

Arte Universal: Centenario del Impresionismo

Uno de los grandes maestros de esta
corriente estética, Renoir, logra en su "Bañista dormida" (1897)
uno de los momentos culminantes de su creación.



Edición Especial (II)

EL DIA

Fundado por don Lorenzo Batlle Pacheco

el 2 de octubre de 1932

Año XLI. Nº 2124. Montevideo, 7/IV/1974

Directora: Dora Isella Russell

Dep. Legal 31.227/72



Renoir. "Jovencitas en la costa"

El advenimiento de la pintura pura

(Continuación)

Bondin. "Playa en Trouville"



Pissarro. "Calle de Pontoise"

Ni Courbet con su realismo llevado en términos de violencia a obras trascendentes, ni Millet con sus paisajes de vida rústica de hondo contenido humano, se dieron cuenta del "factor luz que es causa del color". Courbet pintó paisajes con colores oscuros con esa elocuente demostración de una técnica nueva y de logros cromáticos hasta entonces desconocidos. Corot con sus lejanías vaporosas, "pintaba sus sueños". Millet empleó colores terrosos, fríos, iguales que se ajustan a un planteamiento cromático a través de la pupila del pintor.

La realidad es muy otra.

Dicen estos pintores, que el bautismo de 1874 individualizará con el nombre de "impresionistas", que: No existe ningún objeto con un color determinado. El color depende de la inclinación y medio como recibe la luz, la intensidad de la luz y sus colores vecinos. La retina los percibe y al lado del color simple tiene tendencia a ver el color complementario. La sombra, pues, no será carencia de color; es otro color con tendencia al complementario del color de la parte iluminada del objeto mismo.

En cuanto a la forma, ésta tampoco existe; no hay más que masas de color, y aún así, éstas no son uniformes; son acumulación de manchas de colores. Nada, pues, de contornos; se pinta con manchas a golpes de pincel que, acumuladas en la retina, producirán la misma impresión que la naturaleza.

Técnicamente el logro de esta orquestación se logra al no mezclar los colores en la paleta para producir los medios tonos; hay que lograr que la mezcla la perciba o la produzca la retina al contemplar el conjunto.

Así, con esta teoría surge el ya citado cuadro de Manet, "Dejeuner sur l'herbe" y su famosa "Olimpia", exhibida en el Salón de los Rechazados de 1864 con gran escándalo como el anteriormente citado, escándalo que se repite en 1907 cuando "Olimpia" se incorpora a la colección pictórica del Louvre.

Ambos cuadros sobre todo "Dejeuner sur l'herbe" son de ejecución espontánea, y con un cromatismo a base de manchas sintéticas hábilmente distribuidas en zonas claras y en zonas en sombra. Toda la eficacia de estas magníficas realizaciones descansa en el color. Hoy, a más de cien años de ejecutadas, el color ha perdido la espectacularidad de los días de la controversia.

Veinte años después, Manet expondrá en el Salón de 1872 "El Bar de Folies Bergère", y provocará la misma reacción. Esta obra exenta de todo romanticismo, tiene por el contrario, en una concepción audaz, un crudo realismo. Sólo la figura de primer plano está de frente al observador. Todos los elementos compositivos del cuadro, el espectador los ve reflejados en el ancho espejo que está a espaldas del personaje al que también refleja mostrándolo de espaldas. Técnicamente hay un inteligente uso de los colores, azules y pequeñas manchas rojas o naranja de contraste, dejando que la luz blanca artificial se refleje sin violencia y sin quitar la nitidez a las figuras. Por otra parte, hay un alarde de técnica notable en la maestría con que está concretada la traslucidez del vidrio, los reflejos apagados o brillantes, como asimismo la estructura de los colores. Todo ello hace que esta obra, de la que Manet hizo varios esbozos, sea la más notablemente integrada de esta historia de la revolucionaria modalidad pictórica.

Acompaña a esta obra su parte anecdótica: entre los personajes aparece Mery Laurent, una de las famosas bellezas de la época, amante de Mallarmé. De esta belleza, Manet pintó un buen retrato, en 1882, llevando al género retrato la revolucionaria técnica de la innovación pictórica.

En 1870 estalla la guerra franco-prusiana. Es el año en que muere Balzac.

Manet entra en la Guardia Nacional, Degas en la Artillería, Renoir en el Cuerpo de Camadores a Caballo y Monet y Pissarro, las dos figuras a cuyo lado se habían formado los grupos de "l'Atelier Gleyre" y de "l'Académie Suisse", viajan a Londres.

Inglaterra y Francia mantenían, desde la época del romanticismo, en el campo de la literatura y en el campo de la pintura, permanentes y notorias relaciones. Antes de 1870, por más de un lustro, vivían indistintamente en París o en Londres, Whistler y Daubigny y Fantin Latour y Manet.

La guerra los reúne en Londres, ciudad a la que volverá Pissarro repetidas veces hasta 1899.

Pissarro recibió una inolvidable impresión en la contemplación de las obras de Turner (1775-1851), y mantuvo siempre un vivo recuerdo del famoso "Great Western" pintado en 1843, que constituye la primera representación de una locomotora en la pintura, tema que después será tratado por los pintores que esta-

mos mencionando. Monet lo hará en su célebre serie de la "Gare de Saint-Lazare". Y también en algún motivo representando "La Gare d'Argenteuil".

A pesar de los años, el cuadro de Turner, que pudimos apreciar en la National Gallery donde se conserva, sigue siendo la más enérgica interpretación y el documento más notable de aquel maravilloso invento que revolucionó las condiciones de vida.

Monet pintó después, en 1877, "Le Pont de l'Europe", donde su agudo sentido observador, al contrario del pintor inglés, a quien le interesa la innovación tecnológica, desentraña los fenómenos de luz producidos por el humo de las chimeneas elevándose al cielo y la difusión de la luz solar a través de las columnas de humo de un gris blanquecino que conforman la atmósfera del cuadro.

En 1871 Pissarro también abordó el tema, sin duda recordando a Turner, pero con una estructura diferente a la del pintor inglés; éste presenta el cuadro en una "confusión" fantasmagórica que arrastra nubes de un cielo tormentoso, niebla y el vapor de la caldera. En cambio, en Pissarro, su tema representa un ferrocarril saliendo de la estación ferroviaria de Ponce, en un paisaje luminoso, y de la locomotora emerge un penacho de humo que sube ágilmente hacia el cielo.

También Pissarro sufrió la influencia de Constable en algunos motivos que reprodujo con la vibración luminosa del aire londinense, pero aun así, Pissarro en el fondo permanecerá por muchos años fiel a su aprendizaje al lado de Corot en Fontainebleau anteponiendo la fidelidad a la naturaleza, a los arrebatos de la imaginación.

Pasada la guerra, el comerciante en cuadros Durand Ruel, que veremos durante veinte años seguir al lado de los impresionistas con rara consecuencia, convirtiéndose en el promotor de sus exposiciones, reanuda contacto con estos artistas y por intermedio de Degas y de Sisley entra en amistad con Manet a quien le compra treinta cuadros en una cifra aproximada a los cincuenta mil francos. Con ese dinero Manet viaja a Holanda para estudiar a Franz Hals.

El final de la guerra marca el apartamiento de Cezanne del tema romántico y pasional para comenzar su etapa del estudio objetivo del paisaje, y Degas adopta como ámbito documental de su temática el Foyer del Teatro de la Opera.

De una mirada cronológica surge que, terminada la guerra del 70 hay una desmembración de estos artistas, acotando que Berthe Morisot busca la inspiración temática en los paisajes de España. Pissarro se instala en Pontoise donde traba conocimiento con Guillaumin, y Monet se instala en Argenteuil, y por esos azares del destino vuelven a ser Monet y Pissarro las dos tendencias del movimiento; el "movimiento de Pontoise" y el "movimiento de Argenteuil", como diez años antes habían sido el movimiento de "l'Académie Suisse" y del "Atelier Gleyre".

Sisley comparte las indicaciones de Monet y de Pissarro; de éste, la característica de la temática de la vida rústica y del otro, la bizarría del colorido y, por sobre todo, la gama colorística de Corot.

Berthe Morisot, discípula de Corot, sigue su evolución al lado de Manet su maestro y amigo, pero sigue a Monet en Argenteuil, como también lo sigue Degas.

Cezanne permanece al lado de Pissarro de quien aprende su técnica, su método, la riqueza cromática y la aproximación objetiva del mundo exterior.

También se encuentran a su lado, Vignon, Belliard y Cordeil.

Pontoise es una pequeña villa de carácter rústico dominada por un hermoso valle, en el silencio y en los requerimientos de la tierra con sus casas de pisos altos, edificadas en las alturas, con el ritmo regular de las estaciones y el transcurrir de los días en una idílica vida y en una permanente simplicidad.

Pissarro documentará en su cuadro "Calle de Pontoise", en 1866, la armoniosa característica del lugar, que se constituye en un ejemplo de las primeras etapas de la transformación pictórica, y cuando todavía Pissarro no se había emancipado de la influencia de Corot con el que había estado en contacto en 1855.

Esta "Calle de Pontoise", es un paisaje simple y muy armónico. También los paisajes de Corot de aquella época eran muy sencillos. En las obras de Pissarro de esta época, hay en el empuje algo de Courbet. Estas obras primitivas de Pissarro son de la serie de las que lamentablemente sería destruida por la guerra franco-prusiana, de la que se salvó "Calle de Pontoise".

Como Pissarro en Pontoise, Alfredo Sisley (1839-1899) hijo de ingleses, nacido en Francia y francés por adopción, el más modesto de los innovadores, aunque exclusivamente paisajista, también abordó el



tema urbano y pintó "La Place d'Argenteuil", realizado en 1872 cuando el grupo se aproximaba a la concreción de su revolucionaria técnica, y es un ejemplo de esa temática carente de dinamismo. Así fue toda la pintura de Sisley y no se verá en él otra evolución, permaneciendo igual, pero siempre acertado en los planos de color. En la simplicidad de la realización hay algo de Corot, logrando emanciparse de éste, cuando trabajó al lado de Monet. Con este artista, Sisley ganó frescura, armonía, contrastes luminicos que conservará después en su obra posterior. Como ejemplo de esta transformación pictórica puede citarse "Paisaje de Louveciennes", pintado en 1874, en el año de la célebre exposición. Este tema representado en la estación invernal, había sido pintado también el año anterior en la estación de verano. Sisley, como Monet, pensaba repetir los temas en diversas estaciones y diversas horas del día. No lo pudo realizar. Monet lo concretará recién en los últimos años de su vida.

Argenteuil, ubicado en las cercanías de los arrabales del Sena, con la animación de sus tabernas, de sus botes, la claridad del cielo, el movimiento de las aguas y la luz vibrante produciendo efectos excepcionales, favoreció el impulso de Monet.

El momento de Argenteuil es el del encantamiento por el movimiento de las aguas, la diaphanidad infinita del cielo, el cabrileo de las luces sobre las crestas de las olas y los remolinos de luz que en figuras geométricas, desconocidas, se elevan a las alturas infinitas.

El momento de Pontoise es netamente bucólico y terrestre y fiel al espíritu de Corot.

Fue en Argenteuil donde Monet realizó entre 1872 y 1877, sus mejores obras. Enamorado de los paisajes luminosos, de las riberas del río, de las barcas de blancas velas deslizándose lentamente en la corriente, de la claridad del agua y el desplazamiento en ondas al avance de las embarcaciones, y con el movimiento de los paseantes parisienses de los domingos, logra Monet configurar una temática que es un canto a la naturaleza. Monet estuvo allí con Caillebotte. Este tenía allí una casita y una barca; allí se instaló Monet y salía en la misma, cubierta con un toldo, en ese taller flotante, recogía al instante la magnificencia de aquellos paisajes. Así lo había hecho antes Francois Dauvigny (1817-1878).

Edouard Manet recogió para la posteridad en un cuadro que se titula "Monet trabajando en su barca", esta forma de actividad del celebrado pintor.

Este cuadro fue pintado en el verano de 1874, cuando arreciaban todavía las críticas al Salón de abril de ese año.

Esta obra de Manet pintada al aire libre es un alarde de simplificación de las formas, y en los procedimientos, armoniza la sencillez del motivo destacándose de un fondo de ciudad lejana y es a la vez un documento de la vida cotidiana. También en este aspecto, como se verá más adelante, fue muy importante el aporte de estos pintores.

La revelación científica de Chevreul intuitivamente presentida por Delacroix, e instintivamente sentida por los integrantes de las dos tendencias que durante diez años han agrupado a estos artistas, es el común denominador de la producción pictórica de los mismos.

Manet, Monet, Degas, Sisley, Renoir, "renunciaron a los matices grises y a los brunos intermedios de la larga tradición de Corot por la exaltación de los colores puros".

Estamos en 1873. Es el momento de equilibrio y de cohesión de los períodos de Pontoise y de Argenteuil, después del largo proceso iniciado en la época del Atelier Gleyre y de l'Académie Suisse.

Su técnica tiene todos los ribetes de la generalización y, como dice Lemayre, *maravilla de justesa, de gracia, de intimidad, de ternura; es un canto discreto pero es puro*.

A pesar de esta realidad, en el balance total de la obra de estos pintores, aún de los más celebrados como Renoir y Monet, no volverá a encontrarse la frescura intuitiva de los primeros ensayos.

En 1873, pues, el grupo se siente seguro para afrontar el juicio del público.

La crisis financiera que estalla a continuación de la instalación del régimen de la Comuna, puso a Durand Ruel en situación difícil, lo que lo lleva a suspender sus compras, a hacer un paréntesis en sus actividades y a no organizar exposiciones de arte.

Este grupo de artistas innovadores, queda abandonado a su suerte.

No tenían ninguna esperanza en el Salón Oficial que cada vez los trataba con creciente hostilidad. A pesar de la intervención de Dauvigny, Cezanne había sido rechazado en el Salón de 1866 y en 1867 muchos de estos artistas no habían sido admitidos en la Exposición Universal de ese año.



J. B. Basille. El taller del artista

Las Exposiciones 1874-1886

Basille, precisamente en 1867 había conversado con sus compañeros para realizar un salón paralelo al margen del Salón Oficial. Monet actualiza la idea. Edouard Manet no lo acompañó porque, como ya se ha dicho en párrafos anteriores, Manet consideraba que la batalla debía librarse en el Salón Oficial.

Se estudiaron las opiniones y después de ver la forma de organizarse, Monet, Pissarro, Renoir, Sisley, Degas, Cezanne, Guillaumin y Berthe Morisot, que dentro de diversos temperamentos estaban unidos, fundaron la Sociedad de Artistas Pintores, Escultores y Grabadores. Caillebotte, Rouart, Braquemond, Cals, Lepine, Coline, Astruc, ligados a Degas, Boudin y Giuseppe de Nittis, corrieron con aquéllos la aventura pictórica.

Se expusieron ciento sesenta y cinco obras de treinta autores entre el quince de abril y el quince de mayo de 1874 en el Atelier del fotógrafo Nadar.

"El disco naranja del sol naciente horada la bruma de la mañana en el puerto y alarga los reflejos sobre la rada verde y violeta que surcan las barcas azules de los pescadores. El agua y el cielo se confunden en una impresión atmosférica registrada por extraordinaria sensibilidad visual". Es el tema del cuadro pintado por Claude Monet en El Havre años atrás y expuesto en esta exposición de 1874 con el título de "Impresión Soleil Levant".

Estamos en el punto de partida de este trabajo y en la fecha de bautismo de este movimiento pictórico que se conocerá a partir de entonces con el nombre de "Impresionismo".

Sin embargo, Jean Baptiste Corot, había dicho antes con genial intuición a sus discípulos de Barbizon "Le beau dans l'art, c'est la vérité baignée dans l'impression que nous avons reçue à l'aspect de la nature". ¿No está en esta frase la raíz del futuro impresionismo? Claude Monet emplea, precisamente, la palabra "impresión" para calificar su famoso cuadro.

Realizada la exposición se organizó la venta de los cuadros en el hotel Drouot, arrojando el total de la subasta ciento sesenta y nueve francos para cada uno de los expositores, obteniéndose por un lienzo de Renoir la suma de cuarenta y siete francos.

Esa venta se realizó en el año 1875.

En 1876 se realiza la Segunda exposición de los impresionistas y la subasta de las obras de los que decidieron venderlas (Sisley, Monet y Renoir) no llegó a cincuenta francos por obra.

Un año después de la muerte de Sisley en 1899, un cuadro de Sisley se vendió en la suma de cuarenta y tres mil francos.

En 1877 se realiza la Tercera exposición. La Cuarta, en 1879, a la que se incorporó Gauguin recomendado por Pissarro; y Degas había hecho admitir a la pintora norteamericana Mary Cassatt, individualizada en la historiografía del movimiento con el nombre de "la niña del impresionismo". En el Salón de 1879 no concurren Renoir, Cezanne, Sisley ni Berthe Morisot.

La escisión se agrava en 1879 cuando estos artistas últimamente nombrados resuelven enviar sus cuadros al Salón Oficial, no siendo admitidos ni Cezanne ni Sisley.

La crisis se agrava en 1880 en la Quinta exposición cuando Monet no concurre.

En la Sexta exposición, en 1881, se anota la presencia de Degas, Guillaumin, Berthe Morisot y Pissarro.

En 1882 Durand Ruel hace esfuerzos para el reagrupamiento de los artistas y consigue doscientos cincuenta y tres cuadros de pintores impresionistas con excepción de Cezanne que había sido admitido en el Salón Oficial de 1881 y Degas, a pesar de que esta exposición organizada por Durand Ruel se había publicitado con el nombre de "Salón de Artistas Independientes". (Este Salón viene a ser la Séptima exposición impresionista).

En 1883 muere Manet y se completa la dispersión. Vuelven al grupo Monet y Sisley y con ellos Pissarro que lucha desesperadamente por reconquistar en su labor de paisajista la frescura de su juventud.

Entre 1883 y 1886 en que Berthe Morisot organiza la Octava y última exposición, se produce la ruptura y la dispersión del grupo.

Cuando años después Sisley y Renoir se niegan a volver a los Salones y Pissarro en un intento de reconquistar terreno para la aventura, organiza una exposición con Forain, Mary Cassatt y Lebourg, recibieron por concepto de venta cuatrocientos treinta y nueve francos cada uno, y posteriormente cuando el mismo Pissarro invitó a Monet, éste le contesta que es imposible, que un arte que incomodó a tantas convenciones viejas no pueda lograr aprobación y en Ruan, en 1893, confiesan su escepticismo con respecto al movimiento, después de treinta años de pintura.

La elaboración de un arte que buscaba su inspiración en la naturaleza conmovió profundamente a una sociedad respetuosa de las jerarquías y de los rigores de la disciplina académica, pero a pesar de la comprobación de este hecho, hay que reconocer que el impresionismo llevaba en sí los fermentos del arte moderno, la raíz nutricia de una civilización del color.

Berthe Morisot.
"El pequeño puerto
de Lorient"



La Temática

Gauguin. "El Sena en París bajo la nieve"



La temática que documentó este arte tiene la virtud de hacer llegar a la época presente una visión de aspectos de la vida de la sociedad de fines del siglo XIX, y en ello su aporte es muy importante.

Dentro de la amplia libertad de que gozaron estos artistas en su expresión plástica tradujeron en sus obras el paisaje estático de las campiñas y de las tierras de labor, tradujeron el dinamismo de las aguas mediterráneas y sorprendieron el dinamismo de las ciudades y también la quietud encantadora de las callejuelas de los poblados campesinos.

Tradujeron con maestría, con sutil esfumadura de los contornos, la temática urbana a la hora de las brumas matutinas o en la incierta hora entre el día y la noche cuando las calles se alumbran con luz ar-

tificial o envueltas en celajes de humo en los paisajes urbanos animados con el ritmo de las zonas fabriles.

Una temática hasta entonces no practicada y de la que no se sospechaba fuera a abrir un ancho campo a la producción pictórica de los impresionistas, fue la de los paseos campestres animados con muchas figuras humanas que sacaron al paisaje de su tradicional quietismo.

El desenvolvimiento de los medios de transporte facilita tales paseos.

El ferrocarril acercó el campo a París, como así mismo acercó las playas.

Fueron corrientes los paseos por las costas bañadas por azules aguas y por las riberas del Sena. Los

pintores de Argenteuil sacaron buen partido de todo ello, en cuyo ambiente se mezclaban.

De ese atuendo femenino que es la sombrilla, inaugurada en la pintura por Courbet, sacaron inspiración y percibieron hermosas combinaciones cromáticas de las sedas multicolores que las cubren. Son numerosos los cuadros de estos artistas que así lo documentan.

Pero si la playa había constituido el refugio mundano de los habitantes pudientes de París, las clases menos pudientes se esparcen los domingos por las tabernas de los arrabales que el ferrocarril ponía a su alcance y los artistas documentan los paseos en bote y los almuerzos campestres en los que los personajes delatan una contagiosa ansia de vivir.



Renoir. "El almuerzo de los remeros"

También Renoir pintó barcas sobre el Sena a la sombra de los árboles con una técnica concretada en largas manchas de color partiendo éste con pequeños acentos de intenso color rojo tan característico de las obras de Renoir y también en azules con una tonalidad hacia el verde en valores dominantes. Como en estos temas al aire libre pintados por Renoir, una luz armónica conseguida a base de verdes y grises; éstos con leve tono azulado a veces fragmentados por golpes de color más vivo.

En 1881 Renoir pintó el célebre cuadro "El almuerzo de los remeros" que es el último de los cuadros de la serie dedicados a la vida parisiense, que integran asimismo "Le moulin de la galette", pintado en 1876



Pissarro. "Avenida de la Opera"

y "Les parapluies", éste, en la National Gallery de Londres.

En "El almuerzo de los remeros", queda evidenciada la facilidad con que el artista recoge la vitalidad de la juventud sensiblemente reflejada en los rostros de sus protagonistas como también la expresará en las figuras humanas que animan las escenas campestres los salones de baile y en las barcas deslizándose sobre las aguas del Sena. Hay en todo ello una sutileza en la captación de las expresiones de las

Renoir.
"Le moulin de la galette".
(Fragmento)

Renoir. "Las grandes bañistas",
y dos estudios para el lado derecho de la tela.
La figura representada es Gabriela,
que le sirviera de modelo al artista
después de 1895

Renoir. ¿Gabriela? De la colección del autor. Obsequio, en 1919,
de Doña Adelaida Scott de Hequet, madre del pintor uruguayo
Diógenes Hequet



figuras constituyéndose cada una de ellas en un retrato individual. En el cuadro de referencia, aparece Alice Charigat, que fuera esposa del artista.

Técnicamente caracteriza a ésta y otras obras de esta temática realizada por Renoir, la simplicidad de las formas, la agresividad del color, el contraste de los tonos, la armonía de los verdes que hacen adivinar los sauces de la orilla, la riqueza de la luz, la frescura y sobre todo el canto a la vida que significan éstas evocaciones.

En Renoir hay una temática subyugante. ¿Quién no ha admirado directamente o a través de las múltiples reproducciones en colores por los más adelantados procedimientos para ese fin, el magnífico cuadro "¿Las grandes Bañistas?" Alguien lo ha definido como un poema de la vida libre entre las flores, el canto triunfal de la carne vibrante. Las sutilezas cromáticas con que están tratados todos los elementos del cuadro, el color-rojo símbolo de la vida hábilmente distribuido, donde corresponde, se multiplica en gradaciones infinitas y hay una perfecta fusión entre las figuras iluminadas y la vegetación paradisíaca que las rodea.

¿Quién no ha admirado en ese cuadro la figura de Gabriela?

Cuando en avanzada edad el reuma vuelve torpe sus dedos para manejar sus pinceles y hace aún posar a Gabriela para la concreción gráfica de formas humanas que anidan en su privilegiada imaginación, es la Gabriela de sus años mozos llena de lozana juventud la que traduce en sus lienzos; es un canto a la

vida que perdura en el Tiempo, y en el fondo de dos lagunas que son los ojos de Gabriela ve reflejados como sucede en la mansedumbre de las aguas quietas y claras, sus fracasos y sus triunfos, sus esperanzas y sus desdichas, sus virtudes y también sus flaquezas.

Gabriela falleció a los ochenta años en San Francisco de California en el año 1960. Había entrado como doméstica en la casa de Renoir a los dieciséis años en 1895. Bien plantada, de hermosas proporciones se convirtió en una exquisita modelo que con sencillez posaba para los temas de desnudos que Renoir hizo a lo largo de su vida.

La temática de las callejuelas y vistas urbanas de París que fueron temas favoritos de Monet, Pissarro y Renoir, se encuentra antes y después de 1874.

Así Pissarro pintará en 1897 "Le Boulevard des Italiens", pero en esa época, esta realización acusa otra técnica, otra libertad de expresión; hay una síntesis revolucionaria en la manera de tratar las figuras que se adivinan en la media luz de los focos que iluminan el húmedo pavimento del Boulevard.

Este cuadro tiene también una gran novedad porque toda la escena está iluminada con luz artificial, como es también una novedad en Pissarro, el dinamismo de la escena que contrasta con la quietud de los cuadros de Pontoise.

Iguales apreciaciones caben a la serie de doce telas que tienen por motivo el Boulevard Montmartre, bajo las luces más variadas, provocadas por iluminación nocturna, modalidad que fue muy imitada por sus continuadores. Pissarro continuará hasta su

muerte, en 1903, ensayando esta novedosa temática.

También Augusto Renoir tiene estos temas urbanos pintados con anterioridad a 1874, como por ejemplo "Le Pont Neuf". Esta es una obra enérgica, dinámica, pero por encima de todo es una maravilla cromática y de una perspectiva aérea notable. Hábiles síntesis son las figuras humanas que animan la escena, que proyectan su sombra en el suelo por la extraordinaria luz de un sol que cae a plomo sobre el paisaje. Hay algo que recuerda a los pintores venecianos del siglo XVIII en los temas urbanos de que fueron autores.

Además "Le Pont Neuf" es una demostración de la sensibilidad visual de Renoir para captar instantáneamente como lo hacía la máquina fotográfica, revolucionario invento de la época que tuvo gran influencia en los pintores, y de la que sacaron sabias enseñanzas.

Monet, a quien la historiografía de los impresionistas califica como el paisajista de París, sacó abundante provecho de los temas urbanos, de los núcleos de gentes y del transitar de los carruajes en los bulevares, pero dando preferencia a los temas donde podía expresar la gama colorística de los reflejos en las aguas vistas desde la sombra de los árboles, en la lejanía del paisaje lograda inteligentemente con algún bote en último plano. Otras veces, reflejos sutiles en un paisaje sin cielo que se adivina en la superficie líquida y con árboles que tampoco se ven, pero que los reflejos ponen en evidencia. Así sucede en "Pescadores en el Sena en Poissy". Es un estudio de



Mary Cassatt.
"Madre dándole de beber a su hijo".
Llamada
"la ninfa del impresionismo",
está unida con Berthe Morisot y Pierre Bonnard,
a las últimas etapas del impresionismo a las puertas del siglo XX



Renoir. "Jovencita peinándose"

Renoir. ¿Gabriela? De la colección del autor. Obsequio, en 1919, de Doña Adelaida Scott de Hequet, madre del pintor uruguayo Diógenes Hequet

perspectiva notable; la escena está vista desde lo alto de una colina de la que se ve solamente el plano que se acerca al agua; lo insólito es que no se sabe que hay una colina.

El cuadro recoge cinco barcos con seis pescadores; acertados los reflejos y perfecta la horizontalidad del agua que abarca la dimensión total de la tela. No hay cielo. Es magnífico el recurso de la ubicación de un pescador de pie en el extremo de la barranca con lo que logra profundidad. Los reflejos de verde follaje insinúan la costa opuesta. El cielo está presente en los reflejos de las serenas aguas.

El mar también tuvo poderosa atracción para estos artistas y la contemplación de los fenómenos luminosos en las aguas en movimiento, fue la razón de sus teorías.

Renoir y Monet fueron sensiblemente impresionados por el paisaje marítimo.

Nadie mejor que ellos para aprisionar las luminosidades constantemente cambiantes arrancadas al rayo de luz por el prisma de las aguas, luminosidades captadas y trasladadas al lienzo con asombrosa rapidez, en nerviosas pinceladas.

Había un antecedente en Courbet, que había sido un apasionado por la costa mediterránea, para deleitarse con el espectáculo siempre nuevo, siempre reno-

Lautrec.
"En las
carreras"



LAUTREC.
"El salón
de la calle de
los Molinos"



Degas. "Bailarina con ramo"



Berthe Morisot. "Les lilas á Morcourt". En esta obra es evidente la influencia de Manet

Cezanne. "Naturaleza muerta". También en esta disciplina artística los impresionistas dejaron muestras acabadas de su revolucionaria técnica



vado, que no cansa, que no fatiga y que siempre es distinto.

Hasta 1870 Courbet fue un asiduo observador de ese espectáculo y si no analizó como Monet las sensaciones luminosas que tradujo después en sus cuadros, Courbet tradujo notablemente la majestad de ese espectáculo con una paleta de ricos registros tonales. El otro antecedente era James Whistler (1834-1903) discípulo de Courbet, del que después se separa orientándose en un arabesco decorativo lleno de gracia y sin artificio. Este artista dejó en esta temática realizaciones de brillantes cielos, cálidas arenas, azules aguas que se convierten en matices de plata en las crestas de las olas y de las que parece emerger una sonoridad musical.

Los paisajes de agua y sus reflejos que atraerán la dedicación de Monet explican la larga serie de telas, cerca de cincuenta realizadas en cuatro años y expuestas en la galería Durand Ruel en 1909, temática de la que volvió a producir otra serie de veintinueve telas inspiradas en el luminoso paisaje de las aguas de Venecia.

También los impresionistas tuvieron pasión por los paisajes recogidos en blancura subyugante en la época de los frios y de las nieves. Pissarro, Sisley y Monet tienen en su producción realizaciones con esa temática.

La nieve, dice Lemayre, ofrece un soporte para las variaciones cromáticas. Hace el mismo papel que los blancos manteles en la forma tradicional de expresar la Naturaleza muerta, y se dio la extraña paradoja, sigue diciendo el autor citado, que estos artistas renunciaron al blanco, a lo negro, a los tonos inter-



Sisley. "Paisaje de Louveciennes"



Manet. "Méry Laurent"

Pierre Bonnard. "Plaza Clichy"



Lautrec. "Mlle. Margolin"

Lautrec. "Jane Avril saliendo del Moulin Rouge"



Cezanne. "Vista de Auvers"

medios y a los grises sobre los que había descansado su producción hasta 1870 para adoptar colores puros, descompuestos por el prisma en pequeñas parcelas vibrantes.

También los impresionistas fueron sutiles pintores de rincones íntimos que inauguraron un nuevo lenguaje pictórico sorprendiendo los efectos de la luz natural o artificial, donde el interés del pintor no está en el dibujo de las formas, sino en la transformación que éstas sufren por las incidencias de los rayos de luz haciéndolas esfumar en suaves gradaciones de color, hasta desaparecer en las partes menos iluminadas de la escena.

El género del retrato no fue excepción en la temática de los impresionistas y también en esta disciplina como en las otras, la preocupación no fue el dibujo, ni el carácter moral, ni los elementos que traducesen la psicología del retratado. La preocupación dominante fueron los tonos, y los efectos de la luz.

Finalmente cabe consignar que también la naturaleza muerta entra en la temática de los impresionistas y también allí juega importante papel la luz y la sombra para expresar en forma sutil los volúmenes, logrando que esta temática dejara de ser un arte de imitación, abriendo el camino con la técnica anotada

a una concepción nueva del viejo arte de la naturaleza muerta que estará presente en los impresionistas y en las tendencias posteriores, traduciendo los intentos por canalizar un nuevo orden pictórico.

Insistiendo sobre el capítulo de la temática de los impresionistas dijimos ya que Degas buscaba inspiración en el "foyer" de los teatros para llevar al lienzo la estructura de temas animados por efectos de la luz artificial. También Renoir y Mary Cassatt, fueron atraídos por esos efectos, en modo especial sobre los rostros y los vestidos de las figuras en los palcos, en las galerías y en el "foyer" de los teatros, sorprendiendo gestos y reacciones de los espectadores. En Renoir, adorna esa temática un planteamiento cromático a base del uso del color negro y del color blanco en las vestimentas, logrando efectos sutiles y encantadores con el tono nacarado de los rostros femeninos y la palidez del rostro masculino como fondo de contraste.

Estas conclusiones se ajustan también a ciertas obras de Degas con esta temática y también en aquellas en que recoge escenas de café, en el Boulevard Montmartre, con una escala cromática de color negro y color blanco matizada con "nuances" para resaltar los efectos de la luz artificial reflejada en espejos o en vidrieras.

Degas, que en este planteamiento es un innovador, que acompañó y compartió la aventura impresionista, que dentro de esta tendencia una figura un poco solitaria y trabajó frecuentemente entre bastidores, en los camarines de teatros, en academias de baile, con una fecunda producción de temas de bailarinas, costureras, lavanderas o mujeres ociosas en las tabernas.

Degas sólo por excepción pintó al aire libre y no se dejó llamar impresionista, a pesar de que concurrió con sus obras a todos los salones organizados por los cultores de esta revolucionaria renovación pictórica.

Degas permaneció apegado a las viejas doctrinas del respeto por el dibujo y en ese sentido es el más importante dibujante del siglo XIX.

Esta actitud tuvo un continuador en Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901).

Las circunstancias especiales que rodearon su juventud con el drama de ser un lisiado, y además por la vida que llevó, han hecho de él algo así como el personaje en el que se aglutina el concepto popular de pintor bohemio. Vinculado a la obra de los impresionistas, su producción es más convencional que hondamente sentida, orillando la teatralidad. Fue esencial-



Cezanne. "Muchacho de chaleco rojo"



Monet. "Interior nocturno"



Renoir. "Autorretrato"



Courbet.
El Taller del pintor.
"Alegoría real".
Detalle

Renoir. "Niña con espigas"



Lautrec. Jane Avril bailando como "Le Mirliton" en el Moulin Rouge

mente un dibujante y un magnífico ilustrador. Su mundo fue el teatro, el circo, los hipódromos y las casas de diversión del legendario Montmartre.

Fue autor de numerosas litografías coloreadas realizadas con perfecto conocimiento del oficio.

Como dibujante fue poseedor de una rara capacidad para incluir armónicamente dentro del área de papel o de la tela, el tema a reproducir.

Tuvo también rara aptitud para apresar todos los instantes que caracterizan la escena y siempre es el dibujante el que sobresale.

Mucho debe Lautrec, como los impresionistas, a las estampas japonesas que estos utilizaron como fondo de decoración atraídos por la fineza de los tonos y con esa ingenuidad que caracteriza a esas estampas.

Las estampas japonesas habían llegado a Europa desde Oriente en 1854. Existían en París diversas "boutiques" que las recibían y se cuenta que Manet, Degas, Beaudelaire y Monet las coleccionaban.

Todos estos artistas sacaron provecho de la limpidez y de la síntesis con que están expresados los motivos y fueron atraídos por la frescura decorativa de las estampas.

Para la generación de Toulouse-Lautrec y de Gauguin, también fueron fuente de inspiración las es-

tampas japonesas, como lo será más adelante en la producción pictórica de Van Gogh.

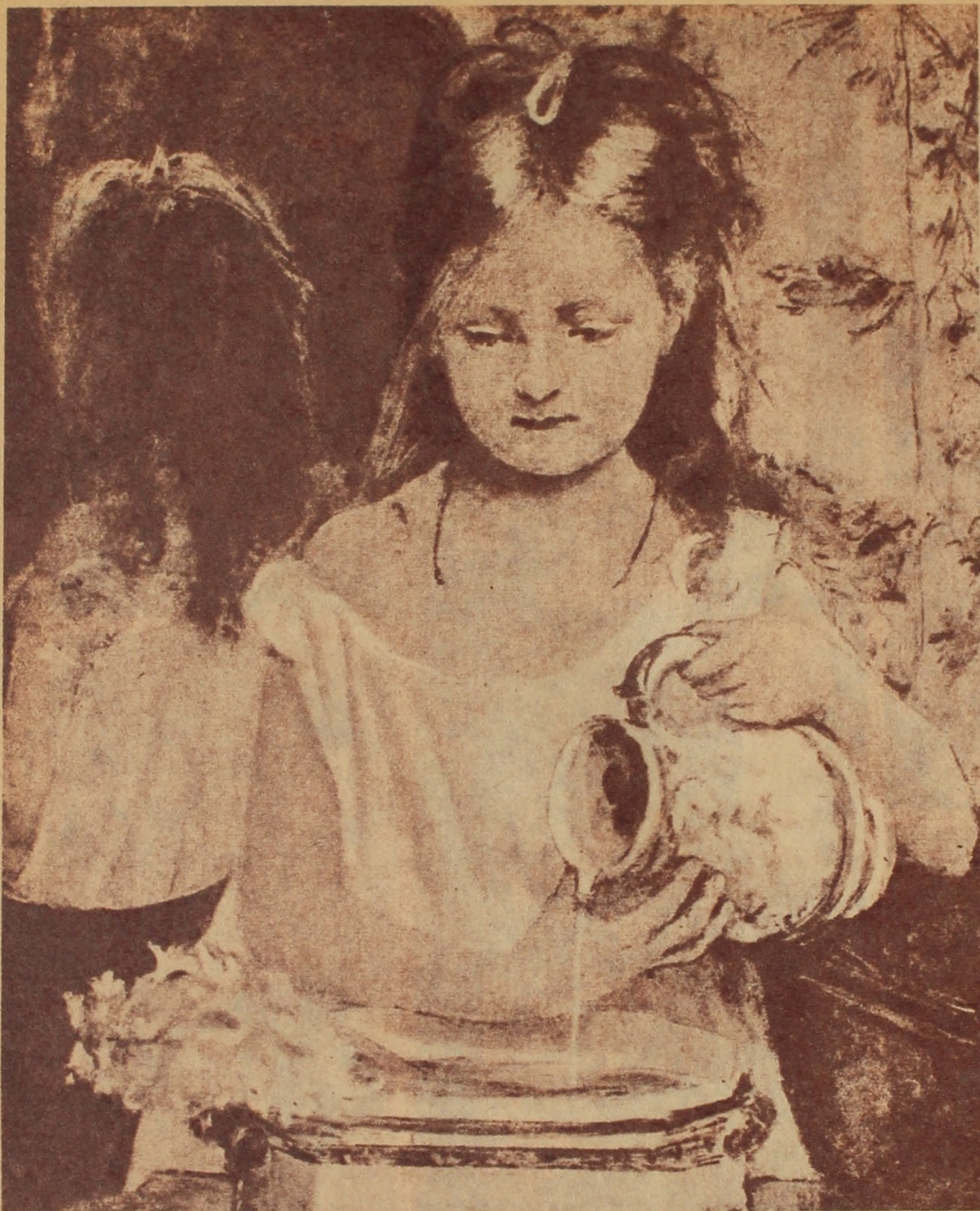
Finalmente, para completar esta reseña, corresponde fijar la posición de Paul Cézanne (1839-1906).

Cézanne realizó mucha parte de su obra bajo la influencia de Daumier y Courbet, sufriendo después la influencia de los románticos. Cuando se incorporó a Pissarro, actuó bajo las directivas de éste en Pontoise y se mantuvo en las directivas impresionistas hasta 1885 en que se aparta.

A partir de entonces hay más luminosidad en sus cuadros y técnicamente sobre el fondo blanco, con toques enérgicos de color, construye el tema con una sucesión de planos en perfecto ritmo.

Para Cézanne, la luz es lo que pone en valor los objetos en su completa presencia de forma y color. Forma y color son dos premisas incambiables. Es la misma preocupación que tuvo Degas de no disociar, en la creación artística, los cánones inmutables del arte.

Por el contrario los impresionistas que estuvieron en contacto con el paisaje marino, sólo vieron la luz como el elemento que rodea los objetos y los presenta en brumas vaporosas. La preocupación de ellos fue trasladar las vibraciones de la luz y la forma pasa a segundo plano.



Berthe Morisot. "La muchachita de los jacintos"

No debe quedar ausente en esta reseña, la figura de una mujer excepcional como Berthe Morisot, compañera desde los primeros días de la renovación pictórica, acerca de cuya trayectoria artística algo se ha dicho ya en estas páginas. Discípula de Manet y Corot, ha permanecido eclipsada por la obra de sus compañeros, pero el Tiempo que inexorablemente hace prevalecer lo que tiene razón y méritos para que así sea, ha revalidado su obra. Una obra veraz y exacta. Manet la apreciaba mucho y la tomó algunas veces como modelo de sus obras. Hay en la obra de Berthe Morisot señalada influencia de las directivas de Manet. A título de ejemplo puede compararse 'Dejeuner sur l'herbe' de Manet y 'Les Lilas a Morcourt' (1874) de Berthe Morisot, donde hay evidentemente puntos de contacto en el planteamiento del fondo decorativo, la exuberancia del follaje, los contrastes de los tonos señalados con acertadas pinceladas de color blanco estratégicamente dispuestas, logrando una perspectiva aérea admirable.

En los últimos años de su vida se reunían en casa de Berthe Morisot, Degas, Renoir y Mallarmé. Discutían bajo su mirada y allí estaban maravillosamente distintos pero sin destellos disonantes, dice Paul Valéry. Entre ellos, raramente una palabra; todo nacía del silencio de los grandes ojos de Berthe Morisot testigos de sus trabajos y de sus pensamientos. Y sigue Paul Valéry: este trío, no de "amateurs" pero sí de maestros, sentía el ascendiente de esta persona que presente y lejana a la vez, irradiaba un encanto extraordinario.



Menzel. "Sala con balcón"

Hoy, con la perspectiva del tiempo, a cien años de aquella revelación que encendiera las más encontradas opiniones y aun después de afianzado ese concepto de la pintura que abrió ancho campo a la plástica moderna, sigue siendo brecha propicia para la controversia a casi ciento cincuenta años del comienzo de la rebelión contra el arte clásico.

Artistas de la talla de Géricault, Honorato Daubier, Corot y la larga pléyade de los que integraron la llamada Escuela de Barbizón, habían mostrado mucho de lo que intentaban hacer ver y lo que se fue viendo a través del proceso evolutivo del movimiento impresionista.

Consecuente con esto, cabe consignar que en el impresionismo se encuentra la elocuencia colorística de los románticos y el contenido de la reacción naturalista y del realismo en los términos expuestos en los párrafos precedentes.

La permanente preocupación por hacer resaltar las incidencias de los rayos luminosos es lo que hizo del impresionismo una orientación colorista y fue precisamente esa orientación con la que logra la emancipación del arte de las normas tradicionales.

Dice Seailles, en la Gazette des Beaux Arts del año 1903: "El impresionismo se ha dicho, renueva el paisaje por el amor y por la inteligencia de la luz y por esta misma necesidad de intensidad encuentra una nueva técnica que, para exaltar los tonos los divide"; y agrega H. Cochin, en la publicación citada: "Los clásicos sólo habían conocido una distribución artificial de la luz de taller; los impresionistas se esforzaron por analizarla y aislar sus elementos para aumentar sus vibraciones". Pero el impresionismo abusó de la luz haciendo abstracción de la realidad sólida, que no por eso no existe, y reivindica sus derechos, dice Salomón Reinach.

Los integrantes del movimiento tienen, por lo expuesto, un común denominador; son contemplativos y tienen un culto por la luz y, como dice Paul Valéry, ese culto por la luz admite modos de tal manera que cada uno de ellos tiene su propio género de oración y traducen una pintura que no se formula en ninguna teoría.

El otro común denominador es que el movimiento que ellos propician es la reacción contra lo tradicional y las disciplinas del taller, pero se apoya en lo que tienen de permanente los estilos o sistemas anteriores, pero cada artista conserva la absoluta libertad de seguir sus propias características, su idiosincrasia y una amplia liberalidad para acercarse o eludir las sollicitaciones de otras tendencias o de otros sistemas.

Con excepción de Manet y de Degas que formaron su aprendizaje en el estudio de los clásicos, los otros conservaron su libertad de expresión y su pasaje por el clásico taller fue muy breve.

Renoir y Cézanne fueron asiduos asistentes del Louvre, pero su instinto prevaleció sobre la influencia de las escuelas vigentes y los contactos que tuvieron con Jongkind, Boudin, Díaz de la Peña y Courbet en las playas normandas o en los bosques de Fontainebleau fueron la fuente que alimentó su ansia de renovación más que el aprendizaje técnico que podían realizar en contacto con las escuelas, y Corot, que se proyectó como "el padre espiritual del movimiento", también permaneció ajeno a las teorías intelectuales de la hora y abrió en el orden estético una directiva aún no contradicha: hacer del arte el mensajero de una sensación íntima.

Dentro del impresionismo algunos se mantuvieron en la forma primitiva del movimiento, pintando lo que veían sin ningún sesgo de influencia literaria, romántica o idealizada.

Otros artistas del movimiento, como se ha dicho en líneas anteriores, no se dejaron llamar impresionistas y hay claros ejemplos de que aun exponiendo con ellos y de tener grandes puntos de contacto por los medios técnicos empleados, proclamaron la supremacía del dibujo sobre el color.

Finalmente, dentro del grupo de los impresionistas, aquellos que lograron el dominio de la técnica, en una palabra, los verdaderos pilares estructurales del movimiento renovador, son los que se convierten en las figuras fundamentales del movimiento y a ellos éste les debe su vivencia y su vigencia.

Unos fueron continuadores de otros, como Sisley fue de Monet, teniendo algunas de sus obras pintadas

Conclusiones

en Fontainebleau, por la técnica de ejecución y por supuesto por su temática, todos los puntos de contacto con la Escuela de Barbizon y por consiguiente con Teodoro Rousseau, con Narcizo Díaz de la Peña y con Millet.

Renoir que hasta los treinta años mantiene en su producción la influencia de Courbet, acusa posteriormente la de Monet y terminará abandonando el impresionismo al tomar contacto con los pintores italianos del Renacimiento, y Cézanne, por ejemplo, que en los primeros tiempos de su carrera acusa la influencia de Deumier y de Courbet, se inclinará primero hacia Pissarro y luego hacia Monet, desviándose en 1882 totalmente del impresionismo, volviendo a los dogmas clásicos, para, en una etapa final, romper con la disciplina de los contornos logrando una ejecución personalísima de los volúmenes y los planos y cuando en 1904 expone en el Salón de Otoño, que es el que abre el camino al cubismo, el impresionismo ha terminado.

Se ha visto en párrafos anteriores cómo desde la primera exposición de 1874 a la última de 1886, se registran ausencias y reingresos de los artistas al grupo configurando esas circunstancias la dispersión del grupo impresionista.

Ya en 1880 se puede comprobar en muchos de ellos su propia resistencia a los métodos empleados y una vuelta a las disciplinas plásticas de las que habían logrado salir.

En 1884, George Seurat (1859-1891) fundó, con los rechazados en el Salón Oficial, el Salón de los Independientes. Seurat se había formado en los planteamientos técnicos que los trabajos de los físicos, en 1881, completaron las viejas experiencias de Chevreul y otros artistas guiados por la misma formación, fundan la Sociedad de Artistas Independientes.

Estos artistas se reúnen en los cafés y en el taller de Seurat y de Paul Signac (1863-1935) que también se había formado en los secretos del color a través de los trabajos de Chevreul.

Seurat y Signac movidos por las mismas inquietudes, se reúnen en 1885 con Guillaumin y con Pissarro que adoptan con entusiasmo la nueva técnica que estos proponen.

Esta técnica constituye la desintegración de los colores que ofrece la naturaleza en sus elementos constituyentes y llevados al lienzo en su estado primario como puntos diminutos, dejando que la retina del espectador reconstruya los colores como una "mezcla óptica". Esta técnica es conocida con el nombre de "puntillismo" aunque Seurat prefiere llamarla "divisionismo".

Las grandes exposiciones pictóricas que realiza Seurat entre 1884 y 1886 que es el año de la última exposición de los impresionistas; en la última debutó Seurat, constituye la demostración de esta nueva estética y su técnica.

Ese año de 1886 es el de la llegada a París de Van Gogh que adopta con entusiasmo la temática y la técnica impresionistas, pero lo seduce la vibración de la luz de las obras de Seurat y Signac, cuya influencia sufre.

Ese año de 1886 es el de la primera estada en Bretaña de Gauguin, de la que surgirá lo que en la historia de esta evolución plástica se conoce por el Grupo de Pont-Aven. Y es el año en que Durand Ruel lleva a Nueva York trescientas telas en las que figuran obras de Seurat y Signac, y es el año que marca la ruptura con el impresionismo y el nacimiento oficial del neo-impresionismo o empleando los términos de Pissarro: es el momento de la separación de los impresionistas románticos y de los impresionistas científicos. Monet, Renoir y Sisley se separan del grupo. Degas se mantiene con sus propias búsquedas, pero acepta coparticipar con Seurat, Signac y Pissarro en una misma exposición con el distintivo de impresionista.

En 1889 irrumpe en la pintura la reacción de tendencia idealista que con el nombre de simbolismo había hecho su entrada en el campo de las letras y que ahora lo hace en el de la plástica, con la ex-

posición del grupo impresionista y sintético de Gauguin y el grupo de Pont-Aven.

En 1891, a los treinta y dos años, muere Seurat. Su experiencia queda trunca, pero su obra cumple el mensaje.

Pissarro abandona el movimiento, deja el divisionismo y vuelve a la pintura de sus comienzos, deja el puntillismo, pero se mantiene con su mirar, su pensamiento y su sensibilidad, en el virtuosismo de las vibraciones de la luz que caracterizaron al movimiento neo-impresionista.

Van Gogh muere en 1890, Lautrec en 1901, Gauguin (1848-1903) se aparta del escenario viajando por Oceanía.

De los impresionistas, Sisley muere en 1899, Pissarro en 1903 y Cézanne en 1906 y como ya dijimos anteriormente, Degas, Renoir y Monet sobreviven y mueren octogenarios, siendo testigos de todos los procesos y del mantenimiento a través del tiempo de la aventura revolucionaria del impresionismo.

Pero entre el fallecimiento de las figuras claves de los movimientos y los comienzos del siglo XX dos mujeres, Berthe Morisot y Mary Cassatt hacen esfuerzos por la permanencia de aquella renovación pictórica y trascendental en la plástica universal, pero también desaparecen del campo artístico, quedando la etapa final de aquel movimiento a cargo de Pierre Bonnard (1867-1947) que confiesa, en el fondo ser un impresionista. En su larga vida, alternando sus lugares de creación entre la Provenza, las tierras nórdicas, los valles del Sena y las playas de la Mancha, traduce en sus temas, con una rica paleta, verdaderas sinfonías de color, pero es una manifestación aislada en el ámbito de las transformaciones pictóricas que en forma vertiginosa se suceden en los primeros veinticinco años del siglo XX. Pero es, de cualquier manera, un representante del movimiento que en las artes plásticas tiene repercusiones universales.

Se asistirá después a otros movimientos plásticos, pero limitados a grupos de artistas. El extraordinario impulso del impresionismo, mantiene su vigencia, a través de un siglo.



Seurat
(Georges-Pierre)
"Las Modelos"

SOROLLA — "La vuelta de la pesca"



SOROLLA y BASTIDA (Joaquín) — "Paseo a la orilla del mar". Bello ejemplo del "luminismo", forma hispánica del impresionismo. Técnica y temática de éste con el detalle de ese gracioso atuendo femenino, la sombrilla, del que sacaron buen partido los impresionistas franceses



SEGANTINI — "En la barra". (Museo de Arte Moderno, Roma). En Italia también impuso sus modelos el arte impresionista



A. Stifter — "Paisaje de Neuwaldegg"



Max Libermann — "Cacería en las dunas"

Apéndice

Repercusiones en el ámbito de la Pintura Universal

La experiencia llevada a cabo por los impresionistas franceses, tuvo repercusiones en toda Europa; Sickert en Inglaterra, Max Liebermann (1847-1935), Max Slevogt (1868-1932), Adolf Menzel (1815-1905) y el poeta autodidacta Adalbert Stifter (1805-1868), en Alemania, y Repin en Rusia, éste hondamente influido por Manet.

La pintura de Adalbert Stifter, tiene reminiscencias de la pintura de Constable con una reproducción exacta del modelo. No obstante, hay en su obra una forma primitiva de impresionismo. Adolf Menzel acusa mayores posibilidades por el hecho de que su vida se prolongó en los años de la controversia del impresionismo y en consecuencia tuvo a su vista obras de los pintores franceses de las que pudo cosechar técnica y procedimientos.

Max Slevogt, alemán también, actúa en años muy posteriores cuando ya el impresionismo había jugado sus cartas y la senda del triunfo estaba definida. En consecuencia no tuvo que afrontar las luchas que caracterizaron aquella renovación pictórica.

Tal vez la figura más representativa de todos estos autores es el alemán Max Liebermann, considerado el jefe del impresionismo alemán y contemporáneo de Monet y de Renoir y que desde 1880 en adelante expuso en París siendo su obra aceptada sin reservas de trascendencia. Liebermann fue muy influido por la obra de Courbet, de ahí el sesgo realista traducido en sus obras. Después sufrió la influencia de Manet y de Franz Hals. No olvidemos que en Courbet y en Manet también se nota las directivas pictóricas y técnicas de Franz Hals y no olvidemos que Manet dedicó el fruto de la venta de los cuadros que le adquiriera Durand Ruel para ir a Holanda a estudiar la obra del celebrado pintor holandés.

Pero no solamente en los países mencionados (donde la manifestación estética del impresionismo, que es la más importante que se registra en el campo de la pintura universal desde Delacroix a los primeros diez años del siglo XX) tiene repercusiones de trascendencia.

En otros países, como España e Italia, tomó formas que caracterizan a este movimiento de emancipación de las disciplinas académicas haciendo un frente común con la rebeldía iniciada por los franceses.

En España, en Cataluña, floreció una escuela de arte naturalista que tuvo su propulsor en Vayreda, de florecimiento posterior al período romántico señalado por la obra de Caba y Martí Alsina. Ambas escuelas reprodujeron fielmente el paisaje catalán. Las corrientes impresionistas fueron importadas a España por Ramón Casas, que realizó una buena obra cuando el impresionismo estaba ya depurado. La importación de la influencia francesa al arte hispánico tuvo dos corrientes de resistencia; la de la escuela pictórica de Zuloaga y la escuela valenciana, llamada luminista, capitaneada por Joaquín Sorolla. Norte y Centro de España son zuloaguistas y el Levante, de Sorolla.

Es evidente que de estas dos formas hispánicas, la que llegó a niveles muy importantes haciendo discípulos, fue la llamada luminista. Durante su estada en Francia, Sorolla había conocido la obra de los impresionistas en épocas en que se libraba la gran lucha contra la renovación pictórica preconizada por aquéllos y cuando volvió a España, con un gran caudal de conocimientos, en momentos en que ya habían madurado los intentos impresionistas, con una convicción y con un modo interpretativo que le es muy propio, como se puede apreciar en su vasta obra, encontró la senda definitiva para traducir un modo de expresarse que había de tener extraordinaria influencia en una larga generación de pintores en España y fuera de ella. Dice Bernardino Pantorba definiendo la pintura de Sorolla, "los azules mediterráneos, los cabrillos del ardiente sol estival bajando de cielos limpios, agitando aguas, besando rocas y espumas, do-

rando carnes desnudas, tostando pieles curtidas de marineros, panzas de barcos y lomos de bueyes; el sol envolviéndolo todo; ese es el numen de la pintura del maestro, que llenó toda una época de la pintura española transformando el luminismo en "sorollismo español".

La forma itálica del impresionismo la constituyó el "manchismo" con el que se señala una técnica puesta en práctica por los pintores que integran en Italia el grupo llamado del "Ottocento" y que jerarquizaron, entre otros, Francesco Paolo Michetti (1851-1929), Antonio Mancini (1852-1930) y aquella serie de pintores de la toscana Giuseppe Signorini (1857-1932), Cristiano Banti (1824-1904) y Giovanni Fattori (1828-1908).

Esta técnica que encerró un uso especial del color a la espátula, o en gruesas pinceladas, con el pincel sobrecargado dejándolo caer sobre la tela, no tiene nada de pulimento ni de esfumaduras, es pintura de "manchas" (del italiano: "Macchia" y de ahí el nombre de "Macchiaioli" a sus cultores). Esta directiva técnica marcó, aunque serena, la rebeldía de los pintores italianos a las fórmulas de academia.

El manchismo en la pintura de la península, representó al impresionismo en Francia y como éste, la misma intención es la definida característica de ambos; dar paso a la libre expresión. Pero mientras que el impresionismo, con el dinamismo propio que lo caracterizó abandonó cada vez más el contenido formal, el manchismo mantuvo vigente, en muchos aspectos, los cánones tradicionalistas, intentando armonizar los dos extremos.

EN EL URUGUAY

Aquí en el Uruguay, al hacer el proceso del arte plástico estudiado a través de sus protagonistas, se ha dicho, y la conclusión es válida, que se puede establecer una filiación según la escuela que tuvieron por guía de su aprendizaje y del perfeccionamiento de su vocación.

Así, Juan Manuel Blanes, Domingo Laporte y los becados en 1884 y algunos posteriores o paralelos que viajaron por su propia cuenta y Carlos Federico Sáez, son de formación italiana.

Diógenes Héquet y en algún aspecto José Miguel Palleja y Enrique Mario Estrázulas, son de formación francesa, y, se incluye por algún crítico de arte, a Ernesto Laroche, aunque este último no viajó a Europa ni estuvo en Francia. Sobre este particular ya nos hemos extendido ampliamente en otros trabajos de investigación artística, para aceptar la filiación aludida, atendiendo "al carácter romántico" "no exactamente naturalista" que dio a sus versiones del paisaje.

Carlos de Santiago y el marinista Manuel Larraide son de formación española, como lo fueron Rafael Pérez Barradas y Joaquín Torres García que cumplieron su labor preferentemente en España, país éste que al hacer el revisionismo de su proceso pictórico no los reivindica para sí. El Uruguay incorpora la totalidad de las obras de ambos, realizadas fuera de fronteras, al proceso artístico nacional.

Posteriormente, son de formación francesa, también, Milo Beretta y en sus comienzos Pedro Figari y Carlos Alberto Castellanos, con el que se repite las conclusiones señaladas precedentemente con respecto a Barradas y Torres García, en lo que se refiere a la incorporación de su obra total al clima artístico nacional.

Son también de formación española, Carlos María Herrera que trasladará a la plástica nacional la influencia de Sorolla, Pedro Blanes Viale, con grandes indicios técnicos y cromáticos de la labor pictórica de Mir y de Santiago Rusiñol, sin dejar de reconocer los rasgos personales que le dieron celebridad al pintor uruguayo.

A la distancia, son de formación española, Alberto Dura, Dolcey Schenone Puig y Juan Sarthou, absorbidos por el brillante cromatismo de la paleta de Pedro Blanes Viale y lo serán después, Humberto

Causa y Andrés Etchebarne Bidart, cursando estudios en el mismo panorama luminoso de las Islas Baleares.

Cuando Diógenes Héquet fue a Francia en 1882 ésta vivía la culminación del proceso de larga gestación de una renovación pictórica que con el nombre de impresionismo le da ubicación definitiva. Héquet vive en pleno auge de todo eso, pero lo soslaya por vocación, por temperamento y porque, por preferencia, sigue el cuadro histórico-militar, dentro de los cánones que habían caracterizado a ese género de pintura.

Blanes, Laporte y Carlos Federico Sáez (por no repetir larga nómina no se citan otros nombres) habían conocido el gesto de rebeldía de los "Macchiaioli" haciendo del "manchismo" en Italia, la réplica del impresionismo francés con la variante que ha sido señalada, pero poco trasciende de su labor.

Sólo Sáez entra decididamente en esa corriente. En cuanto a José Miguel Palleja, París le abrió un horizonte nuevo perfectamente captado por el pintor uruguayo, ya que este artista iniciado en las directivas académicas utilizó con perfecta destreza los indicios del cielo renovador que en el campo de la pintura se gestaba en aquella ciudad. En la medida en que su difícil vida se lo permitió, llegó a exteriorizar un singular equilibrio que arroja un saldo favorable del contenido emocional que logró trasuntar en su nuevo lenguaje plástico, pero la muerte del artista sólo deja el reflejo de un intento personal.

Los uruguayos que luego concurrieron a Europa en uso de la ley de becas de 1907 y a partir de la Reglamentación de la Ley, en 1913, llegaron en momentos de grandes transformaciones pictóricas que se sucedían vertiginosamente haciendo variar el panorama artístico europeo en forma radical. Nuestros becados, visitan España, Francia, Alemania e Italia, donde hay enfoques sobre escuelas y tendencias que se suceden encontradas y diversamente expresadas. Asisten así, a las controversias entre la elocuencia del color de un arte fundado en impresiones puramente visuales, bautizado con el nombre de Impresionismo; entre un arte que mantuvo la representación objetiva pero acentuando el carácter simbólico y emotivo, base del Expresionismo; entre un arte que atribuye un papel importante a la imaginación en detrimento de la representación objetiva, que es lo que caracteriza una de las etapas del movimiento cubista en la época en que van nuestros becados; entre un arte que es sinónimo de movimiento, velocidad, simultaneidad, que con el nombre de Futurismo había nacido en Italia en 1910 y de amplia repercusión europea. El Rayonismo en Rusia, el Sincronismo en Alemania, y el Orfismo en Francia que abre el camino hacia la abstracción, son las proyecciones del Futurismo en esos países.

Pero nuestros artistas se encuentran también con un movimiento intelectual que analizaba una nueva forma de existencia, una actitud frente a la vida que transparentaba el ansia de una visión corregida del mundo, fundamento del Surrealismo, que invadió todas las disciplinas intelectuales pero que es necesario ubicarlo en su tiempo, porque en él tiene la razón de su vivencia y de su vigencia.

El Surrealismo, es una de las manifestaciones más penetrantes del pensamiento francés entre las dos guerras, con su comienzo en 1917, una etapa brillante hasta 1925, una etapa crítica hasta 1930 y en plena autonomía hasta 1939. La Segunda Guerra Mundial, desplazó el movimiento al continente americano.

Así es la formación de nuestros becados en el primer cuarto del siglo XX que dan en nuestro medio de los ejemplos uruguayos de los movimientos de referencia, en la medida en que fueron captados, evolucionados e interpretados.

Pero estos movimientos, no tienen en la historia del arte nacional, períodos que correspondan específicamente a cada uno de ellos.

W. E. LAROCHE

(Especial para EL DIA)

¡Todos aprobados!

UNIFORMES
PARA TODOS
LOS LICEALES
EN

Soler

CORBATA armada, en Acrocel, todos los colores, muy ancha para joven: \$ 1.570.-
Niño, larga \$ 1.400, corta, \$ **815**

CAMISA niña en Polyester blanco, manga larga. Tallas 14/18 \$ 5.860.- Tallas: 6 al 12-----\$ **5255**

ZAPATOS Incaflex acordonados, color negro: 34/38 \$ 8.000.- 28/33 \$ 7.250.- 24/27-----\$ **6500**

CARDIGAN lana tejido doble, todos los colores liceales. Talle 12--\$ **9000**
(aumenta \$ 500.- por talle)

CAMISA Lavi-Listo para joven con carterón, cuello plastificado--\$ **9800**

POLLERA en sarga de lana lldu, 2 tablas adelante, 2 atrás. T. 12 \$ **14700**
(aumenta \$ 600.- por talle)

JUMPER en sarga, modelos de uniformes, en gris, azul y verde desde \$ **15700**
(aumenta \$ 600.- por talle)

PANTALON sarga de lana lldu o vigoret corte perfecto, desde-----\$ **19150**

BLAZER en paño de capa, solapas anchas gran confección, talle 12--\$ **33850**
(aumenta \$ 1000.- p/talle)

MARINERO paño de capa, forro de lana escocés, modelo cruzado con martingala, Talle 12-----\$ **37400**
(aumenta \$ 2.800.- p/talle)

SACON modelo Montgomery color azul, c/capucha, forro escocés--\$ **47000**

GUARDAPOLVO o TUNICA para niña en Lavi-Listo, modelo derecho. Talle 10/12 \$ 9.500.- 6/8 \$ 8.750.- 2 al 4-----\$ **8000**

GUARDAPOLVO cruzado manga raglan o pegada, en Lavi-Listo o Lisatel. Tallas 10/12 \$ 10.500.- 6/8 \$ 9.750.- 2 al 4-----\$ **9000**

DELANTAL modelo tableado para niña, en Lavi-Listo o Lisatel. Tallas del 10 al 12 \$ 11.250.- 6 al 8 \$ 10.500.- 2 al 4-----\$ **9750**

COMPRE TODO LO QUE DESEE CON LAS VENTAJAS DEL
CREDITO SOLER

SARANDI • CENTRO • CORDON • UNION • AGRACIADA • LAS PIEDRAS

