

William Alfonso López Rosas

walopezr@bt.unal.edu.co

Ens.hist.teor.arte

LÓPEZ ROSAS, WILLIAM ALFONSO, “Aproximación a las definiciones del impresionismo”, *Ensayos. Historia y teoría el arte*. Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2008, No. 14, pp. 40-63.

RESUMEN

Este ensayo analiza la concepción que sobre el impresionismo plantearon cinco autores (Émile Zola, Louis-Émile Edmond Duranty, Pierre Francastel, Arnold Hauser y Richard Shiff). Se trata de un primer acercamiento a la problemática conceptual que estaba en la base de la valoración de la pintura, tanto al nivel de las relaciones entre la representación y la realidad como al nivel de los puentes y rupturas con la tradición visual del siglo XIX.

PALABRAS CLAVE

William López, Impresionismo, Zola, Duranty, Francastel, Hauser, Shiff.

TITLE

An Approximation to the Definitions of Impressionism

ABSTRACT

This essay analyzes five authors' conceptions of impressionism (Émile Zola, Pierre Francastel, Arnold Hauser and Richard Shiff). It is a first approach to the conceptual problems that were the basis for the evaluation of paintings, both at the level or relationships between representation and reality and at the level of the bridges and ruptures with the visual tradition of the 19th century.

KEY WORDS

William López, Impressionism, Zola, Duranty, Francastel, Hauser, Shiff.

Afiliación institucional

*Instituto de Investigaciones Estéticas
Universidad Nacional de Colombia,
Sede Bogotá.*

Comunicador social, literato y Magíster en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura. Profesor de Historia y Teoría del Arte en el Departamento de Arte de la Universidad de los Andes (Bogotá, 1999- 2005) y de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Jorge Tadeo Lozano (Bogotá, 2002- 2004). Tiene una larga experiencia en el área de educación en museos: Museo de Arte del Banco de la República (Bogotá, 1993-2000); jefe de la División Educativa y Cultural del Museo Nacional de Colombia (Bogotá, 2000-2002); director del Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia (Bogotá, 2006-2007), director de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio Cultural de la misma institución (2006-2008). Es miembro del grupo de investigación “: Taller Historia Crítica del Arte”. Actualmente es profesor asistente del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia (Bogotá).

Recibido Marzo 31 de 2008

Aceptado Mayo 19 de 2008

Aproximación a las definiciones del impresionismo

William Alfonso López Rosas

Historiador del arte

Introducción

Este trabajo busca esbozar algunos momentos de la discusión teórica que se ha dado alrededor de este concepto dentro de la historia del arte europeo. Más que agotar la historia del concepto, se busca señalar los consensos y disensos a que han llegado los teóricos e historiadores directamente implicados en la construcción de la historia del impresionismo. Su objetivo es hacer visible la complejidad conceptual que está detrás de esta categoría de la historia del arte, para dibujar, en otro ensayo posterior, los fundamentos de la mirada y del discurso de los críticos de arte que empezaron a utilizar este término dentro del ámbito artístico colombiano, en un horizonte social e histórico, en algunos sentidos, diferente al que vio nacer el término, pero similar en otros aspectos¹. No se abarcará, entonces, la totalidad del estado del arte sobre el impresionismo. La pesquisa se restringirá a algunos autores dentro de este enorme *corpus* bibliográfico. El criterio a partir del cual se los ha seleccionado está dado, principalmente, por su aporte a la discusión teórica del término. Así, se reseñarán, en primera

¹ Este trabajo hace parte del proyecto de investigación titulado *Historia de la crítica de arte en Colombia*, que el autor está adelantando desde 2003. Un primer resultado de éste es *La crítica de arte en el Salón de 1899: una aproximación a los procesos de configuración del campo artístico en Colombia*. (Maestría en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia, 2005, manuscrito sin publicar). Del mismo autor, en internet se puede consultar “La crítica de arte en Colombia: amnesias de una tradición”. (http://esferapublica.org/portal/index.php?option=com_content&task=view&id=91&Itemid=2).

instancia, las ideas a partir de las cuales Émile Zola (1840-1902), uno de los más agudos y polémicos defensores de la nueva configuración artística, planteó su visión sobre el trabajo de los artistas asociados al impresionismo; más adelante, se pasará revista a la posición de Pierre Francastel (1900-1970) y Arnold Hauser (1892-1978), y, para terminar, se reseñará uno de los más recientes y ambiciosos textos sobre el tema: *Cézanne y el fin del impresionismo. Estudio de la teoría, la técnica y la valoración crítica del arte moderno* (1984), escrito por Richard Shiff, profesor de Universidad de Austin.

Primeros acercamientos: naturalismo; originalidad y temperamento

El término impresionismo se originó en el campo de la crítica de arte, en medio del fragor de una de las disputas artísticas más fuertes del siglo XIX. Es una construcción conceptual, cuyos fundamentos han ido cambiando y cuya historia está profundamente ligada a la evolución de la teoría del arte durante el siglo XX. En primera instancia, al igual que otras categorías de la crítica y de la historia del arte, este término surgió como un calificativo desobligante, que buscaba ridiculizar los “defectos” de una pintura que ponía en duda gran parte del arte decimonónico², y, con el tiempo, fue cambiando de sentido, erigiéndose como una noción que identifica positivamente a un grupo de artistas ligados a un realismo que reflexionaba sobre los fundamentos de la percepción, a través de sus inquietudes por el lenguaje pictórico.

Pero la génesis de la reflexión teórica sobre los fundamentos de lo que hoy se conoce sumariamente como pintura impresionista antecede a la emergencia misma del término. Al igual que el origen de los trabajos de los pintores impresionistas se remonta, según el historiador en el que nos estemos apoyando, incluso hasta las preocupaciones de los artistas de la Escuela de Barbizón, es decir, hasta la década de los años treinta del siglo XIX, el surgimiento del discurso de la crítica de arte que reflexionó sobre las propuestas de estos artistas es muy anterior a su consolidación como grupo³.

² Es sabido que el término “impresionismo” fue acuñado por el crítico francés Louis Leroy, en un artículo que publicó el 25 de abril de 1874, bajo el título de “Exposición de los impresionistas”, en el periódico *Le Charivari*. (Este artículo fue recogido por JOHN REWALD en *The history of impressionism*, publicación de 1962, y se puede encontrar en castellano en la traducción realizada por Joseph Elias: *Historia del impresionismo*. Barcelona, Seix Barral, 1994). Pero solo hasta 1887, en la tercera exposición que este grupo de artistas organizó, fue acogido y oficialmente usado. (CF. DENYS RIOUOT (ed.) *Les écrivains devant l'impressionnisme*. Paris, Macula, 1989, p. 12).

³ Por ejemplo, aunque John Rewald arranca su historia del impresionismo en 1855, cuando el joven Camille Pissarro (1830-1903) desembarcó en Francia para dar comienzo a su accidentada carrera como artista, en el cuarto capítulo de su trabajo, muestra cómo los impresionistas habrían construido un fuerte y profundo lazo con los paisajistas de Barbizón. Por su parte, Peter H. Feist, en una de las historias del impresionismo más recientes (WALTHER (ed.). *El impresionismo*; Colonia, Benedikt Taschen, 1996) remonta sus orígenes a los trabajos que, en la segunda década del siglo

Los primeros comentarios sobre los trabajos de estos artistas aparecieron en la prensa parisina, particularmente liderados, entre otros, por Zacharie Astruc (1833-1907); por su parte, Émile Zola, uno de los defensores a ultranza del impresionismo, empezó a escribir sus apasionados y polémicos artículos al final de la década de 1860. Su contacto con el grupo de jóvenes artistas se dio a través de Paul Cézanne (1839-1906), su amigo de adolescencia. En 1866, después de la publicación de su primera novela⁴, Zola abandonó su puesto de editor en la casa Hachette y empezó a trabajar como crítico literario para *L'Evenement*, diario profusamente leído en Francia por entonces⁵. Un año antes, luego de conocer al líder del realismo Gustave Courbet (1819-1877), había empezado a esbozar su interés por las artes en el comentario que publicó sobre la obra póstuma de Pierre Proudhon (1809-1865) “Du-principe de l’art et de sa destination sociale” (París, 1865).

A la definición de la obra de arte que el filósofo socialista había planteado⁶, Zola contrapuso una concepción basada en el temperamento. En su artículo afirmó:

[...] En cambio, yo sostengo que en principio la obra sólo vive por la originalidad. Es menester que encuentre a un hombre en cada obra, pues de otra manera la obra me deja frío. Decididamente sacrifico la humanidad al artista. Si se me propusiera dar una definición de una obra de arte diría: “Una obra de arte es un trozo de la creación visto a través de un temperamento” ¡Qué me importa todo lo demás! Soy un artista y brindo mi carne y mi sangre, mi corazón y mi pensamiento. Me desnudo delante de todos y me expongo, bueno o malo. Si queréis instruirlos, miradme y aplaudidme o silbadme. ¡Qué más puede pedírseme? No puedo dar más, puesto que me doy por entero en mi violencia o en mi mansedumbre, tal como Dios me creó. Sería ridículo que usted, apóstol de la verdad, pretendiera cambiarme y hacerme mentir. Ciertamente no ha comprendido usted que el arte es la libre expresión de un corazón y de una inteligencia y que tanto más grande es cuanto más personal. Si existe el arte de las naciones, la expresión de las épocas, también existe la expresión de las individualidades, el arte de las almas. Un pueblo pudo crear arquitecturas, pero ¡cuánto más conmovido me siento por un poema o un cuadro, obras individuales en las que me reencuentro con todas mis alegrías y mis tristezas! Por lo demás, no niego la influencia del medio y de la época en el artista, pero esas cosas ni siquiera me importan. Acepto al artista tal como se me presenta⁷.

Así pues, desde su tribuna del *L'Evenement*, Zola inició una de las campañas críticas más favorables al grupo de artistas que luego recibirían el mote de impresionistas. En 1866,

XIX, realizaron artistas ingleses como William Turner (1775-1851) o John Constable (1776-1837). Con este último autor coinciden, en muy buena medida, historiadores del impresionismo como Théodore Duret (*Les peintres impressionnistes*, 1906) y Phoebe Pool (*Impressionism*, 1967).

⁴ *La confesion de Claude*.

⁵ Cf. REWALD. *Op. cit.*, p. 134.

⁶ “[...] una representación idealista de la naturaleza y de nosotros mismos con miras al perfeccionamiento físico y moral de nuestra especie”. Recogido en ÉMILE ZOLA. *El buen combate. En defensa del impresionismo*. Buenos Aires, Emecé, 1986, p. 38. (Tomado de ÉMILE ZOLA. “Proudhon y Courbet”. *Le salut public*. Lyon, 26 de julio y 31 de agosto de 1865).

⁷ ÉMILE ZOLA. *El buen combate. En defensa del impresionismo*. Buenos Aires, Emecé, 1986, p. 38.

publicó una serie de siete artículos bajo el título de “Mi salón”, en donde perfiló y perfeccionó su idea de la obra de arte asociada a la expresión de un temperamento⁸.

Unos cuantos meses después, en enero de 1867, Zola volvió a defender a los nuevos artistas; esta vez, discutiendo larga y apasionadamente sobre la obra de Édouard Manet (1832-1883)⁹. Desde las primeras líneas, a la idea clave de su mirada crítica, el temperamento, el novelista agregó la facultad de visión y comprensión del artista como piedras de toque fundamentales:

De la manera siguiente me explico el nacimiento de todo verdadero artista, de Édouard Manet, por ejemplo. Dándose cuenta de que no llegaba a nada al copiar a los maestros, al pintar la naturaleza vista a través de individualidades diferentes de la suya propia, habrá comprendido con toda ingenuidad una buena mañana que todavía le faltaba ver la naturaleza tal como ésta es, sin mirarla a través de las obras y las opiniones de los demás. Desde el momento en que se le ocurrió esta idea, tomó un objeto cualquiera, un ser o una cosa, lo colocó en un rincón de su *atelier* y se puso a reproducirlo en una tela, según sus facultades de visión y de comprensión. Hizo esfuerzos por olvidar todo lo que había estudiado en los museos, trató de no recordar los consejos que había recibido, las obras pintadas que había contemplado. Solo quedaba en él una inteligencia particular, servida por órganos dotados de determinada manera y puesta frente a la naturaleza que traducía a su modo. “[...] El artista obtuvo así una obra que era su carne y su sangre. Ciertamente esa obra pertenecía a la gran familia de las obras humanas; tenía hermanas entre los millares de obras ya creadas; se parecía más o menos a algunas de ellas. Pero era bella con una belleza propia, estaba viva con una vida personal. Los diversos elementos que la componían, tomados tal vez aquí y allá se fundían en un todo de sabor nuevo y de aspecto particular, y ese todo creado por primera vez era un rostro todavía desconocido del género humano. Édouard Manet había encontrado su camino, o mejor dicho, se había encontrado a sí mismo: veía con sus propios ojos, en cada una de sus telas debía darnos una traducción de la naturaleza en esa lengua original que acababa de descubrir en lo más hondo de sí mismo. [...]”¹⁰.

Zola, por otra parte, apuntó toda su batería crítica hacia las ideas a partir de las cuales sus coetáneos estimaban el arte y la pintura. Desde su perspectiva, el público de entonces obraba frente al arte creyendo que existía la belleza absoluta, una perfección ideal a la que cada artista tiende y se acerca más o menos. Esta idea de belleza funcionaba, en la mente de críticos y espectadores, como una medida común que sería lo bello en sí. Así, la obra de arte

⁸ Esta serie de artículos fue publicada por *L'Evenement* entre el 27 de abril y el 20 de mayo de 1866. Este mismo año, fueron reescritos y editados en un folleto, al que Zola agregó una carta dedicada a Cézanne y un apéndice con cartas de lectores. Más tarde, en 1879, el novelista los corrigió e incorporó a su libro *Mis odios*. Algunos de los títulos de estos artículos son: (i) “Los jurados”, (ii) “Los jurados, continuación”, (iii) “El momento artístico”, (v) “Los realistas del Salón”, (vi) “Las caídas” y (vii) “Despedida de un crítico de arte”.

⁹ El artículo al que me refiero aquí fue publicado originalmente por la *Revue du XIX siècle*, el 1 de enero de 1867, con el título “Una nueva manera en pintura: Édouard Manet”. Más tarde, con motivo de la exposición individual que Manet inauguró a fines de mayo, se volvió a publicar en forma de folleto con el título *Édouard Manet, estudio biográfico y crítico*. (CF. ZOLA. *Op. cit.*, p. 134).

¹⁰ ZOLA. *Op. cit.*, p. 76.

era evaluada a partir de su cercanía o lejanía con respecto a esta idea de lo bello. El substrato más profundo de ésta eran las obras griegas; de modo que todos los juicios formulados sobre el arte estaban fundados sobre la mayor o menor semejanza con respecto a las obras de arte que produjo la cuna de la civilización occidental¹¹. En contraste con esta posición, Zola creía que se debía eliminar de la mente el carácter absoluto e inmutable de la idea de lo bello, para poder reconocer el temperamento de los artistas que trabajaron en las civilizaciones que nacieron y se desmoronaron en los siguientes siglos, y, consecuentemente, subvertir la condición imitativa a la que todo arte posterior a la civilización griega estaba condenado.

Así, desde la perspectiva de nuestro crítico, el espectador de la obra de Manet debía obrar tal y como lo había hecho el artista, olvidando los tesoros de los museos y viendo la naturaleza frente a frente, tal como ésta es¹². Aunque la posición de Zola, a lo largo de las siguientes décadas cambió hasta que, en 1886, definitivamente rompió su compromiso con los impresionistas, los dos artículos que hemos citado bastan para inferir algunos de los principales elementos conceptuales que suponen no solo la arquitectura de su mirada sino el fundamento mismo de la valoración positiva que hace de esta pintura: su aporte al pensamiento sobre el impresionismo y la configuración de los tópicos a partir de los cuales, críticos, teóricos e historiadores posteriores van a recabar.

El eje de toda su argumentación, como ya lo señalamos, está dado por el temperamento, es decir, por la subjetividad del artista. Desde su perspectiva, tanto la novedad como la originalidad de la obra de arte, el argumento a partir del cual ésta se convierte en un hecho imprescindible dentro de la historia del arte, sería el ojo del artista. Zola, desde esta perspectiva, se aleja de las ideas que pensadores coetáneos como Hipólito Taine (1828-1893), quien, desde el ámbito del positivismo, con su teoría de los determinantes de la obra de arte, había relativizado el papel que juega el artista dentro de los procesos de creación. Zola, a contrapelo, insiste en el valor de la personalidad del artista. Más que la configuración de una teoría del arte nacional o de una escuela estilística, dentro de la cual el artista como individualidad pierde importancia, nuestro crítico prefiere la singularidad del artista.

Por otra parte, al otorgarle al artista preeminencia sobre nociones capitales del pensamiento artístico decimonónico como la nación, la escuela o el estilo, modifica su relación con la tradición. El eje de la continuidad tanto al nivel de la forma como al nivel de los temas y “contenidos” del arte, ya no podría seguir siendo las categorías y nociones generales de la historia del arte. La unidad y el espacio de configuración de sentido de la obra de arte y, consecuentemente, de su análisis al nivel de las preocupaciones por los procesos, continuidades y rupturas del arte, sería el artista: su lenguaje, la forma específica en que da respuesta al arte, la mirada desde la cual plantea su visión de lo real.

¹¹ Cf. *Ibid.*

¹² *Ibid.*

La obra de arte, por su parte, construida a partir del olvido de la tradición, se convertiría en un acto fundacional. Innovación y originalidad aparecen, entonces, como valores esenciales tanto de la creación como de la experiencia estética. Artista y espectador operan sobre los mismos principios, y la obra de arte, como lugar de concreción y encuentro en la mirada del artista. Hay aquí, además, una insistencia en la autonomía del arte no solo con respecto de una tradición que se encarna en un ideal de belleza preexistente y paralizante, sino con respecto a las demás esferas del arte. Es importante señalar la forma como Zola indica, en particular, la pérdida de hegemonía del paradigma literario dentro de la creación pictórica. La pintura debería juzgarse por sí misma y no a partir de otras esferas del arte. Este argumento, visitado luego por Sanín Cano en 1904, en medio de la polémica de la *Revista Contemporánea*, es consecuente con el proceso de autonomización también con respecto a la moral y la pedagogía. La obra de arte, desde la perspectiva de Zola, no debería referirse ni a la configuración de un hombre nuevo ni a la enseñanza de valores revolucionarios, sino a la construcción de un temperamento, de una mirada.

Adicionalmente, es importante destacar la afinidad que Zola encuentra entre el arte de Manet y la ciencia coetánea. Precisamente, a partir del carácter analítico que atribuye al arte de los impresionistas y a la ciencia, Zola abrió uno de los tópicos más frecuentemente visitados por los historiadores del impresionismo: la afinidad, coincidencia o relación de causalidad, entre el positivismo y la pintura de Manet y demás miembros del grupo. Este tópico, por otra parte, fundamenta una de las valoraciones más fuertes que se hacen de este momento de la historia de la pintura: el impresionismo como cima de los procesos de acercamiento a lo real, como método riguroso de una objetividad de la percepción de la apariencia lumínica del mundo.

Por último, no se puede dejar de señalar la forma como Zola abrió paso a la definición del impresionismo como pintura de la luz. Su insistencia en el señalamiento de la observancia de la ley de los valores en la pintura de Manet y sus compañeros es fundamental para entender la forma como este elemento se va a convertir luego, a lo largo de las últimas décadas del siglo XIX y durante todo el siglo XX, en el eje de la defensa de este tipo de configuración pictórica.

El impresionismo como pintura retiniana

Una de las concepciones más arraigadas sobre el impresionismo lo define como pintura del análisis de la percepción. Desde esta perspectiva, los pintores impresionistas habrían fundado dentro de la historia del arte un interés por captar la verdad del fenómeno de la luz, para hacer de ésta no solo el principal tema sino a veces el único objetivo de la construcción de un cuadro¹³. Influidos por los estudios de la psicofisiología de la visión, iniciados por

¹³ PIERRE FRANCASTEL. *El impresionismo*. Barcelona, Bruguera, 1983, p. 15.

Thomas Young (1773-1829) y continuados, a lo largo del siglo XIX, por Michel Eugène-Chevreul (1786-1889), Hermann von Helmholtz (1821-1894), Richard Liebreich (1830-1917), y Charles Henry (1859-1926), desde esta perspectiva, los pintores impresionistas habrían creado una serie de innovaciones técnicas que les permitió plasmar sobre el lienzo las nuevas ideas acerca de la naturaleza y la composición de la luz. Su propuesta estética estaría, así, basada sobre una visión objetiva que, originada en el campo científico, le daría una actualidad insoslayable, una veracidad irrefutable.

A contrapelo del gusto académico imperante al final del siglo XIX, las propuestas estéticas de la pintura impresionista se habrían perpetuado, entonces, como un momento decisivo dentro de la historia del realismo y, consecuentemente, del proceso de emergencia del arte moderno. Gracias a la conjunción de una innovación técnica completamente inédita en la historia del arte y de una concepción de la percepción incluso más objetiva que la implícita en la pintura de un Jean-François Millet (1814-1875) o un Courbet, el impresionismo habría dado un paso decisivo hacia las propuestas de las vanguardias.

En el contexto de la evolución conceptual del impresionismo, la historia del arte habla de un modelo oculista; su formación, desarrollo y final colapso se daría en cuatro períodos: uno primero, que iría desde 1867 hasta 1876, en el que predomina la concepción naturalista del ya reseñado Zola, sumada a la posición de críticos como Jules-Antoine Castagnary y Théodore Duret (1838-1927). En este período de la crítica de arte “oculista”, la subjetividad de la mirada del artista unida a la explícita valoración de la sensación producida por lo real, serían los pivotes fundamentales de la teorización y legitimación del impresionismo. Por otra parte, aunque algunos críticos claves como Zola insisten en deslindarlo del realismo, la mayoría coincidirían en pensarlo como una continuación de éste¹⁴.

El segundo momento de este modelo oculista iría desde 1876 hasta 1880. En este período se desarrollarían dos de las ideas centrales de la argumentación de Zola: el olvido de la tradición pictórica como condición de posibilidad del impresionismo y su caracterización como pintura analítica. En este momento, críticos como el ya mencionado Louis-Émile Edmond Duranty y Stéphane Mallarmé (1842-1898) postularían el ideal de una visión pura, limpia de todo rastro de memoria visual, y presentarían el ojo impresionista como un aparato que analiza la sensación de la luz en la gama de los colores espectrales¹⁵.

La tercera fase de este modelo se abriría en 1880 y llegaría hasta 1889. Jules Laforgue (1860-1887), entre otros, esbozaría una diferenciación entre la visión impresionista y la visión normal, a partir del análisis del espectro y de la agnosia visual, definidas por Zola, Duranty y Mallarmé. Para Laforgue, el impresionista sería un artista que olvida la tradición pictórica de los museos y la formación académica en la que fue troquelada su mirada, hasta

¹⁴ GUILLERMO SOLANA (ed.) *El impresionismo: la visión original. Antología de la crítica de arte (1867-1895)*. Madrid, Siruela, 1997, p. 14.

¹⁵ *Ibid.*

alcanzar la reconstrucción de un “ojo natural”. Este órgano puro, entonces, prescindiría principalmente del dibujo del contorno y de la perspectiva lineal, puesto que no son sensaciones propiamente ópticas sino antiguas interferencias táctiles.

La depuración de lo táctil, por otra parte, estaría estrechamente vinculada con el segundo rasgo de la mirada impresionista: el análisis espectral. El destino del ojo sería conocer las vibraciones lumínicas y analizarlas en sus armonías. Desde esta perspectiva, una vez liberado del lastre táctil, el ojo impresionista actuaría como un prisma, y allí donde el pintor académico solo vería luz blanca, el primero percibiría una compleja y rica composición prismática. Esta última idea es fundamental para entender la génesis del neoimpresionismo que, encabezado por Georges Seurat (1859-1891), llevará hasta las últimas consecuencias la denominada división del tono (todos sus componentes –el color local, los reflejos, las reacciones, los complementarios– yuxtapuestos sobre la tela, debían combinarse en la retina del espectador)¹⁶.

Otra idea clave que se elabora en este tercer período está asociada a la exaltación del ojo de los pintores impresionistas a partir de su aguda sensibilidad a las sensaciones cromáticas. Un buen número de críticos interpretó la intensificación de las sensaciones ópticas como resultado de la mirada de un ojo “hiperestésico”, de una sensibilidad visual agudizada al extremo. Duranty y otros, a lo largo de la década de los años setenta, continuamente habrían hablado de la extraordinaria delicadeza del ojo impresionista que sería capaz de atender a la diferenciación infinitesimal de las sensaciones ópticas; es decir, trascender el umbral óptico humano hasta captar realidades sensibles difíciles de ver para la mayoría, pero explicables desde los rudimentos teóricos de la física. Partiendo de esta idea, muy pronto los críticos derivaron hacia una exaltación de ciertas “aberraciones” de la percepción impresionista. Estos escritores creyeron percibir en los cuadros impresionistas el predominio de ciertas gamas cromáticas dominantes (las del azul y el violeta), en muchos casos, explicadas como síntomas de una monomanía¹⁷.

En el último período (1890-1895), el modelo oculista entraría en crisis y finalmente se vería desplazado por una nueva configuración conceptual, dentro de la cual la pintura sería entendida como escritura simbólica. Hacia 1890, una nueva generación de pintores, formados inicialmente en los principios del impresionismo, empezaba a protagonizar la escena artística, alejándose de sus supuestos fundamentales. Gabriel-Albert Aurier (1865-1892) sería el líder de este cisma; planteando una revaloración de la relación entre el artista y la naturaleza, entre la subjetividad y lo real, este poeta y crítico simbolista habría acelerado la muerte del naturalismo y, consecuentemente, de la vocación realista del impresionismo.

Aurier replanteó, alrededor de las figuras de Vincent van Gogh (1853-1890) y Paul Gauguin (1848-1903), la posición del artista. Aunque éste estaría dotado de una sensibili-

¹⁶ *Ibid.*, p. 18.

¹⁷ *Ibid.*, p. 20.

dad particularmente aguda, desde su perspectiva, su tarea no se reduciría a la configuración pictórica de una sensación, de una impresión sensorial; el artista debería expresar sus ideas traduciéndolas a un lenguaje especial. Con ello, Aurier dio paso a la anexión del impresionismo por parte del movimiento simbolista. Defiende la pintura como escritura a favor de su dimensión “ideológica” y, paralelamente, sacrifica la dimensión material de ésta, su valor específicamente pictórico; es decir, el principal espacio de configuración, experimentación y legitimación del impresionismo hasta ese momento¹⁸.

Francastel: el impresionismo ¿una escuela?

En 1937, Pierre Francastel (1900-1970), sumando una serie de charlas que había dictado en el Instituto Francés de Varsovia, durante 1935 y 1936, publicó el libro titulado *L'impressionnisme*¹⁹. En éste, un clásico de la bibliografía sobre el impresionismo, sugiere una panorámica de la pintura francesa entre los años 1875 y 1900, dentro de la cual muestra cómo el impresionismo sería una etapa decisiva de la historia del arte moderno, por cuanto más que una técnica habría significado la transformación de los valores sentimentales y prácticos de la pintura, constituyendo, además, una visión de la naturaleza más o menos subjetiva, más o menos total, basada en la emoción y en la inspiración²⁰.

El trabajo de Francastel está contextualizado por dinámicas sociales y artísticas diferentes de las posturas reseñadas hasta aquí. Sin duda, los artículos de Zola y Duranty hacen parte de la crítica que combatió al lado de los artistas, y sus motivaciones están inspiradas en los intereses estéticos y artísticos de cada uno de estos escritores y, en muy buena medida, aparecen determinadas por la refriega social en medio de la cual sentaron su posición. Por su parte, el trabajo de Francastel ya no comparte el mismo piso cultural del origen del impresionismo ni tampoco es testigo de sus luchas. Como estudio histórico, goza de una perspectiva temporal de mediano plazo y su militancia cultural está signada por intereses diferentes a los de la crítica de arte que escribieron los intelectuales reseñados hasta aquí.

Este libro aborda, entonces, el problema del impresionismo desde dos puntos de vista: la dimensión técnica y el contexto cultural e ideológico que lo rodea. Así, está dividido en dos partes: en la primera, nuestro historiador analiza la obra de Monet, Manet, Cézanne y Renoir. Intenta desentrañar, específicamente desde el punto de vista de la técnica, en qué residiría la verdadera originalidad de cada artista, mostrando cómo ésta no habría consistido en la introducción de nuevos procedimientos dentro del campo pictórico sino en el descubrimiento

¹⁸ *Ibid.*, p. 24.

¹⁹ PIERRE FRANCASTEL. *L'impressionnisme*. Paris, Denoël, 1937. Como se sabe, Francastel, en libros posteriores, abordó este mismo tema y, aunque su posición frente al impresionismo cambió en algunos aspectos sustanciales, en este trabajo aparecen las ideas medulares que luego se verían en *Historia de la pintura francesa, Arte y técnica en los siglos XIX y XX* y *Sociología del arte*.

²⁰ PIERRE FRANCASTEL. *El impresionismo*. Barcelona, Bruguera, 1983, p. 9.

de actitudes psicológicas y estéticas²¹. La segunda parte aborda las relaciones de los pintores impresionistas con el campo literario y filosófico coetáneo. Así, Francastel reconstruye los lazos que habrían unido al impresionismo con lo que denomina “el movimiento general de ideas y sensibilidad de su tiempo”.

Su trabajo arranca, pues, con la idea explícita de combatir la definición del impresionismo como pintura de la luz. Desde las primeras páginas de su estudio, el sociólogo del arte es categórico:

Se suele definir el impresionismo como una tentativa inédita de captar la *realidad* de la luz para hacer de ésta no sólo el principal sino a veces también el único objeto de la pintura. [...] El arte de los impresionistas es infinitamente más rico en emociones e intenciones de lo que tan somera definición podría hacer creer. Además, una explicación tan limitada ni siquiera llega a determinar lo esencial. [...] Los impresionistas no tuvieron jamás la pretensión de descubrir la luz; por el contrario, proclamaron y repitieron su admiración por el arte de un Delacroix, de un Constable, de un Turner, un Claude o un Watteau. [...] Identificar el impresionismo con el divisionismo es, por otro lado, considerar sólo auténticos impresionistas a un reducido número de artistas: Monet, Sisley, Renoir, y Pissarro en su primer estilo; y bajo ciertos aspectos también Manet y Berthe Morisot. [...] Si partimos de tal idea, llegamos a la conclusión de que no hay escuela francesa entre los años 1870-1900, sino un corto instante durante el cual algunos espíritus profundamente opuestos –realistas, neoclásicos– se unen en un entusiasmo pasajero ante una cierta manera de representar la luz y las sensaciones fugitivas. Por eso se ha puesto en duda el valor no sólo del término impresionismo, sino incluso de la existencia de un movimiento solidario de la pintura francesa hacia fines del siglo XIX. Uno de los objetos de este libro es, por el contrario, investigar cuál es el verdadero lazo de unión que existe entre todos los artistas independientes e innovadores de fines del siglo pasado, en un período que va de Monet a Gauguin. No pretendemos, en absoluto, descubrir en ellos principios idénticos, pero creemos que lo mismo ocurre con muchas otras escuelas literarias o artísticas²².

El trabajo de Francastel, en consecuencia, no busca determinar si los pintores franceses de los últimos treinta años del siglo XIX aportaron algunas novedades de expresión o procedimiento, sino dilucidar si realmente dieron, tal como se proclamó, una visión nueva y total del universo, y si esa visión es el resultado del descubrimiento de un nuevo procedimiento de fijación de las sensaciones ópticas o, por el contrario, la afirmación de una nueva estética²³.

Francastel está especialmente interesado, entonces, en determinar el tipo de configuración artística que presenta el grupo de pintores impresionistas. Desde su punto de vista, esta configuración, en particular, correspondería a lo que dentro de la historia del arte se conoce como “escuela”. Francastel acota:

[...] No pretendemos, en absoluto, descubrir en ellos principios idénticos, pero creemos que lo mismo ocurre con muchas otras escuelas literarias o artísticas. La escuela es una concepción rígida e imperativa solamente en los manuales de historia del arte y seguramente también en

²¹ *Ibid.*, p. 145.

²² *Ibid.*, p. 15.

²³ *Ibid.*, p. 39.

el Instituto hacia mediados del siglo XIX. Es decir, es algo al margen del arte vivo de entonces. La escuela boloñesa, para no citar sino un ejemplo, está lejos de ofrecer una unidad absoluta de oficio e incluso de doctrina; no sólo la Roma de comienzos del siglo XVII conoció el cisma de Caravaggio. Un Albano, un Guido y un Pietro de Cortona se separaron por algo más que matices de oficio y de temperamento²⁴.

Aunque los artistas impresionistas nunca habrían proclamado, ni implícita ni explícitamente, su fe en una doctrina común y se habrían unido brevemente solo para entrar en contacto con el gran público, conservando entre sí distancia en cuanto a los artículos de sus credos artísticos y, principalmente, su independencia, es también importante no exagerar su aislamiento. Francastel afirma:

[...] Cierto es que los impresionistas constituyen una “escuela” en el sentido común del término, o más exactamente de acuerdo con la fórmula de la escuela boloñesa o de la escuela davidiana. No hay tampoco entre ellos una relación estrecha de solidaridad. Se puede captar la cohesión que existe entre el arte de Monet, de Cézanne, de Renoir, de Degas, en tanto que se considere que ellos son, no los intérpretes de un ideal ya formulado, sino buscadores que persiguen una serie de experiencias paralelas tendientes a sustituir por una arte más libre, el arte académico y al realismo que se disputan en vano la preeminencia durante los años de sus inicios parisienses²⁵.

De esta manera, para Francastel, el estudio del impresionismo no debería estructurarse a través de la búsqueda de una fórmula, puesto que nunca habría existido, sino a partir de la búsqueda de las propensiones y tendencias de una generación²⁶.

Desde su punto de vista, la unidad del impresionismo residiría, más allá del cumplimiento de una especie de formalidad rígida, en la actitud general frente a la naturaleza y a la coincidencia de curiosidades y búsquedas. Francastel acota:

[...] Todos son amantes del aire libre, todos son divisionistas, todos unidos en la interpretación coloreada de la luz blanca, todos fieles a la concepción de una pintura que sugiere equivalencias sensibles en lugar de apuntar a la reconstrucción en la tela del mundo exterior. Pero cada uno de ellos extrae consecuencias diferentes de esas premisas y por eso nosotros no podríamos aceptar ya la idea de una limitación del impresionismo a una coincidencia del gusto de los artistas independientes entre los años 1870 y 1880; esa coincidencia de gusto jamás existió; por el contrario, cada uno empleó procedimientos comunes buscando una manifestación personal²⁷.

Así, el elemento que habría unido a estos artistas no es ni el puntillismo de unos, ni la particular manera de trabajar la luz, ni la especulación sobre las formas de otros. Para Francastel se trata de su actitud frente a la naturaleza²⁸. Francastel sabe que los impresionistas no

²⁴ *Ibid.*, p. 15.

²⁵ *Ibid.*, p. 9.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, p. 60.

²⁸ *Ibid.*, p. 64.

son los primeros en dedicar su atención a la naturaleza; sabe que la generación precedente, la de los paisajistas de Barbizón, había trabajado al aire libre, pero su actitud y perspectiva habría conservado la tradicional distinción entre el estudio o el bosquejo y la obra acabada, además de haber introducido un elemento artificial y voluntario en sus composiciones.

Francastel cree que la originalidad de los impresionistas residiría, entonces, en una concepción de la obra de arte mucho más revolucionaria. Tomando como ejemplo a Monet, a quien considera el verdadero líder de la escuela, amplía:

[...] La originalidad de Monet consiste, pues, esencialmente en dos cosas: primero, que para él se trata de fijar no ya una realidad objetiva, empleando un cierto efecto, sino dejar ese efecto en sí a través de la realidad; por otro lado, renuncia a concretar sobre la tela un duplicado de la visión del espectador. Dicho de otra manera, la idea de la equivalencia sustituye ya en el ámbito del arte a la idea de la representación, idea que subyugará al siglo XX, aun después de Guaguin, a los *Nabis*, a los *Fauves*, al cubismo, y que, sin lugar a dudas, es extraña por completo a Courbet, a Manet y a las generaciones anteriores; una idea de contenido y riqueza tal que serán necesarios unos cincuenta años para que se pueda medir, sin llegar a agotarlo, todo su valor; idea por la cual el arte moderno tendrá relaciones innegables, en el plano ideológico, con los períodos de formación de los estilos, el bizantino y el románico en particular, como se ha señalado a partir de ese momento²⁹.

Francastel insiste en que muchos artistas, antes que Monet, habían amado y representado la luz. Desde su punto de vista, para Claude Lorrain (1600-1682), por ejemplo, el sol habría constituido el objeto supremo de su pintura; todos los coloristas holandeses, venecianos, flamencos y franceses del siglo XVIII habrían estudiado las variaciones de la luminosidad de las cosas mucho más que Monet. La noción que este artista tenía de la luz, por el contrario, habría sido bastante somera. El historiador explica que la fuente del talento de este pintor no residiría en el aspecto técnico³⁰.

Francastel cree que la reducción del impresionismo a la fórmula de la luz es teóricamente irrelevante; con agudeza, afirma:

[...] Decir que el impresionismo ha sido la pintura de la luz es limitarse a una metáfora estrictamente literaria, ya que no hay una pintura de la luz pura como tampoco pintura sin luz. La transferencia a la tela de los elementos que componen la luz blanca da un gris: no hay síntesis *cuasi* científica de la luz, la luz no es un elemento material del que la pintura puede disponer, la luz es, como la materia, un dato permanente e irreducible sobre el cual no ejercemos acción directa³¹.

Aún así, Francastel cree que es necesario reconocer que, aunque los impresionistas no inventaron la pintura de la luz, su manifestación artística se desarrolló en una atmósfera en donde la luminosidad habría jugado un papel decisivo. En consecuencia, matiza:

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*, p. 21.

³¹ *Ibid.*, p. 70.

[...] Seguramente el estallido de la pintura de Monet o de Sisley es incomparable y, al igual que Cézanne, ellos son los poetas del sol. Pero otras escuelas anteriores a ellos estuvieron igualmente inspiradas por los juegos seductores e incapturables de la luz. La verdadera novedad del arte de Monet no está allí, sino que debe ser buscada no en el campo de la técnica ni más exactamente del trabajo, sino en el ámbito de la inspiración o, si se quiere con más precisión, en una concepción nueva del género de emoción y de representación que el artista exige a sus obras. A partir del momento en que el arte de Monet no es ya la verdadera búsqueda de esta notación inmediata de la luz, aparece una magnífica tentativa para crear una pintura sustraída a la espacialidad, una pintura que es la invención pura, una pintura que fija y manifiesta fenómenos de conciencia, bajo una forma bien simple y sin otros límites que una realidad psíquica. Esta pintura tiene el carácter de continuidad de estados interiores, esta pintura es un desarrollo y sustituye las leyes de la experiencia objetiva por las de la experiencia subjetiva. El lazo de unión de este arte es, de alguna manera, un sentido armónico y musical. Sin duda, el color tiene un papel preponderante pero no alcanza a explicar la forma: las impresiones coloreadas son elementos a través de los cuales el espectador es introducido en el mundo imaginario donde juega el pensamiento del artista. El punto esencial no está en la renovación del color, sino en la supresión de la forma y del dibujo³².

Desde la perspectiva de Francastel, aunque la preocupación de los impresionistas por plasmar de la forma más eficiente sus emociones visuales prima por sobre todas las cosas, sus técnicas habrían sentido, muy pronto, la influencia de las nuevas ideas sobre la naturaleza y la composición de la luz. En este sentido, habrían sido los críticos quienes capitalizaron el diálogo de los impresionistas con los trabajos de Chevreul, que se venían publicando desde la tercera década del siglo, y con los de Helmholtz, sobre óptica y color, que se publicaron hacia 1878.

En este sentido, Francastel cree que uno de los rasgos más sorprendentes del impresionismo habría sido la voluntad de conocer los secretos del universo, es decir, la aplicación del espíritu científico dentro del ámbito de la pintura. Nuestro historiador precisa:

Al ser un arte completo, el impresionismo revestirá simultáneamente otros aspectos, y los artistas de ese tiempo serán también intérpretes del movimiento poético y filosófico tanto como del movimiento científico de la época. Si, a pesar de todo, la visión de los impresionistas se impuso no solo en Francia, sino en el panorama artístico moderno de todos los países, es, justamente, porque significa una concepción conjunto de los problemas de la pintura, ya que el arte, al igual que la ciencia, tiene el privilegio de la universalidad³³.

En definitiva, Francastel cree que el impresionismo de 1875 no dio nuevas bases sensibles al arte de pintar:

[...] Le fijó nuevas miras modificando el equilibrio de los elementos clásicos. El impresionismo no descubrió ni el color, ni el movimiento, ni la forma ni el sentido decorativo, sino que transformó no sólo el color, sino todos esos valores. Su mayor interés radica en ser siempre esencialmente un testimonio. La pintura impresionista, lejos de estar fundamentada sobre el rigor de una técnica es, sobre todo, un “estado del alma”. Si se quiere precisar el rasgo fundamental de su originalidad

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*, p. 109.

se puede destacar el hecho de que ésta es una limitación voluntaria de los recursos y efectos de la pintura. Nadie había separado tan resueltamente las nociones visuales de las táctiles y del conocimiento práctico de las cosas. El análisis de Monet no sólo llega a la subordinación de la forma al color sobre la tela, sino también en el espíritu, con la eliminación de toda sensación o impresión que no sea puramente óptica. Es el triunfo del espíritu de análisis. [...]»³⁴.

Para Francastel, el impresionismo no habría provocado la ruina de algunas actitudes tradicionales frente a la pintura; éste habría ofrecido a las nuevas generaciones de artistas fórmulas precisas, un sistema nuevo de representación total del mundo exterior³⁵.

Hauser: el impresionismo desde el materialismo histórico

En *Historia social de la literatura y el arte* (1951)³⁶, Arnold Hauser (1892-1978) planteó una visión sobre el impresionismo con el beneficio de inventario que, para ese momento, ya había realizado la extensa bibliografía que se publicó sobre cada uno de los artistas relacionados con esta noción y sobre los más diversos aspectos supuestos por el tema. En el noveno capítulo de su monumental trabajo, Hauser estudió el impresionismo en el ámbito del arte del siglo XIX, contextualizándolo, particularmente, desde 1830. Desde su perspectiva, esta fecha habría marcado el comienzo del siglo XIX. El historiador húngaro afirma: “[...] Durante la Monarquía de Julio, y no antes, se desarrollan los fundamentos y los perfiles de este siglo, el orden social en que nosotros mismos estamos arraigados, el sistema económico cuyos principios y antagonismos perduran todavía hoy [...]”³⁷.

Desde la perspectiva de nuestro autor, para este momento, la moderna sociedad burguesa ya se habría consolidado completamente y ello implicaría la reconfiguración de todos los elementos y aspectos de la sociedad en el orden particular que estableció el capitalismo financiero, y la profundización, en el ámbito de las artes, de los procesos que ya se habían iniciado en el siglo anterior; es decir, el resquebrajamiento de la relación construida por la sociedad cortesana entre el artista y su público, la marginación del artista, la emergencia del mercado del arte con todas sus instituciones (editoriales, galerías, salas de concierto, etc.), la consolidación del positivismo y la emergencia del naturalismo.

Al arrancar la segunda mitad del siglo, el contexto sociológico en el que aparecería el impresionismo ya estaría constituido; en particular, los adelantos técnicos y la ubicación de los centros de la cultura en las grandes urbes modernas, que marcarían fuertemente su carácter,

³⁴ *Ibid.*, p. 42.

³⁵ *Ibid.*, p. 115.

³⁶ La primera edición de este libro se publicó en Londres, en 1951, y se tituló *The social history of art*. A lo largo de este trabajo, citaremos la traducción al castellano de A. Tovar y F. P. Reyes, titulada *Historia social de la literatura y el arte*. Barcelona, Labor, 1988, 20ª edición.

³⁷ HAUSER, ARNOLD. *Historia social de la literatura y el arte*. Barcelona, Labor, 1988, 20ª edición, t. III, p. 6.

estarían consolidados en la sociedad europea y, en especial, en la francesa. Desde el punto de vista de Hauser, la técnica moderna habría introducido un dinamismo sin precedentes en la totalidad de la actitud ante la vida, y el sentimiento de velocidad y cambio connatural a ella habría encontrado expresión coherente en el impresionismo. Hauser acota:

Con el progreso de la técnica va ligado, como fenómeno no más sorprendente, el tránsito de los centros de la cultura a grandes ciudades en sentido moderno; éstas constituyen el terreno en el que el nuevo arte tiene sus raíces. El impresionismo es un arte ciudadano por excelencia, y no sólo, desde luego, porque descubre la ciudad como paisaje y devuelve a la pintura desde el campo a la ciudad, sino también porque ve el mundo con ojos de ciudadano y reacciona ante las impresiones exteriores con los nervios sobrecitados del hombre técnico moderno; es un estilo ciudadano porque describe la versatilidad, el ritmo nervioso, las impresiones súbitas, agudas, pero siempre efímeras, de la vida ciudadana. Y, precisamente como tal, significa una expansión enorme de la percepción sensorial, una nueva sensibilidad agudizada, una nueva excitabilidad, y representa, junto al gótico y el romanticismo, una de las más importantes encrucijadas en la historia del arte occidental. En el proceso dialéctico que describe la historia de la pintura, en el cambio de estática y dinámica, dibujo y color, orden abstracto y vida orgánica, el impresionismo constituye el punto culminante de la tendencia dinámica y la disolución completa de la estática imagen medieval del mundo. [...]³⁸.

Los orígenes del impresionismo estarían, en primera instancia, enraizados profundamente en el naturalismo, pero Delacroix, que descubre la ley de los colores complementarios y la coloración de las sombras, y Constable, que establece la composición de los efectos del color en la naturaleza, habrían anticipado en mucho el método impresionista. Hauser amplía:

[...] La dinamización de la visión, que constituye la esencia del impresionismo, comienza con ellos. Las aportaciones al *plein air* en los pintores de Barbizón representan un paso más de la evolución. Pero a la aparición del impresionismo como movimiento colectivo contribuyen, sobre todo, de una parte la experiencia pictórica de la ciudad cuyos primeros signos se encuentra en Manet y Monet, y de otra la unión de los ingenios jóvenes, provocada por la resistencia del público³⁹.

Hauser cree que la gran ciudad con su hacinamiento y mezcla de gentes suscitó este arte íntimo, afincado en el sentimiento de la originalidad y de la soledad⁴⁰. Todos los medios y conceptos del método impresionista, entonces, apuntarían a acentuar la concepción heraclitiana del mundo, dentro del cual el ser es mero devenir, no un estado sino un ocurrir⁴¹. Así mismo, para Hauser, el impresionismo constituiría el punto culminante de la cultura estética y, además, representa la consecuencia más extrema de la renuncia romántica a una vida práctica activa. Hauser explica:

³⁸ *Ibid.*, p. 196.

³⁹ *Ibid.*, p. 205.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 197.

Un mundo cuyos fenómenos cambian siempre y por medio de innumerables e imperceptibles transiciones, produce la impresión de una continuidad en la que todo se funde y en la que no hay otras diferencias que las distintas actitudes y puntos de vista del espectador. Un arte conforme a este mundo no solo acentuará lo momentáneo y transitorio de los fenómenos en los que los hombres encuentran realmente la medida de las cosas, sino buscará en el *hic et nunc* del individuo el criterio de la verdad. La causalidad les parecerá el principio de toda existencia, y la verdad del momento debilitará toda otra verdad. La primacía del instante, del cambio y de la causalidad significa, estéticamente expresada, el dominio del estado de ánimo sobre la vida, es decir: “el que prevalezca una relación con las cosas a las que, aparte de la mutabilidad, les es propio el carácter arbitrario. En esta capacidad de representar el estado de ánimo que posee la representación pictórica se expresa, al mismo tiempo, una actitud fundamentalmente pasiva frente a la vida, un resignarse con el papel de espectador, de sujeto receptivo y contemplativo, de un punto de vista en el que se mantiene una cierta distancia, de mantenerse a la expectativa, de no comprometerse; en una palabra, la actitud estética por excelencia. [...]”⁴².

El estilo impresionista, según nuestro autor, sería un fenómeno extremadamente complejo. Sus orígenes estarían afincados en el naturalismo, pero la pintura impresionista lo habría llevado a su más extrema expresión, incluso, alejándose de él en varios puntos. La reproducción impresionista de la realidad, con su énfasis en lo momentáneo e irreplicable, significaría una importante conquista del naturalismo; pero, en tanto las representaciones de artistas como Monet y sus correligionarios estarían más cerca de la vivencia sensorial y sustituirían el objeto de conocimiento teórico por el de la experiencia directamente óptica, se alejarían de cualquier arte anterior. Así, el impresionismo, al desligar los elementos ópticos de la experiencia de los elementos conceptuales y realzar la visualidad en su autonomía se aleja de todas las expresiones artísticas anteriores y, consecuentemente, del naturalismo⁴³.

Hauser, entonces, entra a describir el método impresionista, siguiendo de lejos el trabajo de Francastel que ya reseñamos:

[...] La peculiaridad del método consiste en que, mientras el arte preimpresionista basa sus representaciones en una imagen consciente, compuesta de modo heterogéneo aunque da la impresión de uniforme, formada por elementos conceptuales y sensoriales, el impresionismo aspira a una homogeneidad de la mera visualidad. Todo arte anterior es resultado de una síntesis, mientras el impresionismo lo es de un análisis. Construye su correspondiente objeto con los desnudos datos de los sentidos; recurre, pues, al mecanismo psíquico inconsciente y presenta en parte un material no elaborado de experiencia, que está más lejos de nuestra imagen habitual de la realidad que las impresiones sensoriales conceptualmente elaboradas. El impresionismo es menos ilusionista que el naturalismo; en vez de ilusión del objeto, da los propios elementos; en vez de una imagen de la totalidad, los materiales de los que se compone la experiencia. Antes del impresionismo el arte reproducía los objetos por medio de *signos*; ahora los representa por medio de sus componentes, por medio de partes del material de que constan⁴⁴.

⁴² *Ibid.*, p. 198.

⁴³ *Ibid.*, p. 199.

⁴⁴ *Ibid.*

Desde la perspectiva de Hauser, el método impresionista traería consigo una serie de reducciones, un sistema de limitaciones y simplificaciones: esta serie arrancarían con la reducción de los elementos de la representación a la visualidad y la eliminación de todo aquello que no sea de naturaleza óptica o traducible a las categorías de la óptica. En este sentido, la renuncia a los llamados elementos literarios del tema, la fábula o la anécdota, sería la expresión más clara de esta reducción de la pintura a sus propios medios; el tratamiento de todos los motivos a los modos de la naturaleza muerta y el paisaje no sería otra cosa que el predominio del principio específicamente “pictórico” de la pintura. Hauser redondea:

La sustitución de la imagen táctil por la imagen visual, es decir, la traslación del volumen corporal y de la forma plástica espacial a las superficies, es un paso ulterior, interdependiente con aquella intención artística “pictórica”, paso que consuma el impresionismo en la imagen naturalista de la realidad. Por otra parte, esta reducción no es el objetivo, sino, simplemente, un producto accesorio del método. La acentuación del color y el deseo de transformar la superficie pictórica en una armonía de efectos de luz y color son los que absorben el espacio y disuelven la tectónica de los cuerpos. Pero el impresionismo reduce no sólo la realidad a una superficie bidimensional, sino, dentro de esta bidimensionalidad, a un sistema de manchas sin perfil; renuncia, en otras palabras, no sólo a la plasticidad, sino también al dibujo, no sólo a la forma espacial del objeto, sino también a la forma lineal. Lo que gana la representación en dinámica y atractivo sensual por lo que pierde en claridad y evidencia es innegable, y este beneficio era lo más importante para los impresionistas. [...] ⁴⁵.

Desde la mirada de Hauser, este resultado, en el impresionismo, sería el último paso de un proceso constante de oscurecimiento del espacio pictórico. Desde el barroco, la representación pictórica habría significado una tarea cada vez más difícil para el espectador, por cuanto ésta se volvía más opaca, haciendo más compleja su relación con la realidad. Los trabajos de los impresionistas, en este proceso, habrían significado un salto tan osado como ningún otro período anterior, y su efecto habría sido tan sorprendente que muy pocos dentro del público habrían podido interpretar de manera positiva sus pinturas rápidas y carentes de forma ⁴⁶.

Otra de las reducciones de que se vale el método impresionista, según Hauser, estaría encarnada en la restitución de la experiencia perceptiva en detrimento de la configuración “mental” de la realidad. Nuestro autor explica:

[...] Los mismos colores que utilizan los impresionistas cambian y desfiguran la imagen de nuestras experiencias habituales. Nosotros, por ejemplo, concebimos un trozo de papel “blanco” en todas las luces y a pesar de los reflejos de color, tal como él se muestra a la luz del día, como blanco. O sea, en otras palabras: el “color mental” que nosotros asociamos con un objeto y que es el resultado de una larga experiencia y una costumbre desaloja la impresión concreta, adquirida por medio de la percepción inmediata. El impresionismo recurre a la verdadera percepción, más allá de los colores conscientes, teóricamente válidos, lo que por lo demás no es un acto

⁴⁵ *Ibid.*, p. 201.

⁴⁶ *Ibid.*

espontáneo ni mucho menos, sino que representa un proceso psicológico sumamente artificioso y extremadamente complicado⁴⁷.

Finalmente, el modo de ver impresionista, según Hauser, realizaría una última y más sensible reducción en la imagen habitual de la realidad, pues no nos mostraría los colores como cualidades concretas íntimamente ligadas a un objeto, sino como fenómenos cromáticos abstractos incorpóreos e inmateriales, en cierto sentido, como colores en sí. Hauser argumenta:

[...] Si mantenemos delante de un objeto una pantalla con una abertura pequeña que no nos permita ver otra cosa que un color y no nos da información alguna sobre la forma del objeto y las relaciones objetivas del color en cuestión, obtenemos, como es claro, una impresión cromática vacía, incorpórea y dudosa, que es muy distinta del carácter del color objetivo plástico que nosotros estamos acostumbrados a ver. De esta manera el color del fuego pierde su brillo, el de la seda sus reflejos, el del agua su transparencia, y así sucesivamente. El impresionismo pinta ahora los objetos siempre con estos colores superficiales incorpóreos, que, a consecuencia de su frescura y de su sensualidad intensa, dan impresión de muy directos, pero que reducen considerablemente el efecto ilusionista de la representación y hacen ver del modo más claro el convencionalismo del método impresionista⁴⁸.

Para Hauser es particularmente importante, por último, señalar la forma como el impresionismo lograría concretar, en la segunda mitad siglo XIX, la hegemonía de la pintura sobre las demás artes. La historia del impresionismo, precisamente, coincidiría con la decadencia de la literatura, que habría dominado el panorama de la cultura prácticamente durante los siglos XVII y XVIII, y de la música, que había impuesto su preeminencia durante el Romanticismo. Aunque los límites del movimiento estarían signados por los hitos que marcan la primera y la última de sus exposiciones colectivas (1874 y 1886), la génesis del impresionismo, según nuestro autor, se debería encontrar hacia mediados de la década de los años cincuenta y su cierre como movimiento de grupo compacto se daría con la muerte de Cézanne, en 1906, año en que arrancarían otro ciclo dentro la historia del arte⁴⁹.

Esta hegemonía de la pintura significaría, además, el punto culminante del desarrollo del esteticismo dentro de las artes. Según nuestro historiador, sus señales características, es decir la actitud pasiva ante la vida, la fugacidad y la ausencia de todo compromiso con las vivencias y el sensualismo hedonista, se constituirían en los criterios centrales del arte, bajo la égida de los impresionistas⁵⁰. En este sentido, el esteticismo habría recogido la expresión idealista del impresionismo, que se habría presentado después de la disolución del movimiento

⁴⁷ *Ibid.*, p. 202.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 203-204.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 211.

compacto, después de 1886, en una vía que lo conduce al simbolismo, particularmente en el ámbito literario⁵¹.

La mirada de Hauser contrasta con la de Francastel; aunque los dos constituyen su visión del impresionismo en el ámbito de la sociología del arte por la forma como construyen las relaciones del impresionismo con el contexto que lo rodea. Mientras el historiador francés insiste en una concepción de orden intelectual, encarnada en la visión del mundo que estos artistas lograrían visualizar en su pintura, Hauser insiste en el proceso histórico, en particular en la urbanización de la experiencia de la vida. Esta idea, presente, como ya lo señalamos, en Duranty, es desarrollada en el ámbito de una crítica a los efectos de la percepción de la realidad determinados por el espacio urbano moderno. En este sentido, el pasaje del trabajo de Hauser más significativo es, precisamente, en donde describe la nueva configuración ideológica que sostiene al impresionismo.

Shiff: una definición hermenéutica del impresionismo

Uno de los más recientes e interesantes trabajos sobre el impresionismo es *Cézanne y el fin del impresionismo. Estudio de la teoría, la técnica y la valoración crítica del arte moderno*⁵²; en él, su autor, el profesor Richard Shiff, estudia la obra del maestro de Aix-en-Provence como expresión característica del arte moderno. En el contexto de esta monografía, su trabajo interesa por dos aspectos particulares: en primer lugar por la temática que aborda. El profesor Shiff estudia algunos de los elementos fundamentales de la definición del impresionismo en relación con la construcción de la subjetividad como fundamento de la nueva pintura, la corriente positivista, la concepción epistemológica entre objeto y sujeto que subyace a esta corriente y la comparación entre el impresionismo y el simbolismo como modos de expresión artística; todas temáticas claves para el estudio de la problemática estética abierta por los pintores franceses de la segunda mitad del siglo XIX.

En segundo lugar, *Cézanne y el fin del impresionismo* es pertinente por la metodología que Shiff pone en funcionamiento. Desde su punto de vista, existen dos historias: la del objeto artístico en tanto construcción material, lo cual supone un problema para los conservadores y restauradores, y la del objeto artístico en cuanto construcción interpretativa, es decir, en cuanto resonancia en el discurso de la crítica. La primera de estas historias suele ser más estable que la segunda. Las transformaciones interpretativas, según su punto de vista, serían resistentes a ser estudiadas de forma separada, pues estarían profundamente unidas a otros

⁵¹ *Ibid.*, p. 213.

⁵² El título original de este trabajo es: *Cézanne and the end of impressionism. A study of the theory, technique, and critical evaluation of modern art* (Chicago, University of Chicago Press, 1984). A lo largo de este ensayo, citaremos la traducción al castellano de Daniel Aguirre Oteiza, titulada *Cézanne y el fin del impresionismo. Estudio de la teoría, la técnica y la valoración crítica del arte moderno* (Madrid, Machado Libros, 2002).

discursos culturales. Shiff afirma: “[...] A diferencia de los objetos físicos, las interpretaciones carecen de límites diferenciados”⁵³.

Shiff se pregunta si sería posible o deseable quitar estratos de interpretación crítica como si fueran capas de barniz que recubren el objeto artístico, con el fin de rescatar la visión “original” que tenía el artista o sus coetáneos. Este problema aparecería, al menos implícitamente, siempre que los historiadores del arte exploran las fuentes primarias (las obras de arte, las opiniones de los artistas, las primeras críticas), con el objeto de limitar las intenciones del autor, las reacciones inmediatas de los críticos o el contexto intelectual y cultural dentro del cual se inscribe una obra o un estilo⁵⁴.

En el primer capítulo de su trabajo, Shiff inicia su planteamiento con base en la famosa definición que Jules Antoine Castagnary (1830-1888) acuñó con ocasión de la exposición impresionista de 1874; Shiff dice:

[...] El crítico afirmó que tanto a estos pintores como algunos otros se les debería designar con “el nuevo nombre de *impresionistas*. Son impresionistas no porque reproduzcan el paisaje, sino porque reproducen la sensación que causa el paisaje”. La afirmación de Castagnary parece constituir el primer intento serio de definir el “impresionismo” por parte de un crítico dispuesto favorablemente hacia él y familiarizado con sus dimensiones técnicas, filosóficas y psicológicas. No obstante, su observación no resulta nada clara, puesto que alude a una distinción entre el mundo natural, el “paisaje” que existe con independencia de la percepción o experiencia que tenga uno de él, y la “sensación” que causa este paisaje. ¿Está al alcance de todo el mundo esta sensación? ¿O cada pintor ve necesariamente el paisaje de forma distinta a los demás? ¿Se aparta el nuevo “impresionismo” del “naturalismo”?⁵⁵.

Desde la perspectiva de Shiff, las interpretaciones posteriores del impresionismo no habrían resuelto la ambigüedad de la posición de Castagnary, al contrario, habrían empujado la definición del impresionismo hacia la de un arte basado en la observación objetiva o exacta si no de la naturaleza al menos de la sensación que el ojo tiene de la luz; como si ésta estuviera, además, al alcance de todo el mundo. Shiff afirma:

[...] Aunque esta valoración del impresionismo es representativa de los estudios recientes sobre el tema, en realidad no se corresponde con la postura que tomó Castagnary, que constituye una de las fuentes de información más importantes sobre las preocupaciones ideológicas de la época. Su críptica definición del impresionismo resulta matizada de manera considerable por una observación que añade casi de inmediato y que no cita casi ningún especialista: “(los impresionistas) abandonan la realidad y se adentran de lleno en el idealismo.” Para Castagnary, el “idealismo” no equivalía a un mundo de universales situado detrás del mundo de las apariencias o la “realidad”, sino más bien a un mundo de ideales, sensaciones e imaginación de carácter *personal*, un mundo que él asociaba a los objetivos de los antiguos románticos. El crítico sostenía que los impresionistas

⁵³ RICHARD SHIFF. *Cézanne y el fin del impresionismo. Estudio y valoración de la teoría, la técnica y la valoración crítica del arte moderno*. Madrid, Machado Libros, 2002, p. 17.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 29.

sólo se diferenciaban de sus predecesores en su exageración de una técnica abocetada, “*le non fini*”. Para Castagnary, la reproducción de una “impresión” provisional y abocetada constituía una forma de expresión adecuada para determinados temas artísticos, pero no para todos⁵⁶.

Castagnary habría coincidido, según Shiff, con Taine, coetáneo suyo, al diferenciar implícitamente la sensación suscitada en contacto con el mundo exterior y la sensación de los sueños y las fantasías, que sería de orden personal e idiosincrásica. Shiff cree que el crítico temía la deriva del impresionismo a través de la concentración en la impresión, en la sensación personal idealizada, hacia una subjetividad extrema; alejándose del naturalismo y su reflejo de los valores humanos y las condiciones sociales, el impresionismo, entonces, podría constituir un regreso al romanticismo fantástico que él mismo en varias ocasiones había rechazado de manera radical⁵⁷.

Según Shiff, la posición de Castagnary no fue excepcional, sino, por el contrario, compartida, hacia el final del siglo XIX, por numerosos pintores y críticos. Efectivamente, entre ellos habría un cierto consenso a propósito de la concepción del impresionismo como un arte que retrataba la naturaleza y la vida moderna, pero también expresaron en repetidas ocasiones la opinión de que se trataba de un arte de índole muy personal que no se podía valorar a partir de los criterios de los cuadros académicos o las fotografías impersonales. Shiff redondea:

[...] Para numerosos pintores y críticos, la pintura impresionista parecía *al mismo tiempo* objetiva y subjetiva. Hoy no se alcanza a comprender cómo era posible esto, ni tampoco, en consecuencia, la relación entre arte impresionista y arte simbolista. Para muchos el simbolismo encarnaba una subjetividad extrema; era un arte de la “idealización” y al “fantasía”, un arte con el que Castagnary no podía estar de acuerdo. Pero, como señalaba el propio Castagnary, el impresionismo también podía ser un arte de la subjetividad⁵⁸.

La concepción de subjetividad, entonces, estaría, según Shiff, en el centro de los procesos de comprensión de la concepción que los críticos coetáneos tenían de este asunto. Desde su perspectiva, no es posible entender el arte impresionista de manera cabal si no se tiene en cuenta su subjetividad y su definición de verdad. Shiff, tajante, asegura:

[...] El *modo* de percibir, de ver, tuvo para el pintor impresionista o simbolista una importancia mucho mayor que lo que veía o la imagen que presentaba. En este sentido tanto impresionistas como simbolistas se opusieron a lo que ellos consideraban arte “académico”, y es que este arte hallaba su realidad y su verdad en el objeto que él mismo creaba (representaba), cuyo carácter venía determinado por las normas de la academia y por un procedimiento técnico estandarizado. La “academia” (ya se la considerara un grupo elitista formado por pintores o el conjunto de miembros de una cultura institucionalizada) normalizaba la “visión” mediante un código (técnico) propio de representación. El código se mantenía como un mecanismo mediador fundamental,

⁵⁶ *Ibid.*, p. 30.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 31.

⁵⁸ *Ibid.*

porque, sin él, uno no podía ni interpretar ni plasmar la visión. En cambio, los impresionistas y los simbolistas buscaban la esquivia y quizá quimérica *immediatez*. La “impresión” de los impresionistas, al igual que el “símbolo” de los simbolistas, representaba una visión y una realidad que, idealmente, no suponía mediación cultural o extrapersonal alguna. La verdad que buscaban los impresionistas podía hallarse en cualquier acto de percepción que tuviera (o pareciera tener) el carácter idiosincrásico asociado a una “impresión” personal espontánea. No obstante, la impresión, en cuanto imagen u objeto de visión, no constituía el fin del arte impresionista, sino el medio para alcanzar dicho fin, el medio para tener una experiencia mediante la cual lo verdadero pudiera ser aprehendido al ser visto⁵⁹.

Desde la perspectiva de Shiff, es necesario reconstruir el sentido que el término “impresión” tenía para los intelectuales, científicos y artistas de la época. Éste, tanto para los historiadores del arte como para los positivistas, tenía una doble connotación: por una parte, estaba relacionado con la visión exacta de la naturaleza y, por otra, con la sensación original o personal de un artista concreto. La impresión sería la semilla de dos formas de conocimiento: el conocimiento del mundo objetivo y el conocimiento subjetivo del yo⁶⁰.

Esta concepción, por otra parte, se habría complementado con el doble sentido que tenía la palabra *vérité* en la crítica francesa del siglo XIX. Ésta, por un lado, se refería a la fidelidad o conformidad con la naturaleza y, por otro, al temperamento o las emociones del artista. Algunas veces, los dos sentidos se habrían diferenciado claramente, otras, no. Según Shiff, Baudelaire, desde el final de los años cincuenta, habría esbozado una tipología del artista fundada en la discriminación de los dos sentidos: por un lado existiría el artista realista o positivista, para quien el objetivo del arte sería la representación del mundo suprimiendo completamente su subjetividad; por otro lado, existiría el artista imaginativo, que buscaría iluminar las cosas a partir de su inteligencia y proyectar su reflejo en otras mentes. “[...] No obstante –dice Shiff–, la mayoría de quienes hacían comentarios explícitos sobre el impresionismo parecerían creer que estaba en juego una verdad subjetiva al menos en igual medida (si no mayor) que una objetiva”⁶¹.

La crítica de arte habría oscilado entre la asociación de la verdad de la impresión a la verdad de la observación del exterior, de la pintura al aire libre en medio de la luz del sol, y la asociación de la verdad de la impresión a la verdad del ojo percibida por el artista, al conjunto de su temperamento o personalidad. Mientras Laforgue, pero sobre todo Zola habrían optado por la consolidación de esta segunda posición, la atención que se prestó al “ojo” del artista habría dado cabida a la relación del impresionismo con el positivismo.

Esta relación no se habría fundado, según nuestro autor, a partir de las creencias de los autores positivistas seguidores de Comte, quienes estaban convencidos de que la observación y consignación directa de los fenómenos eran tarea del científico, mientras que el artista debía

⁵⁹ *Ibid.*, p. 41.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 49.

⁶¹ *Ibid.*, p. 52.

construir una visión imaginativa de lo real, si no a partir del pensamiento de intelectuales como Taine, quien en este punto se habría alejado del fundador del positivismo⁶².

Desde la perspectiva de Shiff, Taine, “en su fundamental estudio psicológico *De l'intelligence*, refundía los conceptos de sujeto y objeto al hablar de una sensación unitaria básica (o sea, la impresión) que presentaba simultáneamente dos aspectos irreductibles: la fuerza intelectual consciente y el de la substancia material. Para Taine, la realidad no constaba de mente (sujeto) y materia (objeto), sino de experiencia consciente, que presentaba estos dos aspectos dependientes de la realidad”⁶³.

Para Shiff, la confusión con respecto a la verdad subjetiva y objetiva se debe básicamente a los especialistas modernos, quienes habrían insistido en abrir un abismo entre sujeto y objeto en vía contraria a la concepción que Taine, entre otros, había construido, haciendo hincapié en la experiencia del observador. El sentido ambivalente que el término “impresión” tenía para los críticos coetáneos del impresionismo, también se habría perdido; particularmente, la ecuación entre realidad y conciencia a partir de la cual, en la impresión, era imposible discriminar sujeto de objeto; el origen de sus respectivas definiciones y el producto de su acción recíproca habrían sido abandonadas por explicaciones que olvidaron que la pintura impresionista mantuvo en vilo la diferencia entre la subjetividad y la objetividad⁶⁴. De esta manera, la historia del impresionismo también olvidó el telón de fondo a partir del cual se entendía el temperamento. Shiff afirma:

El concepto de “temperamento” era fundamental para multitud de teóricos del siglo XIX, quienes consideraban que la constitución fisiológica del individuo (fuente de su temperamento) era la causa de la necesaria subjetividad de la visión⁶⁵.

Según el profesor Shiff, la estética que se desarrolla desde Stendhal concebía la impresión de la naturaleza que tenía el individuo en relación con la subjetividad de un temperamento único. En este contexto, Zola, uno de los críticos más vehementes en su defensa del impresionismo, no hizo otra cosa que inscribir su pensamiento dentro de una corriente intelectual más amplia. Su definición de la obra de arte, “Una obra de arte es una parte de la naturaleza vista a través de un temperamento”, le permitió describir la obra de Manet con base en su visión personal: el artista simplemente pintaba como veía. Principio teórico que, reubicado en el campo de la crítica, expresa y resume la esencia de la primera interpretación del impresionismo.

⁶² *Ibid.*, p. 57.

⁶³ *Ibid.*, p. 59.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*, p. 61.