticas, de "Los burgueses de Calais" anuncia las vigorosas deformaciones del expresionismo.

Destacar también su magna obra "Balzac", admirable síntesis de todas las características mencionadas.

En "El Pensador", la influencia miguelangelesca, adquirida en su viaje a Italia de 1875, se refleja con total claridad en la enérgica concentración del rostro y en los músculos tensos y manos fornidas.



En plena madurez, su estilo deriva hacia las formas simbólicas, como "La Catedral", reducida a dos manos en posición



## POSTIMPRESIONISMO: VAN GOGH, GAUGUIN Y CEZANNE

En 1910, Roger Fry popularizó el término "postimpresionista" para catalogar a los pintores que, por oposición o derivación, se venían relacionando con los planteamientos del impresionismo.

La obstinación de los impresionistas por eternizar el instante en el cuadro los había conducido a un callejón de trastornos, promovidos por la constante mutación de la atmósfera. Entonces, tres grandes artistas, insatisfechos por esta limitación, traspasaron sus fronteras sin renunciar a los logros técnicos adquiridos.

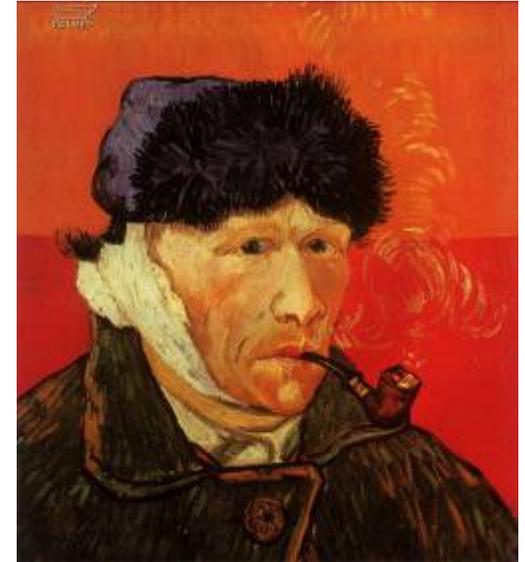
La síntesis que elaboran estos maestros abre de par en par las puertas de las vanguardias históricas del siglo XX: Cézanne preludea el cubismo, Gauguin el movimiento "nabi" y el "fauvismo", y Van Gogh, además del "fauvismo", el "expresionismo".

(DE MICHELI, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza, 1994)

### VAN GOGH (1853-1890)

Van Gogh llegó a París en febrero de 1886. Tenía treinta y tres años y le quedaban cuatro de vida. Su trabajo "verdadero", el de pintor, sólo había comenzado en octubre de 1880. Una vida breve, fulgurante, intensa. Así fue su vivencia de hombre y de artista.

Hijo de un pastor calvinista, sensible y apasionado, en un tiempo conmovido por las ideas de redención social que desde Francia se habían propagado a las naciones vecinas, había terminado por elegir como vocación de su vida, la predicación evangélica entre los mineros belgas. En esta tarea había aprendido las primeras, humanísimas y dramáticas lecciones. El



evangelismo y el socialismo humanitario habían encontrado en él un punto de fusión, de incandescencia, que lo alineaba contra la religión formalista de tantos de sus hermanos de predicación. En todos los lugares en que vivió antes de su viaje a París, la realidad que constantemente había observado era una sola: la de los hombres que trabajan en las fábricas, en las minas, en los campos. Incluso cuando le suspenden en su actividad de predicador, éste es el mundo que sigue interesándolo.

Es ese mundo en el que maduraron los sentimientos de Van Gogh y su vocación artística. Por tanto, es lógico que se orientase en sentido realista y hacia un realismo preciso, cargado de contenido social. Su poética estaba bien definida: "La mano de un trabajador es mejor que el Apolo de Belvedere". Y todo su empeño fue hallar el modo más eficaz de representar esa mano. Por ello, es natural que eligiera como maestros a aquellos pintores que mayormente se habían dedicado a representar campesinos, obreros,

artesanos y gente del pueblo: Millet, Courbet y Daumier. De ellos amaba su modo amplio y sencillo y su capacidad de captar sin vacilaciones el centro del propio argumento. Daumier le enseñaba, además, el modo de acentuar la expresión mediante la deformación realista. En Courbet ve, sobre todo, el valor del color no usado en sentido naturalista, sino expresivo. Y, precisamente, considerando los retratos de Courbet, tuvo en 1884 la primera revelación del valor del color: "El color expresa algo por sí mismo". Esto es lo que el buscaba: la intensidad de la expresión, a la que sacrificar cualquier otra preocupación. Pero, siempre, expresión de la realidad. Con este espíritu se prepara para afrontar el tema de los "*Comedores de patatas*". La verdad, la realidad, el significado de estos campesinos eran una vivencia de duro trabajo y penuria. Y esto es lo que quería "hacer salir". Aquí es donde la deformación realista de Daumier lo ayudaba a simplificar e intensificar, pasando de la caricatura a la concentración dramática.

En los años que preceden a su viaje a París, ya ha pintado sus cuadros oscuros y los personajes que sentía. Es un hombre que está al lado de los valores de 1848, con profundas convicciones sociales. En París busca un clima, un ambiente, un grupo de pintores que "sientan" como él. En resumen, sigue buscando un París semejante al de Millet, Courbet y Daumier, pero París ha cambiado profundamente.

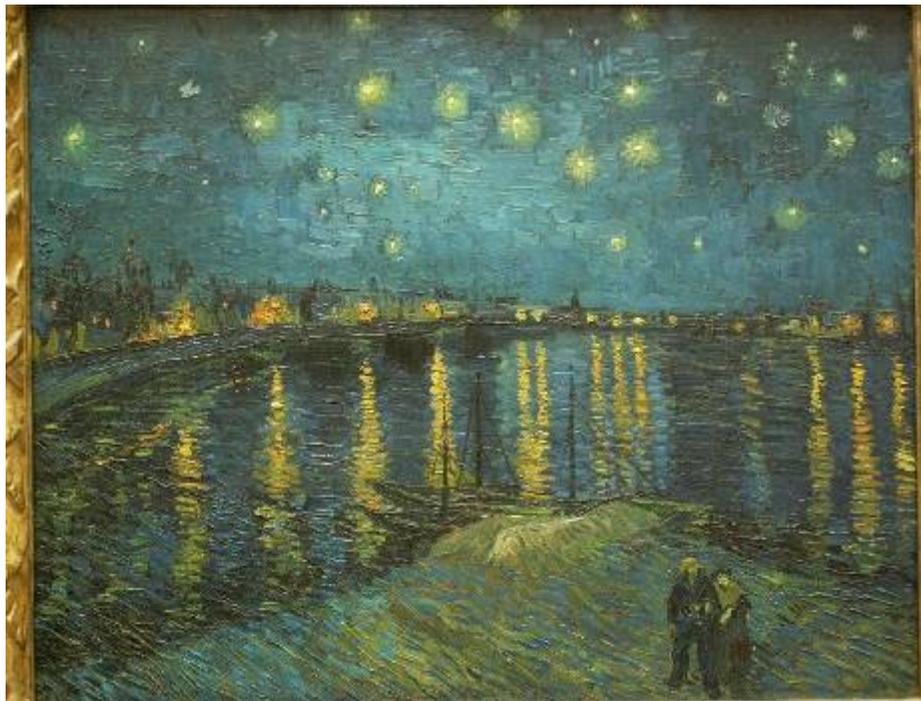
El reflujo revolucionario, tras la Comuna, ha creado una situación dura y difícil para todos aquellos artistas que de alguna manera se habían mantenido vinculados al movimiento del arte democrático. Este odio a los realistas se había extendido a los impresionistas, pintores que partían, precisamente, de las posiciones estéticas del realismo. No obstante, los pintores



impresionistas se habían encasillado en los problemas técnicos de la luz, de la ciencia y habían olvidado los problemas de contenido. Desde la primera exposición de los impresionistas, 1874, hasta el año en que Van Gogh llegó a París, la progresiva evolución de los impresionistas en esta dirección se acentúa. (Concretamente, en 1886 el grupo impresionista se disuelve).

Esta apreciación, naturalmente, no quiere restar nada al gran mérito del impresionismo, que fue haber situado al artista en contacto directo con la realidad y haber liberado de todo residuo académico la potencia del color, favoreciendo así una profunda renovación del lenguaje figurativo. Pero son indispensables para comprender las reacciones de Van Gogh en París. En efecto, Van Gogh llega a París con los problemas, las ansias y los deseos de un hombre del 48, con la pasión de un arte realista, y se encuentra en un ambiente completamente distinto. El, que hasta entonces había hecho una pintura oscura, casi sin color, ahora se ve vivamente

afectado por los lienzos luminosos, claros y brillantes de los impresionistas. Es más, acoge con entusiasmo la nueva teoría y la nueva técnica, cuyas extraordinarias posibilidades capta, pero dentro de él crece también una insoportable zozobra. Pensaba encontrar un apoyo a sus sentimientos y aspiraciones, y su fervor choca con una realidad fría, donde ya se consideran "literatura" las verdades que él había aprendido a creer entre mineros, campesinos y tejedores.



Siente que los artistas se han divorciado de la sociedad, pero no por ello desiste de buscar lo que desea. Ahora, toda su vida

tendrá este objetivo único y desesperado: buscar lo que históricamente ya no podrá hallar. En consecuencia, la carga sentimental que ha ido acumulando en sí, al no hallar modo de expandirse al exterior, le estalla dentro, desgarrándolo. Y a través de esta exasperación empieza a mirar la realidad. Abraza la realidad con su sentimiento, lanza sobre la realidad su exaltada hambre de amor a los hombres...pero ello no le salva. Se siente solo con estos sentimientos y se convierte en fácil presa de ellos. En efecto, su existencia arderá como una antorcha a causa de sus mismos sentimientos.

En 1888 ya está en Arlés. El pintor que más le interesa es Gauguin que ya en sus palabras ha formulado la crítica fundamental contra el impresionismo: "*Los impresionistas miran a su alrededor con el ojo, y no al centro misterioso del pensamiento...Cuando hablan de su arte, ¿de qué se trata? De un arte puramente superficial, hecho de coquetería, meramente material, en el que no hay un solo pensamiento*". En el fondo, es esto, una pintura de pensamiento, de intensidad expresiva, lo que quiere hacer Van Gogh, reanudando la experiencia formal de los "Comedores de patatas", es decir, los modos expresivos de la deformación. No se trata, pues, de un arte de impresión, sino de expresión, un arte que exprese, no la verdad aparente de las cosas, sino su profunda sustancia. Y entonces, y siempre, busca esta verdad del hombre entre la gente sencilla y campesina.

Buscar una explicación de Van Gogh en el ámbito de la patología no es más que un modo de desviar el problema. Van Gogh no es un caso aislado, es el primer caso evidente de toda una serie de otros casos, y precisamente por eso, en el reflejo de una situación. Destruída la base histórica sobre la que los intelectuales se habían formado, entran en crisis dentro de ellos mismos los valores espirituales que antes parecía que debían durar

permanentemente.

La fiebre vertiginosa de Van Gogh se desencadenó cuando él, por sí solo, quiso reparar a fuerza de amor el derrumbamiento de aquellos ideales, los únicos en los que veía la salvación.

No quedarse sólo, trabajar en grupo, en esto deposita Van Gogh su confianza en el éxito para superar la angustia y hacer un arte verdadero... Pero, precisamente él, que sentía más que nadie la necesidad de no estar solo, acabará por quedarse en soledad.

Van Gogh dio un significado al tiro de revólver con el que puso fin a su vida el 28 de julio de 1890. Ya había pensado en el suicidio algunos años antes como el único medio de "protestar contra la sociedad y de defenderse". ¿Qué otra cosa podía hacer un hombre solo, agobiado de esperanzas frustradas, sin una salida a su propia inquietud?

En los últimos tiempos había buscado el aturdimiento y una especie de embriaguez en el trabajo. La inquietud y el ardor guían su mano sobre el lienzo. A través de su agitación interior se deformaba la realidad de las cosas: *"En lugar de intentar reproducir exactamente lo que tengo ante mis ojos, me sirvo de los colores arbitrariamente para expresarme de modo más intenso"*. Este arbitrio, este uso violentamente psicológico del color, es una de las claves del fauvismo y del expresionismo. La ley del color naturalista de los impresionistas queda abolida. Para Van Gogh el color tiene ahora el valor de una violenta metáfora... Ya había observado cómo en Delacroix, por ejemplo, el color se hacía forma, es decir, cómo se podía modelar directamente con el pincel. Y eso es lo que ahora hace, una vez en posesión de la libertad del color conquistada por los impresionistas. Pero sustituye la pincelada impresionista, y sobre todo la de los últimos impresionistas, que tiende al toque apretado y menudo, por una pincelada más larga, ondulante y circular. El color no tiene una función decorativa, no es

un vehículo de evasión, no busca la armonía de las relaciones,..."amo tanto la verdad, el intentar hacer lo verdadero, que creo preferir el oficio de zapatero al de músico de los colores".

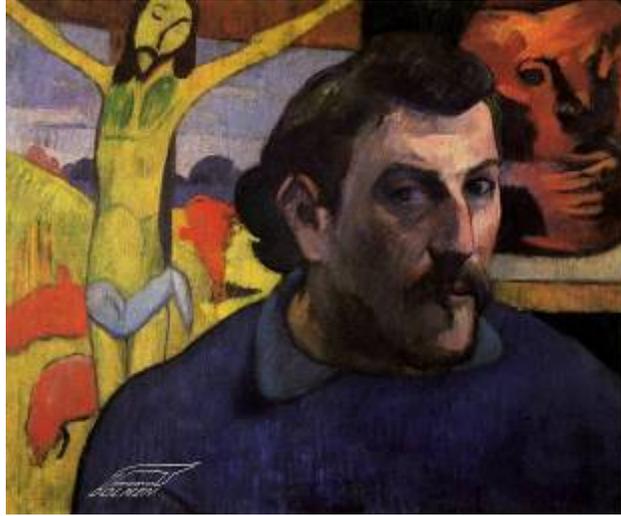
Testimonio viviente de la crisis espiritual del siglo XIX, Van Gogh da vía libre a aquella amplia corriente artística de "contenido" que es la corriente expresionista moderna, una corriente que tendrá fortuna diversa, y, a veces, contrastante, pero que, sin embargo, casi siempre reconocerá en el hombre el centro de sus intereses.



PAUL  
GAUGUIN  
(1848-1903)

Existe otra salida a la crisis de los intelectuales que viven el final del siglo XIX distinta al suicidio de Van Gogh, es el "rechazo", un rechazo al mundo burgués, a la sociedad, a las costumbres, a la moral, al modo de vida...Un rechazo que, en muchos casos, lleva a la "evasión". El "hacerse salvajes" es uno de los modos para evadirse de una sociedad que se ha vuelto insoportable. Es lo que intentó hacer Paul Gauguin, dando a su empresa un carácter que podríamos llamar ejemplar. El mito del buen salvaje, no es ninguna novedad, especialmente en la cultura francesa. Sin embargo, ahora no es un argumento para modificar una sociedad y darle un fundamento libre y natural. La sociedad parece ya irremediablemente perdida y el mito del buen salvaje es sólo un vehículo de evasión de aquélla. Se pretende reencontrar fuera una felicidad no contaminada e inocente. Y así, mientras que para algunos este mito se resuelve sólo en un pintoresco exotismo, en un estímulo literario, para Gauguin se convierte en una extrema y real tentativa de salvación.

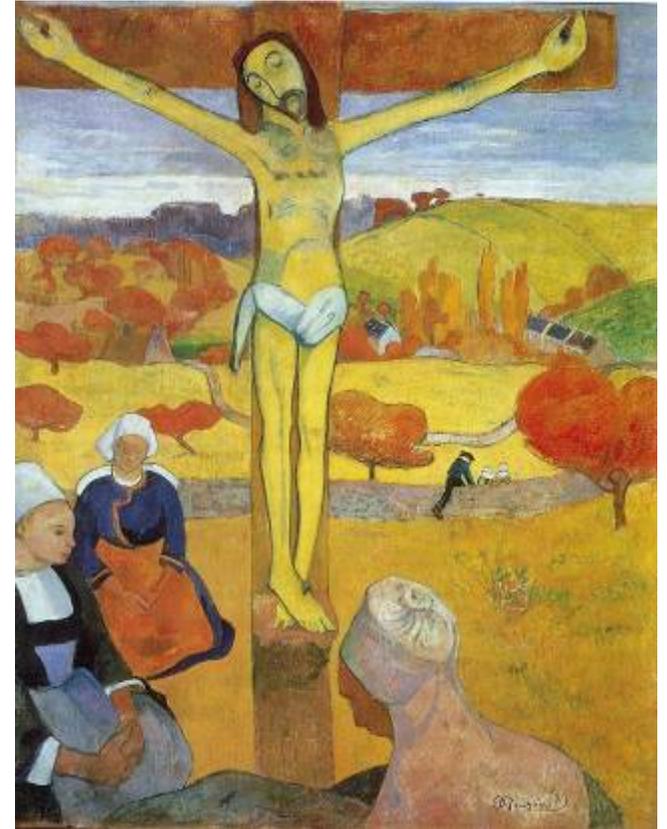
En Gauguin hay una acritud hacia la sociedad "criminal y mal organizada" y "gobernada por el oro", hay un desprecio auténtico hacia la "lucha europea por el dinero". En la sociedad uno se siente



desplazado y también él, antes de su fuga final, intenta la solución del suicidio tomando arsénico.

Gauguin intentó esta evasión en dos direcciones: la primera, hacia el mito de la espiritualidad popular en sus dos estancias en Bretaña; la segunda, en el mito del primitivo con sus dos viajes a Tahití y con su última estancia en la isla Dominique del archipiélago de las Marquesas, donde murió en mayo de 1903.

En Bretaña, dice, "encuentro lo salvaje, lo primitivo". Y lo primitivo lo descubría en los grandes crucifijos, toscos y someros, ingenuamente místicos, esculpidos en la madera por manos artesanas y campesinas según antiguos esquemas hieráticos. De toda Francia, la Bretaña era, sin duda, la región más elemental, la más rica en leyendas, la menos tocada por la civilización. Pero el aislamiento no era total ni aun en Bretaña. De aquí la decisión de partir hacia las islas de Oceanía.



Quiere liberarse de los prejuicios, de la moral de conveniencia. Hay en él un fervor místico y naturalista al mismo tiempo. Está convencido de haber hallado en las islas de Oceanía un paraíso terrestre anterior al pecado original. Dejarse penetrar por la fuerza de esa naturaleza significa para él rescatar su propia existencia, purificarla. Confundirse con la naturaleza es lo que él intenta. Y el erotismo es el medio fundamental para llegar a tal perfecto contacto con el estado natural. En la casa en la que habría de morir había escrito en lengua maorí: "Te Faruru": "Aquí se hace el amor". El amor se convierte para él en la fórmula de unión con el universo. Por este motivo sostiene ásperas polémicas con los misioneros católicos que corrompen la "inocencia" de los habitantes de las islas. Contra los misioneros esculpe tablillas obscenas y se divierte enseñándoselas a los salvajes. Pero hace algo más: llega a impedir la entrada a los niños maoríes en la escuela misional: "No necesitáis ninguna escuela; la escuela es la Naturaleza".

En suma, quiere defender a los salvajes de la "civilización"; intenta convencerlos de que no paguen los impuestos, y se ve procesado y encarcelado por protegerlos.

Así pues, la evasión de Gauguin tiene una causa y un fin. Lo que dará un tono trágico a su vida será su sangre impetuosa, su temperamento violento...La verdad es que no es posible la evasión. Maurice Malingue dice que "Gauguin murió de hambre y de desesperación". Al final, el Edén se había convertido en un infierno. Pero lo que es claro e indiscutible es su obstinado intento por superar, en la vida y en el arte, la alienación del hombre tal y como se estaba verificando en la involución de la sociedad, que había abandonado sus premisas revolucionarias.

Respecto de su técnica, Gauguin no conserva la pincelada aislada, de origen impresionista, sino que extiende el color en campos

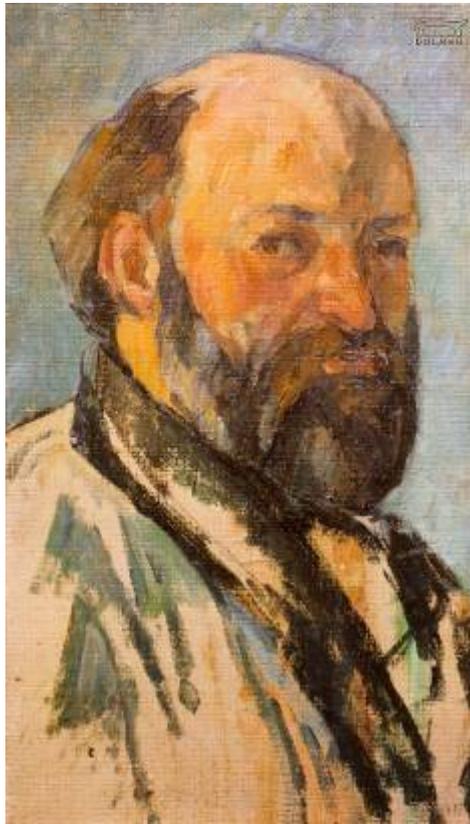
extensos, encajándose nuevamente dentro de la línea por él restaurada. Es una pintura plana que recuerda los esmaltes y vidrieras. Crea composiciones simplificadas, estáticas, donde no está ausente un recuerdo de la pintura egipcia. Gauguin atiende también al sentimiento: los indígenas de Gauguin poseen sentimientos claros y sencillos; el alma pura indígena se sintetiza en gestos simples, en miradas profundas conmovedoras



## PAUL CEZANNE (1839-1906)

Los motivos del interés que los cubistas tenían por Cézanne son más de uno, pero el principal se basa, ciertamente, en la empresa cezanniana de poner diques a la pintura impresionista. Lo que los cubistas reprochaban vivamente a los pintores impresionistas era la falta de rigor y de coherencia estilística y, sobre todo, su amor por lo episódico. Cézanne era el artista que había intentado poner remedio a esta situación de gracilidad, de improvisación y de aire de crónica en que había caído la pintura. Por eso los cubistas habían empezado ya desde sus primeras obras a mirar a Cézanne. Léger confesaba: *"A veces me pregunto qué sería la pintura actual sin Cézanne ... Cézanne me enseñó el amor por las formas y los volúmenes y me hizo concentrarme en el dibujo. Entonces presentí que ese dibujo debía ser rígido y nada sentimental"*.

Lento y obstinado, Cézanne había intentado -y conseguido- superar lo "provisional" de los impresionistas con una pintura concreta, sólida y definitiva. La luz, que en los cuadros



impresionistas brincaba y envolvía todas las cosas confundiéndolas, en sus cuadros vivía absorbida por los objetos, convertida en forma junto con el color. Cézanne había rechazado la "impresión" en favor de una comprensión más profunda de la realidad. Había intentado construir algo firme y consistente, algo que no se hiciera añicos. El mundo de la historia y de los sentimientos se había restringido; el artista se había quedado solo. En el fondo, su drama no era muy distinto del de Van Gogh, pero mientras que en éste se había impuesto la explosión de los sentimientos, Cézanne había comprimido y encerrado los sentimientos en la definición formal.

La investigación terca y obstinada de una forma cerrada no era, pues, para él, sólo una investigación puramente estética, sino también un modo de crear algo duradero, una certeza. Contemplando los paisajes provenzales que Van Gogh y Cézanne pintaron en el mismo período, la diferencia se revela plenamente: para Van Gogh el paisaje es el teatro de la violencia sentimental que lo afecta y lo trastorna; para Cézanne el mismo paisaje es una sólida realidad que quiere conservar en la solidez de la forma concebida como único refugio para la inquietud de los sentimientos.

Tal como le gustaba expresarse, Cézanne quería hacer del impresionismo algo "duradero como el arte de los museos". "Nuestro arte debe provocar el escalofrío de su duración".

Cézanne heredó de Courbet, como todos los impresionistas, el odio contra lo imaginario y la literatura en el arte. En su opinión, un cuadro debe vivir sólo por la fuerza de la pintura, debe contar sólo con los medios que le son propios, sin ayudarse de narraciones patéticas u otros episodios. Debe ceñirse a lo real, pero un realismo "lleno de grandeza".

Ciertamente, como se ha visto, los tiempos de Cézanne ya no son los de la gran época realista. La involución de la cultura había

hecho entrar en crisis desde hacía algunos años las posiciones ideológicas más vigorosas del siglo XIX, pero Cézanne es el que, en su retiro provinciano de Provenza, se encasilla tercamente en un problema único y circunscrito, el de la forma como totalidad absoluta de representación, y desde esta posición resiste y libra su batalla, abriendo al arte moderno, como Van Gogh pero en otra dirección, nuevos caminos.

El procedimiento creativo de Cézanne se basa en un estudio escrupuloso de la naturaleza, quiere conocer sus secretos. Cuando Cézanne habla de la "verdad" del mundo real quiere decir algo muy concreto. No quiere hacer una pintura genérica de paisaje. "El aroma de los pinos, que es áspero al sol, debe desvanecerse ante el olor verde de los prados, el olor de las piedras y el perfume del mármol lejano del monte Sainte-Victoire". "Esto es -continúa- lo que hay que captar, y sólo con los colores, sin literatura. El color es el método único y específico del pintor. El artista sólo dispone de este medio para realizar el milagro del arte".



Así pues, el color también es forma para el pintor. Es la famosa fórmula de Cézanne: la forma-color. El dibujo "en sí" no debe existir: la naturaleza no dibuja. El dibujo se halla ya en la plenitud de la forma. Cuanto más el color se precisa, crece y alcanza su armonía, tanto más aparece el dibujo de los objetos, pero aparece en la forma. Por ello, la pintura de Cézanne no puede ser una pintura gráfica o dibujada, sino una pintura plástica, de volúmenes. Esta exasperada voluntad de "dar forma" lo lleva a esa pincelada plana, seca y constructiva que constituye uno de los elementos básicos de su estilo; lo lleva a esa lentitud de realización que se hizo legendaria; lo lleva a simplificar, a condensar. Es sabido que en una de sus cartas más citadas resume su poética de la simplificación de las formas: "En la naturaleza todo está modelado según tres módulos fundamentales: la esfera, el cono y el cilindro. Es necesario aprender a pintar estas sencillísimas figuras, y luego ya se podrá hacer todo lo que se quiera. Esa simplificación de la naturaleza en líneas perpendiculares y diagonales, donde la pincelada de color tiene volumen y peso, aparece en sus bañistas, jugadores de cartas, bodegones y paisajes.



Pero, una vez creadas las formas, hay que relacionarlas entre sí, y he aquí el problema de los planos, de su encuentro, de su orden, de su articulación: en suma, la arquitectura del cuadro. Así tocamos otro punto esencial de la invención formal de Cézanne, el que acaso haya tenido mayores consecuencias para el arte moderno: el inicio de una nueva solución al problema de la perspectiva.

El esfuerzo de Cézanne por captar la forma plástica de las cosas para dar su peso y su sustancia lo impulsaba a mirar los objetos, no ya desde un solo punto de vista, sino desde varios. Sólo así conseguía captar mejor los planos y los volúmenes. De este modo, un mismo objeto en el interior del cuadro yacía en perspectivas diversas que lo deformaban, y de igual manera la línea del horizonte perdía a menudo su misma horizontalidad para inclinarse según las exigencias plásticas del cuadro. De este modo de "ver" resultaba que, simultáneamente, un objeto tendía a mostrar varios lados de sí mismo, ofreciéndose a una nueva disposición sobre el lienzo, creando proporciones y relaciones distintas de las académicas y tradicionales.

Estas "anomalías" introducidas por Cézanne en el planteamiento del cuadro llegarán, después, en el cubismo, a la destrucción completa de la perspectiva renacentista

