



MÁS ALLÁ DEL IMPRESIONISMO

Guy Cogeval

Presidente de los museos d'Orsay y de l'Orangerie

La historia del arte, al igual que la historia en sentido estricto, no se repite. En principio. Y en nuestros días la concepción cíclica de la historia del arte no tiene buena prensa. ¿Cómo volver a vivir fenómenos experimentados hace decenios, cuando no siglos, máxime si se considera que el impresionismo fue una auténtica revolución en la percepción y en la consciencia que tenemos de la modernidad? Aun suponiendo que solo se tratara de un hedonismo virtuoso al que la siguiente generación se vio obligada a aplicar un corsé teórico, el reto era ya considerable: hasta tal punto las reglas pictóricas se habían alterado entre *El almuerzo campestre* [fig. 30] y *Olimpia* [fig. 7] por un lado, y el retrato de *Clemenceau* [fig. 8] y *Un bar en el Folies Bergère* por otro (1880, *Un Bar aux Folies Bergère*, The Courtauld Gallery, Londres), si tomamos como patrón a Édouard Manet, quien en menos de veinte años pasa de una densidad grave, marcada por la sombra de Diego Velázquez (1599-1660), a un estilo minimalista y lacónico, o bien a un virtuosismo brillante en el que se despliegan perspectivas asombrosas. Hacia 1880, el impresionismo es un movimiento que se exhibe sin exponerse a un aluvión de críticas, mientras que sus protagonistas tienen la sensación de haber agotado ya los temas tomados de la vida parisiense y del extrarradio más próximo, y empiezan —es el caso de Claude Monet o de Auguste Renoir— a sentir fascinación por Italia y el norte de África.

También el romanticismo había sufrido su resaca entre 1840 y 1850, y el propio neoclasicismo había perdido la virginidad pura de sus primeros «pastores a la griega» y de sus «vendedoras de amor» bajo los golpes redoblados del teatro de William Shakespeare, y del poema épico medieval *El cantar de los Nibelungos*, redescubiertos ambos hacía poco.

Retrocediendo aún más, el manierismo italiano (h. 1530-50) también había sido un período dominado por las dudas, las rupturas y la melancolía, sobre el trasfondo de las guerras de religión; un período que veía tensiones brutales sucederse a la calma propia del nuevo orden visual del Renacimiento. Así, los cuerpos atormentados y los *cangianti* de Pontormo (1494 -1557), los acordes de tonos ácidos del Bronzino (1503-72), las fulguraciones eléctricas del Parmigianino (1503-40), y, por último, la inventiva desbocada de la Escuela de Fontainebleau (h. 1530-70) delataban la voluntad de llevar al extremo los principios heredados del *Quattrocento*, cuando no



fig. 7
Édouard Manet
Olympia, 1863
Musée d'Orsay, Paris

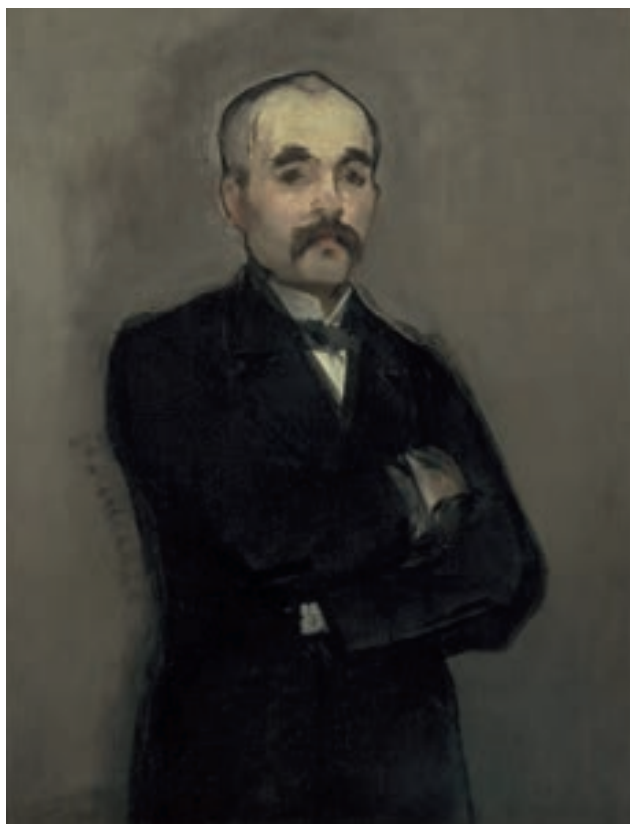


fig. 8
Édouard Manet
Portrait de Clemenceau, 1879-80
[Clemenceau]
Musée d'Orsay, Paris

de pervertirlos sin llegar forzosamente a crear un corpus coherente de reglas: todo se ramificaba mediante la referencia y la ruptura, el ataque al pasado y la nostalgia del mismo.

El postimpresionismo resulta, a decir verdad, aún más complejo, y desde luego mucho más concentrado en el tiempo: una quincena de años a lo sumo —de 1885 a 1900 aproximadamente—, durante los cuales se acentúa la sensación de aceleración incontrolable en la evolución del lenguaje pictórico, al tiempo que la música, tanto sinfónica como lírica, asimila lentamente los efectos de la revolución wagneriana, mientras que la arquitectura no saca todas las consecuencias de una utilización cada vez más diestra del hierro y del cristal.

En cambio, la pintura, literalmente, explota. Y es que, tras el impresionismo, nada podrá ser ya como antes en el arte francés, y pronto tampoco en el internacional: la sensación queda implantada como hecho autónomo y absoluto, y supondrá en lo sucesivo una sumisión objetiva a la experiencia directa de los fenómenos. La cuestión no estriba ya tanto en saber si uno se sitúa en una perspectiva de continuidad o de ruptura: lo cierto es que el impresionismo se hace añicos y resplandece como una nebulosa en vías de saturación. El postimpresionismo constituiría, por así decirlo, el «resplandor» de esa deflagración.

Se trata, por lo tanto, de un período sumamente confuso y que culmina una tendencia a largo plazo que atraviesa todo el siglo XIX, siglo caracterizado por la invasión progresiva e incontenible del color, cuando su aurora neoclásica —de Johann Joachim Winckelmann (1717-68) a William Blake (1757-1827), de Jacques-Louis David (1748-1825) a John Flaxman (1755-1826)— había querido instaurar, en cambio, el imperio absoluto del dibujo. A la espera de la irrupción del fovismo, el color desborda las líneas, mana, chorrea y se expande, invadiendo toda la superficie del lienzo. En cierto modo, el postimpresionismo marca el apogeo de un impulso vital irrefrenable, pero la mayoría de sus protagonistas pretenden además volver a la gran forma, a las armonías clásicas, a las composiciones equilibradas, e incluso llegan a apelar a Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867) frente a Eugène Delacroix (1798-1863): es el caso de Paul Gauguin y, en menor medida, también de Georges Seurat. La contradicción se desborda asimismo en el terreno ideológico: al igual que sus predecesores impresionistas, los postimpresionistas pretenden vivir intensamente

la ética de la modernidad, pero, además, imponen su ideología; para ellos, la sinceridad es y seguirá siendo siempre la condición primera del valor de la obra de arte. ¿Cómo no recordar, a este respecto, a Monet cuando confía su deseo de renacer ciego para liberarse de los esquemas convencionales de la visión? ¿Cómo no pensar en John Ruskin, para el que solo la ingenuidad de la mirada —disposición del espíritu que conjuga la comprensión intuitiva de la naturaleza con una investigación objetiva de la realidad— podía rasgar el velo de lo ilusorio? En realidad, ningún artista de finales del siglo XIX puede ignorar el poder ético del impresionismo, convertido en una de las malas conciencias de la burguesía, y que lentamente socava los mal asentados cimientos de los ídolos académicos o realistas de la III República. Semejante actitud provocativa es amplificada por los postimpresionistas.

El período en cuestión se caracteriza por un renacer del idealismo y un resurgimiento de las pulsiones —durante un tiempo vergonzantes y sofocadas— propias del romanticismo. Al contrario que Gustave Courbet, o incluso que Édouard Manet, Paul Gauguin y Georges Seurat son exponentes de una generación bastante indiferente a la evolución política, pero que se ahoga en el seno de la mediocridad del ambiente. La estigmatización de las ridiculeces del orden moral, de la estrechez mental o del radicalismo de la «pequeña» Francia satisfecha impulsa la unión de los extremos: por un lado, los pocos vanguardistas implicados en las luchas de la extrema izquierda, de la Poscomuna (Camille Pissarro, Maximilien Luce) y del anarquismo (Félix Fénéon, Paul Signac), y, por otro, los aristócratas, los elegantes, los dandis, condenados por el desprecio de la pequeña burguesía positivista a encerrarse en su torre de marfil (Gustave Moreau, Fernand Knopff, Joris-Karl Huysmans, etc.).

Las decepciones se dejan sentir con fuerza después de 1870, y no solo en Francia, debido a la derrota: en los Estados unificados recientemente, como Italia y el Imperio alemán, las clases dirigentes dan la sensación a los artistas de haber traicionado por completo las aspiraciones —tan democráticas como generosas— de 1848. De ahí que los avances de la creación plástica a finales de siglo se conciban, más que en ninguna otra ocasión, en términos de ruptura, o mejor dicho, de escándalo, de desafío..., de *Secesión*. Y es que el abismo que la separa de los gustos medios del público crece cada vez más. Como en un eco de los rugidos

que profirió la prensa con ocasión de la Exposición Impresionista de 1876 en la galería Durand-Ruel¹, los primeros lienzos de Seurat son acogidos con risas (¡El mono! ¡Las sombras invertidas! ¡La rigidez de la pareja!), mientras que la exposición «sintetista» del Café Volpini apenas si se sustrae a una indiferencia prácticamente general. Y es que la libertad del creador se presenta, más que en ninguna otra ocasión, como una amenaza al orden establecido, como una potencialidad disolvente frente al arsenal de valores admitidos. Ni siquiera un crítico ilustrado como John Ruskin duda en vilipendiar al pintor James Abbott McNeill Whistler por haber «arrojado un bote de pintura a la cara del público» al valorar una de sus obras en doscientas guineas², precio que Ruskin juzga exorbitante. En el proceso de indemnización entablado por Whistler, la defensa de la invención libre del artista triunfa con claridad sobre los conformismos propios del oficio, sobre el fetichismo de lo «hecho demasiado bien»: las doscientas guineas solicitadas por una obra constituyen, en efecto, «el reconocimiento de toda una vida», según las propias palabras del pintor.

Sin embargo, no todos los pintores pueden permitirse mantener durante mucho tiempo tan soberbia actitud retadora, y a quienes no emprenden los caminos de la asimilación solo les queda el repliegue interior (los simbolistas), el exilio (Paul Gauguin) o la locura (Vincent van Gogh).

— Las nuevas tensiones

Este malestar no es una mera extrapolación, una visión cómoda de la mente. Los impresionistas, que no se ocultan entre bastidores una vez pasados sus años de esplendor, lo padecen en toda su crudeza. La exposición de abril de 1877 en la galería Durand-Ruel marca una suerte de apogeo del grupo, que por última vez se presenta en filas compactas, y lanza un periódico, *L'Impressioniste*, para responder a las invectivas de *Le Figaro*. En sus columnas, Georges Rivière insinúa: «Tratar un tema por sus tonos, y no por el tema en sí: esto es lo que distingue a los impresionistas»³. Desde ese momento, la crítica —de Phillipe Burty a Ernst Chesneau, de Paul Mantz a Edmond Duranty y a Jules-Antoine Castagnary— les es más favorable. En 1878, Théodore Duret les dedica un opúsculo, *Los pintores impresionistas*, sin que pueda hablarse por ello de una consagración, para



fig. 9
Claude Monet
Les Nymphéas: Soleil couchant, 1914-18
[Nenúfares: sol poniente]
Musée de l'Orangerie, Paris

la que aún habrá que esperar entre diez y veinte años, durante los cuales el grupo se disolverá paulatinamente: Manet muere en 1883, Pissarro se orienta hacia el neoimpresionismo, y Renoir expone en el Salón en 1881, 1882 y 1883 pese a las amonestaciones de Paul Durand-Ruel, antes de que una estancia en Italia le permita «descubrir» a Rafael (1483-1520). Se trata del mismo Renoir que confía a Monet su convicción de la necesidad de cierta reelaboración de la obra en el taller, lo que constituye un serio ataque al principio de la composición al aire libre, «del natural». Paralelamente, las relaciones entre Monet y Durand-Ruel van de mal en peor, al tiempo que Gustave Caillebotte se queja del efecto disgregador del cínico Edgar Degas sobre el resto del grupo. Para colmo de males, Émile Zola, otrora luminoso defensor de las primeras batallas del grupo, muestra su incompreensión total del fenómeno impresionista en su novela *La obra* (*L'Oeuvre*, 1886), en la que presta los rasgos de su antiguo amigo de infancia, Paul Cézanne, a su personaje Jacques Lantier, del que hace un pintor incomprendido y fracasado.

Cada pintor emprende, por tanto, su camino, sin que ninguna dirección dominante se imponga realmente; una vez más, la época parece abandonada al capricho de las ideologías y de las aspiraciones más contradictorias. Ciertamente es que el positivismo se presenta más sólido que nunca, hasta el punto de que muchos autores, *velis nolis*, han interpretado el impresionismo como una especie de parusía estética de la «sustitución de lo real». Sin embargo, pocos son los impresionistas que logran sustraerse a la formidable atracción del idealismo durante la última década del siglo. El propio Monet se muestra sumido en una búsqueda del misterio en la estilización: su serie de diez marinas sobre Antibes (1888) entusiasma a Stéphane Mallarmé: «Hace mucho que pongo lo que usted hace por encima de todo, pero creo que ahora está usted en su mejor momento». Con sus nenúfares del Musée de l'Orangerie [véase fig. 9], Monet irá aún más lejos en la búsqueda de un arte decorativo de formas suspendidas y de prestigio interminable. En 1882, Renoir es enviado a Palermo por la *Revue Wagnérienne* al objeto

de pintar un retrato de Wagner, el ídolo viviente de los simbolistas, que se dispone a terminar su *Parsifal*. Théodore de Wyzewa y Albert Aurier, los arcángeles del simbolismo, dedican además artículos muy favorables a Monet, Pissarro y Renoir.

Por el contrario, la actitud de los impresionistas más mayores hacia las nuevas generaciones no deja de mostrar cierta malquerencia: Degas no tiene empacho en burlarse de Seurat; Renoir no logra entender que Gauguin tenga que exiliarse para encontrar algo nuevo, y Pissarro reprocha a este último sus complacencias con el simbolismo. En justa compensación, quedan expuestos a las críticas de los recién llegados, para quienes sus evidentes avances en el campo de la percepción podrían haberse logrado a costa de la imaginación; es lo que expresará con gran sencillez Odilon Redon en sus reflexiones de vejez:

Me negué a embarcarme en el navío impresionista porque me parecía que tenía el techo demasiado bajo [...]. Auténticos parásitos del objeto, [los impresionistas] han cultivado el arte en el terreno puramente visual, cerrándolo en cierta medida a aquello que [lo] supera, y que podría introducir en humildes intentos, incluso en los negros, la luz de la espiritualidad. Me refiero a una irradiación que se apodera de nuestro espíritu y que escapa a todo análisis.⁴

Entusiastas o reticentes, los escritores empiezan a sacar conclusiones acerca del período impresionista, lo que equivale a decir que este ha llegado a su fin. Es el caso tanto de Félix Fénéon como del poeta Jules Laforgue, quien afirma:

En resumidas cuentas, el ojo impresionista es, en la evolución humana, el más avanzado, el que hasta ahora ha sabido captar y reproducir las combinaciones de matices más complicadas que se conocen. El impresionismo ve y reproduce la naturaleza tal como esta es, es decir, únicamente como vibraciones de color.⁵

Análogamente, para Albert Aurier, sutil en demasía, el impresionismo no fue sino «un realismo refinado, espiritualizado, diletantizado, pero realismo al fin y al cabo»⁶.

Si la confusión parece reinar, se debe a que con demasiada frecuencia se ha dividido la historia del arte moderno en cómodos tramos (neoimpresionismo / sintetismo / simbolismo / fovismo, etc.), aprisionando a los pintores en el interior de cada compartimento. En el punto de

confluencia entre el evolucionismo materialista y una crítica de arte de tendencia historicista, pudo surgir la irrefrenable tentación de sobreponer a la trama impresionista una multitud de fenómenos culturales y sociológicos, como el triunfo del positivismo; la emergencia de las clases medias, particularmente estudiada por Karl Kautsky y por Eduard Bernstein; la irresistible ascensión de los imperialismos; la evolución monopolística de las relaciones de producción; el ambiente propio de las novelas cortas de Guy de Maupassant, y —¿por qué no?— el impresionismo tímbrico que supuestamente caracteriza a la música francesa finisecular, desde Ernest Chausson hasta Claude Debussy y Paul Dukas. Este tipo de interpretación generalizadora —pero, en el fondo, reductora— se debe en parte a que el impresionismo conoció su edad de oro en pleno auge del realismo. Y, sin embargo, la grandeza de este movimiento y su carácter irremplazable ¿no se deben precisamente al hecho de que creara una categoría irreductible de la pintura —es decir, de lo visible—, diferente del simbolismo, que aspiraba, por su parte, a la convergencia de los lenguajes y a la sinestesia de las expresiones? A decir verdad, el impresionismo resulta tan insoluble en el realismo como en el simbolismo. Más que un diario de los esparcimientos campestres de fin de semana o una crónica de los reflejos en el agua, proclama una nueva manera de pintar, o sea, de traducir la realidad, objetivándola a través de medios plásticos. Aun sin llegar a pretender poner fin a la función del tema en la pintura, el impresionismo supone el primer paso hacia cierta desmaterialización de la imagen.

Whistler, aún mejor dotado que sus colegas franceses para afrontar los nuevos condicionantes de la pintura, ya había prefigurado esto al negar la importancia ritual del título del cuadro: desde los años sesenta del siglo XIX, para él un retrato de cuerpo entero de una muchacha era una *Sinfonía en blanco n.º 1* [fig. 10]; una vista háptica de Trouville, *Armonía en azul y plata* (*Harmony in Blue and Silver: Trouville*, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston); el puente de Battersea de noche, un *Nocturno en azul y oro* (*Nocturne: Blue and Gold*, Tate Gallery, Londres); y el retrato de su madre, *Composición en gris y negro n.º 1* (*Arrangement in Grey and Black No. 1*, Musée d'Orsay). No es fácil imaginar una manera más radical de devolver la pintura a su materialidad pura y, por ende, de encerrar las apariencias en alegorías lindantes con el hermetismo.



fig. 10
James Abbott McNeill Whistler
Symphony in White, No. 1: The White Girl, 1862
 [Sinfonía en blanco, n.º 1: La muchacha de blanco]
 National Gallery of Art, Washington D. C.,
 Harris Whittemore Collection

— Mirada y perspectiva

Por añadidura, los impresionistas nos han enseñado a mirar el mundo de forma distinta. Como observó Ernst Gombrich, el hombre occidental, tras el Renacimiento, reconocía fácilmente el mundo mediante una cierta cantidad de códigos de organización espacial, de «fidelidades estabilizadoras». Presos en las geométricas redes de la *perspectiva naturalis*, los objetos parecían sustraídos de una vez para siempre a la fluctuación de las apariencias. Pero el impresionismo hace saltar esos cerrojos y nos instala en el corazón del vértigo: en ello estriba seguramente el legado capital de los impresionistas a las generaciones futuras. Treinta años antes de los descubrimientos de Albert Einstein sobre las relaciones entre masa y energía, los lienzos de Renoir, Monet, Degas y Pissarro anuncian ya la consciencia de que la realidad está inmersa en un campo de ondas, y de que la materia queda renovada por la luz, convertida en movimiento por excelencia. La idea de que la realidad física no es estática condiciona este estudio del efecto disolvente de la luz. Capturados por la radiación ondulatoria, tanto los objetos como los personajes se revelan y se anulan en la textura; es la impresión que transmiten tanto las obras de Georges Seurat [véase fig. 11] como las de Édouard Vuillard o las de Pierre Bonnard —con ser las de estos muy diferentes de las de aquel—: la superficie se organiza en manchas más o menos uniformes, que difuminan los límites entre los objetos y las sombras que estos proyectan. La profusión de lo real, expresada hasta entonces por medio de relaciones jerárquicas, de secuencias de dimensiones previsible, alineadas tras la cuadrícula del lienzo, se afirma a partir de ese momento como un campo cerrado de energía y de materia.

Todos los pintores se aplican a hacer palpable la superficie que el Renacimiento quiso diáfana, mientras que la pincelada, que la enseñanza académica intentaba disimular ingeniosamente bajo las veladuras, se vuelve visible, indiscreta, provocativa: más que en signo de una caligrafía personal, se erige en elemento fundador —a fuer de irreductible— del discurso pictórico globalmente considerado. Reanimados por la luz que los golpea, los pigmentos hacen que la superficie colorida respire, se hinche o retroceda. Preso en la red combinatoria de estos estímulos, el ojo ve el movimiento, al tiempo que cada color se desentiende de sus significantes tradicionales —un perro puede ser azul, un hombre rojo, un campo de trigo de color añil— y se le asigna una dimensión

psicológica y alegórica particular; queda completamente trazada, en este sentido, la vía de una teoría emotiva de los colores, vía que lleva de Seurat a Vasili Kandinsky.

La pasión puede, por consiguiente, quedar disociada del tema, y en ese caso la pintura explora un sistema autónomo de desencadenamiento de emociones, en términos de dirección de las líneas, de ritmos y de asociaciones volumétricas.

— Pintura y fotografía

No es pequeña paradoja que la pintura, en el momento en que reivindica su autonomía, dependa en gran medida de la fotografía. Y ello no solamente porque los artistas —como es el caso de Eugène Delacroix y de Gustave Courbet— eviten a sus modelos unas sesiones de posado interminables utilizando fotos de desnudos, sino porque la fotografía induce una mirada nueva sobre las personas, las cosas, los paisajes. Ya sea mediante las fotografías de Nadar que muestran París visto desde un globo (1858), o a través de los primeros reportajes de actualidad —los del inglés George Fenton en Crimea (1855) o los del estadounidense Matthew Brady durante la Guerra de Secesión (1865), con sus destrucciones de ciudades literalmente imposibles de mostrar y de ver para los estadounidenses de aquella década—, la fotografía genera un nuevo ambiente. La multiplicación de las imágenes, la catalogación del patrimonio de una nación, la puesta en abismo instantánea del espacio, constituyen conquistas desconcertantes. Y los avances se suceden incesantemente, desde la invención del colodión sobre placa de vidrio por parte de Sir Frederick Scott Archer (1851) hasta la primera cámara «portátil» de Kodak (1888) —que la mayor parte de los pintores se apresurarán a comprar—, pasando por los intentos de impresión en color por tricromía debidos a Louis Ducos du Hauron y a Charles Cros (1869). Pronto, el angloestadounidense Eadweard Muybridge estará en condiciones de descomponer el galope de un caballo (1878) [fig. 13], poniendo así de manifiesto las graves deficiencias del ojo humano, al igual que los errores de la representación tradicional de la locomoción animal; pocos años después, Thomas Edison, primero, y más tarde, sobre todo, los hermanos Lumière, lograrán, con la invención del cine (1895), realizar la aspiración capital del siglo XIX: reproducir la vida en su duración real y en su integridad espacial, es decir en una secuencia narrativa que incluya el *tiempo* [fig. 12].

fig. 11
George Seurat
Le Cirque, 1891
[El circo]
Musée d'Orsay, París



fig. 12
Auguste y Louis Lumière
Fotograma de L'Arrivée du train à La Ciotat, 1895
[Llegada del tren a la estación de La Ciotat]



fig. 13
Eadweard Muybridge
Saut d'obstacle, cheval noir, 1887
[Salto de obstáculo, caballo negro]
Musée d'Orsay, Paris
Donación de la Fondation Kodak-Pathé
Animal locomotion, Pl. 639



fig. 14
James Tissot
Portrait du marquis et de la marquise de Miramon et de leurs enfants, 1865
[El marqués y la marquesa de Miramon y sus hijos]
Musée d'Orsay, Paris

Tan fulminantes avances de la imagen fotográfica inducen a plantearse más que en ninguna otra ocasión la pregunta acerca del lugar que la misma ocupa en el ámbito de la pintura. A primera vista, y tal como Delacroix había presentado, la fotografía alcanza un grado tal de fidelidad en la imitación de la naturaleza, que trivializa cuanto no es innovador en las artes plásticas: si se acepta dejar a un lado la codificación irreal impuesta por el blanco y negro, la precisión de los contornos que la fotografía calca de la realidad, deja obsoleta la retórica inherente a toda pintura ilusionista. No obstante, la mayor parte de los pintores «reconocidos» de la época cae en el atolladero de la imitación: de Jean-Louis-Ernest Meissonier a Jules Bastien-Lepage, de Jean-Léon Gérôme a James Tissot [fig. 14], ¡cuántos son los que sucumben a los requerimientos de una pintura fotográfica, cuya técnica relamida y cuyos encuadres invariablemente teatrales tranquilizan al público de los Salones, pese a unos cuantos préstamos superficiales tomados de las nuevas formas de expresión! Paradójicamente, la fotografía, que en el instante captado manifiesta la profusión de la vida, se convierte para ellos en pretexto para eternizar unos rituales repetitivos, idealmente congelados en forma de cuadros vivientes. De esta forma, las cargas napoleónicas de Jean-Baptiste Édouard Detaille mostrarán con acierto unos caballos al galope cuyas patas se recogen bajo el vientre —como muestran las fotografías de Eadweard Muybridge—, en vez de abrirse formando un gran arco, como creían los pintores hasta Théodore Géricault (1791-1824) y George Stubbs (1724-1806). Y ello cuando, en realidad, la verdad fotográfica —algo completamente distinto a un mero retazo de vida— es, ante todo, verdad de un momento, comprimida en el interior de una imagen que tiene la concisión de la geometría y de la poesía. Degas escogió precisamente ese momento para pintar *El jinete herido* [fig. 15], terriblemente expresionista, con las patas del caballo deliberadamente levantadas en un salto que el pintor ahora sabe que es imposible.

Degas comprende esto con mucha rapidez. Pese a su silencio púdico y ambiguo sobre la fotografía —propio, además, de todos los impresionistas—, mantiene con esta la dialéctica más sutil que imaginarse pueda. Sorprendido de que no se representen las casas vistas desde abajo, como se ven cuando se pasea por la calle, se atreve progresivamente en su obra con los puntos de vista más «acrobáticos» —*El barreño* (*La Bassine*, colección particular), y *La señorita Lala en el circo Fernando*



fig. 15
 Edgar Degas
Le Jockey tombé, 1866-67
 [El jinete herido]
 Kunstmuseum Basel, Basilea



fig. 16
Edgar Degas
Mademoiselle Lala au cirque Fernando, 1879
[La señorita Lala en el circo Fernando]
The National Gallery, Londres

fig. 17
Gustave Caillebotte
Rue de Paris, temps de pluie, 1877
[Calle de París en un día de lluvia]
The Art Institute, Chicago

[fig. 16]—; multiplica los encuadres que relegan a los protagonistas al borde del cuadro, como en un intento de desequilibrar la centralidad dramática de la que por tradición disfrutaban, empequeñeciendo los objetos lejanos mediante un efecto de distorsión de la distancia focal propio de un objetivo fotográfico. Asimismo, la tensión hacia el «movido» —ese desenfoque del movimiento que la cámara aún capta defectuosamente, y que obsesionó a Manet— asciende en él a categoría de sistema, convirtiéndose en hábil fijación de un aspecto o motivo inaprensibles.

Degas es, en pintura, el demolidor del romanticismo; después de él, no es posible ya concebir un tiempo que «suspenda su vuelo»; su fascinación por la instantánea acaba revelando su complicidad secreta con un azar susceptible de fraccionarse a voluntad. Aun cuando nadie supo hacer mejor que él que se arremolinaran los puntos de vista en espacios cerrados, no por ello fueron los demás impresionistas menos sensibles a la fascinación por la cámara oscura: perspectivas a vista de pájaro de los bulevares parisienses, de las plazas y de los lugares inundados de sol (aprovechando las aperturas variadas del Barón Haussmann), planos cortos que parecen volcarse hacia la parte delantera del cuadro, transeúntes que irrumpen abruptamente en el interior del marco [véase fig. 17]. Y tal vez las obras de Seurat que se caracterizan por la descomposición rítmica del movimiento sufrieran la influencia de los diagramas cronofotográficos de Étienne Jules Marey. A todos estos pintores, la fotografía les induce la idea de la inutilidad de describir la naturaleza y de la oportunidad de mostrar de qué forma la experimenta el artista.

— «En el fondo de lo desconocido...»

Llegados a este punto, ¿cómo no subrayar que la pintura de las vanguardias, al negarse a seguir revolviendo una y otra vez los cajones de la literatura para robar ideas en ellos, se orienta con decisión hacia terrenos que le son ajenos, como las ciencias —para el estudio de la descomposición de la luz blanca—, la música —Gauguin, al igual que Whistler, hace referencia a «sinfonías» y «armonías de colores»— o las culturas primitivas, desde Bretaña hasta Oceanía? Mientras que la antropología aún está en pañales, los artistas acusan un interés apasionado por esas sociedades vírgenes, replegadas sobre sus creencias primordiales e intactas, desconocedoras

de las nuevas relaciones que se instauran en las regiones urbanizadas e industrializadas. El arte primitivo, ya sea celta o maorí, no ha sufrido la contaminación de la exigencia ilusionista; resultan comprensibles, pues, las correspondencias que se establecen entre la nostalgia de los orígenes propia del simbolismo y un lenguaje «salvaje» que encierra significados sagrados en unos entrelazados geométricos: a la hermenéutica primitiva de nada le sirven las relaciones dimensionales, el espacio perspectivo o el modelado. Desde Gauguin [fig. 18] hasta Paul Klee, las vanguardias se apasionarán por la organización frontal de los colores propia de los tejidos populares, y ya antes de que la expresara el sociólogo Marcel Mauss (1872-1950) se insinúa la idea de que solo el color puede despertar el instinto adormecido en cada ser humano «civilizado» y hacer que este acceda al estado de trance.

Aún más decisiva se revelará la influencia del Japón a finales de siglo, hasta el punto de que sólo podría compararse la conmoción que supuso el arte africano hacia 1905-07. Las estampas japonesas —los célebres *Ukiyo-e*— prueban, al circular en Occidente desde mediados del siglo XIX, que un sistema coherente de reproducción de la realidad puede no deber nada al embudo visual y a la cuadrícula topográfica propios de la tradición italiana. Para el artista japonés, la jerarquía de las apariencias no se organiza a partir del propio ojo, hipotético centro geométrico del mundo que lo rodea: antes al contrario, él se siente uno de los elementos de la gravitación universal, en la que no pretende establecer un orden definitivo y oprimente. De ahí esos kakemonos longitudinales, en los que pueden coexistir objetos o paisajes sometidos a diferentes perspectivas; de ahí esos encuadres de Katsushika Hokusai (1760-1849), de Torii Kiyonaga (1752-1815) o de Utagawa Hiroshige (1797-1858), que recortan violentamente la realidad, acentuando la precipitación de los primeros planos y la fuga de la lontananza, técnicas en las que pudo inspirarse Degas, combinándolas con las de la fotografía. Tal vez Monet pudo hacer referencia también a esta misma doble estimulación cuando emprendió sus famosas series de álamos [véase cat. 10], de catedrales [cat. 12 y 13 y figs. 19 a 21] y de almiares [véase cat. 11]. Fragmentos de una misma y única secuencia que capta efectos atmosféricos que se suceden sobre un objeto inmóvil, momentos fundadores de una nueva sensibilidad estética, las series de Monet pudieron inspirarse, en parte, en las *Treinta y seis vistas del monte Fuji* (1831-33) de Hokusai.



fig. 18
Paul Gauguin
Arearea, 1892
Musée d'Orsay, Paris

fig. 19
Claude Monet
La Cathédrale de Rouen. Le portail, temps gris. Harmonie grise, 1892
[La catedral de Ruán. La portada en un día gris. Armonía gris]
Musée d'Orsay, París



fig. 20
Claude Monet
La Cathédrale de Rouen. Le portail, soleil matinal. Harmonie bleue, 1893
[La catedral de Ruán. La portada con sol matinal. Armonía azul]
Musée d'Orsay, París



fig. 21

Claude Monet

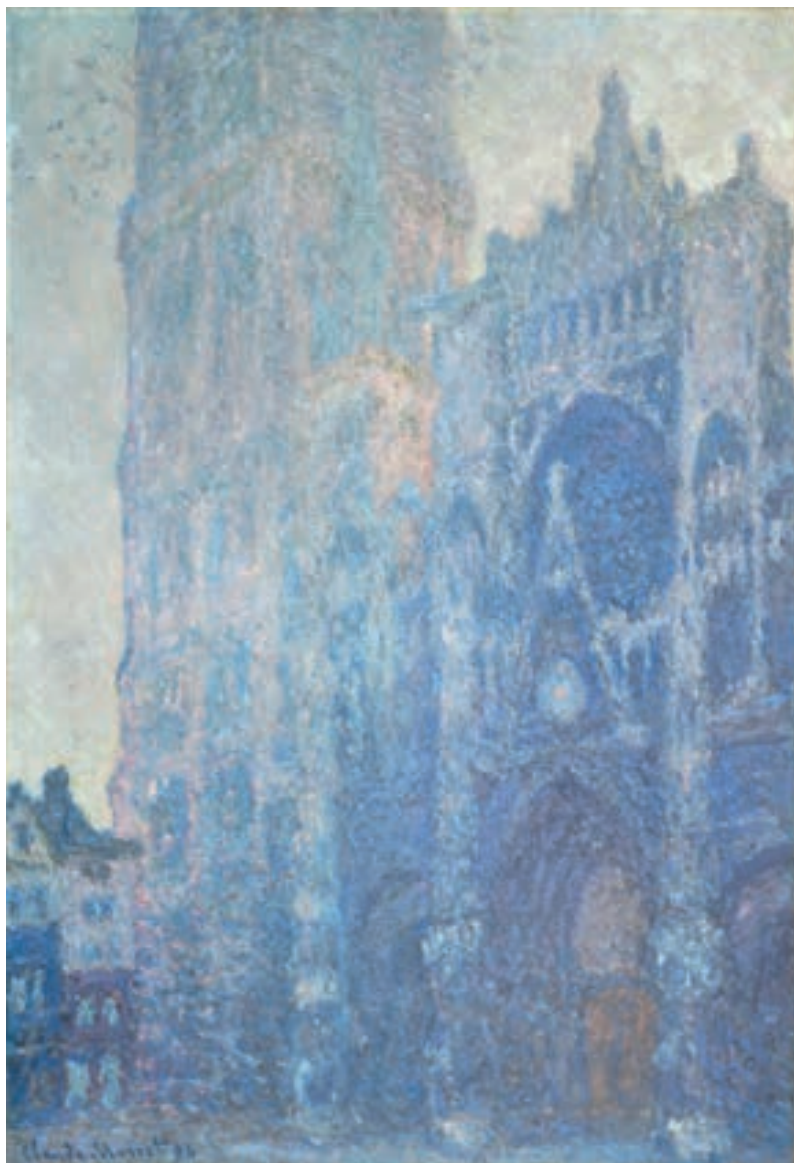
La Cathédrale de Rouen. Le portail et la tour Saint-Romain, plein soleil.

Harmonie bleue et or, 1893

[La catedral de Ruán. La portada y la torre de Saint-Romain a pleno sol.

Armonía azul y oro]

Musée d'Orsay, París



Tales convergencias influyen profundamente en lo que se convierte casi en un cambio de civilización, ya que el fin de siglo es también escenario de grandes trastornos debidos a las nuevas condiciones de la producción industrial: surgimiento del diseño y de las artes aplicadas, multiplicación y difusión de la imagen por medio de los nuevos procedimientos de impresión (cromolitografía, etc.), afirmación del gusto de las clases medias.

El peso del paréntesis impresionista sigue gravitando sobre la evolución de las artes plásticas, aunque sus ramificaciones acaban resultando irreconocibles, lo que se debe tanto al modelo que dicho paréntesis presenta, como a la justa crítica de su envaramiento.

La entrada en el nuevo siglo parece realizarse bajo el signo de una especie de unidad recobrada, por parte del movimiento de las artes, alrededor de ese centro magnético en que se convertiría el *Art Nouveau*. Llamado *Modern Style* en Inglaterra, *Jugendstil* en Alemania y en Austria, y *Liberty* en Italia, el modernismo es el primer estilo de dimensión europea que prefigura el declive de París como centro único e indiscutido de la creación artística: en Bruselas, el Grupo de los XX acoge tanto a los neoimpresionistas como a Gauguin, Van Gogh y Henri de Toulouse-Lautrec, y los destinos del siglo XX van a forjarse tanto en Viena —alrededor de Gustav Klimt, Egon Schiele, Gustav Mahler, Arnold Schönberg, Alban Berg, Carl Maria von Weber, Robert Musil y Sigmund Freud— como en Múnich, «la Atenas centroeuropea», donde Kandinsky en el taller de Franz von Stuck, Giorgio de Chirico, Alfred Kubin y Richard Strauss inician sus años de formación.

Anunciado en un primer momento por las artes decorativas, el estilo «moderno» contamina rápidamente las demás artes; en verdad, la pintura le proporcionaba un terreno favorable gracias a la tendencia a la bidimensionalidad expresada por Gauguin y por los Nabis. El *Art Nouveau* perpetúa la enseñanza simbolista, insistiendo en la fusión de la arquitectura, de la pintura mural, de la decoración entendida en sentido amplio, con vistas a producir un efecto global; la oscilación general del universo se expresa entonces a través del encadenamiento de los dinamismos rítmicos propios de cada forma de arte.

1 «Cinco o seis alienados, entre ellos una mujer, grupo de desgraciados poseídos por la locura de la ambición, se ha dado cita para exponer su obra [...]. Y muestra al público un cúmulo de cosas groseras, sin pensar en las consecuencias fatales que estas pueden acarrear. Ayer, en la rue

Le Peletier, fue arrestado un joven que al salir de allí se puso a morder a los transeúntes [...].», Albert Wolff, «Le calendrier parisien», *Le Figaro* (3 abril 1876), p. 1.
2 Se trata de la obra *Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket*, 1878, Detroit Institut of Arts, Detroit, Michigan [N. del E.].

3 George Rivière, «L'Exposition des impressionnistes», *L'Impressionniste, Journal d'art* (6 abril 1877), artículo recogido en: Lionello Venturi, *Archives de l'Impressionnisme*, París, Durand-Ruel, 1939, vol II, p. 309.
4 Odilon Redon, *A soi-même: journal, 1867-1915. Notes sur la vie, l'art et les artistes*, París, José Corti, 2000.

5 Mireille Dottin-Orsini (ed.), *Jules Laforgue: textes de critique d'art*, Lille, Presses Universitaires, 1988, p. 170.
6 G.-Albert Aurier, «Le Symbolisme en peinture: Paul Gauguin», *Mercure de France*, vol. II, n.º 15 (marzo 1891), pp. 155-65.