

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE HISTORIA

**“EL IMPRESIONISMO EN LAS OBRAS: *ESTACIÓN SAN LÁZARO*
DE MONET, EN EL CAFÉ DE DEGAS Y BAILE EN EL MOULIN DE
LA GALETTE DE RENOIR”**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN HISTORIA**

PRESENTA:

GENOVEVA SUÁREZ ZAMUDIO

**ASESORA
DRA. ELIA ESPINOSA LÓPEZ**

MÉXICO, D.F., 2007



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

Introducción

Capítulo I El impresionismo: un arte moderno

1. Contexto histórico, social y cultural del impresionismo
2. Definición de arte moderno
3. *Desayuno sobre la hierba*: los orígenes de la pintura impresionista
4. La pintura impresionista frente a la fotografía

Capítulo II Entorno social y vida de los artistas

1. La crisis se respira en el aire. Vida de Degas
2. La sociedad moderna y el París de Monet
3. Consolidación de la burguesía moderna. Los bohemios.
Vida de Renoir

Capítulo III Análisis de las obras de arte

1. *Estación San Lázaro*
2. *En el café*
3. *Baile en el Moulin de la Galette*

Conclusiones

Ilustraciones

Bibliografía

INTRODUCCIÓN

A pesar de las numerosas revisiones históricas, la discusión en torno al impresionismo es un tema que está en el debate.¹ Autores como el español Jordi González Llàcer, propone ver al impresionismo como premoderno. Son más los autores que ya contemplan a esta corriente pictórica como moderna. Mi objetivo es demostrar en esta tesis, que las obras que analizo: *Estación San Lázaro* (pág. 67, figura 2), *En el café* (pág. 68, figura 3) y *Baile en el Moulin de la Galette* (pág. 69, figura 4), son moderno-impresionistas y, al mismo tiempo, averiguar en qué medida representaron un cambio respecto al arte tradicional que defendió la Academia. Por otro lado, mi trabajo responde a un gran interés de mi parte por indagar las condiciones y esplendor del París de la segunda mitad del siglo XIX.

Dado que no toda la producción de Monet, Renoir y Degas es impresionista, lo que yo propongo es que las pinturas antes citadas, cuentan con un fuerte contenido impresionista.

Elegí esas obras porque quise trabajar con distintos momentos de la vida cotidiana parisina, además de que la datación de las tres obras es muy cercana (*Estación San Lázaro* de 1877, *En el café* y *Baile en el Moulin de la Galette* de 1876), tratándose del mismo contexto histórico. Mientras que en su cuadro, Monet nos muestra su admiración hacia la modernización de su ciudad, pues su tema es el ferrocarril y su modificación del paisaje urbano, incluyendo el humo, todo lo cual simboliza los avances tecnológicos que vivía Francia; en la tela de Degas, el pintor representa, en un café, sitio parisino por excelencia, a una prostituta y a un bebedor que reflejan, en su depresión, las consecuencias de una sociedad modernizada y, por tanto, dividida drásticamente en clases; en la obra de Renoir impera un sentimiento de alegría, pues el cuadro muestra una circunstancia festiva en el barrio de Montmartre, propia del París de fin de siglo.

Considero que las tres obras que estudio, además de tener un valor estético, tienen uno histórico, en tanto que son documentos representativos de la vida y manifestación de las posibilidades del lenguaje, ya que el arte es ilustración de la Historia. En este punto menciono a Walter Benjamin, filósofo de la Escuela de Frankfurt, quien había sub-

¹ Guillermo Solana (comp.), *El impresionismo: la visión original. Antología de la crítica de arte (1867-1895)*, Madrid, Siruela, 1997, p.13

rayado la importancia de ver las obras de arte como formas lingüísticas,² pues me inspiró, como se verá en el análisis de los cuadros mencionados, ya que se trata de tres pinturas modernas, en las cuales está presente el testimonio de la sociedad vivida por los propios creadores.

En esas obras se manifiestan los gustos, las modas, los tipos físicos, las miradas y gestos de la época en que fueron creadas; tanto como las percepciones de sus creadores.

En la pintura impresionista se toma como centro de análisis, al hombre moderno y sus costumbres. En tanto que se desplaza la idealización del mundo, existe un interés por representar a su sociedad. Por ello Emile Zola dirá que el arte, a partir del impresionismo, dejó de alguna manera de “mentir” en la pintura,³ debido a que el arte de la Academia solía representar al hombre idealizado. El impresionismo será, entonces, el arte con el cual culmina la idealización de los tipos físicos, para comenzar a ser, en cambio, naturalista. El impresionismo nace cuando los pintores sienten la necesidad de representar al hombre ordinario, de todos los días, que, a diferencia del realismo, concedió a la pintura un manejo vibrante del color.

Siempre aunado al discurso de la obra de arte se encontrará un contexto. Retomando las ideas de Arnold Hauser, la obra depende totalmente de entorno social, de modo que un cuadro impresionista, tendrá que ser creado dentro de una sociedad con una economía, política y cultura modernas. En la presente tesis estudio la función histórica y social de las obras en cuestión y, por lo tanto, los aspectos que van más allá de una valoración puramente estética o formal de las mismas. Por esta razón me dirijo de manera detallada al estudio del contexto del impresionismo.

² La idea de Walter Benjamin en cuanto a ver las obras de arte como formas lingüísticas se encuentra expresada en: Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías contemporáneas*, Tomo II, Visor. Dis., Madrid, 1996, p. 163, donde textualmente dice: “Antisubjetivismo lingüístico significa que las obras de arte, en tanto formas lingüísticas, no son meros testimonios de sus creadores, sino documentos de la vida del lenguaje y de sus posibilidades en un momento dado”. Ver el arte como formas lingüísticas significa que el arte, y específicamente la pintura como imagen, tiene un lenguaje que a través de sus componentes y formas, además de su temática, nos comunican algo; el arte tiene códigos y símbolos que anuncian un mensaje, el cual, dentro del discurso del pintor, llega al destinatario u observador.

³ Esto lo dice el novelista Emile Zola en tanto crítico de arte, en una nota que escribe con motivo de la Primera Exposición Impresionista, en la que se refiere a que el arte por fin dejó de mentir en pintura, ya que ahora, con los impresionistas, también llamados modernos, se dejó de pintar a Venus, Zeus, Afrodita, etc., todo este arte que venía representando la pintura anterior. Ahora los impresionistas ya pintan a la sociedad contemporánea: a la señora sentada en el jardín, a los hombres en el café, a la niña columpiándose, etc. La belleza ya no está basada en las estatuillas griegas, por ejemplo, sino que ahora está en la gente común que camina en las calles, en esa sociedad francesa de finales del siglo XIX. A Zola le llama la atención el sentido que da a la pintura el impresionismo, por lo cual será defensor de esta corriente. Emile Zola en: Guillermo Solana, *op.cit.*, pp.47-50

En estas páginas encontraremos el análisis de las tres obras impresionistas en relación con la modernidad. Se estudiará este complejo periodo que, a veces, resulta ser contradictorio pues, por un lado, tenemos a las instituciones modernas que persiguen el crecimiento en las ganancias, que son autoritarias y represoras, y por otro lado, estará el arte y los artistas que luchan en contra de muchos de los valores de esta modernidad, en el sentido en que nuestros artistas estarán en contra de las instituciones y la administración del arte.

Para la presente tesis se utilizaron únicamente fuentes secundarias, lo cual implicó un análisis de lo que otros han dicho del impresionismo. Utilicé tanto fuentes de la escuela norteamericana, como de la francesa, para contrastar diferentes puntos de vista. Aunado a lo anterior, consulté los artículos más sobresalientes de la crítica contemporánea al impresionismo, entre los que destacan críticos como Emile Zola, Stéphane Mallarmé, Jules Laforgue, Georges Rivière, Félix Fénéon, entre otros. Cabe mencionar que el impresionismo es un movimiento de los más mitificados dentro de la Historia del Arte. Existen numerosas historias que, a veces, llegan a ser exageradas, por lo que en este trabajo, se hizo un análisis cuidadoso de las fuentes y un examen crítico, confluyendo en mis puntos de vista que pretenden, desde luego, ser objetivos. El uso de fuentes secundarias para la Historia, trae consigo implicaciones desventajosas para el análisis, ya que se trabaja en virtud de lo que se ha dicho del impresionismo, sin embargo estas fuentes fueron seleccionadas meticulosamente y se han tomado como punto de partida a las autoridades en el tema que estudio. Entre estas autoridades, cabe decir, que una parte importante son aquellas que están representadas por los historiadores estadounidenses como Stephen F. Eisenman, T.J Clark y Robert L. Herbert, cuyas obras han sido nodales para el estudio de la pintura impresionista.

La presente tesis se compone de tres capítulos y conclusiones. En el capítulo uno, *El impresionismo: un arte moderno*, estudio el contexto de la corriente en cuestión, tomando en cuenta que ésta nace dentro de la modernidad. Asimismo, defino el arte moderno, en términos de las aportaciones que los artistas abordados conceden al mismo. Aunado a lo anterior, analizo la obra de Edouard Manet *Desayuno sobre la hierba* (pág. 66, figura 1), como origen de la pintura impresionista, y se revisan sus efectos en este arte. Por último, consideré conveniente abordar los problemas fructíferos entre pintura y fotografía en esa época, aspectos que propiciaron giros especiales en las formas de manejar la pintura.

En el capítulo segundo, *Entorno social y vida de los artistas*, estudio la manera en que los diversos acontecimientos europeos afectaron la vida de los tres pintores, añadiendo datos biográficos de los mismos.

En el capítulo tercero, *Análisis de las obras de arte*, hago un análisis formal de los cuadros, basándome en el método de Frederic Chordá, que propone la deconstrucción de las obras para lograr comprenderlas, aunque advierto que el trasfondo teórico que me produjo Benjamin, está también presente.⁴

Finalmente, en el apartado de conclusiones retomo los aspectos fundamentales que fueron vistos en el desarrollo del tema, y que dieron pie para sustentar los objetivos que en esta introducción se plantean.

Definición de los conceptos utilizados

Realismo. En términos estrictos, el realismo es el apego a la realidad observable, lo que copia el artista de su entorno. Es el carácter objetivo de lo que se ve y, siempre ha estado presente en el arte, aún antes del surgimiento de la Escuela Realista. Así, por ejemplo, algunos pintores y escultores del Renacimiento, concedían a sus obras aspectos realistas. Sin embargo, el realismo es una escuela de pintura que surge después de la Revolución francesa de 1848 como reacción al romanticismo y su idealización de la historia, de la sociedad y sobre todo de la naturaleza; en cambio esta corriente se interesa por la realidad. Encabezan el nacimiento del realismo, los pintores pertenecientes a la Escuela de Barbizon, quienes llevaron a cabo un estudio objetivo y directo de la naturaleza, naciendo de esta práctica la pintura al aire libre. El realismo en Francia se centró en los temas de la vida rural y urbana, haciendo hincapié en los aspectos sociales, anulando de manera definitiva la imaginación. Veremos en los cuadros que fueron seleccionados para el trabajo, un apego a la realidad que les rodeaba, no obstante, el impresionismo a diferencia del realismo, entre otros aspectos, es una pintura más abocetada. El realismo intentó dar a sus cuadros una verosimilitud que sólo la fotografía logra, pero aún así podemos ver retratos pictóricos dentro del arte realista que casi son fotográficos.

⁴ Para este capítulo también me baso, por un lado, en las teorías de Umberto Eco y Jorge Lozano, las cuales señalan la importancia de ver a la obra de arte como un documento histórico. Por otro lado, mis argumentos están basados en la teoría de Paul Ricoeur, que plantea observar la pintura como lenguaje, el cual está dotado de un discurso que contiene mensajes y códigos concretos.

Naturalismo. No es más que una derivación del realismo. El supuesto central del naturalismo estético es la afirmación de la primacía de la naturaleza sobre el arte, cuyas más elevadas manifestaciones, sobre todo en las artes plásticas y en especial la pintura y la escultura, se basan en la imitación de la naturaleza por la obra. Existen varias formas de naturalismo como el naturalismo costumbrista (Bruegel), el naturalismo tenebrista (Caravaggio), el naturalismo paisajista (Ruisdael) o el naturalismo abstracto (Fernando Nóbél). En el impresionismo está presente de manera más notable el naturalismo paisajista, sin dejar de estar orientado hacia la observación de la conducta humana y, en algunos cuadros, tratar el tema de la vida cotidiana. Ya con el impresionismo vemos una naturaleza secularizada que desde el Renacimiento ha existido, como ejemplo, Donatello pintaba a personas que caminaban en las calles, a gente común; pero es en el siglo XIX que se forma la Escuela Naturalista. Con el naturalismo, la pintura idealista va desapareciendo, tomando influencia de doctrinas como el positivismo y el materialismo histórico. El naturalismo, igual que el realismo, refuta el romanticismo, rechazando la evasión y volviendo la mirada a la realidad más cercana, material y cotidiana, extendiendo su mirada a los sectores sociales más desfavorecidos.

Idealismo. Es el polo opuesto del realismo. El idealismo intenta unir la objetividad (lo que existe realmente) y la subjetividad (lo que cada persona cree ver) para lograr la realidad completa. Esta tendencia surge en la segunda mitad del siglo XIX y se divide en dos subcorrientes: los alemanes de Roma, que se inspiraban en el arte clásico para crear su obra. La segunda está conformada por los prerrafaelistas ingleses que retomaron el arte quattrocentista, antes de Rafael. El idealismo se caracteriza por ser fantasioso y no reconstruir el mundo tal cual es, por ello busca una “belleza” que no está presente en la naturaleza.

Color. Es un fenómeno físico de la luz, relacionado con las diferentes longitudes de onda en la zona visible del espectro electromagnético, que perciben algunos animales a través de los órganos de la visión, como una sensación que nos permite reconocer los objetos del espacio con mayor precisión. Todo cuerpo iluminado absorbe todas o parte de las ondas electromagnéticas y reflejan las restantes.

Modernidad. En términos históricos, se llega a la modernidad con el comienzo de la Edad Moderna en el siglo XVI, cuando el mundo se concibe tal y como lo conocemos hoy en

día. La modernidad cuenta con tres etapas: desde el siglo XVI hasta finales del siglo XVIII; a partir de la Revolución Francesa al siglo XIX; y la última etapa es el siglo XX. Es una sociedad que tiende a la anulación de los dogmas religiosos, para ser una sociedad tecno-científica. La modernidad es resultado de un vasto transcurso histórico que presentó tanto elementos de continuidad como de ruptura; esto quiere decir que su formación y consolidación duró siglos e implicó tanto acumulación de conocimientos, técnicas, riquezas, medios de acción, como la irrupción de elementos nuevos: surgimiento de clases, de ideologías e instituciones que se gestaron, desarrollaron y fueron fortaleciéndose en medio de luchas y confrontaciones en el seno de la sociedad feudal. Se trata de un proceso de carácter global, en la que lo económico, lo social, lo político y lo cultural se interrelacionan, avanzando a ritmos desiguales hasta terminar por configurar la moderna sociedad burguesa, el capitalismo y una nueva forma de organización política, el Estado-nación.

CAPÍTULO I EL IMPRESIONISMO: UN ARTE MODERNO

1. Contexto histórico, social y cultural del impresionismo

El hombre ha fracasado.

Rimbaud

A grandes rasgos, el periodo en el cual se desarrolla el impresionismo, está marcado por la consolidación del capitalismo y el colonialismo, la conformación de nuevos países, el ascenso de la burguesía moderna como clase dominante, así como por los avances técnicos y científicos, entre ellos los que pertenecen al rubro de las comunicaciones. Es en este siglo cuando la modernidad, iniciada en el Renacimiento y adelantando los procesos de desarrollo en Europa, el mundo durante cinco siglos adquiere características muy especiales: el capital incrementado; la formación de instituciones democráticas; los avances tecnológicos; el nacimiento de la cultura de masas; el surgimiento de conceptos como la igualdad y la libertad; la movilidad social, entre otros aspectos.

Para poder estudiar el surgimiento del impresionismo como arte moderno, es importante destacar dos características centrales de la modernidad: autonomía y secularización. En el siglo XIX la modernidad se caracteriza, entre otras cosas, por el proceso de individualización del hombre.¹ Predomina una creciente autonomía del individuo, así como una cada vez mayor separación de éste respecto del Estado represor y absoluto, dándole una inmensa libertad de elección, la cual tendrá que manejar con reglas que le permitan sobrevivir a la nueva forma de vida.

La libertad adquirida condujo ciertamente a un estado, si no, de angustia generalizada, sí de cierto sentimiento de pérdida de rumbo y de no saber reconocer su propia identidad, ya que lo habitual era vivir en una sociedad cerrada y corporatizada. Las impresiones de toda esta generación, que vivió la consolidación de la modernidad, se pusieron de manifiesto en los artistas, que dentro de este contexto crearon el arte moderno. Con la desaparición de las monarquías absolutistas, y en el caso específico de Francia a partir

¹ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Siglo XXI editores, México, 1994, p. 9

de 1848, con la instauración de la república, se da paso a la libertad y por supuesto, en el terreno del arte, al surgimiento del impresionismo. Pero esta libertad se da concretamente desde los comienzos de la Revolución Francesa, dentro de la cual este ideal, se aplica a la vida política y personal, de tal modo que, gradualmente va siendo una forma de inspiración para los artistas. En este sentido, como asegura en su texto el historiador Mario de Micheli, la acción por la libertad será uno de los ejes de la concepción revolucionaria del siglo XIX,² en la que sus más claros brotes podemos verlos en la oleada revolucionaria del cuarenta y ocho.

La autonomía del *hombre* se dio como consecuencia de la negación de la mismidad. Resulta creíble que en otras condiciones no hubiese podido surgir la pintura moderna, en tanto que es en esta época cuando el hombre se hace individuo. Durante el siglo XIX, la modernidad alcanzó su punto más álgido, el *hombre* negó ser igual al *otro*, y, por el contrario, buscó la manera de diferenciarse como individuo, con cualidades específicas y distintas a las de los demás. En lo político, es en el periodo de la modernidad cuando surge el liberalismo y la república democrática, los que preparan el terreno para la libertad individual. Y es debido al individualismo del pintor como logra una autonomía para crear, despegándose de las reglas que habían regido al arte durante siglos, imperando la libertad individual por encima de la fidelidad a la tradición.

Por otro lado, la secularización generalizada en el inconsciente colectivo, (impulsada por los descubrimientos científicos), condujo a la puesta en duda de la existencia de Dios, que pensadores como Marx (1818-1883) ya niegan para aquel tiempo. Así, fue la secularización uno de los momentos de ruptura que caracterizaron a la modernidad, la cual, desde una visión crítica del mundo puso en duda los dogmas «que imponían el límite al saber científico y hacían del conocimiento un proceso deductivo de las verdades institucional y políticamente establecidas».³

En las naciones católicas, dentro de los siglos anteriores, como se sabe, predominaba el arte religioso, el cual gustaba de ser alegórico y lleno de símbolos. Por ello, la secularización de la sociedad del siglo XIX, es una de las causas del abandono de los temas religiosos en el arte. No obstante el lento proceso de secularización, no faltaron corrientes artísticas que buscaban renovar el arte religioso, tal fue el caso de la corriente prerrafaelista en Inglaterra, encabezada por John Everett Millais (1829-1896) y Dante

² Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Forma, Madrid, 1979, p.14

³ Ricardo Pozas Horcasitas, *Los nudos del tiempo. La modernidad desbordada*, Siglo XXI, México, 2006, p.53

Gabriel Rossetti (1828-1882), la cual buscó una vuelta a la Biblia y a la literatura medieval como fuentes directas, siendo parte del romanticismo de esa época. Este movimiento, junto con el de los nazarenos en Alemania, correspondía a una ideología demasiado intelectual, «que no conjugaba bien con los impulsos y los instintos de su época».⁴

Paralelamente en la modernidad, la convivencia entre la tradición y lo moderno constituyen una constante en el siglo XIX ya que, mientras la época presencia una ruptura propia del arte moderno, que sería la renovación de lo inmediato, el arte tradicional, el que “siempre se ha hecho”, estará presente aún en algunos artistas.

Como contraparte de la modernidad se encuentra la tradición, esta última no es el pasado de la modernidad, sino que constituye los contenidos de su diferencia. «La tradición cuenta con elementos que constituyen los rasgos de lo ya pasado, que permiten a la sociedad moderna elaborar el expediente de la sociedad tradicional».⁵

A la modernidad hay que entenderla como una etapa jaloneada por distintas fuerzas, distintas tendencias, en donde ya no hay caminos unívocos, es por ello que los artistas tienen voces desiguales que, muchas veces, son innovadoras.

En esta etapa los artistas no se sienten a gusto con la época que están encontrando, en este mundo capitalista, tecnocientífico, mecanizado, donde lo que impera es el valor-dinero. Resulta difícil que un individuo sensible se enfrente a este mundo. Tenemos a los artistas buscando salidas, buscando formas alternativas que pueden encarnar en la figura de prostitutas, vagabundos y demás clases marginadas con las que de alguna manera se identifican.

Theodore Adorno dirá que después de Auschwitz, ya no puede haber poesía, es decir, que ya no cabría en el hombre nada bello o bueno. En realidad esta desilusión surge desde los románticos alemanes llegando a influir posteriormente a los poetas Rimbaud y Baudelaire. Su obra y su actitud denotan un desencanto del mundo en que viven y de las acciones del hombre en general.

Así, el arte correrá a contrapelo de la modernidad, en el sentido de que se opondrá a los valores de esta nueva sociedad, en la cual el individuo se encuentra perdido. El arte reaccionará en contra de lo autoritario, el tedio y la masificación. El artista plantea la paranormalidad como opción de vida, en contra del hombre burgués “normal”, y entrará en

⁴ Raymond Cogniat, *El Romanticismo*, en: “Historia general de la pintura”, Tomo 15, Aguilar, Madrid, 1868, p.7

⁵ Ricardo Pozas Horcasitas, *op.cit.*, p. 47

conflicto con el mundo circundante. En este sentido, ser moderno es volverse excesivamente contestatario, casi igual a aquello que se cuestiona.

2. Definición de arte moderno

El arte moderno comenzará realmente cuando comprendamos que el color tiene una existencia propia, que las infinitas combinaciones de colores tienen una poesía y un lenguaje poético mucho más expresivo que lo anterior.

Sonia Delaunay⁶

Jordi González Llàcer define temporalmente la pintura moderna como aquella que «ocupa el espacio que va desde el fin del impresionismo, considerado la última fase del realismo decimonónico, hasta la aparición de las primeras vanguardias del siglo XX».⁷ Contrastando con la definición aludida, Calvo Serraller (1948-), asegura que el arte moderno comenzó aproximadamente desde principios del siglo XIX y dependió de un cambio en la concepción de los valores que encerraba la obra de arte, así como de una transformación respecto a la idea de que ésta valdría en tanto fuera bella.⁸ Por el contrario, ahora con el arte moderno, en la obra se aprecian otros valores que son cambiantes y ya no absolutos. Por ejemplo, se le da mayor importancia a la expresión de los sentimientos que pueda transmitir.⁹ Como antecedente de este cambio se encuentra el romanticismo, el cual declara un ataque a la razón y, por el contrario, busca expresar en la obra de arte el lado emocional y sentimental del artista.

Comparto la idea de González Llàcer de ver al impresionismo como culminación del realismo (corriente que se opuso al romanticismo, dentro del cual el objetivo sería el de retratar la vida contemporánea). Sin embargo, ya la pintura impresionista se inscribe dentro del arte moderno, debido a que expresa las preocupaciones del periodo histórico conocido como modernidad, en el cual está inmerso el artista, absorbiendo sus valores,

⁶ Sonia Delaunay (1885-1979), artista plástica ucraniana que vivió en París. Su obra se caracterizó por la importancia que dio al color, al que consideró como forma y a la vez como tema.

⁷ Jordi González Llàcer, *Cómo reconocer el arte del modernismo*, Edusa, Barcelona, 1996, p.3

⁸ Francisco Calvo Serraller, *El arte contemporáneo*, Taurus, Madrid, 2001, p. 10

⁹ De acuerdo con Wordsworth, lo expresivo en el terreno del arte será "la inundación espontánea de sentimientos poderosos", en: Ernst Cassirer, *Antropología filosófica*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, p.211

su forma de pensar y ver el mundo, aunque, ciertamente, los impresionistas están en contra de las instituciones y organización social del arte, al mismo tiempo aceptan algunas facetas de la vida burguesa y los adelantos de la óptica.

Disímil al impresionismo se encontraba la pintura tradicional defendida por la Academia Francesa de Bellas Artes, que hasta el siglo XIX seguía pintando figuras de griegos y romanos, lo cual evidentemente no correspondía con su realidad. Por otra parte el impresionismo es arte moderno porque se realiza dentro del periodo que históricamente se considera moderno, etapa que ya hemos esbozado anteriormente y destacado sus principales características.¹⁰

Desde mi punto de vista, lo moderno expresado en el arte del impresionismo, consiste en el abandono de la tradición artística – arte caracterizado por contar historias a través de imágenes-, y en el carácter experimental que lleva a cabo.¹¹ Además es moderno por sus concretas aportaciones técnicas como el manejo de la luz y el color y las libertades con respecto a la composición formal de la obra, siendo ésta ya no tan rigurosa como en la pintura clásica. De modo que la corriente impresionista será tomada en cuenta como el fin del realismo y el comienzo del arte moderno.

El arte moderno, como señalan varios autores, entre ellos, Mario de Micheli, no nació por la evolución del arte del siglo XIX, sino que, nació de una ruptura con los valores decimonónicos.¹²

Dentro de la tradición se encontraban, entre otras, las teorías clásicas y neoclásicas, las cuales no solían estimular el juego de la imaginación. Según su punto de vista, la imaginación del artista era un equívoco. Ante la “lógica de la mirada”¹³ que imperaba en el siglo XIX marcando que el carácter de la pintura estaba íntimamente relacionada con la reproducción de la percepción visual: «una pintura era considerada buena o mala según

¹⁰ Cf. Francis Frascina, *La modernidad y lo moderno. La pintura francesa del siglo XIX*, Akal, Madrid, 1998.

¹¹ Con carácter experimental nos referimos a las nuevas formas encontradas por los pintores que serían diferentes al arte realizado con anterioridad. Entre estas formas nuevas encontramos el novedoso manejo de la luz y el color, a partir, por un lado, de la observación, y por otro, de los descubrimientos de la óptica; el dejar de prestar atención al detalle elaborado a base de pinceladas finas e invisibles para, en cambio, emplear pinceladas gruesas y rápidas; así como por ser una pintura de sensaciones y no idealizada. Con esto se quiere decir que el arte moderno consistió en búsquedas nuevas en la pintura y en la aceptación de las nuevas formas por parte de los pintores. La pintura de Turner fue un importante antecedente de la experimentación en pintura, ya que sus obras, por lo general abocetadas, nos muestran un giro en cuanto a coloración. Por otro lado, en lo que se refiere al manejo del espacio y la composición, Manet es un buen ejemplo que nos muestra, el abandono de la composición clásica de exactas medidas y proporciones. Manet, en cambio, por lo general, experimenta con el espacio, haciendo composiciones simples.

¹² Mario de Micheli, *op.cit.*, p.14

¹³ Concepto utilizado por Laura González Flores, *Fotografía y pintura: ¿Dos medios diferentes?*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p. 33

su mayor o menor acercamiento a los esquemas ópticos de realidad y el estilo se concebía más como una desviación o deformación del esquema perceptivo que como un logro». ¹⁴ Esto cambia radicalmente con el impresionismo, pues el valor de la obra recaerá en las libertades referentes a la composición, además de un abandono del estudio anatómico, que desde el Renacimiento era preponderante. Los cánones dentro de la pintura hasta antes del impresionismo, se basaban en la armonía escrita en la naturaleza, la cual tendría que ser reproducida por el pintor a través de medidas y proporciones, de ahí que lo bello fuera lo medible.

En este sentido, dentro del arte clásico y aún en el Renacimiento, se tendía a la imitación de la belleza encontrada en la naturaleza, pero este concepto cambia desde las aportaciones teóricas de Rousseau y Goethe, en tanto que ahora la “belleza” será “característica”, una belleza ligada a algo esencial:

Este arte característico es el único verdadero. Cuando actúa sobre lo que se halla en torno suyo, partiendo de un sentimiento interno, único, individual, original, independiente, sin preocuparse, y hasta ignorando, todo lo que le es extraño, entonces, ya haya nacido de ruidoso salvajismo o de una sensibilidad cultivada, es completo y viviente. ¹⁵

Así, este cambio en el juicio de la obra de arte, respecto del tradicional, se verá representado en el impresionismo, en el sentido de proponer una concepción individual y genuina, elaborada desde otra visión de la pintura, el representar la vida a su alrededor, entre otros aspectos.

Aunado a lo anterior, se considera que las obras impresionistas: *Estación San Lázaro*, *En el café* y *Baile en el Moulin de la Galette*, son modernas y rompen con la tradición en virtud de que:

Reflejan las preocupaciones de los artistas por el entorno en que viven, es decir, su pertenencia a la época en el sentido de las costumbres, preferencias ideológicas, sentido de la vida cotidiana, etcétera.

Dan preponderancia a los pigmentos sobre la línea.

¹⁴ *Idem*

¹⁵ Goethe, *La arquitectura alemana*, en: Ernst Cassirer, *op.cit.*, p.211

Dan mayor importancia a la imaginación en el sentido de la composición, el manejo del color vibrante y la elección de los temas.

Cuentan con una paleta moderna, que se ha producido a partir de la Revolución Industrial, utilizando los contrastes de colores complementarios.

Se dejó atrás la paleta naturalista, que utilizó los pigmentos que se usaron desde el siglo XIV hasta finales del siglo XVIII.

El trazo es libre y suelto, así como rápido y esbozado.

Se deshace de todo simbolismo.

Se considerará arte moderno aquel que cambia constantemente y no cree que haya otros valores aparte de la sucesión de modas, por lo tanto es un arte temporalizado, que en palabras de Serraller, «valora la calidad de las obras principalmente por las innovaciones que aporta, que no tiene ni reglas fijas, ni se puede prever su curso futuro».¹⁶ En este sentido, si al impresionismo se le compara con las corrientes que le precedieron (romanticismo, realismo), observamos una transformación, por lo que consideramos al impresionismo una corriente moderna.

Aunada a la exposición precedente, basta con leer a los críticos de arte contemporáneos al impresionismo, para darnos cuenta de que las personas ya se referían al impresionismo como un arte totalmente diferente al anterior (el tradicional o académico). No en vano Emile Zola señaló que el arte había dejado de mentir en pintura, porque ahora este arte retrataba los temas modernos,¹⁷ las preocupaciones del hombre actual, y era ahí donde recaía su importancia y su valor, atrayendo las miradas de otros críticos.

¹⁶ Francisco Calvo Serraller, *op.cit.*, p.60

¹⁷ Emile Zola: "Édouard Manet. Estudio biográfico y crítico", en: Guillermo Solana (comp.), *op.cit.*, pp. 35-46

A continuación se presenta un cuadro en donde se podrán observar las diferencias entre los temas manejados por el arte tradicional, el realismo y la pintura moderno-impresionista:

<p>Pintura tradicional (Aproximadamente hasta principios del S.XIX)</p>	<p>Pintura histórica (temas religiosos, literarios, históricos, mitológicos, alegorías) Retrato Pintura de género (vida cotidiana) Paisajes Naturaleza muerta o bodegón.</p>	<p>Da preponderancia al dibujo y a la línea. Idealiza la belleza.</p>
<p>Pintura realista</p>	<p>Retrato Animales Los pobres La vida rural La vida urbana Vida cotidiana</p>	<p>Equilibrio entre el color y el dibujo. Se apega a la realidad, mostrando su crudeza.</p>
<p>Pintura moderno-impresionista</p>	<p>Vida cotidiana Paisajes (urbanos y naturales) Marinas Cambios climáticos Momentos del día o la noche.</p>	<p>Da mayor importancia al color puro. Es naturalista.</p>

Fue la corriente realista, el arte practicado como inmediato anterior al impresionismo, teniendo una derivación naturalista. Sin embargo, Arnold Hauser señala que las fronteras entre el naturalismo y el impresionismo son borrosas y que «es imposible establecer una distinción histórica o conceptual tajante».¹⁸ Esto es, que en virtud de su simultaneidad, estas dos escuelas actuaron dentro del mismo marco histórico y social, no obstante es en el ámbito formal en donde encontramos las diferencias entre los dos “estilos” de pintura.

¹⁸ Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte: desde el Rococó hasta la época del cine*, Debate, Argentina, 2002, p.419

A continuación se muestra un esquema en donde se podrán ver los distintos pigmentos empleados tanto en la pintura naturalista como en la impresionista:

Paleta naturalista	Cuatro colores de naturaleza terrosa: negro, rojo, amarillo y verde. Tres colores naturales que deben ser potenciados artificialmente: el blanco, el azul ultramar o de Alemania y el amarillo. ¹⁹
Paleta impresionista	Colores primarios: cian (es un tono de azul), magenta y amarillo. Colores complementarios: naranja, verde y violeta. ²⁰

Como observamos en este cuadro, existe una diferencia cromática tajante entre las dos escuelas de pintura. Son las características ya señaladas, junto con la pincelada, lo que en términos formales diferenciará al impresionismo de la corriente naturalista, ya que ésta generalmente presenta una pintura lisa y un modelado por degradación sin contrastes.

La Revolución Industrial trajo consigo, además de la producción en serie y mecanizada que se llevaba a cabo en las fábricas modernas, aparte de la mejora de los medios de comunicación (telégrafo, teléfono, ferrocarril, periódico), la invención de nuevos pigmentos hacia finales del siglo XVIII y principios del XIX, que sin el impulso de la maquinaria comercial, simplemente la producción de estos nuevos colores hubiera sido inviable.

Coincido plenamente con el autor Philip Ball, en tanto que señala: «el uso del color en el arte está determinado por los materiales de que dispone el artista tanto o más que por sus inclinaciones personales y el contexto cultural».²¹ Esto es muy cierto, pues el hecho de que no se utilizaran ciertos colores en la pintura hasta antes del siglo XVIII, no significa que los hombres no percibían estos colores, sino que no estaban disponibles, ya

¹⁹ Cennino Cennini, *El libro del arte*, Akal, Madrid, p.62. Estos son los pigmentos que se utilizaron desde el siglo XIV al XVIII y que empleó la pintura naturalista hasta antes de la aparición de los pigmentos inventados en la era de la Revolución Industrial.

²⁰ Estos datos se encuentran expresados en www.alu.ua.es

²¹ Philip Ball, *La invención del color*, Turner-Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2001, p.23

que todos los hombres y todas las civilizaciones somos capaces de ver todas las gamas cromáticas.

Por ejemplo, el desarrollo del arte moderno está estrechamente relacionado con la invención de los óleos en tubo. No fue sino hasta la venta de estos tubos, que los pintores podían salir de su estudio y pintar frente al motivo que querían representar. De modo que, entonces, la tecnología química está muy relacionada con el arte.

Frente a la pintura moderna que se iniciara con el impresionismo, el público no solamente se sorprendió por la ruptura de las reglas naturalistas hechas a base de claros y oscuros, sino que se impactó por los colores nunca antes vistos en un lienzo como el anaranjado brillante, púrpuras aterciopelados y nuevos verdes como el viridian.²²

Las teorías del color de Chevreul, así como la invención de los pigmentos, fueron decisivas para el surgimiento del impresionismo. Chevreul dividió los colores en primarios –amarillo, rojo, azul- y los binarios, es decir, formados por dos colores: anaranjado (rojo y amarillo), verde (amarillo y azul) y violeta (rojo y azul). Un color binario se realza junto al primario que no entra en su composición, el cual es su complementario: así, el azul es el complementario del anaranjado, y el amarillo del violeta. Los pintores impresionistas hicieron uso de esta teoría y yuxtapusieron los colores complementarios.

Aclarando los factores que hacen de la pintura impresionista ser tomada en cuenta como moderna, se analizará brevemente la obra *Desayuno sobre la hierba* de Manet, cuadro que aportó una nueva visión del espacio en la pintura. Aún mostrando lados naturalistas, es vista como origen del impresionismo.

²² *Ibid.*, pp. 20-21

3. *Desayuno sobre la hierba*: los orígenes de la pintura impresionista

El arte es la más hermosa de todas las mentiras.

Claude Debussy

Existen muchas dudas y confusiones en torno al impresionismo, incluso es un movimiento que se ha prestado en numerosas ocasiones a imprecisiones en cuanto a sus límites formales y temporales. En el presente trabajo se toma en cuenta que dicha corriente artística será un tipo de pintura realizada por un grupo de 32 artistas plásticos, de los cuales sólo diez serían reconocidos posteriormente como impresionistas, entre ellos se encuentran Edgar Degas, Claude Monet y Auguste Renoir, quienes participaron en la exposición llevada a cabo el 15 de abril de 1874, en el estudio del fotógrafo Nadar,²³ conocida como *La exposición de los Independientes*, como reacción al Salón de 1873, espacio oficial que no permitió la entrada de los que en aquel entonces eran llamados “los realistas”.

Cabe señalar, a modo de explicarnos mejor lo que fue esta corriente artística, que en cuanto a terminología se refiere, los *ismos* aluden a movimientos dentro de la historia universal del arte, sean estos literarios, plásticos o musicales, utilizados para denominar a cualquiera de las escuelas o tendencias modernas y contemporáneas, proclamando cada una de ellas sus propias características que las diferencian de las otras.²⁴ Así, el impresionismo será el movimiento pictórico practicado y defendido en una época específica por algunos artistas, a los cuales unificaba una cierta manera de pensar, lo que se reflejaba en su pintura. Los impresionistas no sólo compartieron un “estilo”, sino una actitud ante los problemas esenciales de su arte. Estos artistas se vieron obligados a agru-

²³ Francisco Calvo Serraller, *op.cit.*, p.109. Aquella vez expusieron Zacharíe Astruc, Antoine-Ferdinand Attenu, Edouard Béliard, Eugène Boudin, Félix Bracquemond, Edouard-Emile Brandon, Pierre-Isidore Bureau, Adolphe-Félix Cals, Paul Cézanne, Gustave Colin, Louis Debras, Edgar Degas, Giuseppe de Nittis, Jean-Baptiste-Armand Guillaumin, Louis Latouche, Ludovic-Napoléon Lépici, Stanislas Lépine, Jean-Baptiste-Léopold Levert, Alfred Meyer, Auguste de Molins, Claude Monet, Berthe Morisot, Emilien Mulot-Durivage, Auguste-Louis-Marie Ottin, Leon-Auguste Ottin, Camille Pissarro, Pierre-Auguste Renoir, Léon-Paul Robert, Stanislas-Henry Rouart y Alfred Sisley. Manet no participó aquella vez, negándose además a ser parte de la Sociedad Anónima de Artistas, Pintores, Escultores y Grabadores, agrupación conformada desde 1873. Para aquella época Friedrich Bazille ya había muerto. A Paul Cézanne se le ha vinculado más con los antecedentes del cubismo que con el impresionismo. Cabe señalar que los espacios expositivos particulares, fueron los lugares alternos al Salón, éste último, espacio oficial con reglas muy rígidas, dentro del que fueron rechazadas muchas de las obras de estos pintores.

²⁴ Definición consultada en la página electrónica www.portaldearte.com

parse frente a una sociedad hostil. Las diversas soluciones que elaboraron ilustran nuevas leyes del color y de la luz.

Con el abandono de los rígidos valores inmutables que caracterizaron a la pintura anterior, el impresionismo buscó nuevas concepciones dentro de la obra, pues lo importante para ellos ya no era la búsqueda de la 'belleza', sino lo que el artista planteaba era expresar desde su propio lenguaje cualquier tema, sea lo que fuere, por "repugnante" o "cotidiano" que pareciese. Este era, a grandes rasgos, el cambio radical que frente al arte ellos se plantearon. Esta idea de la importancia de la expresión de los sentimientos en el arte surgió inicialmente con el romanticismo y fue la base sobre la cual se desarrolló el arte contemporáneo.

Aunque Edouard Manet (1832-1883) no participó aquella vez en la exposición de Nadar, mostrando lo más profundo de su conservadurismo al negarse a exponer con el grupo impresionista, pues él aspiraba a la fama mediante la vía oficial que solamente ofrecían los Salones,²⁵ existen historiadores como Germain Bazin que aseguran que el impresionismo se debe a la mezcla del talento de Edouard Manet y Claude Monet. Sin embargo, otros autores han llegado a concluir que Manet no es impresionista. La autora alemana, Eva Heller, toma en cuenta a Renoir como el auténtico precursor de esta pintura.²⁶

El hecho es que la obra *Desayuno sobre la hierba*, de Manet, marcaría un hito dentro de la historia de la pintura y sería vista por la crítica como el origen del impresionismo. Terminada en 1863, la tela muestra, en primer plano, una canasta con frutas tiradas en el suelo; a una mujer desnuda en segundo plano, que mira al espectador, junto con un hombre joven, que parece ser un estudiante; mientras en un tercer plano, un hombre vestido con traje moderno platica con los demás, después de haber comido; al fondo, una mujer vestida se lava los pies en un río. Inspirado en la pintura antigua, Manet no hizo con este cuadro una innovación en cuanto a composición se refiere. Este cuadro de Manet fue elaborado a partir de una mezcla de la composición que utilizó Tiziano en su *Concierto Campestre*, cuadro que anteriormente se le atribuyó al quattrocentista Giorgione, y, por otro lado, del grabado de Marco Antonio Raimondi, *Juicio de París*.²⁷ El hecho de que el pintor haya juntado dos composiciones no es sorprendente puesto que los im-

²⁵ Philip Ball, *La invención del color*, Turner-Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2003, p.237

²⁶ Eva Heller, *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p.127

²⁷ Gabriele Crepaldi, *El impresionismo*, Electa, Toledo, 2003, pp.44-45

presionistas se formaron en los museos, mediante la copia de otras obras de arte occidental. El pintor hace una composición en triángulo, que está marcado por el hombre en el tercer plano y la cabeza de la mujer desnuda.

Manet innovó por la razón de que nunca antes se había pintado un desnudo de mujer dentro de un ambiente cotidiano, lo cual llegó a influir en la pintura de Degas,²⁸ Monet y Renoir, en tanto que el cuadro antes citado permitió a los demás pintores pensar en nuevos conceptos, provocando una brecha de libertad.

La mujer a la que retrató desnuda es Victorine Meurent,²⁹ al lado está Gustave, uno de los hermanos del pintor y, el otro personaje es el escultor holandés Ferdinand Leenhoff, hermano de la esposa de Manet, Suzanne, quien es probable que haya posado para la mujer del fondo.

En la esquina inferior izquierda de la tela, casi escondido, vemos a un sapo. Las fuentes refieren que este animal era símbolo de las prostitutas y que Manet lo pintó con la clara intención de manifestar esta libertad que envolvía aquel oficio.

Las representaciones de desnudo indudablemente siempre nos han remitido a aspectos relacionados con la sexualidad, pero es diferente la manera en que representaban el desnudo en la Antigüedad y aún en la pintura tradicional, en donde aparecían el hombre y la mujer cuidadosamente idealizados y en ambientes mitológicos, a la manera tan desafiante en que se representa la desnudez en *Desayuno sobre la hierba*, pues como expresé anteriormente plantea un desnudo en un ambiente cotidiano.

Lo anterior, nos lleva a pensar que Manet quiso manifestar cuestiones ideológicas en este cuadro, tal como la libertad, la que iría en contra de la sociedad conservadora de la época. Hablo de la libertad presente en el cuadro, pues no es común que una persona esté desnuda, entre otras vestidas, además de que desnudarse ante un público es un acto de libertad, entre otras cuestiones. También el colorido es novedoso, ya que dentro del cuadro se comienza a mostrar más interés por el color que por el dibujo, así como por

²⁸ Edgar Degas también llegó a desafiar la tradición del desnudo femenino pintando en su lugar cuerpos naturalistas en ambientes cotidianos, “desde entonces las cambiantes actitudes hacia la sexualidad han convertido el desnudo en uno de los géneros con más implicaciones culturales e ideológicas”, en: Alexander Sturgis, *Entender la pintura. Análisis y explicación de los temas de las obras*, Blume, Barcelona, 2002, p. 107

²⁹ Esta mujer fue modelo de Manet, llegándola a conocer en el estudio de Couture. La modelo aparece en otros importantes cuadros del pintor como *Victorine Meurent con traje de España* (1862) y *Olimpia* (1863).

la aplicación de nuevos pigmentos, que a partir de siglo XVIII se inventaron.³⁰ El cuadro de Manet retaba de manera muy clara al público, de alguna manera lo provocaba, ¿Qué habrá buscado Manet con esta tela? El cuadro da alusión, sin duda, a las libertades del ser humano y no hubiese tenido el efecto que tuvo en una sociedad como la de hoy en día. Umberto Eco habla acerca de la reacción del público ante los cuadros impresionistas y certeramente dice que:

Aquellos cuadros proponían al visitante un nuevo modo de ver el mundo, le pedían que aprendiera de nuevo a mirar (a mirar el cuadro, y a través de él, al mundo, no en el sentido de que el cuadro representara la naturaleza, sino en el sentido según el cual un cierto modo de entender las relaciones formales entraña un nuevo modo de percibir, comprender y hallar placer en las configuraciones que en la realidad se ofrecen a nuestra organización perceptiva).³¹

De modo que, compartiendo la postura de Eco, los impresionistas y, especialmente Manet con su tela, de alguna manera violentaron los hábitos perceptivos del público. Este hecho no es la excepción sino la regla, ya que cada vez que surge un nuevo concepto en el arte, estamos deshabituados a ver esas formas nuevas que el artista propone; es decir, el camino del arte nunca ha sido una cosa fácil.

A los artistas modernos les llamó la atención pintar a gente reunida comiendo. Es así como «la frecuencia del almuerzo en el arte impresionista es una forma de expresar la sociabilidad de este arte [la comida]; jamás ninguna escuela de pintura ha mostrado tanto afán por reflejar la vida del hombre contemporáneo [...]». ³² Mediante esta cita podemos ver de forma general que los intereses de los temas impresionistas partieron de retratar la vida cotidiana, hecho que pareció al público de los Salones cosas banales, como es el hecho por sí mismo del comer, pero fue precisamente la preocupación por la representación de la vida diaria, lo que ubica al impresionismo como una corriente moderna, ya que se planteó significar a la sociedad que rodeaba al artista.

En su descubrimiento de un fenomenal cambio constante del mundo al aire libre del cual las formas dependieron de la posición momentánea del espectador casual o mo-

³⁰ Si observamos las pinturas anteriores al impresionismo nos daremos cuenta que lo que dominaba era el dibujo sobre la pintura. Lo anterior respondía a la política dentro de la academia, pero fue el pintor romántico Eugene Delacroix quien llegó a innovar en este ámbito, dando mayor importancia al color y a la imaginación. Sin embargo, otros antecedentes más lejanos en el tiempo, respecto a la importancia del color sobre el dibujo, los encontramos en la pintura de Velázquez, Rubens y Rembrandt.

³¹ Umberto Eco, *La definición del arte*, Destino, Barcelona, c.2001, p.223

³² Germain Bazin, *Tesoros del impresionismo en el Louvre*, Ediciones Daimon, México, 1964, p.17

vible, el impresionismo fue una crítica implícita o social simbólica a las formalidades domésticas, o al menos una norma opuesta a éstas. Es notable cuantas pinturas tenemos en el impresionismo temprano de informal y espontánea sociabilidad, de desayunos, *pic-nics*, paseos marítimos, viajes en bote, días festivos y viajes vacacionales. Estos idilios urbanos no solamente presentan las formas objetivas de la recreación burguesa entre 1860 y 1870; «éstas reflejan además la elección de temas y, en los nuevos mecanismos estéticos de la concepción del arte como únicamente un campo de disfrute individual, sin referencia a ideas y motivos, ellos presuponen el cultivo de esos placeres como el campo más elevado de la libertad para un burgués ilustrado separado de las creencias de su clase».³³

La cita anterior nos señala que los impresionistas retrataron la vida idílica de la clase burguesa, sin embargo, la Academia Francesa de Bellas Artes del siglo XIX se opuso inicialmente a incluir los cuadros impresionistas en los Salones, ya que no iban con su gusto. Es por esta razón que muchos de los cuadros impresionistas son de caballete y no de grandes formatos, como por ejemplo los cuadros historicistas, ya que fueron elaborados para las exposiciones privadas, alternas a los Salones. El *Salon des Refusés* de 1863 es famoso por haber rechazado como nunca antes cerca de tres mil obras entregadas por tres mil artistas, de un total de cinco mil obras. Entre otras, fue proscrita *Le Retour de la Conférence*, del realista Courbet.³⁴

La pintura histórica, es decir, aquella que retrataba batallas y momentos épicos, era considerada por la Academia como el género más elevado por su propósito moral y por las exigencias que planteaba al intelecto y a la imaginación del pintor. Además de que el público conservador de la época se identificaba con los contenidos de la pintura tradicional, encontrando en ella mensajes moralizantes, como a continuación describe el historiador Jean-Paul Crespelle:

Realmente, el Salón era el reflejo de una sociedad, de una clase social. La burguesía triunfante desde 1830, se miraba complacida en las obras expuestas. Encontraba allí ocultos en forma anecdótica sus criterios morales, sociales, religiosos. Las buenas actitudes eran promovidas a la estatura de dogmas. Los artistas tenían como misión ilustrar

³³ T.J. Clark, *The painting of modern life. Paris in the art of Manet and his followers*, Princeton University-Press, New Jersey, 1999, p. 3

³⁴ Pierre Francastel, *Historia de la pintura francesa*, Alianza Forma, Madrid, 1989, p.294

el coraje patriótico, la virtud cívica, el amor filial, la fe solidaria, las virtudes del trabajo, la economía...y la pobreza asumida.³⁵

Aunado a lo anterior, el rechazo del Salón hacia la pintura impresionista, se debió a que existía un menosprecio por los géneros menores, ya que en ellos no estaba presente una construcción intelectual del tema por parte del artista, sino que era mera copia de la realidad observable.³⁶

La Academia reconoció como géneros mayores al retrato, al cuadro de batallas y a la naturaleza muerta, designando género menor al paisaje, por lo que muchos de los pintores, tuvieron que adaptarse a los citados cánones para no ser rechazados en los Salones. Pero hubo un grupo de artistas que tuvo que replantear su posición frente a estas rígidas normas institucionales, y como consecuencia de ello, se hizo más difícil su aceptación entre el público del siglo XIX, siendo ellos por supuesto los impresionistas, quienes, primero se sirvieron del paisaje y de la naturaleza para sus cuadros, llegando a promover la pintura al aire libre, anteriormente practicada por John Constable (1776-1837) y sus alumnos hacia 1830 en la Escuela de Barbizon.³⁷

Desayuno sobre la hierba, muestra una fuerte tendencia naturalista, pero es novedoso por su concepto. Es naturalista porque aún está presente el claroscuro, es decir, se elabora la imagen con partes, primero oscuras, seguidas de luminosidad. Es interesante el detalle de las frutas, las que si observamos bien, son cerezas, duraznos y manzanas, que pertenecen a distintas temporadas de cosecha. Con esto, paradójicamente el pintor no está siendo naturalista.

La corriente impresionista resultó ser en todos aspectos, sorprendente para el desarrollo del arte. Aquellos hombres del siglo XIX, deseosos de ver nuevas propuestas en cuanto a pintura se refiere, reaccionaron inicialmente con burlas al estar frente a las telas, pues no entendían aquel arte "inacabado". En la actualidad, a los hombres y mujeres del siglo XXI, nos podría parecer esta reacción un poco extraña, pues el impresionismo era un lenguaje fácilmente descifrable para el público, ya que no era más que una copia

³⁵ Jean-Paul Crespelle, *La época de los impresionistas*, Javier Vergara Editor, Buenos Aires, 1993, p.50

³⁶ Consultar: Alexander Sturgis, *Entender la pintura. Análisis y explicación de los temas de las obras*, Editorial Blume, Barcelona, 2002

³⁷ Esta escuela se situaba en un pequeño pueblo en el bosque de Fontainbleau, en donde varios pintores se instalaron por algunos meses para estudiar la naturaleza y copiarla. Este grupo estuvo inicialmente conformado por Théodore Rousseau, Jean-Baptiste Camille Corot, François Millet y Charles-François Daubigny.

de la naturaleza. Imaginemos ahora la reacción de aquel público ante la pintura neoimpresionista, la cual se despegaba aún más de la realidad.³⁸

Finalmente, la realidad de aquella sociedad pudo ser retratada por los impresionistas, desafiando los logros de la fotografía, que para la década de los años treinta, ya había sido inventada, aunque tenía la limitante del color. Dicha temática referente a la fotografía y a la pintura será analizada a continuación.

4. La pintura impresionista frente a la fotografía

Existe una sola realidad, que los artistas ven e interpretan de diversas maneras, según el momento y el lugar en que viven, según su propio carácter individual. La obra de arte se forma a partir de un elemento fijo y objetivo, la naturaleza, y un punto de vista móvil y subjetivo, la personalidad artística. En esta composición dual, sin embargo, es el temperamento el que termina imponiéndose como factor determinante.

Emile Zola

A partir de la invención de la cámara fotográfica en 1839 por Jacques Daguerre, el Realismo pictórico encontró en sí mismo un reto: era claro que la fotografía (dibujar con la luz) ordenaba la realidad objetiva, lo cual permitía al destinatario descifrar las imágenes de inmediato, aspecto que la pintura no lograba hacer, o por lo menos no de manera inmediata. Es inevitable que, como consecuencia de dicho invento, ningún artista pudiese enfrentarse con su obra sin conocer en cierta medida este nuevo medio de expresión visual. «Fue gracias a la simbiosis del arte y la fotografía que se creó un nuevo y complejo organismo estilístico, cuyos efectos se encuentran expresados en la pintura impresionista».³⁹

³⁸ Por ejemplo, la pintura de Seurat, se distanciaba más del modo en que vemos, ya que nadie ve por puntos los objetos. Así también, posteriormente Matisse pintaba manzanas azules, lo que no correspondía con la realidad objetiva.

³⁹ Aaron Scharf, *Arte y fotografía*, Alianza Forma, Madrid, 2005, p.9

La influencia de la fotografía en el arte impresionista puede ser vista en la manera en que estos cuadros, pretendieron lograr con exactitud el realismo, guardando las proporciones de los objetos a su escala relativa. Sin embargo, en aquella época, la “realidad” para un impresionista no era la misma que para un fotógrafo, ya que la pintura consideraba esta realidad como eternamente cambiante; un ejemplo de ello es Monet y su cuadro *La catedral de Ruan*, donde pinta la misma catedral a distintas horas del día, como diciendo que no es la misma con el paso del tiempo, ya que el sol cambia de posición y las nubes son movidas por el viento. Esta concepción de la realidad, junto con el novedoso manejo de la luz y, por lo tanto del color, conllevó a acentuar de manera tajante el cromatismo.

No es raro que paralelamente, cuando triunfaba la escuela realista, se haya inventado la fotografía. Las dos, se proponían el mismo fin: poner dentro de una marco, una parte de la realidad. En este sentido, la pintura tuvo que dar un giro al retratar la verdadera apariencia de las cosas, porque ya no podía competir con la fotografía.⁴⁰ Fue con el impresionismo, que el arte gozó de una mayor subjetividad, ya que lo que quisieron Renoir, Monet y Degas fue capturar las sensaciones provocadas al estar frente a un escenario, cosa que la fotografía logra, pero sin descomponer los objetos a través de colores. Al respecto, Lyotard ha señalado que la fotografía logra superar a la pintura en tanto que la primera trata de ordenar el referente o realidad objetiva:

De ordenarlo respecto de un punto de vista que lo dote de sentido reconocible, de repetir la sintaxis y el léxico que permiten al destinatario descifrar rápidamente las imágenes y las secuencias y, por lo tanto, llegar sin problemas a la conciencia de su propia identidad al mismo tiempo que la del asentimiento que recibe, de esta manera, por parte de los demás, ya que estas estructuras de imágenes y de secuencias forman un código de comunicación entre todos.⁴¹

En este sentido, la pintura que intente captar la realidad tal cual está ordenada conforme en la Naturaleza, se verá en franca desventaja ante la fotografía, ya que ésta multiplica los efectos de realidad o la *fantasía del realismo*.⁴² Resulta interesante la postura de Lyotard ante la comparación de un arte mecánico (fotografía) contra uno manual

⁴⁰ Cabe mencionar que para la época de invención de la cámara fotográfica, las fotografías no eran consideradas como arte. Pasará bastante tiempo para que la foto sea vista como tal. Por lo pronto, la foto cumplirá la función del retrato, en: Gisèle Freund, *La fotografía como documento social*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

⁴¹ Jean-François Lyotard, *La posmodernidad (Explicada a los niños)*, Gedisa, Barcelona, pp. 15-16

⁴² *Ibid.*, p.16

(pintura), en tanto argumenta: «que lo mecánico y lo industrial viniera a destituir la destreza de la mano y el oficio no era en sí mismo una catástrofe, salvo si creemos que el arte es, en esencia, la expresión de una individualidad genial que se sirve de una competencia artesanal de elite». ⁴³ Lyotard alumbra así, que la mano y la máquina no hacen que cambie la labor del artista, pues su objetivo es la creación, sin importar el uso de diversas tecnologías. Es decir, el arte no son los medios y técnicas que se usan, sino es lo que el artista pueda plantear.

El impresionismo buscó la manera de diferenciarse de este arte mecánico, mediante los recursos que ofrecía la pintura, es decir, la coloración dentro de los cuadros, por lo que puso mayor énfasis en la expresión cromática. Lo anterior debido a que la fotografía aún era a blanco y negro, y aunque los fotógrafos empleaban la técnica de aplicación de color sobre las fotografías, nunca se pudo apreciar igual que la pintura. La pintura impresionista y la fotografía coinciden en su intención, ya que son igualmente ilustrativas. El punto en donde estas dos diferentes artes se separan, es en el hecho de que la pintura se rodea de ausencia y la foto de presencia, ⁴⁴ por la razón de que la pintura se apoya en la invención de un alfabeto, en cambio la fotografía lo captura todo.

No sabemos si los impresionistas recurrieron a la foto para crear sus cuadros. Artistas, como Baudelaire, se opusieron en un principio a la fotografía y fue él, quien al compararla con la poesía, aseguró que eran dos medios irreconciliables. En las cartas y notas de los impresionistas, existe una escasa mención de la foto, dando la impresión de no haber sido utilizada por ellos. Considero que tal vez usaron este medio de manera indirecta, ya que los impresionistas perseguían una visión objetiva del mundo, en el sentido en que aún conservaban el realismo. Veremos en el análisis de las obras: *Estación San Lázaro*, *En el café* y *Baile en el Moulin de la Galette*, que estos cuadros guardan una estrecha relación con la realidad.

La pintura realista y naturalista apenas comenzaban a ser modernas. Perseguían, de manera casi científica, el retrato de la realidad, acentuando lo cruda que puede ser la vida para ciertos sectores sociales. En ese sentido, era imposible llegar a la objetividad. Aunque la objetividad no es este el objetivo primordial del impresionismo, son reconocibles todavía los objetos y las cosas que se pintan. Por ejemplo los tres cuadros que estu-

⁴³ *Ibid.*, p.15

⁴⁴ Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, Siglo XXI editores, México, 1999, p. 54

diamos, establecen, asimismo los colores que están en la naturaleza: el verde para el follaje; el gris para el hierro; el marrón para la madera, etcétera.

Para el siglo XIX, la fotografía, cumplía únicamente la función del retrato; de alguna manera se llegó a democratizar, pues dentro de la pintura tradicional de la Academia, sólo era válido representar a reyes, generales o cualquier otro personaje importante. Ante la aparición de la cámara fotográfica se creía que la función de la pintura había terminado, porque además, los cuadros eran mucho más caros que las fotos, sin embargo no era lo mismo tener un cuadro que una fotografía, pues evidentemente los cuadros poseían mayor valor. Eva Heller asegura que «muchos pintores que hasta entonces habían vivido de pintar retratos se quedaron sin trabajo»,⁴⁵ cosa que pongo en duda porque esencialmente la clase burguesa seguía consumido pinturas de retrato, además de bodegones y pintura costumbrista.

Desafiando a la fotografía, el impresionismo se planteó que, efectivamente, la pintura tenía razón de ser y existir. Esta defensa de la pintura la llevaron a cabo los artistas plasmando la intensidad de los colores, cosa que tuvo consecuencias tanto negativas como positivas dentro de la crítica. El historiador Pierre Francastel, alude por ejemplo, que las críticas del público van dirigidas primero contra el tema, luego contra el color y por último contra la estructura.⁴⁶

Hacia 1870, el oftalmólogo R. Liebreich analizaba las peculiaridades estilísticas de la pintura en cuanto a síntomas de diversas afecciones oculares, como el daltonismo, las cataratas o el astigmatismo.⁴⁷ En estas investigaciones descubrió que ciertos pintores tendían a determinados colores. En los cuadros impresionistas, casi todos los críticos de la época, advirtieron que estaban presentes ciertos pigmentos dominantes, los del azul y el violeta. Liebreich y los críticos aseguraron que dichas gamas dominantes, tenían que ver con una ceguera cromática o inclusive una enfermedad nerviosa. Incluso los defensores del impresionismo seguían esta línea y, al mismo tiempo se alegraban de que los hombres contemporáneos ya veían estos dos tonos, porque, de acuerdo con su creencia, los antiguos griegos y romanos no lograban distinguirlos, ya que no estaban presentes en sus obras de arte. Hoy en día sabemos que esto que los críticos decían es un equívoco, primero, por el hecho de no haber quedado obras de arte pertenecientes a la Antigüedad

⁴⁵ Eva Heller, *op.cit.*, p.127

⁴⁶ Pierre Francastel, *op.cit.*, pp.295-299

⁴⁷ Guillermo Solana (comp.), *op.cit.*, p. 21

que conservaran sus pigmentos originales, y en segundo lugar, porque todos somos capaces de distinguir todos los colores.

Se llamaba a los impresionistas “la escuela de los ojos” haciendo hincapié en las aberraciones cromáticas de los pintores, pues esencialmente los impresionistas no representaban sus temas como los vería un ojo, sino como los captaría la cámara fotográfica.

Como tenía forzosamente que ocurrir, se vio con claridad que las relaciones entre la fotografía y el arte naturalista eran insostenibles, porque como aseguré anteriormente, las fotos lograban dar mayor credibilidad a la imagen, mientras que el naturalismo únicamente era verosímil. «Por mucho que contribuyeran otros factores a formar el carácter de la pintura impresionista, no se podrá negar que el papel de la fotografía fue en esto muy especial».⁴⁸

⁴⁸ Aaron Scharf, *op.cit.*, p.190

CAPÍTULO II ENTORNO SOCIAL Y VIDA DE LOS ARTISTAS

1. La crisis se respira en el aire. Vida de Degas

[...] por mucho que amemos la belleza en general, tal como la expresan los poetas y los artistas clásicos, estaremos equivocados si ignoramos la belleza del instante concreto y la representación de las costumbres.

Charles Baudelaire

Se ha revisado hasta aquí la corriente impresionista en sus aspectos históricos, sociales y culturales, y se ha sostenido que este arte es moderno. También se ha visto cómo un avance científico como lo fue la invención de la cámara fotográfica, determinó soluciones diferentes en la pintura. Enseguida se presentará el contexto histórico de Degas (1834-1917). Se considera necesario este estudio, ya que al analizar su obra, *En el café*, se verá cómo es reflejada esta situación social que rodea al artista, pues es imposible que alguien se separe de su medio. De modo que aquí se analizarán los aspectos políticos, sociales y económicos que están ligados a la vida del artista y su obra, ya que el arte lo hacen los artistas desde su subjetividad, la manera en que el mundo de los acontecimientos influye en ellos y cómo es que los viven.

Estos acontecimientos, algunos dolorosos como la guerra, estarán presentes en la vida de Degas. Hilaire Germain Edgar Degas, nacido en París en 1834, conocido como el pintor de bailarinas, nació dentro de una familia culta y adinerada. Su padre fue un banquero francés y su madre provenía de una familia de rancia tradición de Nueva Orleans, en Estados Unidos. El padre de Degas puso al pintor desde temprana edad en contacto con el arte, de modo que cuando contaba veinte años, el joven Degas decide estudiar Arte. Entra el pintor a la Academia de Bellas Artes en París, pero así como muchos de los impresionistas su verdadera formación como pintor la desarrolla en el museo del Louvre, donde copia obras de arte occidental, de manera autodidacta. Mediante viajes realizados a Italia, el pintor logra hacerse de un gusto, principalmente alimentado por la observación de las obras de Giotto y los quattrocentistas venecianos.

Degas tuvo un periodo en el que sus cuadros contaron con un fuerte contenido histórico, pues el pintor quería emular las obras de Ingres y Delacroix. Sin embargo, es a

partir de 1873 cuando comienza a identificarse con los impresionistas. Influenciado por el crítico Edmond Duranty y el pintor Edouard Manet, participa en la primera exposición de los impresionistas en 1874, reconociéndose de esta fecha hasta el año de 1888, en sus obras, las más claras aportaciones al impresionismo.

Su obra *En el café*, elaborada en 1876, también conocida como *El ajeno*, fue ampliamente criticada en la exposición universal de Londres que se celebró en 1893,¹ por ser interpretada por el público como una alegoría al alcoholismo, a lo que Degas responderá que su interés era el de retratar la faceta bohemia de la vida de los impresionistas.

Ahora bien, algunos años antes de que naciera Degas, Francia estuvo marcada por intermitentes periodos de guerras; de hecho, remontándonos hacia un siglo anterior, desde 1792 hasta 1815 no cesaron las guerras en Europa, las cuales fueron decisivas porque modificaron y establecieron el nuevo mapa del mundo occidental.² En el transcurso de aquellos años, muchas naciones fueron borradas o alteradas varias veces, tales fueron los casos de Alemania e Italia, por mencionar dos de los ejemplos más representativos. Estas guerras no fueron de carácter civil, sino que fueron confrontaciones entre naciones europeas. Entre 1811 y 1814 se llevaron a cabo las últimas guerras napoleónicas contra Rusia e Inglaterra y en 1815, los franceses perdieron la batalla de Waterloo, lo cual significaba el fin del emperador Napoleón Bonaparte, quien después de estos acontecimientos abdica y es exiliado a una isla lejana, lo que da paso a la primacía de Inglaterra. Esta supremacía británica se hace notar tanto en la política como en la influencia pictórica de la isla hacia la pintura francesa, así como en la moda y manera de vestir de hombres y mujeres.³

Tras la derrota de Napoleón Bonaparte, hubo un periodo de restauración en Francia, en el que se pretendió regresar al absolutismo, subiendo al poder Luis XVIII, posteriormente Carlos X y luego Luis Felipe I, “el rey ciudadano”.

Después del reinado de Luis Felipe I, se hace cargo del gobierno el sobrino de Bonaparte, Napoleón III, al frente de la república francesa, quien en el año de 1870 enfrenta

¹ Las exposiciones universales eran los lugares donde se mostraban los logros más importantes del siglo. Se exhibían inventos relacionados con la ciencia y la industria de todo el mundo. Estas exposiciones dieron lugar a construcciones permanentes de notable valor arquitectónico, en: Bronwyn Cosgrave, *Historia de la moda. Desde Egipto hasta nuestros días*, Gustavo Gili, 2005, p.192

² Eric Hobsbawm, *La era de la Revolución, 1789-1848*, Crítica, Barcelona, 1997, pp.84-95

³ Bajo el dominio de la Reina Victoria (1819-1910), Londres fue sede de la Gran Exposición, atrayendo a miles de expositores y público de todo el mundo que adquirió diversos artículos de vestir tales como gorros, botas y botines, ballenas, guantes, mitones, manguitos, bufandas, boas, capas, capelinas y chales, prendas características de la moda del siglo XIX, en: Bronwyn Cosgrave, *op.cit.*, p. 193

la guerra contra Prusia, la cual pierde el 9 de agosto junto con Alsacia. Este acontecimiento resultó doloroso para Degas y el resto de los impresionistas, quienes huyen de París hacia Londres, disolviéndose el grupo, para volverse a reunir más tarde, salvo Frédéric Bazille, quien muere en la batalla de Beaune-la-Rolande. Mientras el proceso de la guerra y junto con la derrota de los franceses, en París prevalece una situación caótica y el gobierno de Napoleón III se ve amenazado por un grupo de diputados del ala izquierdista encabezados por León Gambetta, el cual se encargará de instalar la Comuna de París.⁴ Asociada a la crisis política, se presentan huelgas obreras y luchas anticlericales, que tienen como consecuencia la separación de la Iglesia del Estado hacia principios del siglo XX.

El ambiente de tensión que imperó en Francia se debió a la situación de posguerra que se vivía, obligando a la sociedad francesa a replantearse la situación que tenía enfrente. Aunado a este estado de descomposición social, el bienestar supuesto que llegaría acabada la guerra no llegó al país,⁵ de modo que los ideales y las esperanzas se encontraron desvanecidos en la época en que se consolidó el capitalismo. Fue dentro de este contexto cuando en Francia, como en distintos lugares de Europa, reinó un ambiente depresivo. La sociedad francesa había vivido numerosas masacres pertenecientes a un pasado no muy remoto: «la Revolución y el Primer Imperio; la elite nacional había sido mermada durante la época del terror, cuando la aristocracia fue eliminada y otra parte se vio disminuida, es el caso de los jóvenes desaparecidos en las campañas napoleónicas».⁶ De tal modo que el sentimiento generalizado de la población deambuló sin esperanzas, sobre todo entre los jóvenes y más aún entre los intelectuales.

Tal desamparo conllevó al surgimiento de corrientes artísticas como el romanticismo, caracterizado entre otras cosas, por su aspiración de libertad y su declarado ataque a la Razón⁷ y en general a todos los ideales de la Ilustración. El romanticismo, nacido en Alemania a finales del siglo XVIII, pero ahora trasladado a Francia, también se caracterizó por tener «sueños utópicos para el futuro al lado de una nostalgia del pasado; un marcado

⁴ La Comuna de París fue el gobierno socialista que se instaló en la capital francesa del 26 de marzo al 28 de mayo de 1871, la cual fue brutalmente reprimida en esta última fecha.

⁵ William Gaunt, *La aventura estética. Wilde, Swinburne y Whistler: tres vidas de escándalo*, Turner-Fondo de Cultura Económica, México, 2002, p.11

⁶ *Idem*

⁷ Con el término Razón nos referimos al concepto filosófico que surgió durante el siglo XVIII y que refiere a la razón humana.

nihilismo acompañado por un ferviente anhelo de fe [...]».⁸ El nihilismo, característico de esta corriente artística siguió influyendo durante el resto del siglo, como también con De-gas y los impresionistas, ya que de acuerdo con Hauser, esta doctrina anarquista, «es parte de la enfermedad romántica del siglo»:⁹ el no creer en nada y la falta de valores generó que ciertos sectores sociales manifestaran esta actitud ante la vida mediante el arte.

Y este fue también el caso del poeta Charles Baudelaire (1821-1867), autor del libro titulado *Las flores del mal*, que en su época llegó a inspirar a otros artistas, representantes como él, de la filosofía decadente. El aclamado por unos sectores y detestado por otros, Baudelaire, «fue más que ningún otro personaje de la época, quien se interesó por hacer saber a los hombres modernos que vivían en la modernidad; él fue quien habló de arte moderno, de la vida moderna y sus ensayos marcaron el programa del arte y el pensamiento de todo un siglo».¹⁰ Pintores como Henri Fantin-Latour (1836-1904), así como el norteamericano James Whistler (1834-1903), influidos por el pensamiento de Baudelaire, compartían el gusto del Arte por el Arte. El esteticismo tuvo que ver con la crisis de 1870, en la cual los valores morales y espirituales se vieron afectados; en este sentido, la corriente esteticista, de acuerdo con Hauser:

Alcanza en el periodo del impresionismo el punto culminante de su desarrollo. Sus señales características –la actitud pasiva ante la vida, meramente contemplativa, la fugacidad y toda ausencia de compromiso de vivencias y del sensualismo hedonístico- constituyen ahora los criterios del arte por excelencia. Ahora la obra de arte es considerada no sólo como finalidad [...], sino que, en su autonomía, en su falta de consideración para todo lo que está fuera de su propia esfera, se convierte en modelo de la vida, o sea, en la vida de un diletante, que ahora, en la valoración de poetas y escritores, comienza a desplazar a los héroes del pasado y se convierte en la figura de *fin de siècle*.¹¹

Ante la crisis tanto de la modernidad como de valores, hubo un esplendor económico debido al triunfo del capitalismo y a la expansión de la potencias europeas en ultramar,¹² por

⁸ H.G Schenk, *El espíritu de los románticos europeos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983, p.18

⁹ Arnold Hauser, *op.cit.*, p.215

¹⁰ Marshall Berman, *op.cit.*, pp.129-130

¹¹ Arnold Hauser, *op.cit.*, p.434

¹² Sobre todo este auge económico se llega a ver con más claridad en el periodo que va de 1848 a 1870, periodo en el cual "el mundo se hizo capitalista". La apertura de los países a las exportaciones de minerales, la combinación de capital barato con un rápido aumento de precios y, en general el sólido manejo de las empresas financieras sobre el capital, dieron como resultado un *boom* económico en los países desarrollados,

lo cual, resulta verosímil aceptar esta actitud que ha descrito el autor anteriormente, así como pensar que el hombre, ante esta situación de posguerras por un lado, e inmerso en la opulencia por otro, se entregara de lleno al placer y al exceso. Esta actitud fue predominante dentro del grupo impresionista, que solía reunirse en los cafés de París y especialmente en uno llamado Guerbois, situado en el barrio de Batignolles, dedicados a discutir el rumbo que debiera tomar el arte. Es así como ante este panorama, Degas pinta *En el café*, cuadro que nos muestra el desgaste de la sociedad parisina de la década de los años setenta. Edgar Degas, hijo de banqueros franceses fue perceptivo del desorden social provocado por la modernidad y fue capaz de retratar en su cuadro el estado de descomposición social causada por la guerra por un lado, y por otro, por la crisis que trajo consigo la entrada de dicha modernidad en una escala rápida y brutal. Como muestra de lo dicho anteriormente, leamos las palabras que respecto al cuadro de Degas ha descrito Alexander Sturgis: «Degas reduce la desesperación urbana a dos figuras en un café. El hombre y la mujer están sentados, pero no se hablan: él mira hacia otro lado mientras que ella dirige la apagada vista al frente [...]».¹³

Los tres pintores que estudiamos reflejan la modernidad en modos diferentes. Mientras que en esta obra de Degas vemos un sentido trágico, señalando la decadencia, que seguramente plasma en su cuadro de manera inconsciente; en la de Monet notamos un estado contemplativo de los espacios a los cuales admira; en la obra de Renoir vemos, por un lado, la búsqueda de la modernidad centrada en la sociedad y sus fiestas, su convivencia, sus reuniones y, por otro lado, lo urbano.

los que extendían sus redes hacia ultramar, en: Eric Hobsbawm, *La era del capital, 1848-1875*, Crítica, Buenos Aires, 1998, pp. 41-59

¹³ Alexander Sturgis, *op.cit.*, p.209

2. La sociedad moderna y el París de Monet

Ser modernos es vivir una vida de paradojas y contradicciones. Es estar dominados por las inmensas organizaciones burocráticas que tienen el poder de controlar, y a menudo destruir, las comunidades, los valores, las vidas, y sin embargo, no vacilar en nuestra determinación de enfrentarnos a tales fuerzas, de luchar para cambiar su mundo y hacerlo nuestro.

Marshall Berman¹⁴

El presente apartado tiene como finalidad estudiar la nueva sociedad que se estaba conformando para el siglo XIX, en la cual vivieron Degas, Monet y Renoir, aunque aquí se pone especial interés en la vida de Claude Monet (1840-1926) y su revisión histórica en relación con el cuadro *Estación San Lázaro*, en el que se observa la admiración del artista hacia “lo moderno”.

La vida del pintor Monet transcurre dentro de una Europa en la que el capitalismo triunfante hacía lo posible por transformar aquella sociedad de la que surgió, estando dispuesto a acabar con lo que estuviera a su paso, y con lo que implicara tradición y pasado. Tal pareciera que el arte corría de manera paralela a la historia. Era una época de vertiginosos avances técnicos y científicos: se pensaba que el hombre ya había logrado dominar la naturaleza, superarla y entender sus secretos. El individuo se comportaba con libertad, teniendo numerosas posibilidades de crecimiento y acción, ya que la rigidez del sistema feudal había quedado atrás por lo menos en Francia. Europa occidental por primera vez se encontraba libre de las monarquías absolutistas. Este fue el contexto histórico en que Monet vivió.

Nace Monet en 1840 en la *rue Laffitte* de París, bajo el reinado de Luis Felipe I, soberano que gobernó bajo una monarquía constitucional, estando apoyado por la burguesía, y derrotado tras la revolución de 1848, la cual daría paso a la Segunda República. Su familia se muda al puerto de El Havre con la finalidad de controlar de cerca sus negocios, de modo que es en este sitio en donde transcurre su infancia, de ahí su especial

¹⁴ Marshall Berman, de nacionalidad norteamericana, autor de *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, es actualmente profesor de tiempo completo de la división de ciencia política de la Universidad de Nueva York. De formación liberal, sus más claras influencias intelectuales se centran en la filosofía de Platón, Aristóteles, San Agustín, Rousseau, Goethe, Dostoievski, Weber, Freud, además de Karl Marx (Datos que se pueden encontrar en la semblanza escrita por Francisco Carballo en la página electrónica del periódico La Jornada, www.jornada.unam.mx)

interés en los cuadros de marinas. El núcleo familiar del pintor no perteneció a la alta burguesía como fue el caso de Edgar Degas. Monet, al contrario, creció en un barrio popular de pequeños comerciantes, donde, según Bazin, «aprendió a mirar con franqueza a su alrededor».¹⁵ Se llegaba a decir que Monet era un ojo que todo lo veía y vio pasar delante de sí la nueva sociedad que se estaba conformando.

La vida económica hacia la década de 1860 es ya nombrada por políticos y economistas como *capitalista*.¹⁶ El dinero se concentra en unos cuantos sectores y se organiza en una sociedad que crece de manera acelerada, aunque todavía la población rural es mayor que la urbana, el siglo XIX se caracteriza por una explosión demográfica acelerada. Es una Europa llena de marcados contrastes, como heterogénea, pues en el oriente los campesinos dependían de los señores feudales. El modelo económico triunfante tuvo que romper con el sistema económico feudal, en el que hasta hace poco había regido el absolutismo.

Sin embargo, Monet crece en una Francia republicana, o por lo menos eso han querido hacer creer sus gobernantes, puesto que aquella “República sin republicanos”,¹⁷ es en esencia el mismo poder que controla. El liberalismo, creado en aquel país en la década de los años treinta, tiene por consigna garantizar la libertad civil y política como derechos fundamentales, donde el Estado más que reprimir, promueve. Es solamente dentro de este contexto donde se crea el arte que propone Monet, un arte moderno. Las nuevas libertades del ciudadano hicieron sentir a nuestro pintor la posibilidad de hacer algo distinto, de romper reglas, pues si las revueltas del siglo habían roto las mismas ¿por qué no hacerlo Monet?

Las revueltas sociales de 1848 debieron haber influido en el Monet de ocho años de edad para aquel entonces. La oleada revolucionaria proponía una república democrática y socialista en cada lugar en que había estallado y sus planteamientos se basaban en el *Manifiesto del Partido Comunista*,¹⁸ apoyado por el proletariado y estratos sociales bajos conformados principalmente por maestros. La burguesía esta vez decidió no participar en dichos levantamientos. Así, los revolucionarios se encontraron aislados, principal factor que hizo que la revolución fracasara. Monet, quien en su juventud compartió los

¹⁵ Germain Bazin, *op.cit.*, p.9

¹⁶ Eric Hobsbawm, *op.cit.*, p.17

¹⁷ André Bellesort, *Les intellectuels et l'avènement de la Troisième République*, 1931, p.24; citado en: Arnold Hauser, *op.cit.*, p.419

¹⁸ Eric Hobsbawm, *La era del capital, 1848-1875*, Crítica, Buenos Aires, 1998, pp.21-22

ideales de izquierda, aprendió aquella vez lo que era la guerra, por lo que más tarde con la guerra franco-prusiana y la represión de la Comuna en 1871, sale de París. A pesar de esta situación de vertiginosos cambios sociales, es importante señalar que a los impresionistas poco les importaban los problemas políticos, ellos estaban centrados en sus búsquedas como pintores, el único pintor realmente involucrado en los procesos políticos fue el realista Courbet. El historiador Eric Hobsbawm proporciona algunos datos relevantes acerca del gremio de pintores ante los acontecimientos que van de 1870 a 1871:

Entre los pintores, los ultraizquierdistas Pissarro y Monet huyeron a Londres en 1870, para evitar tomar parte en la guerra franco-prusiana: pero Cézanne, en su refugio provinciano, no se tomó verdadero interés por las opiniones políticas de su amigo más íntimo, el novelista radical Emile Zola. Manet y Degas –burgueses con medios propios-, así como Renoir, fueron a la guerra tranquilamente y eludieron la Comuna de París; por el contrario Courbet jugó un destacado papel en la misma.¹⁹

La guerra, siempre presente en la vida de Monet, lo llevó a refugiarse en su arte y fuera de París, pero ante el estallido de la Primera Guerra Mundial no había refugio seguro en Europa; en aquel año vive la muerte de cerca, pues además muere su primogénito. Su obra *Nenúfares* (1914), refleja la crudeza de la vida, particularmente expresada en los colores verdes viridian y negros sobre los que esboza algunas flores flotantes de color rojo.

Ahora bien, en el terreno ideológico, la sociedad moderna europea estaba cada vez más separada de la Iglesia y de la religión; había heredado la ideología del *Siglo de las Luces* y por lo tanto sustituía su idea religiosa del mundo, por una fundada en la razón, pero aún así, siguieron permeando dentro de esta sociedad prácticas conservadoras, sobre todo dentro de sus instituciones.

La filosofía positivista²⁰ influyó en las ideas y la ciencia, así como en el arte realista. Esta doctrina sostenía que la humanidad se encaminaba hacia algo mejor; asimismo, hacía del método científico el único instrumento para conocer la verdad. En este sentido, Dios ya no era la explicación de todo cuanto rodeaba al hombre. Nietzsche, incluso en

¹⁹ Eric Hobsbawm, *op.cit.*, p.306

²⁰ Doctrina filosófica, de la que Augusto Comte era representante, la cual rechazaba cualquier investigación metafísica y que preconizaba la creación de una nueva disciplina, la *física social* (lo que posteriormente se denominaría sociología), el objetivo de la cual sería completar el conjunto del sistema de ciencias, alcanzando así, la felicidad humana. (Definición tomada de: *El pequeño Larousse ilustrado*, 2003)

una de sus obras llega a declarar la muerte del concepto de Dios, para ser sustituido por Razón y Estado, aseveración que fue tomada con asombro por la sociedad europea, puesto que en muchas de sus partes aún reinaba el conservadurismo religioso. Además, ante la crisis de valores, una de las principales características de la época, el filósofo afirmó su fe en una nueva clase de hombre, que en oposición al de su tiempo, sería capaz de tener la suficiente imaginación para crear nuevos valores, que le ayudaran a encarar los diversos peligros de la sociedad moderna.²¹

En general, el siglo XIX fue un siglo de secularización; sin embargo, también «fue el siglo del resurgimiento de la vida monástica, de la piedad victoriana, de Santa Bernadette de Lourdes, y del Concilio Vaticano que proclamó la infalibilidad papal»,²² de manera que no hablamos todavía de un Estado separado de la religión, sino que apenas se va perfilando hacia la autonomía del poder espiritual.

Frente a este estado de lento proceso hacia la secularización total de la sociedad, Monet vive el periodo de modernización en Francia. En 1900, se hacen presentes los ferrocarriles, que en cierto modo fueron novedosos para la época en que vivió Monet. Este medio de transporte fue tema de inspiración de algunos pintores como él, quien en 1877 pinta *Estación San Lázaro*. Junto con la llegada del ferrocarril, se abre la primera línea del metro en París. Otros avances se hacen presentes en el país; medios de comunicación tales como el telégrafo, invento de la década del treinta, y el teléfono de la del setenta, llegan justo en medio de las terribles guerras. Para aquel entonces las imprentas ya estaba mecanizadas y los periódicos estaban al alcance de todos.²³

París es en esta época una ciudad cosmopolita y renovada, en la que el carácter Galo que la había invadido y ocupado una vez, era sustituida por elementos extranjeros y modernos.

A los restaurantes la gente iba a divertirse. Calles, teatros, y cafés estaban atestados de extranjeros y franceses vistiendo a la última moda. Signo de prosperidad y cambio, París daba la bienvenida al visitante a cada momento:

El barón Hussmann, el Prefecto, ha cortado las calles, demolido barrios enteros, abierto espacio y sustituyendo vieja suciedad por la moderna elegancia. Aquellas partes de la ciudad las cuales están siendo demolidas, presen-

²¹ Marshall Berman, *op.cit.*, p. 9

²², T.C.W. Blanning (ed.), "El siglo XIX en Europa, 1789-1914" en: *Historia de Europa*, Crítica, Oxford, 2002, p.13.

²³ Blanning, *op.cit.*, p 10

tan enormes paredes con el irregular rastro del humo de las chimeneas desmanteladas, moviéndose en zig-zag cada vez más alto y, al parecer, preparadas para venirse abajo cuando se pasa despacio entre una aglomeración de vehículos y restos de mortero y piedra.²⁴

También en París se trazan los bulevares, cosa que de igual forma llama la atención de los artistas plásticos; se alumbran las calles y se adoquinan. Desde fines del siglo XVIII y principios del XIX, París llega a ser el centro mundial de la cultura y las artes, consolidando su papel central en el periodo que nos atañe. Para ese entonces la capital francesa comienza a convertirse en la gran metrópoli, sumado a que la ciudad crece demográficamente debido a las emigraciones de provincia.

La urbanización corrió a cargo del barón Haussmann –funcionario público del gobierno francés, durante el gobierno de Napoleón III-, quien cambió por completo la ciudad de París, llegando a transformarla de una ciudad medieval a la más moderna de Europa por muchos años. Opiniones críticas como la del historiador Bazin aseguran que Haussmann, «traza grandes arterias en la vieja ciudad y construye monumentos públicos que por desgracia adolecen de mal gusto».²⁵

Historiadores del arte como Robert Herbert han mencionado en sus obras que a muchas personas de aquella época, sobre todo a los norteamericanos les impactó demasiado el cambio urbanístico que se dio en París. Ellos se lamentaban de que Haussman había demolido construcciones, consideradas como símbolo de esa ciudad, edificaciones que databan del siglo XVI. Sin coincidir con estas opiniones, los impresionistas fueron los más beneficiados de su nueva ciudad y fueron, ante todo, sus más fieles admiradores.

Monet muere en 1926. Le toca vivir el esplendor de las vanguardias, que incluso, se oponen al impresionismo. A pesar de esto Monet sigue trabajando sus temas y acen- tuando más sus búsquedas impresionistas, derivando en cuadros con un contenido marcadamente simbolista.

²⁴ Robert L. Herbert, *Impressionism. Art, Leisure and Parisian Society*, Yale University, New Heaven, 1988, pp.1-2

²⁵ Germain Bazin, “La crisis del siglo XIX” en: *Historia del arte*, Ediciones Omega, Barcelona, 1996, p.342

3. Consolidación de la burguesía moderna. Los bohemios. Vida de Renoir

Las obras de arte de una originalidad demasiado independiente o de ejecución demasiado audaz ofenden la vista de nuestra sociedad burguesa, cuyo limitado espíritu no puede abrazar ni las vastas concepciones del genio ni los arrebatos generosos de amor a la humanidad. El vuelo de la opinión es de corto alcance; todo lo que sea demasiado vasto, todo lo que se eleve por encima de ella se le escapa.

Alexandre Decamps

En términos políticos, el estado burgués surgió después de la Revolución Francesa cuando se derroca al Antiguo Régimen - en el que la forma de organización política era la monarquía absoluta-, para ser proclamada la República junto con una Constitución de carácter republicano y democrático, la cual declara el voto universal tomando como base los derechos y obligaciones de cada ciudadano. Así, sube al poder el Tercer Estado o Pueblo Llano, dentro del cual, el segmento más adinerado y con mayor educación lo constituye la burguesía.

Si bien, el siglo XVIII fue por excelencia el siglo en el cual surgió la primera revolución burguesa de la historia, el siglo XIX fue el siglo en el que llegan a consolidarse sus propuestas. De modo que es el fin del Antiguo Régimen el principio de la hegemonía burguesa, ya que ahora esta clase social es la que tiene el poder económico, adquirido en gran parte gracias al comercio. Para darnos una idea del poder de esta clase social, el estado burgués incluso ahora no sólo está por arriba de la nobleza en lo político, sino que existe un intento por estar por encima del poder espiritual.

Posteriormente, durante el reinado de Luis Felipe I (1830-1848), se quiso dar un carácter democrático a la monarquía, así como dar a la figura del rey una esencia ciudadana, en la cual, el rey ahora no se rodeaba de su corte, ni vivía suntuosamente, sino únicamente con lo indispensable. Este nuevo *rey-ciudadano*²⁶ siguió viviendo como un gobernante sin privilegios e incluso envió a sus hijos a la escuela pública, por lo que la burguesía «halló en él la exacta encarnación de sus gustos y tendencias».²⁷ Para el siglo XIX, la burguesía estaba constituida por empresarios y terratenientes y era la clase do-

²⁶ Oscar Secco Ellauri, *Los tiempos modernos y contemporáneos*, Kapelusz, Buenos Aires, 1958, p.219

²⁷ *ibid.*, p.219

minante en Francia que, instalada en el poder, se dividió entre conservadores y moderados.

No se puede decir que la burguesía del siglo XIX haya tenido bien definida su identidad como clase, al contrario, estaba llena de confusiones, ya que no eran nobles pero sin embargo, tenían el poder, y como no pertenecían a la nobleza, se sentían inferiores a ésta. Este hecho motivó a la burguesía a buscar otras vías mediante las cuales se pudiera reafirmar como clase superior, de modo que, el burgués era, «si no una especie diferente, sí al menos miembro de una raza superior, un estadio superior de la evolución humana [...]».²⁸ Este intento del burgués por encontrar una identidad, se basaba en un supuesto biológico, que seguramente estuvo influenciado por el darwinismo, en tanto que esta última doctrina creía en la superioridad de ciertas razas humanas, lo cual se pudo haber traspasado no sólo a términos raciales, sino sociales en cuanto a diferencia de clases basada en el poder económico.

El mundo burgués era sin duda superficial, tanto que un proverbio alemán de la época decía “El hábito hace al monje”²⁹, expresión que ninguna época entendió mejor, ya que, como señala Hobsbawm, era una etapa de movilidad social en la cual alguna circunstancia podía obligar a alguien a desempeñar un nuevo o más alto papel, en una sociedad que estaba creciendo económicamente y en donde se abrían plazas para echar a andar las nuevas industrias.

A modo de caracterizar al burgués, Hobsbawm dice que «el hogar era la quintaesencia del mundo burgués, pues en él y sólo en él podían olvidarse o eliminarse los problemas y contradicciones de su sociedad».³⁰ Lo anterior, siguiendo las ideas de Hobsbawm, era debido a que en el hogar existía una armoniosa y jerárquica felicidad, no encontrada en el mundo exterior. En el interior del hogar burgués no podían faltar los objetos manufacturados, propios de una sociedad industrial; ni las superficies cubiertas por manteles; mucho menos una pintura con su marco dorado y labrado. En otras palabras, era un hogar lleno de comodidades, en donde cada objeto reflejaba el estatus social al que se pertenecía. En el mundo burgués eran más apreciados los objetos manufacturados que los artesanales, lo que se reflejó en el gusto de esta clase hacia las obras de arte.

²⁸ Eric Hobsbawm, *op.cit.*, p.256

²⁹ *Ibid.*, p.239

³⁰ *Ibid.*, p.239

Durante este siglo, el arte estaba controlado por el Estado a través de la Academia, poniéndose demasiado interés en los grandes maestros del arte occidental, muchos de ellos pertenecientes a la época del Renacimiento italiano. Dicha etapa copió y reinventó el estilo greco-romano, razón por la que el gusto de la Academia o de la escuela tradicional de pintura fuera éste. Se ponía demasiado énfasis en los “grandes maestros”, de ahí que sus estilos y sus cánones fueran los que marcaran el gusto de dicho siglo.

Por su parte, el gusto del burgués era convencional, y de su gusto dependía el arte, pues ahora ellos eran los mecenas, como en otro tiempo lo fueron el Sumo Pontífice y los príncipes. El burgués era el mayor consumidor de cuadros de pequeños formatos, entre la población común, era el único que podía pagar las obras de arte, pues tenían alto valor de cambio y por el contrario, el valor de uso era nulo. Así, nadie más que este segmento de la población podía hacerse de obras artísticas. De este modo, el burgués se dedicó a desdeñar todo cuanto en el arte tenía carácter de innovador. Es así como se explica el papel tan importante que tuvo el ascenso de la burguesía como clase dominante para el arte en este periodo. El consumo de obras por parte de la Iglesia y el Estado se sigue dando en la época, aunque a una escala menor. Tenemos a los emperadores y reyes adornando recintos tanto privados como públicos, con obras de arte, sin embargo el mercado del arte está determinado por la burguesía.

La burguesía ascendente nada tenía que hacer con las evocaciones de fiestas galantes caras del siglo XVIII, en la cuales no participó. Los recuerdos de las conquistas militares no le interesaban; lo que ella quería fijar para sí misma y para su posteridad era su propia imagen, el testimonio de su desarrollo.

Opuestos a los burgueses estaban los bohemios, quienes «en el caso de Francia, [...] eran un subproducto de la profunda desestabilización del orden social, provocado por la Revolución».³¹ Los artistas, ya fueran pintores, músicos o escritores habían perdido su espacio dentro de la sociedad, debido a la consolidación de la burguesía como clase dominante. Antes, fueron protegidos por las cortes dentro del Antiguo Régimen. De acuerdo con Gombrich: «Los artistas empezaron a sentirse una raza aparte, dejándose crecer la barba y los cabellos, vistiendo de terciopelo y pana, con sombreros de alas anchas y

³¹ William Gaunt, *op.cit.*, p.13

grandes lazos anudados de cualquier modo, y, por lo general, extremaron su desprecio hacia los convencionalismos de la gente “respetable”». ³²

Se aplicaba el calificativo de bohemio a aquella clase social que alababa el hedonismo practicado en la Antigüedad, además de que se suponía que ellos vivían en la Bohemia, nombre que venía de un lugar sin localización geográfica específica. Así, dentro de este segmento, se encontraban los escritores y pintores.

Por otro lado, tenemos la caída de una nobleza en decadencia tanto política, económica como también moral. Esto pudiera hablarnos de un estado de descomposición social, reflejado en la vida colmada de excesos. Se tiene que señalar que esta nobleza en decadencia tendía al malgastar lo que serían sus últimos recursos económicos, que a su vez invertían en diversión desmedida.

Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), pintor de cuna aristocrática, tenía un padre noble que se dirigía a la ruina económica y moral. Su padre pasaba el tiempo frecuentando casas de citas, usualmente establecidas en el barrio de Montmartre, provocando que estos sitios prosperaran. De ahí que la aristocracia, en cierta medida, haya fomentado el exceso y el despilfarro, induciendo el surgimiento de la existencia bohemio.

Ser bohemio era una decisión que se tomaba, tal como hicieron varios pintores en el siglo, por ejemplo Henri de Toulouse-Lautrec, quien como expresé anteriormente nació dentro de una familia aristocrática, pero eligió la vida marginal de la bohemia. Ser bohemio implicaba una vida descuidada, con costumbres que podían calificarse como libertinas, como el hecho de beber desmedidamente o asistir a burdeles y casas de citas. Sin embargo, la miseria en la que muchas veces vivía esta clase, era el precio que debían pagar por su libertad de pensamiento. Los bohemios eran los rebeldes dentro de esta sociedad conservadora; después de la revolución de 1848, los impresionistas eran equiparados a los rebeldes.

Para Karl Marx, los pintores, poetas y en general todos los bohemios franceses eran poco serios en cuanto a su labor. Pensaba que así como los escritores y los médicos creían tener poder para vivir en un plano más alto que las personas corrientes y trascender el capitalismo en su vida y en su trabajo. Para el creador de la doctrina socialista, los intelectuales no eran más que obreros asalariados en tanto que dependían económicamente de la clase dominante. El vender sus obras dependía de que un burgués les pa-

³² E. H. Gombrich, *op.cit.*, p. 502

gara. Pero el intelectual se distinguía del proletario, según Marx, en tanto que el primero vendía su sensibilidad y no su energía física, de manera que así eludía la pobreza. De este modo, Marx, junto con la sociedad conservadora de la época, fue uno de los más severos críticos de los intelectuales modernos.

Los burgueses y los bohemios, estos últimos, un segmento de la población que no llegó a influir a la demás parte de la sociedad como clase, eran dos sectores antagónicos, ya que para el burgués el artista era una persona imprudente y sin ninguna función. Y al contrario, el burgués era feo para los bohemios,³³ pero no solamente feo en lo físico, sino peor aún, en lo espiritual, ya que su modo de pensar era bastante estrecho.

De modo que en esta sociedad variopinta es donde nace Renoir en 1841. Nacido en Limoges, pertenecía a una familia modesta en la que su padre trabajaba como sastre y su madre como obrera. Junto con su familia, se traslada a París cuando Renoir tenía tres años. De adolescente cantó en coros y se ganó la vida decorando blasones y abanicos, conociendo muy bien el trabajo de los artesanos. Renoir fue autodidacta, llegando al arte desde una juvenil experiencia artesana. Participa como aprendiz en la fábrica de porcelanas chinas de los Lévy Frères y es ahí donde conoce de cerca el trabajo de los artesanos. En esta fábrica se interesa por los adornos y el preciosismo de la porcelana, en la que los motivos rococó eran usuales. Por ello, su obra *Baile en el Moulin de la Gallette*, esta llena de detalles adquiridos por el pintor al trabajar la porcelana. El colorido de esta tela, como se verá más adelante, utiliza tonos pastel, que aprendió a usar en su trabajo como artesano.

En 1862 se inscribió a los cursos de la Escuela de Bellas Artes, que se realizaban en el taller de Charles Gleyre, pintor que enseñaba a copiar el desnudo natural. Allí el joven Renoir conoce a Monet, Sisley y Bazille, con los que compartía la idea de un nuevo acercamiento a la naturaleza.³⁴

La derrota de Francia ante Prusia en 1870 y la consecuente represión de la Comuna de París, representaron una interrupción en la actividad pictórica del artista, una época negativa, ya que además muere Bazille, amigo de Renoir, con quien había com-

³³ Como muestra la rivalidad entre burgueses y bohemios, tenemos el ejemplo claro del pintor realista Honoré Daumier quien representó muy bien la supuesta fealdad de la clase burguesa, caricaturizando a los burgueses más sobresalientes de su época.

³⁴ Los datos referentes a la vida del pintor fueron tomados de: María Teresa Bendetti, *El impresionismo y los inicios de la pintura moderna: Renoir*, Planeta Deagostini, 1999

partido los primeros talleres y quien con su muerte parecía haberse alejado definitivamente su juventud.

El bohemio Renoir, descrito por John Rewald como «delgado, nervioso, modesto, pobre, pero vivaz y lleno de alegría»,³⁵ embellecía sus conversaciones con argot parisino y disfrutaba de la vida, dentro de la cual, su pintura sería parte fundamental.

Renoir, como lo ha descrito el crítico Théodore Duret, a diferencia de Monet, fue ante todo un pintor de figuras, dentro de sus telas, el paisaje juega un papel accesorio. Es interesante cómo Renoir, no solamente capta los rasgos exteriores de sus personajes, sino que, de acuerdo con este crítico, «fija el carácter y la manera de ser íntima del modelo».³⁶ Con esto, Duret quiere decir que las figuras que representa el pintor son seducidas, como se podrá ver en su obra *Baile en el Moulin de la Galette*.

³⁵ María Teresa Benedetti, *op.cit.*, p.12

³⁶ Théodore Duret, en: Guillermo Solana (comp.), *op.cit.*, p.132

CAPÍTULO III ANÁLISIS DE LAS OBRAS DE ARTE

Igualmente, el impresionismo y el arte abstracto se aproximan cada vez más y más atrevidamente hacia la abolición de las formas naturales en bien de una gama simplemente construida con signos elementales, cuyas formas combinatorias rivalizarán con la visión ordinaria.

Paul Ricoeur¹

Se ha logrado ubicar la época de vida del impresionismo, dando como un hecho –se verá en estas páginas- que *Estación San Lázaro*, *En el café* y *Baile en el Moulin de la Galette* cuentan con un manifiesto contenido impresionista. Asimismo se ha estudiado la vida y contexto de sus autores. Como vimos anteriormente, la ideología esteticista proclamaba el Arte por el Arte. Si se extiende este principio a la generación contemporánea de los pintores en cuestión, se llegará a conclusiones en donde la finalidad de Renoir era crear una escena festiva, en la que pudiera capturar las luces y sombras; en la tela de Monet, la temática del ferrocarril y el humo que aquel deja a su paso; y en el caso de De-gas y su cuadro, el de mostrar la vida de la bohemia parisina.

Para el análisis de las tres obras de arte me baso en el método propuesto por Frederic Chordá.² Su idea parte, esencialmente, de que la expresión visual es un elemento comunicativo, que, a diferencia de la Escritura, logra soportar mejor los conceptos que se quieren expresar, por lo que, al analizar certeramente una imagen artística se llega a la comprensión y articulación tanto de su estructura como de su “mensaje”. En este sentido, las imágenes serán excelentes ejemplos de cómo es que se expresan visualmente las ideas. Para interpretar estas ideas, el autor propone recurrir a los procedimientos visuales propios de la expresión artística, a través de la deconstrucción, es decir, de la descomposición de la imagen.

Resumiendo con brevedad su método, yo diría que consta de bases sólidas que nos permiten analizar la obra de arte, partiendo de un método deductivo que nos permite

¹ Paul Ricoeur (1913-2005), filósofo francés quien entre otros temas estudió la función del lenguaje. Aunque su pensamiento filosófico no se centró en el arte, sin duda podemos encontrar en su teoría, vertientes que nos ayuden a comprender la obra artística.

² Frederic Chordá es un historiador catalán que expone su método de análisis de las obras de arte en el libro *De lo visible a lo virtual. Una metodología del análisis artístico*, Anthropos, Barcelona, 2004.

llegar a conclusiones interesantes, no obtenidas por ningún otro método, por lo cual considero que su propuesta es digna de ser atendida.

Una vez señalados los aspectos generales que utiliza Chordá para la comprensión de las obras, partiremos al análisis de *Estación San Lázaro*.

1. *Estación San Lázaro*

Claude Monet es la personalidad más acentuada del grupo. Ha expuesto este año unos interiores de estación soberbios. Allí se oye el estruendo de los trenes, se ven las humaredas. Allí está hoy la pintura, en esos marcos modernos de una amplitud tan bella. Nuestros artistas deben encontrar la poesía de las estaciones de ferrocarril, como sus padres han encontrado la de los bosques y ríos.

Emile Zola

Catalogación

- a) Autor: Claude Monet (1840-1926)
- b) Título: *Estación San Lázaro*
- c) Situación: Museo de Orsay, en París.

Las obras que posee el Museo de Orsay datan de la segunda mitad del siglo XIX, desde 1848 hasta 1914. Las salas están divididas entre las de escultura y pintura. Las salas de pintura están agrupadas por pintores particulares y también por estilos. *Estación San Lázaro* se encuentra en la sala del impresionismo.

Análisis material

- a) Soporte: Óleo sobre tela. La técnica al óleo permite el realce de los colores. El óleo posee la propiedad de hacer que el color resulte más liso, más suave y lograr armonía, así como sombrear con mayor facilidad. Este material está hecho a base de tierras y sustancias orgánicas o químicas, se disuelve en un aglutinante o acei-

te secante (como la linaza), lo que permite efectos de transparencias y veladuras³. El pigmento es aplicado al soporte, que en este caso es un lienzo montado sobre un bastidor. El lienzo es flexible, se puede desmontar fácilmente del bastidor y enrollar para transportar, asimismo la flexibilidad evita la deformación y agrietamiento de la pintura.⁴

- b) Medidas: 75,5 x 104 cm. Estas medidas no son tan grandes como las obras históricas, debido a que la obra no fue planeada para el Salón, sino para una exposición privada, donde el espacio era más reducido. La obra se pudo colocar en el espacio elegido para la Tercera Exposición Impresionista, en 1877.

Descripción

Descripción general de la obra

Hay un espacio interior triangular, luminoso en el centro, en el que se observa el cielo. El suelo sin embargo, es oscuro, y se proyecta de adelante hacia el fondo, conteniendo vías de tren curvas.

El espacio está marcado claramente por dos diagonales que convergen en la parte central superior, que sirven para conformar el techo de la estación.

A la izquierda, se encuentra un edificio no muy alto, con cuatro vanos en la parte de arriba, marcados por columnas que rematan en el entablamento.

Enfrente de este edificio hay un tren que arroja humo, visto desde su parte trasera, pues es el cabuz del tren lo que se ve.

En el centro está otro tren, que parece estar más lejano y que está más esbozado. Este tren también deja escapar humo.

Detrás de este último, se ve una construcción que pareciera estar muy lejos y que no se logra ver con nitidez, pues el humo la tapa, dejando solamente entreverla.

Del lado derecho se encuentran otras edificaciones. Debajo de éstas, se hallan algunas estructuras difíciles de identificar, enfrente de las cuales hay un grupo de personas que esperan el arribo o la salida del tren.

³ Frederic Chordá, *op.cit.*, p. 19

⁴ Alexander Sturgis, *op.cit.*, p. 258

Descripción en detalle

La obra *Estación San Lázaro* consta de techo y cuatro planos bien determinados, que están marcados por los elementos compositivos, y que son: un hombre que está parado sobre las vías (primer plano); el tren, junto con el edificio de los cuatro vanos (segundo plano); el tren del centro (tercer plano); y la construcción del fondo (cuarto plano).

1. Techo

El techo es representado por dos aguas, tiene partes de color ocre amarillo, para representar la solidez de la estructura. Cuenta con una especie de domo o vano, que se encarga de dar luminosidad a lo que está abajo (los trenes, el suelo, las vías). De la techumbre de la estación, pende una especie de celda, también ocre amarillo, que aparenta ser hierro. En la parte izquierda observamos nubes de humo, provenientes del ferrocarril central, que está lejano.

2. Primer plano

El hombre

Un hombre situado al lado derecho del cuadro se aproxima al espectador. Lleva puesto un traje oscuro y sombrero, no se le ve la cara. Su sombra no se proyecta sobre el suelo, porque el techo de la estación ya se proyecta en el mismo. Esta figura no está detallada.

3. Segundo Plano

El tren que se va

Podemos deducir que este tren está saliendo de la estación debido la posición del humo. Su composición es sencilla, pues consta de un rectángulo, utilizado para el cuerpo de la máquina, y de otro pequeño rectángulo horizontal, que representa la parte de arriba, por donde arroja el humo. No obstante que el tren pareciera plano a la primera impresión, después de mirarlo con detalle, notamos que sí tiene volumen, pues mediante una pincelada semicircular, se intentan señalar los detalles del cabuz. La sombra es proyectada sobre el suelo.

4. Tercer plano

El tren central

Este tren, al centro de la composición, está demasiado esbozado, su chimenea larga sobresale, dejando salir nubes azules, que por su dirección, permite ver que está partiendo. Es oscuro, sin llegar a ser negro. Es marrón.

El edificio de los cuatro vanos

Los vanos del edificio son luminosos y reflejan lo que está delante de ellos, simulan ventanas con vidrio. El edificio está en perspectiva.

5. Cuarto plano

La construcción del fondo

Un gran edificio típico de París está a lo lejos, fuera de la estación. El edificio está compuesto por muros y ventanales, y remata con adornos propios de la arquitectura del siglo XIX. Los colores son claros.

Estructura

La imagen se organiza mediante un triángulo, que deja un espacio, en el que dos trenes se encuentran: uno cercano al espectador y otro más lejano. Estos elementos son, digamos, el esqueleto de la imagen.

Por otro lado, tenemos tres conjuntos de edificios en perspectiva. El primero, el de los cuatro vanos se encuentra conformado por una horizontal que cae hacia el lado derecho. El edificio parisino del fondo está esquinado, vemos la esquina de la edificación, y sus partes laterales que se abren. El tercer edificio es el de la derecha, marcado por una horizontal, de cara a donde están los trenes.

La mirada se centra en el tren más lejano y las nubes de humo que arroja, pareciendo ser los protagonistas de la escena.

En la obra vemos una estructura sencilla, pues la imagen ha de ser tan simple como sea posible para que se pueda entender.

Monet hace un corte de la estación, de manera que la vemos, como si realmente estuviéramos entrando en ella.

Contexto

Contexto de Estación San Lázaro

- a) Ubicación original: Tercera Exposición Impresionista del 16 de abril de 1877
- b) Datación: 1877
- c) Circunstancias externas e internas:

Externas

Ante el rechazo de los impresionistas en los Salones, Monet decide ensayar nuevos temas en la pintura, contemplando que su obra no sería aceptada por el público que acudía a estos espacios expositivos, lo que le concede libertad para experimentar esta vez con el humo. En estas condiciones Monet pinta para un público más reducido, con la finalidad de ser expuesta *Estación San Lázaro* en un espacio privado.

El cuadro fue donado en 1894 por el pintor impresionista Gustave Caillebote al Museo de Orsay, lugar donde permanece hasta la fecha.

Internas

El cuadro está realizado *in situ*, es decir, en las instalaciones de la estación San Lázaro ubicada en el distrito parisino de Batignolles. Todo parece indicar que Monet obtuvo un permiso del encargado de la terminal, lugar donde se situó para realizar este cuadro.

Ya hacia finales de 1876, Monet había planeado una serie de vistas de la ciudad de París, la cual, en cuanto a urbanización se refiere, ya era moderna, pues Haussmann se había encargado de hacer obras públicas, es decir, estaciones de ferrocarril, edificios públicos, adoquinamiento y alumbrado de calles y nuevos bulevares. Es en 1877 cuando el pintor regresa de Londres con la clara intención de pintar nieblas invernales, y es en este contexto cuando pinta su cuadro, retratando un París que ha sido atrapado por la niebla.

Existen referencias de que amigos de Monet pretendieron desalentarlo, considerando que este tema era un asunto sin importancia, pero como buen impresionista defendió hasta el último sus convicciones relativas al estudio de los elementos naturales como el agua, la nieve y en este caso, el humo.

Monet había utilizado la *Gare Saint-Lazare* para ir y venir de Argenteuil, donde el pintor había vivido durante varios años hasta el invierno de 1876-1877. En Argenteuil había pintado el puente del ferrocarril y unos cuadros de escenarios industriales a lo largo del Sena, «de manera que la estación de la ciudad era una extensión lógica de su interés por

los temas contemporáneos». ⁵ Existen siete cuadros más de la estación San Lázaro de Monet, incluidos los cuadros que hizo de cobertizo de estación.

Se sabe que el año de 1877, fecha de la elaboración del cuadro, es una época de crisis para Monet, porque se encuentra en la ruina económica. ⁶

Síntesis de *Estación San Lázaro*

El edificio parisino

Este elemento, representante del urbanismo novedoso de la época, está delineado sin detalle, es más, parece estar ladeado. Monet es un excelente dibujante, pero sobre todo, un excelente colorista. El edificio parisino nos habla de que el pintor conoce bien el dibujo arquitectónico, que seguramente había practicado por separado en algunos estudios anteriores, que por desgracia no tenemos a la mano.

El pintar al aire libre lo orilló a cuidar su dibujo (tomando en cuenta que el cuadro se realiza de manera rápida). De ahí, y por su experto manejo del color, es por lo que podemos distinguir todos los elementos dentro del cuadro.

El humo

Lo que le interesa a Monet es ver los efectos del humo al chocar con la luz, cosa que logra empleando pinceladas cargadas de óleo de color puro, no mezclados en la paleta, creando una atmósfera fantasmagórica. Para lograr el efecto de nube de humo, se emplea una pincelada circular, tratando de marcar el volumen.

Los personajes

Existe una despreocupación total por el detalle, que se manifiesta en las siluetas de los personajes a los que es difícil distinguir, si es que son mujeres, niños, ancianos, o a qué clase social pertenecen. Simplemente aparecen marcados en dimensiones muy pequeñas, guardando las proporciones con respecto a la estructura general. Las figuras de los personajes nos señalan el conocimiento del pintor del cuerpo humano y en los personajes

⁵ Robert L. Herbert, *op.cit.*, p.24

⁶ Daniel J. Boorstin, "Juegos con el tiempo y el espacio: pintar el momento" en: *Los creadores*, Crítica, Barcelona, 1992, p.476

no encontramos desproporción, de manera que en este sentido observamos un aspecto realista que el pintor concede a su pintura.

Conclusión

Estación San Lázaro es un cuadro totalmente moderno-impresionista, en tanto que utiliza la técnica de yuxtaposición de pinceladas y por el hecho de ser pintada *in situ*, así como por emplear pigmentos puros. La imagen que se nos presenta refleja una admiración por la vida moderna, en la que el ajetreo, el ruido y la contaminación ambiental son una constante.

La representación de los trenes llamó la atención a Monet, ya que era un invento reciente que representaba el progreso. Los trenes y las estaciones ferroviarias ocuparon un lugar importante para la sociedad europea del siglo XIX, pues fue gracias a este medio de transporte como las personas podían trasladarse de un lugar a otro, emigrando hacia la gran metrópoli desde el campo.

Alexander Sturgis ilustra lo siguiente acerca de las estaciones ferroviarias:

La vida urbana también favoreció la relación entre las diferentes clases sociales ubicadas en las estaciones ferroviarias. En una obra victoriana como *La estación* de William Powell Frith, las clases sociales se mezclan pero sin perder sus diferentes características, ya que su vestimenta y su comportamiento indican su posición. No obstante, en algunas obras impresionistas resulta difícil adivinar la clase social, del mismo modo que ocurría en la sociedad.⁷

La cita anterior responde a que el interés de los impresionistas no radicaba en el realismo tan descriptivo practicado con anterioridad a ellos, en obras en las que se caracterizaba muy bien a cada personaje y se pretendía pintar las ciudades con exactas proporciones limpias e imposibles. Sin embargo, es con el impresionismo cuando se pintan sucias y caóticas, debido al desorden provocado por la modernidad, y la movilidad que ésta propició en las sociedades de la Europa central.

Los impresionistas recibieron la influencia de la escuela de Barbizon, instalada en el bosque de Fontainebleau por John Constable hacia 1830, con la finalidad de elaborar sus cuadros frente al motivo que se quería representar. Es así como junto con este antecedente de los paisajistas, la corriente impresionista funcionó, ahora, trasladando Monet, la

⁷ Alexander Sturgis, *op.cit.*, p.208

pintura al aire libre, del paisaje natural al urbano. Este cuadro pertenece, por lo tanto, al tema de paisajes urbanos.

Logra Monet, a través de *Estación San Lázaro*, analizar un mundo percibido momentáneamente por los sentidos, dando la apariencia de ser un cuadro inacabado, lo que nos habla de la influencia recibida de su maestro Jongkind (1819-1891), pues este pintor gustaba de hacer telas que tenían la apariencia de bocetos.

Estación San Lázaro capta lo casual, lo instantáneo, lo vivido aquí y ahora. Para Monet, no hay cosas absolutas, esto tiene que ver con la nueva concepción del espacio-tiempo, en la cual el espacio se modifica constantemente por el tiempo. En su obra, este pintor hace uso de la visualidad retiniana, destactiliza los objetos y pinta sin una formulación intelectual previa.

Este cuadro es mezcla de precisión dibujística y un incipiente manejo impresionista del color, pues en ciertas partes del cuadro, por ejemplo en la parte derecha del techo, observamos una pincelada cuidadosa, dando un aspecto realista, que no está presente en la humareda que arrojan los trenes y en el edificio del fondo; es en estas partes donde se puede ver de manera muy clara su manejo impresionista del color.

2. *En el café*

Catalogación

- a) Autor: Edgar Degas (1834-1917)
- b) Título: *En el café* o *Absinte*
- c) Situación: Museo de Orsay, en París.

Análisis material

- a) Soporte: óleo sobre tela
- b) Medidas: 92 x65 cm. El cuadro es de pequeñas dimensiones, ya que también fue expuesto en un espacio privado, concretamente la Tercera Exposición Impresionista en 1877.

Descripción

Descripción general de la obra

El espacio está conformado por tres mesas, una banca larga, el suelo y la pared, de la que cuelga un espejo. La mesa tanto de la izquierda, como la derecha hacen una horizontal, ligeramente inclinada. La tercera mesa está en la esquina izquierda del cuadro, encima hay un porta palillos y un periódico. Cabe notar que las mesas no tienen apoyo sobre el suelo y que parecen estar flotando, cosa que no es un equívoco, sino que tiene que ver con una nueva manera de concebir la pintura.

Sobre la mesa de la izquierda, a mitad del plano, hay una charola, sobre la que está una jarra. En la mesa derecha se encuentran dos recipientes con líquidos. Tras esta última mesa hay una mujer y un hombre, ambos con sombreros.

En el espejo que está colgado en la pared, se reflejan las cabezas de los dos personajes y una cortina.

Descripción en detalle

La obra *En el café* contiene dos elementos centrales: la mujer y el hombre.

1. La mujer

La mujer está sentada de manera que su cuerpo aparece encorvado, los hombros están caídos, los pies separados. Su mirada, dirigida hacia el piso. Su gesto denota hastío, an-

gustia, preocupación, depresión. Viste a la usanza de las mujeres de la época. Su bebida es ajeno, coloreado en verde brillante dentro del cuadro.

2. El hombre

Ve hacia fuera del cuadro, mientras fuma pipa. Viste un traje oscuro, propio de la sociedad industrial. Su rostro denota despreocupación. La bebida que está delante de él es *mazagran*.

Estructura

La estructura del cuadro está conformada por ligeras diagonales con poca inclinación y verticales. Asimismo cuenta con las figuras de los dos personajes que aparecen estáticos.

La estructura del espacio está bien lograda, pues podemos advertir un equilibrio entre las partes y que circula aire entre los objetos.

Como se dijo, las mesas parecen estar flotando. Degas pudo haber estado pensando en el nuevo manejo del espacio que hicieran Manet y Cézanne, es decir, trabajar la relación de las partes que integran la obra independientemente de una posible intensión totalmente realista de su parte, en que atiende detalles de los objetos y sujetos de su cuadro. Podemos ver, por ejemplo en el *Pífano* de Manet de 1866 esta nueva utilización del espacio, pues el niño con la flauta que se presenta en el cuadro parece estar sin apoyo en el suelo.

Contexto

Contexto de En el café

- a) Ubicación original: Tercera Exposición Impresionista en 1877 en París
- b) Datación: 1876
- c) Circunstancias externas e internas:

Externas

La obra de Degas fue elaborada en 1876 en París. La sociedad en la que se creó la obra es una sociedad que ha vivido guerras no muy lejanas en el tiempo. Como sabemos, Francia enfrenta ofensivas contra Prusia en el año setenta, provocando una enorme desestabilización social. Por lo que podemos advertir que París vive una crisis en la cual los valores morales se han visto afectados.

Los intelectuales y bohemios solían reunirse en los cafés, lugares frecuentemente representados por los pintores impresionistas. Los cafés eran los lugares de encuentro de la sociedad parisina, «el lugar donde la gente de moda acababa el día, a las dos o tres de la mañana»⁸.

Esta obra fue legada por Isaac de Camondo en 1911 al Museo de Orsay, lugar donde actualmente se exhibe.

Internas

Como se ha dicho es “la faceta bohemia de los impresionistas” lo que el pintor quiso interpretar en su obra. La vida bohemia se caracterizó por los excesos y el hedonismo, dos claros mensajes que contiene *En el café*, ya que lo que bebe la señora es ajeno, un licor altamente adictivo utilizado por la clase obrera parisina a finales del siglo XIX⁹ para evadir la realidad, pues tal droga propiciaba alucinaciones. La bebida del señor es *mazagran*, hecha a base de marroquino y café frío. El hecho de que Degas haya querido mostrar a estos personajes bebiendo estos licores, nos habla del ambiente de la bohemia parisina, representando «un medio de escape a la dura existencia que muchos soportaban en París».¹⁰

El café que representó Degas es la Nouvelle Athènes, lugar frecuentado por los impresionistas hacia la década de los años setenta, tras haber sido suplido el café Guerbois. Este café se encontraba en esquina de la *rue Jean Baptiste Pigalle* y Frochot, en el 9 de la Place Pigalle. La mujer que posó para el cuadro es Ellen Andrée, actriz popular de la época, representada también por Manet en su obra *En el café* de 1878. Marcelin Desboutin, pintor y grabador muy popular en Montmartre, es en realidad el personaje masculino.

Las fuentes refieren que Degas, quiso representar a una prostituta, aunque en realidad su modelo fuera una actriz que no se dedicaba a este oficio.

⁸ Robert L. Herbert, *op.cit.*, 65

⁹ Esta bebida contaba con altos grados de alcohol y estaba compuesta de anís, menta y extractos de una planta con propiedades tóxicas.

¹⁰ Alexander Sturgis, *op.cit.*, p.209

Síntesis de *En el café*

La prostituta que bebe ajenjo

Mediante la imagen de la prostituta bebiendo ajenjo, se llega a pensar que lo que percibió el pintor fue una sociedad en decadencia. La figura de la prostituta, a menudo pintada por los impresionistas, solía emplearse para representar una nueva inquietud social. La prostituta era la figura emblemática en esta sociedad consumista; el oficio, aunque era antiguo, se había extendido con el crecimiento de las ciudades y el desempleo había provocado que más mujeres se dedicaran a él.

Esta figura tan inquietante para los impresionistas, había sido inicialmente representada por Manet, en su *Olimpia* de 1863, pero en aquel caso estaba desnuda, recibiendo las flores de un cliente y abiertamente retando al público. Por su parte, Degas, en su cuadro la personifica vestida, y alejada de ese placer que representara Manet, sin una intención de provocación al público, sino por el contrario, la prostituta de Degas está afectada por sus emociones y lo que proyecta es crisis, es decir, en este caso la prostituta es vulnerable.

El señor que bebe mazagran

La escena se desarrolla de día, pues entra al café la luz solar. Esto coincide con el *mazagran*, bebida generalmente utilizada para la resaca, por lo que pareciera que este señor visitó el café después de una noche de fiesta.

El periódico sobre la mesa

Se concede un ambiente cotidiano y un intento por la descripción de los cafés parisinos, ya que Degas no olvida el detalle del periódico, medio de comunicación que se impulsa con mayor fuerza durante la época del pintor y que no podía faltar en los cafés, de manera que los asistentes pudieran leerlo.

El colorido

La paleta empleada en la tela no es típicamente impresionista, debido a que esta corriente pictórica solía yuxtaponer los colores complementarios. Se puede observar *En el café*, que el pintor experimenta con nuevos tonos cromáticos que rompen con la tradición. Los pintores académicos utilizaban gran cantidad de tonos “asfalto”, un marrón también lla-

mado “pez”, color que predominaba en la pintura historicista. Se ve en la tela que Degas utiliza tonos marrones; sin embargo no abusa de este color, pues lo emplea en contados detalles como el marco del espejo, el respaldo de la banca y en la falda de la prostituta.

El instante

Degas, sin ser muy impresionista en cuanto a su producción, pero sí en cuanto a su postura intelectual, nos muestra en el cuadro su inscripción dentro del impresionismo, ya que busca los mismos efectos que Monet y Renoir: capturar el instante, cuestión que asegura Ida Rodríguez Prampolini y quien añade que «alejado del afán naturalista, se acerca con el mismo lente a analizar el mundo humano tratando de capturarlo en su aparente transición»,¹¹ esta vez eligiendo un café típico de París.

La figura humana

Edgar Degas va a ser un pintor por excelencia de la figura femenina en movimiento, como lo ha demostrado en sus pinturas de bailarinas,¹² pero en este cuadro sus personajes aparecen estáticos. Este pintor dibujaba primero las figuras humanas desnudas, al igual que los “grandes maestros” y posteriormente las cubría de ropa, logrando así dar verosimilitud a sus personajes. Hay un interés científico por parte de Degas, en esta pintura, por los caracteres humanos, y seguramente estuvo influido por los estudios antropológicos de su época, de este modo pudo haber hecho uso de éstos para recrear sus figuras, haciendo análisis de cráneos.

La armonía

Utiliza Degas tres mesas y dos figuras, éstas últimas, a su vez reflejadas en el espejo. Lo anterior dota al cuadro de un efecto armónico. No utiliza el pintor una composición centrada, sino que la vista se dirige al lado derecho, lugar donde se encuentran los dos personajes. El pintor crea en esta obra, un espacio dinámico, inestable y experimental.

Conclusión

En el café es una obra impresionista porque lo que pretende es capturar el instante, el momento en que dos personas beben en un café. Se puede apreciar la influencia de la

¹¹ Ida Rodríguez Prampolini, *El arte contemporáneo, esplendor y agonía*, Pomarca, México, 1964, p. III

¹² Cabe mencionar que de 2,000 cuadros que hiciera Degas, más de la mitad son de bailarinas.

fotografía en el cuadro, ya que el hombre y la mujer, no están posando; es como si los hubiera tomado desprevenidos, pues los dos aparecen con demasiada naturalidad. Ciertamente sus colores no son vibrantes, sin embargo rompe con la tradición por su concepto, aunado al hecho de no emplear demasiados colores propios de la pintura historicista.

La obra pertenece al género de la vida cotidiana, lo que hace que se inscriba dentro del impresionismo; si es que tomamos en cuenta la datación y ubicándola en la historia de la pintura, vemos que es una obra realista, aún considerando que contiene elementos innovadores: las mesas “flotantes”, la falda confundándose, en una sola zona, con la sombra de la mesa sobre la banca, etc. La pincelada es gruesa y visible, no presta atención al detalle, ya que vemos que se observa un efecto borroso que distinguimos especialmente en la mesa del periódico, en el brazo de la prostituta y partes de su cuerpo. Como expresé, es realista aunque no describe detenidamente la escena, así como tampoco pretende apegarse a lo que es la realidad, como el caso de las mesas sin apoyo, aspectos que nos hablan de una nueva concepción del espacio.

En esta obra vemos la clara intención de Degas por “ser el pintor de la vida moderna”, un propósito que tenía claro al crear su arte. *En el café* es una obra totalmente moderna por el contenido que encierra, es decir, representar su sociedad, encontrando los rasgos que caracterizaban al París recientemente capitalista.

Existe una fijación en el pintor por los problemas sociales, una visión de la marginalidad de la que ciertos sectores eran víctimas, como la prostituta o los bohemios. Así como también una intención por parte del pintor de retratar el lado vulnerable y la situación atroz de las mujeres. Es característico de los impresionistas, el hecho de solidarizarse con estas clases rechazadas por la elite. Probablemente Degas, en su mundo interno, tendría ciertas carencias, que lo hacen voltear hacia estos sectores sociales, y ver en ellos, el reflejo de su mundo. Como anteriormente se señaló, este pintor era un burgués, pero le interesaba voltear hacia la miseria.

3. *Baile en el Moulin de la Galette*

Catalogación

- a) Autor: Pierre-Auguste Renoir (1841-1919)
- b) Título: *Baile en el Moulin de la Galette*
- c) Situación: Museo de Orsay, en París.

Análisis material

- a) Soporte: óleo sobre tela
- b) Medidas: 130 x 175 cm. Esta obra es de tamaño mediano a comparación de las que se exponían en los Salones, sin embargo es la más grande de las tres obras que analizamos. Fue expuesta en la Tercera Exposición Impresionista, en 1877.

Descripción

Descripción general de la obra

La escena se desarrolla en un jardín arbolado, al que le da la luz natural de un sol que no está presente dentro de la tela.

Hay una multitud que se encuentra protegida bajo la sombra de los árboles, la cual disfruta del baile, la comida, la bebida y la música. No obstante bajo la sombra, muchos hombres y algunas mujeres llevan puestos sombreros; los personajes masculinos utilizan tanto sombreros de copa o chisteras, propios de la moda londinense, como sombreros de paja, y las mujeres disponen sombreros sencillos que sobrellevan como adorno.

Hay bombillas de gas blancas, que están en lámparas que penden del techo, así como en faroles.

Están dispuestas en el jardín mesas, bancas y sillas, sobre las que algunos personajes beben mientras platican.

Al fondo, casi en la esquina y bajo un techo verde, la orquesta toca.

En el centro de la pista las parejas bailan.

Descripción en detalle

La obra está ordenada por grupos: el primer grupo, que es el que está más próximo al espectador, conformado por cinco personajes sentados; el segundo grupo que está detrás de éste, también cuenta con cinco personajes, pero ahora están parados; el grupo de bai-

larines, que son cuatro parejas; en la esquina izquierda una mujer y una niña; al fondo, del lado izquierdo está situada la orquesta; y por último una multitud festiva.

1. El primer grupo

Un grupo de cinco personas aparece al lado central-derecho. De espaldas, un hombre sentado en una silla, que platica con una mujer de vestido a rayas, sentada en una banca. Una mujer abraza a ésta, vestida con un atuendo oscuro. Al otro lado de esta mesa, hay un hombre sentado que fuma pipa y otro señor que parece observar a otro.

2. El segundo grupo

Bajo un árbol, cinco personas conversan de pie. Un señor se asoma, apoyado en el árbol para poder platicar con el grupo. Casi no se nota, pero debajo del árbol y bajo el brazo de este último hombre, vemos a una niña que pareciera ser la misma que se encuentra en una banca con su madre, al lado izquierdo del cuadro. Una mujer de vestido verde se integra a la plática. Hay dos hombres y una mujer, un hombre está de frente y los otros dos dan la espalda al espectador.

3. Las parejas de baile

Las parejas son cuatro, disfrutan de la música del Moulin de la Galette. Estas figuras son dinámicas, se observa que se mueven complacidas al ritmo de la música, que nos podemos imaginar. Las parejas se abrazan, se tocan fuertemente.

4. La mujer y la niña

La niña y la mujer casi están fuera del cuadro. La mujer aparece recortada, sólo se le ve la cabeza, está sentada en una banca, mientras habla con la niña que está parada. La niña es de cabello rubio, lleva un listón azul en la cabeza y sus mejillas están muy rojas. Por la relación psicológica de estos personajes, se entiende que son madre e hija.

5. La orquesta

No se distingue claramente al grupo de músicos. Sin embargo, se observa que visten trajes oscuros y llevan sombreros. Vemos que Renoir utiliza finas pinceladas, para lograr que se vea a la orquesta. Los cuerpos de los músicos se pierden en una mancha oscura.

6. La multitud festiva

Es difícil apreciar con detalle a estos personajes que se encuentran en la fiesta, ya que por lo general, Renoir sólo dibuja sus cuerpos esbozados o bien sus cabezas que se logran distinguir, señalando ser un grupo extenso de personas.

Estructura

La estructura de *Baile en el Moulin de la Galette*, está compuesta por grupos de personajes que se encuentran en semicírculos, diagonales y figuras dinámicas que bailan. La multitud hace una horizontal a lo largo de la tela. El árbol que se aprecia hace una vertical, ligeramente inclinada hacia el lado izquierdo.

La banca donde se sitúa la mujer con vestido a rayas, hace un triángulo con la esquina inferior derecha. Los triángulos también pueden ser observados dentro de la composición, en las parejas que bailan, dando una sensación de equilibrio y soltura.

En la composición de Renoir podemos ver un equilibrado aprovechamiento del espacio y una distribución proporcionada, que permiten al espectador observar a cada grupo y detener la mirada.

Esta obra nos recuerda a la estructura que utilizara Manet en su obra *Música en las Tullerías* de 1862, en la que dispone a una multitud bajo las sombras de los árboles, pero aquí las figuras aparecen más rígidas y no se observa movimiento.

Contexto

Contexto de Baile en el Moulin de la Galette

- a) Ubicación original: Tercera Exposición Impresionista de 1877
- b) Datación: 1876
- c) Circunstancias externas e internas:

Externas

El valor histórico y social de *Baile en el Moulin de la Galette* radica en que, frente a la destrucción de la guerra franco-prusiana y la represión de la Comuna de París, muchas obras de este tiempo se leen como un documento renacentista del pasatiempo en la sociedad.¹³

¹³ Alexander Sturgis, *op.cit.*, p.119

La pintura impresionista enaltece nuevos tipos de diversión, dominados por el placer hedonista. Por ejemplo, el comer, o el estar en compañía. Así, las fiestas eran los lugares de convivencia donde se podía observar y ser observado, lo que daba pie a sus frecuentes representaciones.

Existen documentos que rebelan que Renoir hizo dos cuadros idénticos, uno de ellos es el que está en el Museo de Orsay, y del otro no se conoce su localización. Únicamente se sabe que otra versión de esta pintura fue comprada por el magnate japonés Ryoei Saito en el Sotheby's de Nueva York, el 17 de mayo de 1990, por 78,1 millones de dólares.

Para el tiempo en que Renoir pinta su cuadro, 1877, está presente en el ambiente de París una situación represiva por parte del gobierno, como sabemos se reprime La Comuna en el setenta y uno, pero aunque ya ha pasado algún tiempo, persiste el autoritarismo. El barrio de Montmartre, ubicado en una cima de París, era un lugar que se identificaba con los rebeldes. A este lugar acudían obreros, bohemios, pintores y se prestaba a la prostitución, debido a los diversos salones de baile situados ahí. Era visto como un lugar de perdición y contaba con mala fama entre los círculos aristocráticos. Sin embargo, Renoir en su *Baile en el Moulin de la Galette*, retrata el lado alegre y positivo del lugar, ya que como habitante de ese barrio conoce muy bien su vida y aprecia los días soleados en los que se disfrutaba del baile en compañía de amigos.

Internas

Para el *Baile en el Moulin de la Galette*, Renoir trabajó cerca de seis meses. Realizó numerosos bocetos y dibujos del natural, que luego retomó en el estudio de la *rue Cortot*, ayudado por sus amigos, que aceptaron posar para él. En este boceto (pág. 70, figura 5) testimonia una fase avanzada de su labor; respecto de la versión definitiva hay diferencias entre los trajes de los personajes, la descripción de las luces de los faroles de gas, cuyas esferas blancas dominan la parte superior de la obra.

Las fuentes refieren que la escena se desarrolla en un molino abandonado, situado en la cima de Montmartre y que las personas que posaron para él son Georges Rivière, funcionario de Finanzas del gobierno de Napoleón III y crítico de arte, íntimo amigo de Renoir, quien apoyará en sus escritos al grupo. De igual manera posaron diferentes personalidades como los pintores Lamy, Goeneutte, las hermanas Estelle y Jeanne, y varias jóvenes más del barrio de Montmartre. No utiliza Renoir modelos profesionales para esta

tela, por eso su obra es un documento de la vida des este barrio, debido a que quienes posaron para él son vecinos de Montmartre.

Montmartre fue el centro de diversión de los bohemios parisinos, lugar a donde acudían literatos, artistas, prostitutas y obreros que cada domingo o día festivo, bailaban acompañados de una orquesta. Mesas y sillas eran colocados en el área, bajo los árboles, de modo que la sombra se pudiera aprovechar. En la Belle Époque,¹⁴ de acuerdo con Alain Jaubert, Montmartre era una especie de zona franca entre los barrios burgueses y los barrios populares, donde todas las clases sociales de mezclaban. La gente acudía a beber y bailar sin riesgo de ser vista y «los proletarios podían convertirse en personalidades de París».¹⁵

Síntesis

Las sombras

Renoir analiza en esta obra los reflejos luminosos y las sombras coloreadas proyectadas en las figuras en movimiento, estas sombras aparecen en forma de manchas blancas.

Las líneas

Por lo general las líneas son curvas, en espiral, que recorren la composición, mientras los bordes de las figuras están cortados limpiamente.

La pinceladas

Son gruesas, forman aterciopeladas superficies. El suelo aparece jaspeado. La técnica de esta obra no es de yuxtaposición de pinceladas, sino de integración del color.

El colorido

La elección del tema es el colorido que se observa en una fiesta bajo los árboles y la sombra que éstos pudieran producir. El pintor brinda una luminosidad al cuadro, proveniente de un sol que no aparece. La paleta emplea pigmentos aplicados directamente al lienzo, ya que no se hacen claroscuros. Predominan los colores oscuros para los trajes de

¹⁴ Esta época se suscitó en Europa desde finales del siglo XIX, hasta principios del siglo XX, concretamente hasta antes de la Primera Guerra Mundial y se caracterizó por la abundancia económica y una época de paz.

¹⁵ Alain Jaubert, *Après l'impressionisme*, arte video (Palettes) en: *Henri de Toulouse-Lautrec, Décoration pour la baraque de La Goulue*.

los hombres y colores nacarados en tonalidades azules, grisáceas o rosas para la vestimenta de las mujeres y la pista de baile. Los verdes son empleados para conformar el follaje.

Emplea Renoir pigmentos apastelados que ha conocido a través de su trabajo como artesano, decorando porcelanas con motivos rococó.

Los personajes

Los personajes de *Baile en el Moulin de la Galette*, nos hablan del tipo de hombres y mujeres que habitan en Francia en el siglo XIX, pues bien podemos imaginarlos. Los hombres, algunos con barba y escaso bigote; el rostro de las mujeres ovalado y sus cabellos rubios en algunas figuras y, en otras, rojizo. En el cuadro se establecen relaciones psicológicas entre los personajes que sonríen, observan apaciblemente al otro y contemplan la tranquila vida que el Moulin de la Galette ofrece a los asistentes.

La historiadora del arte Ida Rodríguez Prampolini, asegura que en general, el principal interés de Renoir fue la figura humana, «especialmente la femenina, a la que recubre de cálidos retoques nacarados. Su añoranza por un sentido religioso de la existencia lo separa también del grupo materialista. En su pintura están presentes un anhelo de preciosismo, alegría y belleza»,¹⁶ tres aspectos que logra integrar en *Baile en el Moulin de la Galette*.

Los paños de los personajes aparentan tener una textura suave, se ven los pliegues señalados por la pincelada visible y no se observa rigidez.

Las bombillas

Renoir representa el progreso tecnológico de su sociedad en las bombillas. Esta novedad ha llamado la atención al pintor, quien demuestra su enorme capacidad para retratar un París al que la industrialización se empeña en transformar.

Conclusión

La tela hace alusión a la sensación de que en la escena reina una alegría, dando una impresión de felicidad, provocadas por el ambiente natural de copiosa vegetación, así como por los rayos del sol que traspasan las ramas; la bebida, la comida y la música, aunado al

¹⁶ Ida Rodríguez Prampolini, *op.cit.*, p.8

hecho de que tal vez sea un domingo en compañía de amigos en un día de verano en París, nos da elementos necesarios para que el destinatario admita que se trata de una escena exuberante.

El momento que atraviesa París, específicamente para el año de 1876, es ya una etapa pacífica, pues la guerra quedó atrás hace seis años, por lo que ahora se vive un momento de bonanza económica, sobre todo de la burguesía. Es esta faceta de felicidad de la *Belle Époque*, lo que intenta interpretar Renoir. Este pintor pretende, a diferencia de Degas, dar una visión positiva de la época y el lugar vividos.

Baile en el Moulin de la Galette es una obra que irradia felicidad, ya que el sentido alegre que de la vida tuviera Renoir, lo hace elegir la temática de la convivencia social, la congregación.

Esta es una obra que sin duda nos habla de la convivencia social, del placer de la vida. Lejos de ser realista, esta tela muestra el anhelo de Renoir por una vida feliz, una añoranza por un mundo apacible y tranquilo, que no estaba presente en la vida parisina de la época. En este sentido podemos decir que la obra tiende hacia lo romántico, a la idealización de un mundo que no se corresponde con la realidad. La verdadera situación de París es otra; la situación de las mujeres es difícil y más aún de las que no cuentan con recursos económicos, obligadas muchas veces a trabajar como prostitutas. Sin embargo, las mujeres del cuadro aparecen contentas, sanas, bajo la luz y relacionándose amistosamente con el sexo contrario. Como expresé anteriormente, la obra es reflejo del concepto que de la existencia tuvo Renoir y del sentido colorido y positivo que dio a su experiencia frente a la vida y frente a su arte.

Baile en el Moulin de la Galette además de contener un tema alegre, denota una sensación de tranquilidad, en la que Renoir quiso representar el instante y la fugacidad manejados por el color y la luz.

CONCLUSIONES

En esta tesis se pudo demostrar que el origen del impresionismo dependió directamente del contexto en que surgió, es decir, de las condiciones sociales que se establecieron en el siglo XIX en París: el individualismo, el ascenso de la burguesía moderna, el liberalismo, la secularización de la sociedad, el urbanismo y el capitalismo, factores que fomentaron su desarrollo, dando como consecuencia el surgimiento del arte moderno, que posteriormente daría paso a las vanguardias producidas en el siglo XX. Es este punto, un aspecto central en la importancia que el impresionismo tuvo para el arte no solamente en Francia, sino en el mundo.

Los avances tecnológicos, como la invención del ferrocarril, hicieron centrar la mirada de los impresionistas en los objetos novedosos, convocando su atención en merecerles la pena pintarlos. Y fueron los adelantos técnico-científicos, en cuanto nuevos materiales, los que facilitaron la labor del pintor, derivando en la salida de su recinto de trabajo para explorar nuevos paisajes. Así, una nueva corriente naturalista, surgió con la Escuela de Barbizon, escuela cuyo principal objetivo sería la copia de la naturaleza, retomada posteriormente por el impresionismo, corriente que no solamente entendió la importancia de la técnica al aire libre, sino que la enriqueció con aportaciones muy concretas, tales como el uso de nuevos pigmentos (el azul, anaranjado, violeta, verde) y las libertades en cuanto a la temática y composición.

De igual forma, la apertura ideológica del estado liberal y en el caso específico de Francia, la república, permitieron a nuestros pintores impresionistas, la libertad de pensar y de crear nuevos conceptos dentro del arte. En otros países donde la represión fue más fuerte y no hubo libertad política, no fue posible el desarrollo creativo del arte, tal es el caso del imperio austro-húngaro. En este rubro, el gobierno francés del siglo XIX, aún controlaba el ámbito artístico, vivo reflejo del poder, sin embargo, los logros sociales de la Revolución Francesa, permitieron una mayor democratización del arte.

La libertad, como valor central de la modernidad toma vida en las propuestas pictóricas de Monet, Degas y Renoir, y en general, dentro de todos los pintores impresionistas, libertad que el arte de la Academia no se permitió expresar puesto que estaban ate-

nidos a ciertos cánones. Es por ello que las obras estudiadas son representantes de una nueva visión del arte, que podríamos entender como una transformación.

La separación de la sociedad francesa del siglo XIX de las ideas religiosas, permitió a los hombres de cierto nivel social y cultural como fue el caso de los bohemios o la burguesía progresista, abandonar el arte religioso en el que imperaban los símbolos. No obstante que el impresionismo se deshace de la simbología, esta corriente tiene su propio lenguaje único e irrepetible.

Se pudo ver a lo largo de esta tesis cómo la modernidad convivió con la tradición, hecho que se observa no sólo en el proceso histórico, sino también en el artístico. Así, tenemos una época de rupturas y continuidades. Dentro de lo que permaneció de los siglos anteriores fue la pintura académica, que innegablemente como el impresionismo, correspondió a su tiempo. No niego aquí su importancia, pues también su lenguaje adquiere significados interesantes.

Encontramos que la obra *Desayuno sobre la hierba* constituyó una de las primeras pinturas del periodo en declarar una irrupción con la tradición. La pintura tradicional coincidió justamente con el sector conservador de la época, pues en ella vio representada sus valores morales; pero paralelamente surgió la pintura moderna, la cual significó una ruptura en esta época de grandes cambios sociales. Los impresionistas fueron ante todo admiradores de lo moderno, atraídos en su búsqueda, por lo que sería “lo que no se ha hecho”, de esta manera nuestros pintores retaron a su sociedad.

Desde sus orígenes, el impresionismo fue un movimiento revolucionario dentro de la pintura, dejando atrás el idealismo, dando importancia al lenguaje moderno, es decir, hablar de la sociedad contemporánea. En suma, el impresionismo como han asegurado algunos de los autores citados, es una corriente moderna porque dialoga con el lenguaje de nuestros días.

El impresionismo es, en conclusión, un arte burgués por excelencia, ya que retrata sus costumbres, pero al mismo tiempo se opone a los valores estéticos predominantes de esta clase, ya que esta clase social apoya al arte académico, así como la Academia apoya a los pintores apegados a la tradición. A través del estudio de las obras de los tres impresionistas que fueron seleccionadas para esta tesis, *Estación San Lázaro*, *En el café* y *Baile en el Moulin de la Galette*, conseguimos observar parte de la vida y cotidianidad en la ciudad de París. La temática de dichas obras, totalmente urbana, (aunque los impresionistas también cultivaron el paisaje natural) fue un reflejo de las preocupaciones de

la burguesía progresista, porque finalmente lo que unifica a los impresionistas es su carácter burgués, ya que se dirigen a un público también burgués. Pertenecientes a la vida bohemia, los impresionistas eran hombres cultos, que convivían con los máximos exponentes del arte de su época, los más renombrados escritores e intelectuales, con quienes compartían ideas e ideales. Los impresionistas, a pesar de que muchas veces vivían sin recursos monetarios, estuvieron apoyados por críticos y funcionarios, se encontraron cobijados por mercaderes de arte y por otros pintores que pertenecían a la aristocracia, los cuales colaboraban en su sustento.

En la presente tesis se comprueba que las obras de arte, específicamente la pintura, nos remite a otros mundos que el historiador es capaz de reconstruir; que las obras de arte son documentos o “restos” subjetivos – restos subjetivos en contraposición a los documentos escritos- que han llegado hasta nuestras manos, a través de las constantes reproducciones en folletos o libros de arte, las cuales funcionan como ventanas hacia las que podemos ver en retrospectiva y que, siguiendo un método integral, podemos reconocer las improntas de los procesos históricos del pasado en ellas.

Somos testigos también, del surgimiento de la fotografía como parte de la búsqueda del hombre del siglo XIX, por dejar una huella que retratara su realidad y la atrapara, así como la pintura realista lo pretendió, pero el público dio mayor credibilidad a la fotografía. Y aunque, desde mi punto de vista, fue el impresionismo y la forma que adquirió este arte, el que confrontó a aquella sociedad, poniendo delante de ella una especie de espejo en el cual, a pesar de lo horrible que pudiera parecer su realidad, la retrató, es un mérito que no dejaremos nunca de admirar. El público una y otra vez acudía a burlarse de los cuadros de estos pintores, considerándolos insultantes; sin embargo, resulta evidente que fueron estos revolucionarios dentro de la pintura los que pasaron a la Historia.

El estudio de las obras de arte nos ofreció la posibilidad de indagar sobre la cultura de la época y en dirección contraria, la investigación de los procesos históricos y culturales permitió la comprensión de las obras, detrás de las cuales están los artistas. Es por ello que fueron tomados en cuenta los eventos políticos, económicos y sociales, ya que se partió de la idea de que son estos eventos los que modelan de manera total al individuo desde que nace. Tomando en cuenta lo dicho por Gombrich, no existe el Arte con mayúscula, sino sólo artistas.

De manera que fue la modernidad el seno en el cual los artistas desarrollaron su actividad, esa época compleja, en la que es difícil asirse de algo, pues todo cambia día a

día. Y fue la sociedad del siglo XIX, la que por primera vez vio ir al abandono los temas religiosos en el arte, reflejo de las luchas sociales de tiempo atrás; es en este sentido como se podrá observar un cambio en el arte, dentro del cual se ha revisado el caso concreto del impresionismo, representado en las tres obras aludidas.

En esta tesis se consideraron, a través de la teoría del arte, los aspectos profundos de las obras: *Estación San Lázaro*, *En el café* y *Baile en el Moulin de la Galette*, tres pinturas que retratan la vida parisina, cada una con su respectiva promisión. En el caso de Monet, el motivo fue la niebla y el humo; mientras que en Renoir vemos que fue el ensayo de las sombras producida por los árboles, su objetivo; en el cuadro de Degas imperó en mayor medida como tema un sentimiento, el de tristeza, decadencia, la cual evidenció el mal estado de la sociedad francesa, lo que de forma directa el pintor proyecta hacia el público.

Analizamos la calidad estética y artística de las tres pinturas, vemos que ciertamente contienen diferentes niveles técnicos, siendo la de Monet la más esbozada. Considero que la obra más representativa del impresionismo, es *Baile en el Moulin de la Galette*, por el colorido que emplea, cuadro en el que se practica en mayor medida la degradación de los colores complementarios. Lo que el impresionismo quiso exaltar fue la alegría de vivir, la vida idílica de la burguesía y este cuadro de Renoir, irradia este modo de percibir el mundo. No en vano es una pintura vista por la crítica como emblemática del impresionismo.

Mientras tanto, Monet y su obra *Estación San Lázaro*, hicieron ver al público y a algunos pintores posteriores, que la modernización de sus ciudad tenía una poesía, que era digna de ser representada.

Posteriormente el impresionismo derivó en neoimpresionismo y posimpresionismo, las cuales buscaron sus propias leyes.

Si los impresionistas aspiraban a la fama y el reconocimiento, creo que todo artista persigue este aspecto, las pinturas que estudiamos no complacieron de ningún modo al público de aquellas exposiciones oficiales ni tampoco a los compradores institucionales, ni de la Iglesia ni del Estado. Es decir, su pintura, que tampoco fue por encargo, permitió una libertad tal que, por primera vez se vio en la historia del arte y que, como anteriormente señalé, fue fundamental para el desarrollo de las vanguardias del siglo XX. Estas vanguardias, muchas refutando al impresionismo, que fue la antítesis de la cual surgirían corrientes como el simbolismo, el fauvismo o el cubismo.

El nuevo mercado del arte se inaugura con el impresionismo. Ya hacia 1900, mercaderes norteamericanos de arte compraron muchas de sus obras, gran cantidad de ellas forma parte de los museos de arte moderno en los Estados Unidos. Es por ello que cuantiosas investigaciones y críticas que se hallan escritas de esta corriente, provienen de aquella nación.

El arte moderno surgió en Francia para posteriormente seguir su desarrollo y conclusión en los Estados Unidos y, así, dar paso al surgimiento del arte contemporáneo.



ILUSTRACIONES



Figura 1. Edouard Manet (1832-1883)

Desayuno sobre la hierba

Salón de los Rechazados, 1863

Óleo sobre tela, 208 x 264 cm.,

Museo de Orsay, París



Figura 2. Claude Monet (1840-1926)
Estación San Lázaro, 1877
Tercera exposición impresionista 1877
Óleo sobre tela, 75, 5 x 104 cm.,
Museo de Orsay, París



Figura 3. Edgar Degas (1834-1917)
En el café, 1876
Tercera exposición impresionista 1877
Óleo sobre tela, 92 x 65 cm.,
Museo de Orsay, París



Figura 4. Pierre-Auguste Renoir (1841-1919)
Baile en el Moulin de la Galette, 1876
Tercera exposición impresionista 1877
Óleo sobre tela, 130 x 175 cm.,
Museo de Orsay, París

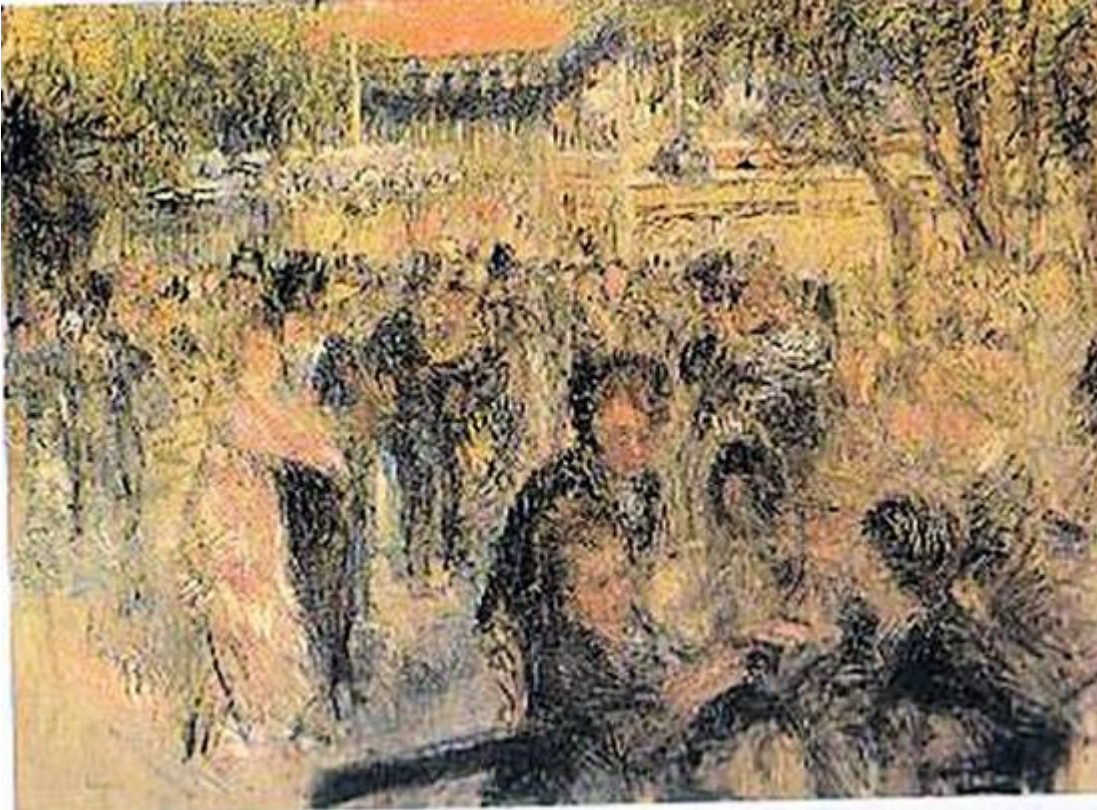


Figura 5. Pierre-Auguste Renoir
Estudio para el *Baile en el Moulin de la Galette*
1876, óleo sobre tela,
64 x 75 cm
Ordrupgaadsamlingen, Copenhagen

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

ARGULLOL, Rafael, *Una educación sensorial. Historia personal del desnudo femenino en la pintura*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.

BALL, Philip, *La invención del color*, Turner-Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2003.

BARTOLENA, Simona, *Impresionistas, colores, luces, sonrisas: la más luminosa época de la pintura*, Electa Bolsillo, Milán, 2002.

BAZIN, Germain, "La crisis del siglo XIX" en: *Historia del arte*, Ediciones Omega, Barcelona, 1996.

_____, *Tesoros del Impresionismo en el Louvre*, Ediciones Daimon, México, 1964.

BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Siglo XXI Editores, México, 2004.

BLANNING (ed.), "El siglo XIX en Europa, 1789-1914" en: *Historia de Europa*, Crítica, Oxford, 2002.

BRYSON, Norman, *Visión y pintura. La lógica de la mirada*, Alianza Forma, Madrid, 1991.

CALVO SERRALLER, Francisco, "El Salón" en: Bozal Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías contemporáneas*, Tomo I, Visor. Dis., Madrid, 1996.

_____, *El arte contemporáneo*, Taurus-Alfaguara, Madrid, 2001.

CALABRESE, Omar, *El lenguaje del arte*, Instrumentos Paidós, Barcelona, 2003.

_____, *La era neobarroca*, Cátedra, Madrid, 1999.

CASSIRER, Ernst, *Antropología filosófica*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.

CENNINI, Cennino, *El libro del arte*, Akal, Madrid, 2002.

CHORDÁ, Frederic, *De lo visual a lo visible. Una metodología del análisis artístico*, Anthropos, Barcelona, 2004.

CLARK, T.J., *The painting of modern life. Paris in the Art of Manet and his Followers*, Princeton University-Press, New Jersey, 1999.

COGNIAT, Raymond, "El romanticismo", en: *Historia general de la pintura*, Tomo 15, Aguilar, Madrid, 1968.

COSGRAVE, Bronwyn, *Historia de la moda. Desde Egipto hasta nuestros días*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005.

BIBLIOGRAFÍA

- CREPALDI, Gabriele, *El impresionismo*, Electa, Toledo, 2003.
- CRESPALLE, Jean-Paul, *La época de los impresionistas*, Javier Vergara Editor, Buenos Aires, 1990.
- DE MICHELI, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Forma, Madrid, 1979.
- ECO, Umberto, *La definición del arte*, Destino, Barcelona, c.2001.
- EISENMAN, Stephen F., *Historia crítica del arte del siglo XIX*, Akal, Madrid, c.2001
- ESPINOSA, Elia, *Jean Cocteau: el ojo entre la norma y el deseo*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1988.
- FEIST, Peter H., *La pintura del Impresionismo: 1860-1920*, Köln, Taschen, 1997.
- FISCHER, Ernst, *La necesidad del arte*, Ediciones 62, Barcelona, 1967.
- FRANCASTEL, Pierre, *Historia de la pintura francesa*, Alianza Forma, Madrid, 1989.
- FRASCINA, Francis; Nigel Blake, et. Al., *La modernidad y lo moderno. La pintura francesa del siglo XIX*, Akal, Madrid, 1998.
- FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006
- GAO, Xingjian, *Por otra estética seguido de reflexiones sobre la pintura*, El cobre, Barcelona, 2004.
- GEHLEN, Arnold, *Imágenes de época. Sociología y estética de la pintura moderna*, Ediciones Península, Barcelona, 1994.
- GRANT, William, *La aventura estética. Wilde, Swinburne y Whistler: tres vidas de escándalo*, Turner-Fondo de Cultura Económica, México, 2002.
- GOETZ, Walter, (et.al), "Liberalismo y nacionalismo, 1848-1890" en: *Historia Universal*, Tomo III, Espasa-Calpe, Madrid, 1954.
- GONZALEZ Flores, Laura, *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*, Gustavo Gilli, Barcelona, 2005.
- GONZALEZ Llàcer, *Cómo reconocer el arte del modernismo*, Edusa, Barcelona, 1996.
- GOMBRICH, E.H, "Revolución permanente: el siglo XIX" en: *La Historia del arte*, Editorial Sudamérica, Buenos Aires, 2004.
- H. BARR, Alfred Jr., *La definición de arte moderno*, Alianza, Madrid, 1989.

BIBLIOGRAFÍA

HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, Tomo II, Deabate, Buenos Aires, 2002.

_____, *Teorías del arte*, Guadarrama, Barcelona, 1982.

HELLER, Eva, *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

HERBERT, Robert L., *Impressionism. Art, Leisure, and Parisian Society*, Yale University, New Haven, 1988.

HOBBSAWM, Eric, *La era del capital, 1848-1875*, Crítica, Buenos Aires, 1998.

_____, *La era del imperio 1875-1914*, Crítica, Buenos Aires, 1998.

HORKHEIMER, Max y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid, 2005.

J. BOORSTIN, Daniel, "Juegos con el tiempo y el espacio: pintar el momento" en: *Los creadores*, Crítica, Barcelona, 1992.

LASSAIGNE, Jacques, "El impresionismo", en: *Historia general de la pintura*, Tomo 16, Aguilar, Madrid, 1968.

LISSAGARAY, Prosper-Olivier, *Historia de la Comuna*, Ediciones Hispánicas, México, 1987.

LOZANO, Jorge, *El discurso histórico*, Alianza Universidad, Madrid, 1994.

LYOTARD, Jean-François, *La posmodernidad (Explicada a los niños)*, Gedisa, Barcelona, 2005.

_____, *Dispositivos pulsionales*, Fundamentos, Madrid, 1981.

_____, *Lo inhumano. Charla sobre el tiempo*, Ediciones Manantial, Buenos Aires, 1998.

PANOFSKY, Erwin, *Estudio sobre iconología*, Alianza Universidad, Madrid, 2001.

POZAS, Horcasitas, Ricardo, *Los nudos del tiempo. La modernidad desbordada*, México, Siglo XXI, 2006.

READ, Herbert, "Orígenes del arte moderno: la irrupción" en: *Breve historia de la pintura moderna*, Erbal, Barcelona, 1984.

RICOEUR, Paul, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, Siglo XXI, Madrid, 1999.

BIBLIOGRAFÍA

RODRIGUEZ Prampolini, Ida, *El arte contemporáneo, esplendor y agonía*, México, Editorial Pormaca, 1964.

SAVATER, Fernando, *Idea de Nietzsche*, Editorial Ariel, Barcelona, 2001.

SECCO ELLAURI, Oscar, *Los tiempos modernos y contemporáneos*, Editorial Kapelusz, Buenos Aires, 1958.

SCHARF, Aaron, *Arte y fotografía*, Alianza Forma, Madrid, 2005.

SCHENK, H.G, *El espíritu de los románticos europeos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983.

SHIFF, Richard, *Cézanne y el fin del impresionismo. Estudio de la teoría, la técnica y la valoración del arte moderno*, Machado Libros, Madrid, 2002.

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

STURGIS, Alexander, *Entender la pintura. Análisis y explicación de los temas*, Editorial Blume, Barcelona, 2002.

VENTURI, Leonel, *Historia de la crítica de arte*, Editorial Gustavo Gill, Barcelona, 1979.

Documentos audiovisuales:

DVD :

- *Après l'impresionisme*, éditions montparnasse, palettes.

Filmes:

- *Lautrec*, director: Roger Planchton, con la participación de Regis Roger, Elsa Zylberste y Claude Rich.

Catálogos:

La peinture à Orsay, Éditions Scala, París, 1986

Fuentes electrónicas:

www.liceus.com/cgi-bin-gba/moulin.asp 20 de abril de 2006

www.portaldearte.com 29 de mayo de 2006

BIBLIOGRAFÍA

www.interpol.gov.ar 7 de junio de 2006

www.alu.ua.es 7 de junio de 2006

www.jornada.unam.mx 2 de agosto de 2006