

# **LOS PINTORES IMPRESIONISTAS**

**Carlos Eduardo Solivéz**

Conferencia con diapositivas dada en 1967 en  
la Escuela de Capacitación de Oficiales Navales,  
Río Santiago (pcia. de Buenos Aires, Argentina)

## Surgimiento del impresionismo

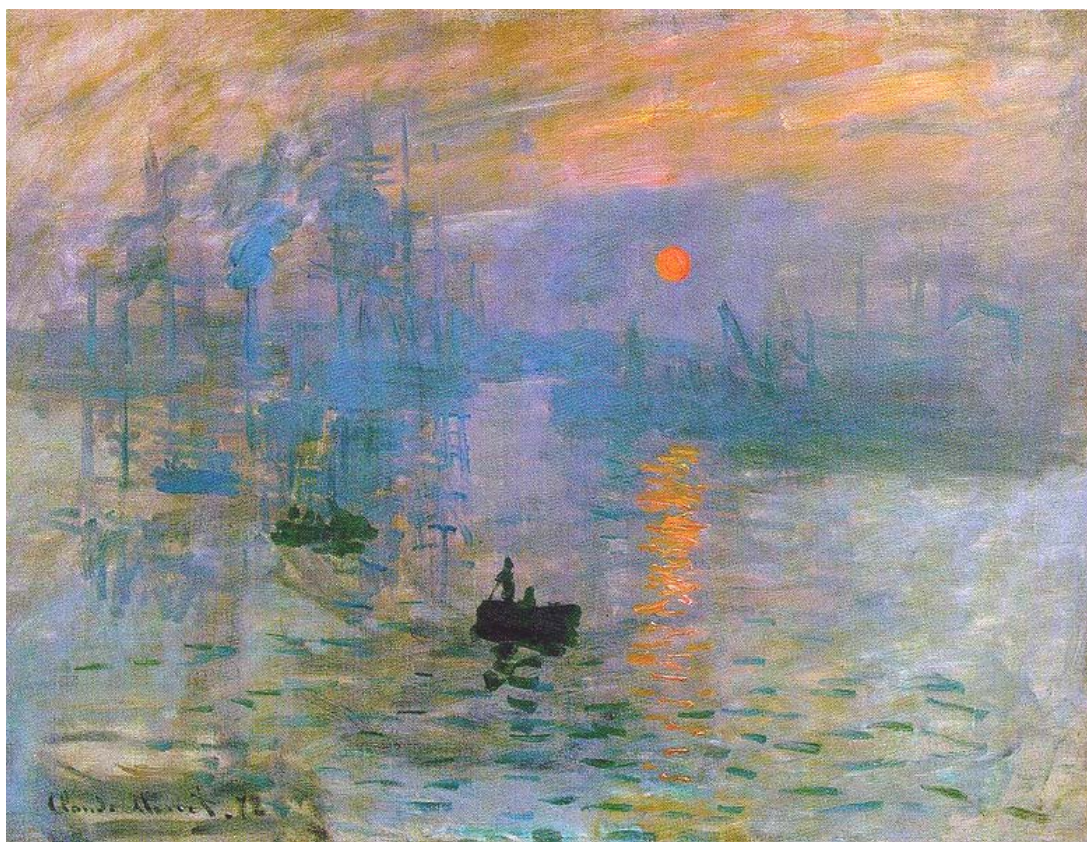


Figura 1. Claude Monet, *Impression, soleil levant* (1872).

En 1874, en tiempos de Napoleón III, un grupo de pintores expuso sus obras en el estudio de un fotógrafo en París (Francia). Entre las obras presentadas había una de Claude Monet (1840-1926) titulada *Impression, soleil levant* (Impresión, sol naciente, Figura 1). El pintor trata aquí de captar los efectos de la niebla sobre la superficie del agua. No hay un tema central, los elementos no están claramente definidos por líneas nítidas y las formas son borrosas confundiendo la visión espacial. Se trata de nada más (y nada menos) que un estudio de luz y color ejecutado con cortos y gruesos trazos de pincel que tenían poco en común con la pintura oficial de su tiempo. Monet había bloqueado su conocimiento racional del tema y volcado a la tela una impresión visual. Un reputado crítico de arte de la época tomó esta pintura de Monet como tema central de un satírico artículo que tituló *La exhibición de los impresionistas*. Irónicamente, el peyorativo epíteto aplicado por el crítico cautivó la imaginación de los mismos contra quienes iba dirigido, quienes los usaron para designarse a sí mismos. Tiempo después los críticos de arte reconocerían la precisión descriptiva del término.

El origen del movimiento es, sin embargo, anterior. En 1863, Napoleón III, para acallar las críticas de los pintores rechazados por la conservadora Academia oficial, organizó con sus cuadros lo que se dió en llamar la "Exposición de los rechazados". La exposición fue un escándalo en la conservado-

ra sociedad de la época. Las mayores críticas se centraron especialmente en *Le déjeuner sur l'herbe* (Desayuno en la hierba, Figura 2) de Édouard Manet (1832-1883). ¿Cómo explicar el escándalo que produjo este cuadro para nosotros casi normal? ¿Fue el contraste entre los hombres vestidos con atuendo usual de la época y la mujer desnuda lo que hizo que se atribuyeran intenciones indecentes al autor? Hasta entonces, cuando un pintor representaba un desnudo, lo hacía con el pretexto de una alegoría mitológica y lo pintaba con tonos que recordaban la porcelana del siglo XVIII. En el cuadro de Manet, por el contrario, la representación de la modelo se destaca por su vigor y su realismo, mostrando la verdad de la figura humana y no una visión ideal. Lo que en realidad buscaba Manet era el juego de volúmenes, el contraste y la armonía entre la naturaleza y el cuerpo humano.



Figura 2. Edouard Manet, *Dejeuner sur l'herbe* (1863).

Aunque sus recursos técnicos eran todavía pobres —la luz parece más la de un estudio que la diáfana de los campos— hubo sin embargo un entusiasta grupo de pintores jóvenes que tomó a Manet como su maestro. Vieron en él al líder de una nueva escuela realista y el rechazo de la escuela alegórica, mitológica o histórica que dominaba férreamente la pintura oficial. El hallazgo fue comenzar a ver la belleza en los temas de la vida cotidiana. Éste no fue el único aporte de Manet, quien inicia también una nueva manera de pintar. Llena las sombras con colores y evoca la atmósfera y amplitud del aire libre, ausente en los cuadros de la época.

El *Torse: effet de soleil* (Desnudo al sol, Figura 3) de Renoir produjo un escándalo más fácil de comprender. Retoma la tradición del desnudo femenino, pero tratándolo de un modo completamente nuevo. Renoir, que es ante todo un colorista, compone en términos de la vibración de la piel de la modelo al entrelazarse con la sombra del follaje y los rayos del sol. Una fuerte luz penetra por todas partes y nos da la sensación de un cálido verano. Compone así un poema de belleza femenina dotada al mismo tiempo de una intensa sensualidad.



Figura 3. Pierre-Auguste Renoir, *Torse: effet de soleil* (c. 1876).

La renovación de los temas, la ligereza en los colores y la confección de las obras al aire libre fueron los *leitmotivs* que unieron a los seguidores de Manet. El valor actual de sus obras se atribuye más a la forma en que fueron tratados que a los temas en sí mismos. Se inicia con él el camino del arte moderno donde lo importante no es el objeto representado sino el juego de colores, planos y volúmenes; la dinámica y el sentimiento que el objeto evoca en el espectador. De lo que es un pionero ejemplo el cuadro de la Figura 1, que no fue denominado por el nombre del lugar que representaba, el puerto de Le Havre.

Cada uno de los pintores del grupo puso énfasis en algún aspecto particular. Pierre Auguste Renoir (1841-1919) y Edgar Degas (1834-1917) se centraron en la figura humana. Alfred Sisley (1839-1899) y Camille Pissarro (1839-1903) en los paisajes, que llevaron a una cumbre difícil de superar. Monet jugó con las luces en las más variadas situaciones (véase la Figura 4). Este problema de la luz, que se convirtió luego en uno de los temas centrales del impresionismo, comenzó quizás cuando Monet y Renoir instalaron su estudio sobre uno de los embarcaderos deportivos del río Sena. Allí los pintores se enfrentaron con un nuevo problema, el de trasladar a la tela los reflejos y destellos del sol sobre las aguas. Fue entonces que crearon la técnica de usar toques puros de color, contiguos más no superpuestos, para crear con una vibración cromática la centelleante impresión del agua del río.



Figura 4. Claude Monet, *Mujer con parasol* (1875).

### Las técnicas del color

Desde el siglo XVII los científicos sabían que el color no era una propiedad de los objetos sino de la luz y de la sensación que ella creaba en la mente humana. Sabían que un árbol parece verde solamente porque las hojas absorben todo el rojo y la mayor parte del azul de la luz que reciben. Sin embargo, antes de los impresionistas, para el común de los artistas y la gente en general el color era considerado una cualidad de los objetos: un vestido era rojo y un árbol era verde, siempre. Los objetos se creían inmutables y el color era uno de sus rasgos indiscutibles. En realidad el color de un objeto es un fenómeno que combina el sentido de la vista y la psicología humanas con las características de la luz. Sucede así que tenemos diferentes percepciones de un objeto tanto cuando la luz varía con la posición del sol y el cambio de las condiciones atmosféricas, como cuando varían los colores de los objetos que lo rodean. Así, debido a las leyes que gobiernan la visión, una mancha blanca en un campo verde parece rojiza y una mancha verde sobre fondo negro es invisible cuando se la ilumina con luz roja.

Los impresionistas tomaron esos descubrimientos sobre la luz y los aplicaron, aunque generalmente de modo intuitivo, a la pintura. Para aprehender los efectos de color, continuamente cambiantes en la naturaleza, tra-

bajaban en sus telas sólo unas pocas horas por día, aquellas en que la posición del sol y las condiciones atmosféricas eran aproximadamente constantes. Descubrieron que las sombras, que hasta entonces habían sido usualmente representadas negras, eran al ojo humano de muchos colores, sobre todo azul y lavanda. Que la sombra en la cara de una persona que está debajo de un árbol, es verde; y la pintaron de verde. Como los colores preparados en la paleta se volvían apagados y turbios debido a la imposibilidad de fabricarlos suficientemente puros, descubrieron que podían hacer que el ojo los mezclara evitando ese problema. Para ello los ponían directamente sobre la tela, tal como salían de los pomos, formando pequeños puntos o líneas, trazos que el ojo no podía resolver a la distancia de visión normal de un cuadro. El brillo y las variaciones creadas por este efecto óptico asombraron a todos los concurrentes a las galerías de arte y ofuscaron a algunos, acostumbrados a los tonos opacos y turbios de los artistas precedentes.

La mezcla de luces es complementaria de la mezcla de pigmentos. La Figura 5 muestra los colores producidos por las combinaciones de a pares de los tres colores a los que es sensible la retina humana: azul, rojo y verde (colores primarios). Ésta fue la propiedad usada por los impresionistas para producir colores de gran vividez y pureza. Así, por ejemplo, colocando puntos rojos y verdes muy cercanos se obtenía una sensación de amarillo no igualable con el uso de pigmentos. Esta misma técnica se usa hoy para la impresión de láminas, pero usando pigmentos de los colores complementarios: amarillo, celeste, púrpura, así como negro.



Figura 5. Mezclas de luces.

El pintor impresionista que llevó esta técnica al extremo fue Georges Seurat (1859-1891), como se ilustra en la considerada su obra maestra, *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte* (Tarde de domingo en la isla Grande Jatte, Figura 6). En sus cuadros, que deben ser vistos a mayor distancia que la normal para apreciar mejor los resultados, obtuvo una gran calidad expresiva.

Nunca hubo en toda la historia del arte tantas corrientes diferentes de exploración de la representación pictórica, innovaciones tan rápidas en las técnicas y una ebullición intelectual tan grande. Sin embargo, en su excesivo interés por la luz y los colores los pintores impresionistas frecuentemente se restringieron a un rígido realismo. Al crear un callejón sin salida donde la técnica predominaba sobre el contenido, la escuela impresionista se extinguió, pero su influencia todavía perdura en la pintura contemporánea. A quien vio una de sus obras no le satisfará más el uso del color que se hacía antes de ella y los artistas actuales usan una paleta mucho más rica y brillante que la de pintores clásicos como Rubens y Velázquez.



Figura 6. Georges Seurat, *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte* (1884).

### Obras selectas

El impresionismo es un arte subjetivo en el sentido de que representa una visión totalmente personal del pintor. Es un arte fugitivo porque captura un efecto luminoso de un instante fugaz. En el cuadro de Pissarro *Gelé blanche* (Helada blanca, Figura 7) aparece la verdadera luz del aire libre. El brillante juego del sol sobre los campos delinea los planos del terreno. La figura humana carece aquí de importancia y es sólo una escala de referencia. Este relegamiento de las personas a un papel secundario debe haber parecido una herejía a los viejos pintores de la Academia.



Figura 7. Camille Pissarro, *Gelé blanche* (1873).



Figura 8. Alfred Sisley, *La Seine à Port-Marly - Les piles de sable* (1875).

En *La Seine à Port-Marly - Les piles de sable* (Port-Marly en el Sena – pilas de arena, Figura 8) Sisley se revela como un pintor a quien le gusta describir la vida cotidiana, aún en sus aspectos más vulgares. Interpreta la superficie del agua usando la técnica de Monet y Renoir de usar toques adyacentes de colores diferentes, desmenuzando la luz en sus valores cromáticos.



**Figura 9. Pierre-Auguste Renoir, *La Moulin de la Galette* (1876).**

*La Moulin de la Galette* (Figura 9) es una de las obras más alabadas de Renoir y una de las más divulgadas de su período impresionista. Enfatizando, como es usual en él, la figura humana, expresa aquí el *joie de vivre*, la alegría de vivir. El Moulin de la Galette era un café al aire libre en los faldeos de Montmartre (París). Allí se podía beber, comer y bailar. En la pintura se destaca el juego de la luz del sol, que se filtra a través del follaje, sobre las ropas y rostros de los personajes, con una hábilmente creada atmósfera que invita a unirse a la alegría general.

Dentro del grupo impresionista Monet fue el único que llevó el estudio de la luz y el color a sus últimas consecuencias. En 1892 comenzó una serie de pinturas sobre la catedral de Rouen (Figura 10). Alquiló una bohardilla que daba directamente a ella e hizo una serie de veinte pinturas donde trató de captar las variaciones de la iluminación y el color en diferentes momentos del día. Esta obsesión con la luz, sus poco definidas formas plumosas y el color a primera vista poco natural, hizo que muchos observadores consideraran sus pinturas poco artísticas. Monet, sin embargo, era tanto un ojo como un corazón y en la década de 1880 planteó ya claramente su concepción de

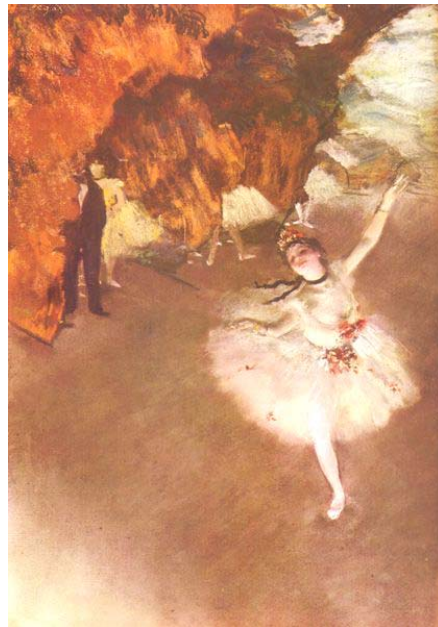


un arte semi-abstracto cuya característica fundamental era una elaborada textura de las superficies y un color lleno de resplandores.



**Figura 10 . Claude Monet, algunas pinturas de la serie de la catedral de Rouen.**

Degas estaba fascinado por el mundo irreal y brillante de la música y el ballet, con sus luces y sus sombras, su gracia y su fealdad. Su rica serie sobre las bailarinas contiene algunas de sus obras más difundidas, como *La prima ballerina* (Figura 11). En ella se destaca la sensación de dinamismo generada por una fugaz y elegante postura corporal, vista desde un ángulo inaccesible al espectador común. Refuerza esta sensación el desequilibrio en la distribución de las figuras, donde la brillantemente iluminada bailarina está fuera del centro, lo que psicológicamente tiende a hacer girar el cuadro. Como es usual en los impresionistas, el hábil manejo de la luz y la composición crea la sensación de un espacio que parece extenderse más allá de la tela.



**Figura 11. Edgar Degas, *La Prima ballerina* (1878).**

El holandés Vincent van Gogh (1853-1890), inicialmente influido por el impresionismo, dio un paso más en la dirección del predominio de los sentimientos sobre la realidad. En una carta de 1888 a su hermano Theo escribía:

*Expresar esperanza por medio de una estrella, la ansiedad del alma por una irradiación crepuscular. Por cierto que en ello nada hay de realismo, ¿pero acaso no existe todo eso?*

Su cuadro *Nuit étoilée* (Noche estrellada, Figura 12), hecho en Provenza (Francia) es una clara invención que excede su realidad circundante. La iglesia escandinava ciertamente no pertenece al lugar. El cielo es un torbellino que más semeja las olas del mar, la luna (que es casi un sol) parece es-

tar a punto de estallar. Como señalara un crítico, la imagen (no puede llamársela paisaje) es la sobrecogedora visión de un místico en extática comunión con las fuerzas cósmicas.



Figura 12. Vincent van Gogh, *Nuit étoilée* (1898).

## Epílogo

El impresionismo condujo a una revolución conceptual que sentó las bases del arte abstracto que le siguió. Si la percepción de las cosas no era absoluta y dependía de circunstancias tanto atmosféricas como psicológicas, no había ya razón para que el artista no pudiera modificar su aspecto de modo que sirvieran mejor a sus fines. Si un rostro iluminado por una luz verde tiene tonalidad verdosa, ¿por qué no darle la misma coloración cuando conviene a la composición del cuadro? Esta libertad interpretativa y expresiva —principal característica del arte contemporáneo— es, a mi juicio, la más perdurable herencia dejada por la escuela impresionista, herencia que seguramente sobrevivirá más tiempo que sus encantadoras obras.

## Bibliografía

- Barr, Alfred H. (compilador); *Maestros del arte moderno*; Universidad de Puerto Rico; Río Piedras (Puerto Rico); 1955.
- Châtelet, Albert; *Impressionist painting*; McGraw-Hill (New York – Toronto – London); 1962.