

## Impresionismo irreal Unreal Impressionism

Marcos Fernández García

CP San Pedro, Mutilva, Navarra

La llegada de la modernidad trajo nuevas formas de ver el arte. Los impresionistas se acercaron a ella observándola como nuevos burgueses. Parecía que atendían al instante, a la sensación y a la primera impresión. Sin embargo, detrás de todo esto, hay una falta de enfoque, de encuadre que deja buena parte de la realidad de la Francia de finales del siglo XIX.

*Palabras clave:* Impresionismo, burguesía, Francia, pintura, siglo XIX.

The arrival of modernity brought new ways of seeing art. The impressionists approached her observing her as new bourgeois. It seemed they catered instantly, to the sensation and the first impression. However, behind all this, there is a lack of focus, of framing that leaves much of the reality of France in the late 19<sup>th</sup> century.

*Keywords:* Impressionism, bourgeoisie, France, painting, 19<sup>th</sup> century.



Izquierda. *Olympia*, Édouard Manet, 1863, óleo sobre lienzo, 90 x 130,5 cm. Musée d'Orsay, París.

Derecha. *Mujeres en el jardín*, Claude Monet, 1866-67, óleo sobre lienzo, 256 x 208 cm. Musée d'Orsay, París.

El París de mediados de siglo XIX se movió en la turbulencia artística. Convertida en capital mundial del arte y en plena transformación urbanística, la capital, absorbió alrededor de los meandros del Sena y del Oise a los artistas más modernos. La sociedad francesa, tras las revueltas del 48 y la llegada de la II República y del II Imperio (1852-1870) arrancó hacia un modelo de crecimiento industrial que incluye mejoras tecnológicas. Un ejemplo es la moda: «la moda que se va configurando se presenta bajo el signo de una marcada diferenciación en materias de técnicas, de precio, de fama, objetivos, concordando con una sociedad también dividida en clases, formas de vida y aspiraciones claramente distintas» (Lipovetsky, 2004, p. 77). La moda se insertó en el proyecto modernista al igual que la pintura, «negando la elocuencia», democratizando el estilo de vestir en el clima de los nuevos valores estéticos modernistas (Lipovetsky, 2004). Pareciera como si algo terminase, como si la mitad de siglo se preparase para soportar la modernidad. Algunos se apostaron detrás de la barandilla<sup>1</sup> a ver pasar medio siglo con el pincel en la mano, a plein air, para retratar una ciudad, un río, un ocio, una sociedad y una naturaleza que había quedado encerrada en las líneas y el dibujo. Sin embargo, olvidaron algo: la realidad. Si hubieran seguido el consejo de Baudelaire: el artista pertenece a su tiempo, al tiempo presente (Baudelaire, 2015). Sin embargo, no parece que solo hayan olvidado al tiempo, sino el enfoque, el encuadre del que hablaba Cézanne (Gasquet, 2010). Nada podía quedarse fuera y sin embargo en los impresionistas no encontramos la luz de la noche, el dolor de La Comuna y la realidad de los olvidados. Por el contrario, la dichosa modernidad, queda anclada al marco desde la mirada de un balcón, un puente o las calles lluviosas de París<sup>2</sup>. La mirada de los pintores impresionistas olvidó puentes destruidos por la artillería prusiana, las barriadas de Montmatre y el asfíxiante humo de Saint Lázare. Quedaron fuera de su mirada de artista-*flaneur* para dejar atrás un modelo de realismo social que G. Courbet había escupido de forma provocadora, polémica y honesta. Dejaron fuera escenas, momentos del día y experiencias propias que no cumplían con su tiempo artístico. Son innumerables las situaciones dolorosas, extremas y complejas que pasaron muchos de los impresionistas, sin embargo, parece que su vida queda fuera de los cuadros. Es decir, la mirada impresionista que busca «impresión» y «sensación» queda fuera del marco para ellos mismos. Por ejemplo, Monet fue herido en la guerra franco-prusiana, Manet se enroló en la Guardia Nacional como artillero y vivió el asedio prusiano y sus consecuencias, quizá el único que abordó los horrores de 1871, y Pissarro, en Pontoise, tratando de sacar adelante a su familia ¿Dónde están estos momentos en la pintura impresionista? (Roe, 2008).

Probablemente Édouard Manet (1832-1883) fue quien rompió y abrió la nueva etapa. Siempre despreocupado, rebelde y presumido dejó un cuadro que nos puede ayudar a entender qué sucedió. Manet se movió por la capital como un parisino de postal. Respondía al modelo de

burgués del II Imperio. De familia acomodada, su padre era magistrado, profundamente republicano y de conciencia crítica, presentó en el Salón de 1865 *Olympia* para escándalo y burla, una vez más, de la crítica especializada. Sin duda, el cuadro hacía referencia a la conocida Venus de Urbino de Tiziano pintada en 1538 (óleo sobre lienzo, 165 x 119cm, Galleria degli Uffizi, Florencia). Es, quizá, en esta larga conexión temporal donde encontremos la mayor distancia que acumula Manet con el resto de la «pandilla». La tesis de Fried (2014) sobre la generación del 63 (E. Manet, H. Fantin-Latour, J.M. Whistler y A. Legros) mantiene la idea de que, en cierto sentido, apoyándose en la figura de Courbet, el grupo mantiene una relación con los maestros clásicos. Menciona a Rafael, Tiziano, Rembrandt, Rubens y Velázquez, citando al crítico de la época Z. Astruc en 1863. A su vez Fried reconoce en varios cuadros de Manet la influencia directa de A. Wateau, L. Le Nain y D. Velázquez.

Es decir, Manet, al unísono, estrecha con las yemas de sus dedos los modelos de la pintura francesa del siglo XVIII y de los maestros y, con la otra, se impulsa hacia una modernidad de superficie. Su pandilla impresionista rompió con modelos, pinceladas y color. Manet nos dejó una sociedad retratada con síntomas del final de algo. Los impresionistas, a pesar del liderazgo e individualismo del *flaneur* parisino, esquivaron el compromiso político y social; incluso construyeron una realidad desde un individualismo colorista, veloz y alegre. Manet eligió contar realidades sociales más allá de un ocio hedonista, superficial y materialista.

Quizá sea Monet quien mejor responde a esta pintura: dóciles, luminosos, alegres y, en ocasiones, épicos. Sin embargo, su vida hasta finales de los 90 estuvo rebozada de crisis personales, desahucios, ruina económica y desconfianza. A pesar de ello, no hay un programa pictórico que recoja nada de esto. Su querido Argenteuil, foco de desarrollo industrial infectado, nos ha llegado plácido, luminoso, navegable y sereno. La cotidianidad impresionista es burguesa, proyectada, mercantil y a pleno rendimiento. La crítica de Meyer Shapiro en 1954 confirma que «Manet eligió los temas de sus cuadros porque era su mundo en un sentido abierto o simbólico y estaban íntimamente relacionados con su persona o mirada» (Fried, 2014, p. 36).

En *Olympia*, Manet, deja visible su propia cotidianidad: su muerte por sífilis, su voyeurismo y coquetería inevitable están detrás de esa mujer. El pintor, casado y con una hija, tenía una vida placentera. Habitualmente salía de casa y le gustaba pasear. Una anécdota que deja clara su personalidad la cuenta su propia mujer y se recoge en el libro de Sue Ro de 2008. Un día Manet paseaba por París y se fijó en una señorita a la que comenzó a seguir sin parar. Ese día su mujer también de paseo lo vio y lo siguió. Más de una hora después de ver cómo seguía a la atractiva señorita se acercó a él y le dijo: «¿Qué haces siguiendo a esa señorita?». A lo que Manet le respondió: «Querida, creía que eras tú».

La crítica al cuadro basaba sus palabras en cuestiones

<sup>1</sup> Manet pintó en 1869 *El balcón*, (óleo sobre lienzo, 169 x 125 cm, Musée d'Orsay, París); recuerdo, quizá, del cuadro de F. Goya *Majas en un balcón* en 1810-15 (óleo sobre lienzo, 194 x 125 cm, Museo Metropolitano de Arte, New York), desde la actitud del llamado «*flaneur*» parisino. Pero, además, como dice Gombrich, introduce la «modernidad verde» (la expresión es mía) a través de «la barandilla que corta la composición con el más absoluto desdén por las normas tradicionales» (1995, p. 517).

<sup>2</sup> G. Caillebotte (1848-1894) forma parte del grupo de los impresionistas y es menos conocido que el resto quizá por su labor de mecenas en momentos difíciles para Monet, Degás y Renoir. Además, financió varias de las exposiciones de los impresionistas. Su pintura pone la modernidad ante nuestros ojos, una modernidad reposada, de pincelada lisa, menos abocetada que la de sus compañeros y que encuadra la vida despreocupada.

sobre todo morales: innoble, desvergonzada, depravada, degenerada (Eisenman et al., 2001, pp. 256-257). Se incluían críticas sobre la pincelada, el dibujo, el color, sin embargo, mucho menos hirientes. Así, Manet consigue ponernos delante de una mujer que conoce, es el momento de la despedida, mientras paga, con flores y una mirada, la nuestra, el espectador, de hasta luego. Ella sabe que volverá. Manet nos enfrenta a una de las actividades más populares del París de finales de siglo: la prostitución. No rehúye la crudeza, compite y desafía a los maestros en su propio terreno (Fried, 2014). La mirada de ella deja su condición de buscavidas, apurada pero digna, sin vergüenza, complacida por un cliente conocido y reposada a diferencia de la del maestro cadavérico. Manet no esconde quién es, a qué dedica su ocio y diversión personal: pura modernidad.

En realidad, Manet es un clásico. Mantiene a Coutine en el recuerdo de aprendiz y al resto de maestros a los que emula desde una independencia: «Su problema [el de Manet] no fue cómo superar el poder del pasado para determinar el presente, sino qué hacer con un pasado que había perdido el poder de hacerlo de forma constructiva» (Fried, 2014, p. 51). Sin embargo, es un moderno, un atrevido, un pintor veloz, de su tiempo, dispuesto al enfrentamiento, a la lucha por su pintura y a lo mundano de lo cotidiano (Fried, 2014). Lucha por entrar en el Salón, por alcanzar la fama que le lleve a ser Caballero de la Legión de Honor, pero a su manera, incluso dispuesto a pintar el peor cuadro del mundo. Entre las numerosas anécdotas que se recogen de Manet está la que hace referencia a una conversación con Monet en la que le aseguraba, después de haber sido rechazado en el Salón, que pintaría el peor cuadro del mundo para que fuera aceptado en la siguiente exposición (Roe, 2008).

Por el contrario, el grupo de los impresionistas (Monet, Sisley, Pissarro, Morisot, Degas, Renoir y Cézanne), unido, con un sentido de grupo que, como escribió Boudin: «La perfección es una obra colectiva; sin éste, aquel no habría alcanzado la perfección que alcanzó» (Rewald, 1972, p. 9); aglutinaba ideas, visiones, colores y luz en torno a las mesas de los cafés de París; todos aspiraban al salón, a vender sus cuadros, a penetrar en otros mercados y con galeristas o coleccionistas que les confirmaran como artistas. En cualquiera de los libros consultados, está confirmado que los impresionistas formaron un grupo durante el suficiente tiempo como para ser conscientes de ello, organizarse, aprovecharlo y buscar su bienestar y el de sus familias, excepto Caillebotte y quizá Cézanne que, a pesar del mecenazgo paternal, no vivió nunca necesitado.

El grupo expresaba su individualismo desde sus propias preocupaciones mundanas y cotidianas. Pero lo hacía desde una condición antagonista a la masa trabajadora (proletariado en la terminología marxista), alejados de las preocupaciones de sus condiciones laborales. Más bien pendientes del mercado, de la inflación artística y computando sus balances mercantiles. Se centran en escenas de banalidad, sin compromiso ni identidad política. Más bien, como fundadores de una nueva clase social sin medios de producción técnicos sino intelectuales y artísticos. Discrepando de Mallarmé, no se trataba de emancipar sentidos sino de comprometerlos (Fried, 2014).

Los impresionistas contribuyeron a construir, una vez más, una imagen renovada de la modernidad burguesa, de su distinción social para dar el asalto definitivo a la imagen del nuevo orden y seguridad (García Hernández, 2018). Una situación parecida se produjo en Flandes desde

el siglo XVI en la que la burguesía mercantil comienza a interesarse por el arte y quiere participar de él, haciéndose reconocer como nueva clase social. El proceso cuenta con la búsqueda de legitimidad social y aceptación de un nuevo orden social y político. Un ejemplo: Monet, pinta en 1866, *Mujeres en el jardín* en contraste a la idea conservadora; «expresa las ideas características de una clase media en ascenso, deseosa de establecer y celebrar su propia identidad y valor» (Smith, 2006, pág. 87). Lo momentáneo y efímero parecían revolucionarios para el arte: ¿se quedaron a medias, abocetados, en su implicación social? Walter Benjamin citaba a B. Brecht:

Esta falta de conciencia sobre su propia situación que caracteriza a músicos, escritores y críticos tiene consecuencias muy graves (...) creyendo encontrarse en posesión de un aparato que en realidad les posee, defienden un aparato sobre el que ya no tienen ningún control, que ya no es, como siguen pensando, un medio al servicio de los productores sino un medio contra los productores (Benjamin, 2016, p. 29).

Monet llegó incluso más lejos. En la serie de cuadros que pintó de La Grenouillère en 1869, lugar de baño a las orillas del Sena, momento en el que las clases sociales se mezclaban durante las horas de ocio no hay alusión a las prostitutas que ejercían su profesión. De nuevo esquivaba la división social, (la luz del perdedor) y la represión social: se transforma lo sórdido en atractivo, lugar de esparcimiento (Smith, 2006). Lo efímero, la impresión, la sensación y lo fugaz se imponen llenos de luz, brillos, ondulaciones de un agua que domina y recrea, todo abocetado, veloz e irremediabilmente moderno.

## Bibliografía

- Baudelaire, C. (2015). *El pintor de la vida moderna*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- Benjamin, W. (2016). *El autor como productor*. Madrid: Casimiro.
- Denvir, B. (1993). *Crónica del impresionismo*. Barcelona: Destino.
- Eisenman, S. F., Crow, T., Lukacher, B., Nochlin, L., y Pohl, F. K. (2001). *Historia crítica del arte del siglo XIX*. Madrid: Akal.
- Fried, M. (2014). *La modernidad de Manet o la superficie de la pintura en la década de 1860*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- García Hernández, M. A. (2018). Torturas impresionistas. En Aznar, Y., García, M. G., y Nieto, C., eds., *Los discursos del arte contemporáneo* (pp. 67-108). Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces.
- Gasquet, J. (2010). *Cézanne: lo que vi y lo que me dijo*. Madrid: Gadir.
- Gombrich, E. H. (1995). *Historia del Arte*. Madrid: Debate.
- Lipovetsky, G. (2004). *El imperio de lo efímero: la moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama.
- Lipovetsky, G. (2012). *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.
- Rewald, J. (1972). *Historia del impresionismo*. Barcelona: Seix Barral.
- Roe, S. (2008). *Vida privada de los impresionistas*. Madrid: Turner.
- Smith, P. (2006). *Impresionismo: bajo la superficie*. Madrid: Akal.

