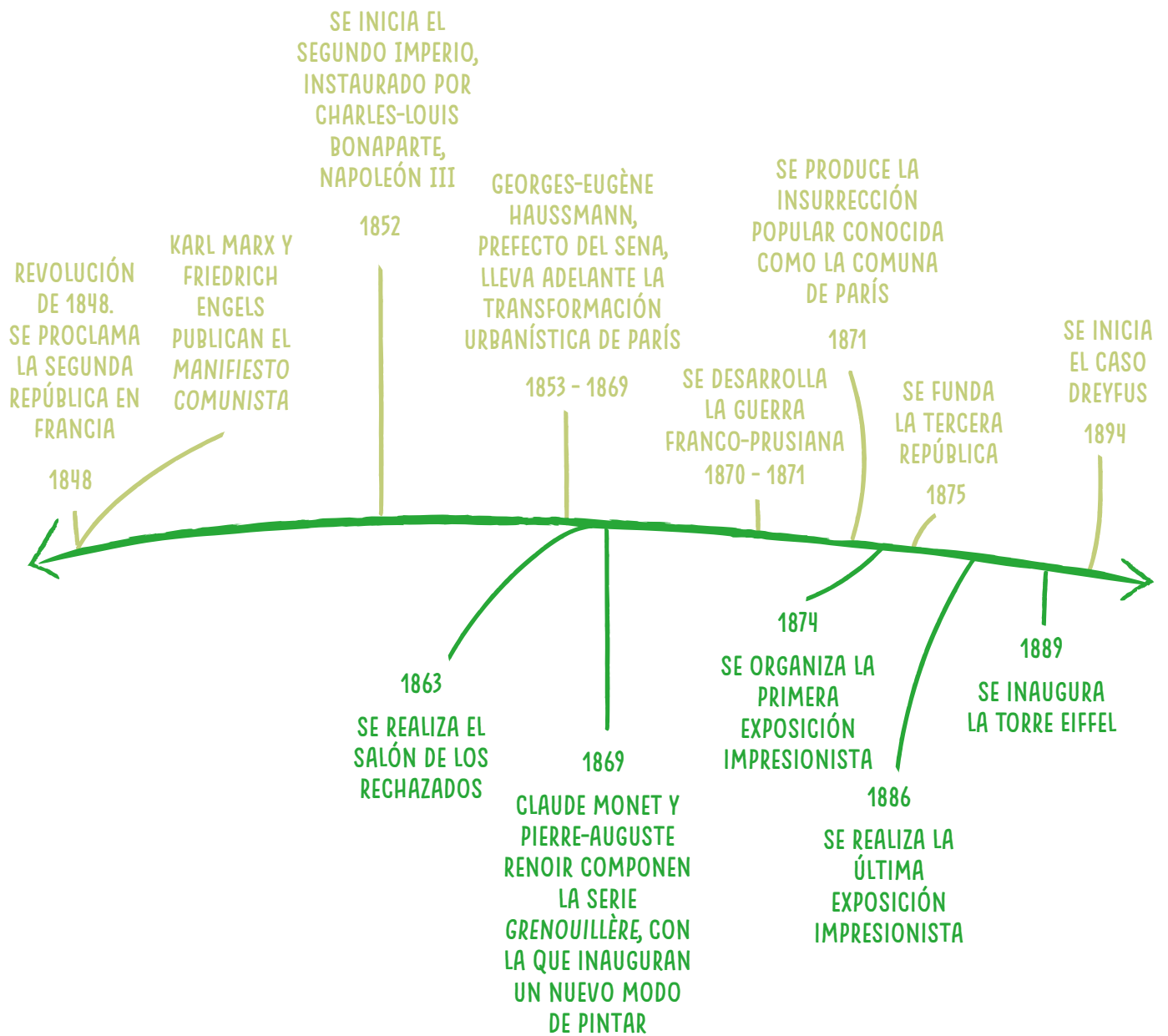


A fragment of an impressionist landscape painting, showing a scene with a body of water, trees, and a building, rendered in a style with visible brushstrokes and a vibrant color palette of blues, greens, and earthy tones.

MATERIAL DIDÁCTICO

IMPRESIONISMO

*En las obras
del Bellas Artes*



La segunda mitad del siglo XIX francés permite observar dos grandes caminos estéticos que fueron defendidos con mucho ímpetu: el arte de la tradición, sostenido por los llamados artistas académicos, y una tendencia que buscó dar cuenta de la transformación moderna de la metrópolis, propulsada por los impresionistas.

ARTE ACADÉMICO O ARTE POMPIER

En el contexto artístico del siglo XIX, la Academia de Bellas Artes, la École des Beaux-Arts y el Salón de Bellas Artes cumplían un rol central en la legitimación de las artes.

El prestigio de la Academia francesa se basaba en una larga tradición que se remontaba al siglo XVII. Esta institución determinaba, en definitiva, el destino de los artistas.

Pintores y escultores se desenvolvían en una trama cerrada de producción y promoción de sus obras. Luego de años de formación, los estudiantes se presentaban ante jurados, miembros de la Academia, que permitían o rechazaban el acceso de sus trabajos al Salón, ámbito en el que podían exponer sus logros. El Estado respaldaba el funcionamiento de este circuito institucional y modelaba el gusto oficial.

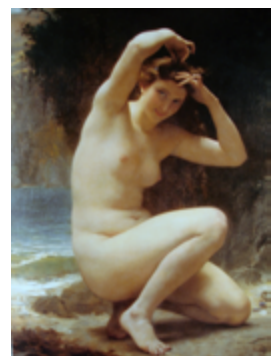
Las reglas que impartía la Academia estaban dominadas por:

- ➔ La **jerarquía temática** de los géneros artísticos. En la cima de la pirámide se encontraba la historia, que comprendía los temas mitológicos y bíblicos, y el retrato. En la base, el paisaje, las naturalezas muertas y las escenas de costumbres.
- ➔ El uso de **grandes formatos** para los temas de historia.
- ➔ El dominio absoluto del **dibujo** sobre el color. Así se afirmaba el carácter intelectual de las artes, que se imponía a los aspectos más sensibles que implica el uso del color. Por lo tanto, este estaba subordinado a la primacía de la línea. El claroscuro, los grises, blancos y negros, sutilmente graduados, creaba las sombras y daba la sensación de volumen sobre la planimetría de la superficie pictórica.
- ➔ El **desnudo** era el género artístico privilegiado en el que los artistas demostraban su aprendizaje luego de las arduas sesiones en los talleres. El estudio anatómico, ya sea a partir de modelos escultóricos antiguos o con modelo vivo, constituía uno de los pilares de la enseñanza académica.

En el siglo XIX, el desnudo femenino se afirmaba cada vez más. Sin embargo, debía estar justificado por el tema y el contexto en el cual se lo representaba. Eva, Betsabé, Venus y las ninfas eran motivos aceptados para la aparición de la representación de la anatomía femenina, de piel nacarada y lisa, en contraste con la carnalidad de los modelos.

- ➔ La **verosimilitud** de lo representado deleitaba a la ávida clientela. No obstante, esta sensación de realidad, plasmada en los cuerpos y escenas, debía ajustarse a un principio que dominaba cada trazo y pincelada: la **idealización**. Esto es, aspirar a representar una idea de belleza y no la realidad.

Estas reglas tenían su fundamento en la tradición del arte griego y romano. La admiración por la antigüedad clásica y, a través de ella, por el arte del Renacimiento regía las normativas académicas.



William Adolphe
Bouguereau
Francia, La Rochelle,
1825 ~ 1905,
La toilette de Venus, 1873
Óleo sobre tela,
170 × 130 cm
Colección Museo
Nacional de Bellas Artes

➔ **Premier deuil (El primer duelo), 1888**



William Adolphe
Bouguereau
(Francia,
La Rochelle,
1825 ~ 1905)
Óleo sobre tela,
203 × 250 cm
Colección
Museo Nacional
de Bellas Artes

Bouguereau fue uno de los grandes maestros academicistas y referente para sus contemporáneos. Premiado muchas veces en el Salón, también formó parte del jurado del certamen oficial.

Esta obra, que pertenece al Museo Nacional de Bellas Artes, es un claro ejemplo de pintura académica.

- ✓ La representación de la muerte de Abel, que había sido asesinado por su hermano Caín, ambos hijos de Adán y Eva, es un relato bíblico y, como tal, se enmarca en la pintura de historia. El tema transmite una enseñanza moral al denunciar el fratricidio.

En el contexto de la época, las consecuencias de la Guerra Franco-Prusiana aún podían sentirse. La proximidad de estos acontecimientos quizás inspiró imágenes del dolor de los padres llorando a sus hijos, como se advierte en este óleo.

- ✓ El tema exige una tela de gran formato, como lo demuestran sus medidas, 203 × 250 cm.
- ✓ La aplicación de la técnica de veladuras: utilizada desde el siglo XV, consiste en la superposición de capas muy finas de óleo para lograr efectos naturalistas en las imágenes.



- ✓ La línea del dibujo recorta claramente las figuras sobre el fondo.
- ✓ Las diferentes carnaduras y gestos de los protagonistas responden al ideal de belleza. Con el color de su piel y su postura, Abel evoca la idea de la muerte. Adán muestra la fuerza del desnudo heroico y el sufrimiento contenido, mientras que el cuerpo de Eva, de carnaciones rosadas, se contrae por el dolor.



- ✓ El paisaje árido, oscuro, potencia el primer plano, donde se exhibe el tormento de los personajes. A lo lejos se vislumbra una pira aún con fuego, encendida por Abel.
- ✓ La composición piramidal, clara referencia a las obras de los maestros renacentistas Leonardo, Rafael y Miguel Ángel, asegura el equilibrio del grupo humano.



LOS ARTISTAS IMPRESIONISTAS: LA BOHEMIA Y LA TRANSGRESIÓN

Durante la segunda mitad del siglo XIX, Francia atravesó profundos cambios en el plano político, económico y social. La industrialización trajo aparejado el ascenso de una burguesía cada vez más enriquecida, producto del incremento de las operaciones financieras, las especulaciones bursátiles y bancarias. Durante el Segundo Imperio, desde el Estado se impulsó la transformación de París en una ciudad moderna: plazas, teatros, paseos iluminados, nuevos edificios administrativos y avenidas modificaron el paisaje y la vida cotidiana.

Del mismo modo, en el sistema artístico, a partir de mediados del siglo XIX, el rigor de la Academia comenzó a ser cuestionado. Una nueva clientela económicamente en ascenso reclamaba nuevos temas y estilos. En 1863, la enseñanza de la École des Beaux-Arts fue reformada, lo que extendió las prácticas de pintura.

No obstante, por fuera de la enseñanza oficial, surgieron otras alternativas para los estudiantes. Los talleres independientes propiciaban una formación más libre y ampliaban el aprendizaje de técnicas pictóricas. Algunos de ellos fueron la Académie Suisse, la Académie Julian y el atelier de Charles Gleyre (1806-1874), donde asistían estudiantes que, pocos años después, formarían el grupo de los impresionistas: Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir y Alfred Sisley.

En la renovada París, el café Guerbois reunía a la bohemia. Allí se daban cita los jóvenes artistas en torno a las figuras del pintor Édouard Manet y el escritor Émile Zola.

Esta generación de pintores consideraba que el mundo del arte debía buscar un nuevo rumbo. Sus críticas a la enseñanza académica se basaban en la enorme admiración que sentían hacia artistas que, en clara oposición a los temas y formas de pintar de las instituciones oficiales, habían proclamado la necesidad de representar el tiempo presente.



Gustave Courbet (1819-1877): fue uno de los pintores franceses que más desafió las convenciones del clasicismo y el romanticismo propias del arte de su época. Sus trabajos se enmarcan dentro del movimiento realista, que se propuso transformar la pintura en testigo de su tiempo. Utilizó telas de gran formato para presentar temas vinculados con la vida cotidiana. Como parte de su técnica, aplicaba una pincelada cargada de materia pictórica que, a los ojos del espectador se volvía evidente.

La belleza está en la naturaleza, y se encuentra en la realidad bajo las formas más diversas. En la medida en que se reconoce, pertenece al arte, o más bien al artista que sabe verlo. Lo bello, como la verdad, es una cosa relativa al tiempo en que se vive y al individuo apto para concebirlo. La expresión de lo bello está en relación directa con la potencia perceptiva adquirida por el artista.

Carta de Gustave Courbet a los jóvenes artistas de París, *Le Courier de dimanche*, 25 de diciembre de 1861, citado en Carlos Reyero, *Introducción al arte occidental del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 2017.

Gustave Courbet y los integrantes de la llamada Escuela de Barbizon ya habían señalado la necesidad de poner fin a la representación de temas histórico-literarios y de pintar la realidad inmediata. Este grupo inauguraba una nueva forma de concebir el arte, que los conducía a nuevas técnicas a través de las cuales poder fijar aquellos aspectos de la realidad que aparecían ante los ojos.

También desafiando las normas académicas, Édouard Manet indagaba sobre nuevos temas y medios pictóricos.

Las posibilidades de experimentación se veían estimuladas por innovaciones tecnológicas y tradiciones orientales que, para los artistas, representaban una novedad. En este sentido:

- La **fotografía**, disciplina recientemente desarrollada, revelaba las posibilidades de una imagen mecánica que dependía solo de la luz para su existencia. Surgían nuevos encuadres fuera de campo, cortes, fragmentos.
- La **estampa japonesa** sorprendía a los artistas, por los temas de la vida cotidiana que presentaban, la aplicación del color sin modelar, el uso de composiciones asimétricas y construcciones espaciales, sin perspectiva clásica de un punto de fuga, que aplanan la imagen.

Frente al rigor del sistema artístico oficial, integrado por la Academia, la École y el Salón, los jóvenes pintores buscaron afirmar su independencia a partir de espacios alternativos de formación y de promoción de sus obras e ideas.

Por otra parte, una nueva crítica de arte había surgido del campo literario con los novelistas Émile Zola y Louis-Émile-Edmond Duranty como protagonistas. Sus artículos, que se sumaban a los del periodista Jules Castagnary, daban forma a una crítica que apoyaba y propiciaba la comprensión de los temas y técnicas que llevaban adelante los pintores que inauguraron lo que hoy se conoce como pintura moderna.

Otra presencia destacable en este escenario es la de los marchantes, como Paul Durand-Ruel, quienes comercializaban las obras de nuevo cuño, lo que constituía un estímulo para los artistas independientes que trabajaban al margen del circuito oficial.

Desde mediados de la década de 1860, un grupo heterogéneo de artistas, entre los que se encontraban los futuros impresionistas, planeaban realizar una exposición. Sin embargo, los dramáticos sucesos políticos, la Guerra Franco-Prusiana y luego la Comuna de París dispersaron a sus integrantes.

Escuela de Barbizon: surgió en Francia. Entre sus integrantes figuraban Théodore Rousseau, Jean-François Millet y Charles-François Daubigny. Estos artistas se reunían para pintar en los bosques de Fontainebleau, en las afueras de París. Alejados de la gran ciudad moderna, la principal búsqueda del grupo era la representación de la naturaleza, donde se proponían pintar "la verdad" de los elementos que componían el paisaje.

Una vez finalizados los conflictos, en 1874 se organizó la primera exposición de aquel grupo en el antiguo estudio del fotógrafo Félix Nadar. Los participantes formaban la Société anonyme des artistes, peintres, sculpteurs, graveurs, un colectivo de treinta artistas, como Claude Monet, Alfred Sisley, Pierre-Auguste Renoir, Camille Pissarro, Berthe Morisot, Edgar Degas y Paul Cézanne, entre otros. En la tercera exposición, de 1877, adoptaron el nombre de "impresionistas".

Lejos de compartir un único programa artístico, los impresionistas constituyeron un movimiento heterogéneo de pintores que presenta ciertos rasgos comunes:

- ➔ El análisis y la representación de la luz fue una de las preocupaciones fundamentales. La observación de los fenómenos lumínicos y su impacto en la retina y el conocimiento de las teorías del químico Michel-Eugène Chevreul sobre los contrastes simultáneos del color son algunas de las condiciones que impulsan los cambios temáticos y formales de la pintura.
- ➔ El abandono de los temas literarios, de las composiciones narrativas.
- ➔ Los nuevos motivos para la pintura, que surgen como consecuencia de la urbanización e industrialización que había cambiado la fisonomía de las ciudades. Algunos de estos motivos son:
 - El tren, los puentes y las estaciones ferroviarias.
 - Las diferentes formas que adquiere el ocio con los paseos por las calles o en los ámbitos rurales, donde la excursión al aire libre posibilita el reencuentro con la naturaleza.
- ➔ La evocación de temas captados *au plein air* (al aire libre, la experiencia de trabajar en el exterior y ya no solo en el taller). En este sentido, privilegiaron el género del paisaje y las escenas de la vida cotidiana en el campo o en la ciudad. Pintaron "lo que el ojo ve, más que lo que el artista sabe".¹
- ➔ La aplicación del color puro directamente sobre la tela preparada con base blanca. Utilizaban soportes de dimensiones reducidas, y los colores se fabricaban industrialmente.
- ➔ La representación de las sombras con colores en lugar de los tonos neutros empleados en la Academia, en la búsqueda de una mayor luminosidad de la pintura.
- ➔ La técnica: realizaban pinceladas cortas, yuxtapuestas, con apariencia inacabada, abocetada. El motivo de esta ejecución proviene, principalmente, de la intención de captar el momento exacto del día, lo espontáneo, lo veloz, lo fugaz de la luz en un instante preciso. Esta técnica se enfrentaba abiertamente al acabado perfecto de pinceladas imperceptibles del arte académico, que contribuía a la lectura clara del tema.



Michele Eugène Chevreul (1789-1889)

¹Amy Dempsey, *Estilos, escuelas y movimientos. Guía enciclopédica del arte moderno*, Buenos Aires, La Isla, 2002, p. 15.



➔ *La berge de La Seine (Orillas del Sena), 1880*



Claude Monet,
(Francia, París,
1840 ~ Giverny, 1926)
Óleo sobre tela,
60 × 73 cm
Colección
Museo Nacional
de Bellas Artes

Monet representa un paisaje rural en las afueras de París. La naturaleza ya no es solo el escenario para la historia, sino el lugar donde se despliega el movimiento del agua y el brillo del sol. Monet busca capturar la inmediatez del momento. En su "bote-taller" (tal como puede verse en la obra de Édouard Manet *Die Barke*, que muestra a Monet pintando en su estudio flotante), trabaja cerca del agua y experimenta con los reflejos cambiantes de la luz a partir de rápidas pinceladas de color.

Sobre la tela se esparcen pinceladas cortas y yuxtapuestas, que se vuelven evidentes para el espectador. La línea del dibujo se disuelve en múltiples manchas de colores que describen las sensaciones de la luz sobre los objetos. Las formas de los elementos del paisaje se restituyen al ver el cuadro desde lejos. Asimismo, vistas a la distancia las pinceladas se funden en la retina produciendo una mezcla óptica del color. Una pincelada azul yuxtapuesta a una amarilla se verá como un verde más luminoso que si se hubiera mezclado en la paleta. La luz del día unifica los diferentes registros horizontales en que se divide la composición: el agua, la arquitectura y la arboleda y, finalmente, el cielo.

➔ **Le Pont d'Argenteuil (El Puente de Argenteuil), 1875**



Claude Monet,
(Francia, París,
1840 ~ Giverny, 1926)
Óleo sobre tela,
60 × 100 cm
Colección
Museo Nacional
de Bellas Artes

Pintada un año después de la primera exposición impresionista, la obra presenta dos motivos centrales de la nueva corriente artística.

En el registro superior, el tren a toda marcha da cuenta del impacto de este nuevo medio de transporte cuya velocidad es signo del dinamismo de los tiempos que corren. Debajo del puente, la vegetación agreste invade gran parte de la superficie de la tela.

Ambos motivos, la naturaleza y la máquina, se confrontan e integran en una obra en la que ha desaparecido la línea del horizonte que ordenaba la representación del espacio. Puede observarse que las pinceladas se modifican de acuerdo con las sensaciones que sugieren los motivos. Las manchas y toques rápidos traducen el efecto de la velocidad del tren, acentuada por la representación del humo de la locomotora. Asimismo, pinceladas extendidas y cortas de azules, verdes y amarillos sugieren el suave movimiento del pastizal que domina el primer plano.

¿Por qué “impresionistas”?

Una de las anécdotas del Salón de Artistas Independientes cuenta que un crítico de arte que también frecuentaba el Salón de París, el periodista Louis Leroy, ingresó a observar las obras de los artistas rechazados. Frente a la provocación que le generó la exposición, y mirando *Impresión, sol naciente* (ca. 1872), de Claude Monet, comentó en un artículo del periódico parisino *Le Charivari*:

- ¿Qué representa esta tela? A ver, vea el folleto.

- *Impresión, sol naciente*.

- Impresión, ¡estaba seguro! Yo mismo me lo decía, puesto que estoy impresionado, debe haber una impresión ahí dentro... Y, ¡qué libertad, qué soltura en la factura! ¡El papel pintado en su estado embrionario está aún más acabado que esta marina!

Le Charivari, 24 de abril de 1874.

Despectivamente, si esa obra era una “impresión”, entonces todos eran “impresionistas”. Desde entonces, y haciéndole un guiño, a partir de 1877 el grupo de artistas se apropió de ese nombre, y es así como se los conoce hoy en día.

➔ *Bords de rivière (Orillas del río) (La Tamise à Hampton Court, premiers jours d'octobre)*



Alfred Sisley,
(Francia,
París, 1839 ~
Moret-sur-Loing,
1893)
Óleo sobre tela,
66,4 × 91,8 cm
Colección
Museo Nacional
de Bellas Artes

Sisley propone otro acercamiento al paisaje, donde los personajes disfrutan de los deportes acuáticos y del ocio, navegan o descansan sobre el camino.

El pintor buscó capturar los efectos de la luz de esa tarde de octubre reflejada sobre el río Támesis, en Inglaterra, como parte de una serie de dieciséis vistas del lugar que plasmó sucesivamente, desde el mes de junio hasta la llegada del otoño. En todas estas imágenes, su mirada está puesta sobre el río y el movimiento que se desarrolla a su alrededor. En esta tela, el cauce de las aguas se pierde en un horizonte bajo, generando la sensación de profundidad, que se acentúa mediante el uso de tonalidades azuladas en los árboles más lejanos.

Hacia mediados de 1874, Alfred Sisley dejó París y se trasladó a Inglaterra, llevando consigo las ideas del movimiento impresionista. El barrio de moda Hampton Court fue el lugar que eligió para vivir y pintar al aire libre. Esta zona poblada, pero tranquila, adonde llegaba la línea ferroviaria desde Londres, fue un motivo privilegiado de su producción, en la que se pone de manifiesto la nueva relación con la naturaleza como lugar para el descanso y el entretenimiento.

➔ *Prairies du Valhermeil près Pontoise, 1874*



Camille Pissarro,
(Antillas,
Saint-Thomas,
1830 ~ Francia,
París, 1903)
Óleo sobre tela,
55 × 92 cm
Colección
Museo Nacional
de Bellas Artes

A diferencia de otros integrantes del grupo impresionista, el interés de Pissarro está centrado en la representación de la Francia rural y de quienes trabajan en ella. Los protagonistas de sus obras son las campesinas y los campesinos integrados en su entorno laboral.

En esta obra, el artista dispuso un primer plano, geoméricamente trazado, que describe los surcos en la tierra hechos por el hombre y sus herramientas. Más allá, la mirada se encuentra con un conjunto de árboles que bloquean la profundidad del paisaje y, junto al camino que se curva, evitan la construcción tradicional del espacio que se fuga en perspectiva.

La atención está puesta en el trabajador, la parva y los frondosos árboles, debajo de los que se descubren un animal, otro personaje y la arquitectura.

El artista aplica pinceladas de amarillos luminosos, sombras azuladas y diversidad de verdes para representar la luz de un día de trabajo a pleno sol.

Durante mucho tiempo, los artistas crearon sus propios colores a partir de pigmentos en polvo que conservaban en vejigas de cerdo.

Ya para 1840, William Winsor creó la llamada "jeringuilla", que se convirtió en el nuevo contenedor. Como su nombre lo indica, se trataba de una especie de jeringa de vidrio, mucho más práctica y que preservaba mejor la pintura, pero hecha de un material muy frágil.

Dos años después, Winsor patentó su mayor innovación: el pomo metálico con tapa a rosca. Desde entonces es el envase por excelencia, ya que facilitaba el trabajo de los artistas al aire libre.

PARA CONOCER MÁS

Recursos en línea:

[- Bellas Artes online](#)

[- Musée d'Orsay](#)

[- Winsor & Newton](#)

En la biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes:

- ARGAN, Giulio Carlo, "Clásico y romántico" y "La realidad y la conciencia", en *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Madrid, Akal, 1991.

- GLUSBERG, Jorge, *De la Escuela de Barbizon a Van Gogh* [Catálogo], Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1996.

- EISENMAN, Stephen. F et ál., "Manet y los impresionistas", en *Historia crítica del arte del siglo XIX*, Madrid, Akal, 2001.

- NOVOTNY, Fritz, "El impresionismo francés" y "La situación en los años 1880", en *Pintura y escultura en Europa, 1780-1880*, Madrid, Cátedra, 1978.

- REYNOLDS, Donald Martin, *Introducción a la Historia del Arte. El siglo XIX*, Londres, Madrid, Editorial Gustavo Gilli, 1985.

COMPARTIENDO EXPERIENCIAS

Esperamos que este material abra nuevas posibilidades y exploraciones en relación con el arte, el patrimonio y la creación.

Nos encantaría conocer cómo fueron las experiencias que surgieron a partir del uso de esta guía.

Este intercambio nos permite mejorar la comunicación, la calidad de las propuestas y recorridos educativos.



educacion@mnba.gob.ar

Publicación del Área de Extensión Educativa

Coordinación
Mabel Mayol
Silvana Varela

Textos
Silvana Varela
Jeanette Gómez Jolis

Diseño
Alicia Gabrielli