



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
ESPECIALIZACIÓN EN HISTORIA DEL ARTE

ARTIFICIO DE UNA SENSIBILIDAD

Fugacidad y permanencia en la obra Retrato de niña de Pierre-Auguste Renoir

TESINA QUE PARA OBTENER EL DIPLOMA
DE
LA ESPECIALIZACIÓN EN HISTORIA DEL
ARTE

MÉXICO, D.F. JULIO, 2007.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradezco a

Dra. Elia Espinosa López

Mtra. Nuria Balcells Lubián

Mtra. Emilie Carreón Blaine

Mtro. Ignacio Salazar Arroyo

Mtro. Jesús Felipe Mejía Rodríguez

Lic. María de Lourdes Navarro Razo

Lic. Sandra Arzate González

Lic. Enrique Aguilar Herrera

y a mis padres y hermanos



Pierre-Auguste Renoir, *Portrait de fillette (Retrato de niña)*, c. 1884,
Pastel sobre papel, 38 x 28.6 cm., Museo Soumaya, México.

ÍNDICE

Introducción	11
La época de Renoir	15
Capítulo primero. Lo efímero y lo trascendente en el impresionismo	25
Los herederos del romanticismo	27
La técnica que culminó en la representación del tiempo	32
Capítulo segundo. Renoir, el artífice de una sensibilidad	37
Renoir, el artífice del retrato	44
La simplificación del color en favor de la forma	49
Capítulo tercero. Retrato de niña, una obra fugaz y permanente	53
¿Qué vemos?	54
Antecedentes del Retrato de niña	56
Quién era la niña del retrato	60
Azul, el ánimo de una sensación inquieta, suave y nostálgica	64
Capítulo cuarto. Las líneas vibrantes del Retrato de niña	71
La dulzura del color en las oquedades de las sombras	72
La pincelada jaspeada del pastel	77
Capítulo quinto. La calidez y movimiento de una sinuosa línea vibrante	97
La expresión más espontánea del artífice	100
Capítulo sexto. Los aspectos concretos en el Retrato de niña	117
La estilización de la forma, el color y el espacio	119
Capítulo séptimo. El pictorialismo está en la fotografía, como el impresionismo en la pintura	127
La fotografía nace del cuadro	132
Capítulo octavo. El reflejo del tiempo en el Retrato de niña	149
Conclusiones	165
Notas	
Bibliografía	169

INTRODUCCIÓN

*Para el pintor de esta época la modernidad es lo transitorio y lo fugitivo,
la mitad del arte; cuya otra mitad es lo eterno y lo inamovible*

Charles Baudelaire

Como se sabe, con «el impresionismo»¹ se comienzan a revelar los primeros rasgos que culminarían en lo que ahora conocemos como Arte Moderno. A consecuencia de la fotografía esos rasgos fueron, por una parte los trazos fugaces y por otra, el deseo de plasmar de manera casi instantánea la luz cambiante de la naturaleza. Pensemos que el artista del periodo impresionista no era tan lineal sino pictórico; sin embargo conforme el tiempo fue pasando la técnica impresionista tomó dos caminos, uno que desembocaría en el postimpresionismo y otro que utilizarían posteriormente los artistas gráficos del siglo xx. Renoir tomó esta segunda opción a principios de la década de los ochenta, cuando su deseo por capturar una imagen en el instante fue semejándose más a una obra gráfica que a una pintura tradicional, por este motivo, mi objetivo es demostrar que «la fugacidad y la permanencia»² se encuentran en el Retrato de niña. La permanencia se percibe al ser el reflejo de una obra viva como lo ha referido Bernard Berenson: “el artista es un hombre que produce líneas vibrantes que conducen a la vida”,³ Renoir dejó en Retrato de niña la calidez de su mano “cuya energía manifiesta... vitaliza los trazos que limitan una obra, [es decir,] el movimiento de la línea [y] el trazo rápido”.⁴

En el primer capítulo hablaré de cómo los impresionistas llegaron a comprender la representación del tiempo y de cómo el impresionismo es descendiente directo del arte del romanticismo. En el segundo capítulo trataré sobre el «artífice»⁵ del Retrato de niña y de cómo transformó su técnica del color a la línea. Partiendo de la descripción del Retrato de niña, en el tercer capítulo mostraré los antecedentes pictóricos de este cuadro, revelaré según mis observaciones quién era la niña de dicho retrato y en el apartado del ánimo de una sensación inquieta, suave y nostálgica, trataré el tema del color azul que predomina en el cuadro.

Los temas de fugacidad y permanencia que se desprenden del «trazo»⁶ los

describiré en los siguientes capítulos que tienen como temas principales el grafismo, el japonismo, la fotografía y el tiempo. En el cuarto capítulo trataré del color y de la técnica al pastel que definen las líneas vibrantes del Retrato de niña. En el quinto capítulo que he titulado: La calidez y movimiento de una sinuosa línea vibrante, hablaré de todo lo que se refiere a la línea y lo que de ella se desprende: el dibujo, el grafismo y el diseño. En el sexto capítulo con los aspectos concretos del Retrato de niña sintetizo las características que del arte japonés se sirvieron los impresionistas y particularmente Renoir para la creación de este Retrato. En el séptimo capítulo abordo el dilema de la realidad y el tiempo; temas que atrajo la presencia de la fotografía en la época de los impresionistas y concluyo en el octavo capítulo con la representación del tiempo en este cuadro. Son las líneas en el Retrato de niña el proceso primordial de la movilidad y por lo tanto de la representación del tiempo. Veremos cómo los temas que trato a partir del capítulo cuarto están relacionados entre sí y dan lugar a la fugacidad y a la permanencia; principales características del Retrato de niña que es el reflejo del tiempo.

Con lo anterior quiero decir que si “el instante o fugacidad es una categoría de una estética de la modernidad en donde la percepción del tiempo se basa en las experiencias del artista, [y] la permanencia se expresa en relación a lo constante o duradero, es decir, lo eterno”,⁷ entonces tenemos las dos características que definen al Retrato de niña, algo así como la imagen móvil de la eternidad, como ha definido Platón al tiempo.

Sobre el tiempo, también se desprenden las investigaciones realizadas por Henry Bergson que estaban en boga en el siglo xix. Bergson coincidía en que la conciencia del yo es el principio de captación del exterior transformado en abstracción de la realidad y esa abstracción es una manera muy particular de sentir lo que se ve captado en «el tiempo»⁸, esto es a lo que San Agustín ha llamado la memoria del pasado, lo que pasa y que sin embargo queda fijado. No es de extrañarse que Renoir al igual que sus compañeros impresionistas no pretendían detener el tiempo, sino representar el tiempo con un trazo veloz y vibrante como un modo de captura de lo vivido en su momento, de ahí la competencia que estos pintores tenían con su mayor rival, la fotografía, dice Bergson: “la forma no es más que «una instantánea»⁹ tomada sobre una tran-

sición [y] ¿no es esta la definición más precisa de un cuadro impresionista?"¹⁰

Comienzo este escrito con una semblanza sobre la idea que los hombres del siglo xix tenían sobre el tiempo; qué eventos tecnológicos ocurrían durante los primeros años de la década de los ochenta y cómo vivían económica y socialmente los protagonistas de esta historia que tenían un escenario urbano: París, una ciudad moderna en donde los impresionistas captaron los reflejos cambiantes de la vida cotidiana en movimiento y el paso del tiempo con su constante movilidad.

LA ÉPOCA DE RENOIR

Cada época tiene su porte, su mirada y su sonrisa
Charles Baudelaire

Para el siglo xix las ideas sobre el tiempo tenían más en común con la velocidad y el movimiento, puesto que se estaba entrando en un siglo de avances tecnológicos y científicos que hacían la vida más acelerada, así, la teoría de Bergson convenía a su modo de percibir su entorno, “el tiempo es, pues, captado aquí en tanto que corriente misma del cambio y no como una visión más amplia y menos limitada.”³

Sin embargo, “el reloj, no la máquina de vapor, es la máquina-clave de la moderna edad industrial”,⁴ pero si los impresionistas plasmaron esa transición evanescente de la mutabilidad de la naturaleza a consecuencia de los cambios percibidos por la nueva tecnología, también se vieron motivados a pintar la fragmentación. “La vida se ha fragmentado en especialidades independientes... todo tiende a reducirse a la simultaneidad, a la contemporaneidad, al predominio del instante”.⁵ De esta manera, “se va cada vez más a prisa y se acorrala a la materia, se la pulveriza... con la prisa el hombre es un suicida en potencia... La rapidez con que puede llegarnos el futuro ha puesto al descubierto las costuras del tiempo y la posibilidad de nuestra muerte inmediata”.⁶

Así como la máquina provocó el desplazamiento del hombre en la realización del trabajo y lo condujo al ocio, el trabajo mecánico provocó también poco a poco la deshumanización. Los impresionistas —inconsciente o conscientemente— sintieron que su mano debía imprimir a su obra esa calidez que la máquina relegó a la creación de objetos en masa. Los cuadros impresionistas son producto de esa calidez humana, ¿y qué es lo que produce esa calidez? La línea vibrada, lo hecho a mano, un producto artesanal, y aunque los demás impresionistas no lo vieran de esa manera, Renoir siempre se consideró un artesano.

Es decir, que a partir de los años ochenta del siglo xix, estábamos entrando ya en los límites cercanos del Arte Moderno de un nuevo siglo, en donde las transformaciones artísticas transcurrirán en intervalos más cortos que son los movimientos de las vanguardias. Todo es velocidad, todo se mueve, todo

cambia, se transmuta de un instante a otro, pero lo eterno aún permanece en lo impalpable y fugaz, y sólo aquellos que pueden ver tal inmutabilidad verán esa eternidad en el arte.

Somos o existimos en instantes sucesivos, que podemos morir en uno de ellos, y sin embargo somos permanentes, porque ante nosotros existe siempre un instante... «Lo eterno»⁷ [está] en nosotros, [y en] la posibilidad de forjar el presente... nos sentimos vivir y vamos creando la historia, que nos da la idea de permanencia.⁸

En los primeros años de la década de los ochenta del siglo *xix*, los franceses vivían el escenario cultural de la Tercera República. “En efecto, a partir de 1880, cuando la modernidad pasó a ser un eslogan y el término vanguardia en su sentido moderno comenzó a ser utilizado por los pintores y escritores franceses, la distancia entre público y el arte parecía estar disminuyendo”.⁹

[En 1880 se lleva a cabo la quinta exposición de los impresionistas.] Los cuadros de Monet y [Renoir, son] mal expuestos en el Salón de 1880; Zola, a quien Monet, Renoir y Cézanne rogaron que escribiera en defensa de ellos, publicó en cambio artículos con reservas muy graves sobre su pintura... Nacían contrastes entre los mismos amigos. Caillebotte intentaba, en 1881, reconstruir la unión del grupo [y mejoran] las cosas para Renoir. Durand-Ruel volvió a comprarle, [así] pudo permitirse un viaje a Argelia [e Italia].¹⁰

Así es, 1880 fue un año de grandes satisfacciones para Renoir, se encontraba en el esplendor de su vida, el éxito lo animaba y hasta 1885 fue un hombre soltero. Se puede observar el talento que tenía para captar y reproducir los breves instantes en los rostros de sus modelos. Ante el descubrimiento de los maestros del Renacimiento italiano, sustituyó el color en favor de la forma.

[Hacia 1882,] Renoir comienza a elaborar en algunas pinturas un dibujo más acusado y sensible, un color que se condensa en oleadas sutiles y perladas... con un recuerdo de finos contornos lineales griegos, rafaelescos... En 1883 cae bajo sus ojos el Libro dell'Arte de Cennino Cennini... en él admira la maravillosa experiencia artesana de los antiguos, [y así

es como] se advierte ya en sus pinturas... un método de composición de la figura más estricto, aunque el color siga fermentando en raras transparencias".¹¹

Lo importante por destacar es que el Retrato de niña fue realizado en su época de madurez de su etapa como impresionista y es en esta época cuando realiza muchos

retratos de niños, de extraordinaria gracia. [Su] paleta se vuelve más clara y las pinceladas más ligeras... y la psicología de los personajes más precisa. [En cuanto a su técnica al óleo] Renoir... Desarrolló una técnica muy personal, con pequeñas pinceladas apenas esbozadas, en las que los colores se matizan entre sí y llegan a asumir una leve «transparencia»¹² impalpable.¹³

Así, a mediados de esta década, Renoir posee "un muy deliberado esfuerzo técnico de lograr la belleza del fresco, junto con una mayor acentuación de la forma".¹⁴ Del mismo modo, a partir de 1880, la obra de algunos artistas ya reunía las condiciones necesarias para la aparición de un nuevo lenguaje plástico; por ejemplo, el color blanco en el lienzo que fue utilizado por los impresionistas para dar más luminosidad al cuadro se usó diez años antes, pero con el tiempo, "la base se aprovechó cada vez más como uno de los colores de la composición, dejando partes sin cubrir, asomando entre los demás colores",¹⁵

[El uso del color fue indispensable,] escogiendo un tinte apropiado para el efecto de luz deseado, el artista ahorra un tiempo precioso, ya que la rapidez era esencial para captar las condiciones cambiantes de la iluminación... Esto, a su vez, evitó la necesidad de una pintura totalmente opaca... una base blanca resultaba perfecta para la técnica de los impresionistas, que deseaban captar sutiles tonalidades, que reflejasen las minúsculas variaciones de los colores a la luz natural.¹⁶

Por este motivo Renoir no se consideraba impresionista, puesto que él no usaba este tipo de técnica de impastos arrastrados, sino uno más terso o liso. Los impastos son posibles gracias a que la pintura se trabaja más en seco en cambio el aceite proporciona humedad a la pintura, como hacía Renoir, no es

casual que esas líneas finas jaspeadas que lo caracterizan fueran posibles gracias al adelgazamiento de la pintura con el aceite para darle mayor fluidez y por lo tanto lograba una superficie más plana. En el Retrato de niña, este proceso lo tradujo al pastel pero no tuvo la necesidad de trabajarlo con humedad como lo hacía Degas, pues los colores al pastel que usó Renoir en el Retrato de niña eran porosos y suaves; se deslizan fácilmente sobre el papel y es posible crear líneas finas. Considero que gracias al perfeccionamiento que Renoir había realizado con su técnica al óleo, fue posible ver su versión de ésta en la técnica al pastel que podemos observar en el Retrato de niña.

El impresionismo reposa en una nueva concepción técnica de las relaciones entre las cosas y el ojo... Lo moderno en 1880 no es la técnica en sí, ni la ciencia, ni la pintura, son los hombres que someten distintos modos de actividad... [es decir, que la invención de una nueva técnica se hace por medio de la combinación de varios elementos, de los cuales, los artistas saben sacar el mejor provecho de acuerdo con sus necesidades.] Es natural, pues, que hacia esa misma época se observe tanto a nivel del pensamiento plástico como del pensamiento técnico y del pensamiento científico, una metamorfosis paralela del objeto.¹⁷

Mientras la pintura de academia se seguía desarrollando a lo largo del siglo xix “a comienzos de la década de 1880, era ya muy perceptible este cambio desde la descripción de los hechos a la de los sentimientos, desde el lenguaje del arte al lenguaje de un arte vivo”.¹⁸ Desde “1861 Chevreul estaba elaborando las nuevas teorías de los colores, al tiempo que la técnica fotográfica avanzaba a grandes pasos”,¹⁹ y a finales de los años ochenta del mismo siglo, se debatieron seriamente las irritantes cuestiones derivadas de la relación de la fotografía con el arte. En parte la instantaneidad que los pintores habrían de interpretar en sus obras, provenía también de su observación por las imágenes fotográficas de su tiempo. “Las investigaciones de Muybridge aparecieron en muchas publicaciones del mundo entero entre 1878 y 1879. [Y para] 1883 y 1884 aparecieron varios libros y artículos nuevos, en los que, basándose en [sus] fotografías, se repetían monótonamente los lugares comunes de la veracidad en el movimiento”.²⁰

El Segundo Imperio (1852–1870) se caracterizó por un auge económico en la agricultura, el comercio y la industria, pero a la caída de Napoleón iii, Fran-

cia decayó también; posteriormente, la vida parisiense gozó de prosperidad nuevamente, al término de la catastrófica guerra civil llamada la Comuna. En 1871 “París... fue radicalmente renovado bajo la dirección del Barón Georges Eugène Haussmann... quien hizo destruir barrios enteros, para sustituirlos por nuevos edificios públicos y privados... bulevares [y] líneas ferroviarias [que] dieron un notable impulso a la economía y facilitaron los desplazamientos de las personas y las mercancías”.²¹

[Por una parte,] si la línea que separaba a la burguesía de la aristocracia era borrosa, no estaban más claras las fronteras entre la burguesía y las clases que quedaban por debajo de ésta... En gran medida, la burguesía de finales del siglo xix era una clase ociosa,] pero incluso algunos que sí ganaban dinero no tenían que dedicar mucho tiempo para conseguirlo.²²

En el caso de los artistas, el oficio de pintor no era bien aceptado por sus familiares, “los artistas [de este siglo] ya no contaban con el apoyo habitual de la realeza, la aristocracia y la iglesia, instituciones que se veían desplazadas por el auge creciente de la clase media”.²³ Algunos pintores obtuvieron becas gubernamentales para sus estudios y pudieron alcanzar el éxito, otros vendían sus pinturas. Francia atravesaba por una prosperidad económica, y esto contribuyó a la cultura. También, “en aquel tiempo... no era preciso ser rico para coleccionar cuadros. Bastaba tan sólo con un poco de buen gusto”,²⁴ sin embargo “el público, cuando no era influido por la moda y el esnobismo, murmuraba en tono defensivo que no sabía de arte, pero sabía lo que le gustaba, o se retiraba hacia la esfera de las obras clásicas, cuya excelencia estaba garantizada por el consenso de muchas generaciones”.²⁵

Gracias a la intervención afortunada tanto de promotores o marchands como coleccionistas de arte, los impresionistas lograron dos de sus objetivos principales, darse a conocer en el medio y obtener ganancias económicas.

En tanto que el París de los impresionistas era un gran escenario en el cual se llevaban a cabo las representaciones múltiples de actores. “Su ciudad [era] como un teatro porque exaltaba lo transitorio, lo sensual y lo artificial”.²⁶ Estas tres cualidades aludían a todo aquello que es efímero, pues todo ello es vani-

dad, esa parte que atrae, pero que también desencanta y que sin embargo se ha quedado para mostrarnos que todo cuanto existe es un documento valioso para comprender nuestro pasado y forjar el futuro.

El París de entonces era una metrópolis activa, palpitante, atravesada por bulevares y flanqueados de árboles, que con sus grandes almacenes... teatros y cafés... y una oferta inagotable de toda clase de diversiones, paseos, carreras de caballos, salidas en barca, conciertos, bailes y exposiciones transmitía una sensación de vivir que era nueva por completo, [asimismo,] el centro de la ciudad se caracterizaba por el confuso ajetreo del tráfico de carruajes, los viajeros, los mendigos, los artistas callejeros y los vendedores ambulantes.²⁷

En esta época surge el personaje más emblemático dentro de la sociedad parisiense, «el flâneur»²⁸, era un hombre bien vestido que encontraba placer al caminar por las calles de París admirando su entorno y soñando.

El perfecto flâneur, es el observador apasionado, [que le] constituye un gozo inmenso elegir morada en el número, en lo ondulante, en el movimiento, en lo fugitivo y lo infinito... se le puede comparar con un espejo tan inmenso... con un caleidoscopio dotado de conciencia, que en cada uno de sus movimientos, representa la vida múltiple y la gracia... de... imágenes más vivas que la vida misma, siempre inestable y fugitiva.²⁹

Baudelaire se refiere al artista gráfico que como un periodista va tras la noticia visual o como un detective tras una pista que le permita mostrar la vida. El artista gráfico era otro de esos personajes de ciudad, algo así como un detective, porque tiene la perspicacia de un observador, y porque capta las cosas al vuelo.

Puesto que “el objetivo era ver y ser visto”,³⁰ tanto hombres como mujeres paseaban a pie por esa bella metrópoli y los que tenían posibilidades se paseaban a caballo o en coche. No cabe duda que «el exhibicionismo»³¹ era parte de la representación de ese enorme teatro que era París, “el París de las vanidades e insolencias”³² como lo ha llamado Daniel Stern. Por otra parte, como lo muestran Manet, Degas y Renoir en algunos de sus cuadros, París fue un

gran escenario, desde los boulevards, los parques y hasta los cafés. Esenario de muchos encuentros entre amigos era el Café Guerbois en donde esas paredes escucharon infinidad de discusiones sobre este nuevo arte.

CAPÍTULO PRIMERO

*Qué me importa una perfección soñada por un pequeño grupo de hombres...
lo que me conmueve... en las creaciones humanas, en las obras de arte,
es encontrar en el fondo de cada una de ellas a un artista,
un hermano, que me presenta la naturaleza bajo una cara nueva...*
Émilie Zola

El año 1874 se ha marcado en la historia como el inicio de una nueva manera de ver al arte, tanto los pintores, como los espectadores, los críticos de arte, los coleccionistas y los marchands contribuyeron con su interés y desaprobación al nacimiento de este nuevo arte. Las pinturas impresionistas son la historia de los acontecimientos de París y sus alrededores a partir del segundo tercio del siglo xix, cuya riqueza se encuentra en las distintas miradas, temperamentos y personalidades de sus protagonistas. Estos cuadros no solamente representan la historia social sino las facultades para renovar y transmitir un lenguaje artístico. La competitividad obligó a estos artistas a trabajar con rapidez, habilidad y control del paso del tiempo.

La exposición de 1874 se tituló: Sociedad Anónima de Artistas, Pintores, Escultores y Grabadores... Los Corot, los Delacroix, los Ingres, los Courbet, quienes... habían descollado milagrosamente después de la revolución, la pintura había caído en la más lamentable trivialidad: todos se copiaban los unos a los otros... Esa palabra impresionistas —acudió espontáneamente al espíritu de los espectadores ante una de las telas expuestas, un paisaje matutino de Claude Monet, titulado «Impresión»¹... el público, en aquel entonces, con esa palabra «impresionismo»² no veía otra cosa que a un grupo de pintores ocupados en expresar sus «impresiones»³ y no nuevas búsquedas artísticas.⁴

Por eso es que, “aunque pueda parecernos extraño, los críticos de esa época no veían ninguna «belleza»⁵ en las obras de [los impresionistas]. La intensidad y la frescura de los colores los desconcertaban, y asimismo los espantaba la libertad con que «cambiaban el aspecto exterior»⁶ de los objetos vistos a distancia”.⁷

[Sin embargo,] los impresionistas, que sufrieron penosas dificultades, conocieron durante largo tiempo la miseria y la incompreensión. Y [aún así]

no hay pintura que manifieste tanto optimismo, tanta simpatía, tanta confianza hacia los seres humanos y los objetos, ni que transmita mejor la dulzura de vivir... Renoir es un cántico de gozo... semejante vocación de felicidad es singularmente rara en la historia del arte y supone no sólo simplicidad sino también vitalidad... Su pintura, impregnada de música, evoca a Haydn o a Mozart.⁸

Declara Nietzsche que lo que en un hombre se puede amar es que es un tránsito y un ocaso. Puesto que «los impresionistas»⁹ llegaron hasta el fondo de las cosas y desafiaron las reglas del arte que en ese momento imperaban para dar paso al nacimiento del Arte Moderno, y agrega: yo amo a quienes no saben vivir de otro modo que hundiéndose en su ocaso, pues ellos son los que pasan al otro lado.

LOS HEREDEROS DEL ROMANTICISMO

Como se conoce, un antecedente de la técnica impresionista es “la pincelada ligera y los tonos frescos uniformes e iguales, o diversamente temblorosos con luces cambiantes, todas estas artimañas y expedientes en arte han sido descubiertos... en la escuela inglesa”,¹⁰ no obstante, los antecedentes técnicos del retrato impresionista, podrían remontarse hacia el siglo xvii, pues “a partir de 1625 aparece en la obra de Hals [una] pincelada [más libre] dirigiéndose hacia un truculento realismo popular alto de color y sostenido por una amplia pincelada impaciente”.¹¹ Sin embargo un mejor ejemplo del retrato impresionista lo encontraremos en el arte inglés de la etapa del romanticismo con “la obra de Hogarth [que es] una especie de revolución dentro de las normas inglesas [y] ha permitido la maduración de la nueva escuela de retrato británico, [iniciada por] Reynolds y Gainsborough”.¹²

[El Arte Romántico nació en Inglaterra y como vemos,] una pintura inglesa, sea cual sea su mérito, es reconocida al instante por el ojo menos entendido. La invención, el gusto, el dibujo, el color, el trazo, el sentimiento, todo es distinto... es un arte particular, refinado hasta el extremo, caprichoso hasta la extravagancia, pero siempre aristócrata y

señor, de una mundana elegancia y de una gracia moderna... Una pintura inglesa es moderna como una novela de Balzac... A primera vista, todo ello sorprende más que seduce, pero enseguida el ojo se acostumbra a estas gamas de tonos raros y bellos, a esas luces satinadas, a esas transparentes sombras, a esos plateados reflejos, a ese fresco mariposeo de tejidos, a esas nubes de muselina, a esas largas espirales de cabellos brillantes, y a través de esas coqueterías [Gainsborough, Constable y Millais, también son un digno antecedente del impresionismo].¹³

Así, tenemos que “el siglo xix comenzó con el estilo... de David y de Ingres. Oficialmente dictado, este arte era frío, forzado, limitado por las innumerables reglas del... clasicismo... Hacia la década de 1820, este arte... fué desplazado por el romanticismo tormentoso de Gericault y Delacroix”.¹⁴

El arte por el arte fue una frase inventada durante la era del «romanticismo»¹⁵, en donde los artistas se inspiraban en un pasado, en donde la virtud creativa provenía de la espontaneidad, el individualismo, y la libertad de las restricciones sociales. Estaban en contra de la creciente revolución industrial que estaba dejando de lado la inventiva, la originalidad y el individualismo y en donde el regreso a la naturaleza les proporcionaba esa libertad interior para crear lejos de una sociedad industrial; por este motivo,

el concepto según el cuál los productos de la imaginación deberían hallarse libres del simple esfuerzo suele remontarse a los románticos de principios del siglo xix. Ellos, a su vez, ya habían vuelto la vista hacia el ideal —imperante un siglo antes— de la persona natural, pues opinaban que los aspectos calculadores de la vida industrial estaban socavando nuestro instinto, el cual era considerado como la fuerza vital de la creatividad.¹⁶

[Estos antecedentes provocaron que] entre 1860 y 1870, se [formara] un grupo de pintores, en las costas normandas, en torno a Boudin, con un vaivén incesante entre París y varios lugares de residencia, que se escalonaban entre el Havre y Honfleur. Allí se encontraban, en primer lugar, el holandés Jongkind, cuyas frescas y vivas acuarelas —que, sin embargo, no pasan de ser el boceto que era ya practicado por todos los paisajistas— poseen un exquisito encanto, pero cuyos cuadros —a pesar de haber sido pintados al aire libre— conservan la tonalidad

sombría y gris a la que tan aficionados eran Daubigny y los pintores de Barbizon... Allí estaba [también] el americano Whistler... Courbet [y] el propio Monet.¹⁷

Los impresionistas se vieron interesados en primera instancia por las propuestas artísticas de la escuela de Barbizon y unieron la vida en la ciudad con la naturaleza, pero “su regreso a la naturaleza difería mucho de la idealización neoclásica y del lirismo de los románticos”.¹⁸ Al parecer, por las cualidades de su trabajo, se considera a Jongkind como el primer impresionista: “toda su pintura se basa en la impresión... Sin embargo, y paradójicamente, Jongkind siempre acabaría sus cuadros en el interior de su estudio, aunque esto no impidió que sus obras mantuvieran la frescura y la inmediatez de la primera mirada”.¹⁹

Los pintores de Barbizon se inspiraron en las pinturas de Corot, Daubigny, Rousseau y Millet, pero sobre todo de Corot; del trabajo de Corot admiraban “el dibujo libre e incisivo y la búsqueda de luminosidades delicadas y difusas”,²⁰ pero los impresionistas se fijaron más en el trabajo de Delacroix. La técnica de Delacroix provenía de Constable que se apoyaba “en el color más que en la línea y dando más importancia al fluir del movimiento que al equilibrio estático, renunciando a colores terrosos y utilizando matices puros, sin mezcla... se adelantó a los impresionistas”,²¹ misma actitud de los pintores de Barbizon por el gusto de pintar directa y espontáneamente de la naturaleza, pero los impresionistas lo llevaron hasta sus límites extremos y cada uno de esos artistas tuvo que extraer de su interior todo aquello que contribuyera a su simplificación, este es el encanto que tiene esta pintura. “Es una producción artística única en su género, reconocible a primera vista entre todas las escuelas de todas las épocas”.²² Técnicamente, de estos antecedentes nacen las tonalidades suaves, la pincelada semidifusa y el anulamiento del contorno como ideales de belleza.

LA TÉCNICA QUE CULMINÓ EN LA REPRESENTACIÓN DEL TIEMPO

Hemos visto que el impresionismo es la impresión de un momento experimentado ante la naturaleza, esto significa que el impresionismo tiene como características principales la espontaneidad del trazo, la libertad de

la elección del tema y la representación de la naturaleza, que provenían en primera instancia de la rebeldía de estos artistas ante las disposiciones de la Academia en donde el pintor debía demostrar su capacidad y talento creando cuadros casi fotográficos o muy realistas, pero el motivo principal, desde mi punto de vista, fue porque una de sus preocupaciones era representar el paso del tiempo.

“Estos artistas desafiaron la cultura oficial... propusieron nuevas soluciones estilísticas y ... enseñaron a los pintores a no perseguir la representación de una realidad que no se puede capturar, pero sobre todo a detenerse en la impresión que esta deja en sus ojos, fijando sobre la tela la sugestión de un instante”.²³ Estudiaron minuciosamente el detalle de sus propias sensaciones, la movilidad del aire, de la luz, del agua y del color. Se trata de un ejercicio constante de observación que el tiempo los va dotando de mayor sensibilidad y percepción más aguda y en este sentido son naturalistas, por lo tanto, los impresionistas han “intentado plasmar el paso, el movimiento, la trepidación y el entrecruzarse de los peatones, como se ha intentado plasmar el temblor de las hojas, el estremecerse del agua y la vibración del aire... Todo es nuevo o quiere ser libre en este movimiento”.²⁴

El artista impresionista fue en parte como un detective o un científico, que tras una pista presenta las pruebas de su análisis; en este sentido han sido nombrados naturalistas, no sólo por la temática de sus cuadros, sino por la representación pictórica que deshace minuciosamente la naturaleza como si se mirara a través de un microscopio. Esta representación avanzaba cada vez al lado opuesto del «realismo»²⁵; la técnica impresionista se deslizaba por los terrenos del ensueño velado y la fragmentación.

La forma en silueta y el volumen sugerido habían desaparecido, siendo sustituidos por un dibujo libre, a base de líneas enredadas y algunas veces vagas, que daban la impresión de movilidad y, por planos de luz y sombra, producían el efecto de masa... por una gradación de matices y tonos... sugerían el espacio y el volumen.²⁶

[Para este detective de la vida moderna] presentar al ser, vivo en gesto y actitud, en movimiento, «en la atmósfera y en la luz»²⁷ fugitivas y siem-

pre cambiantes; captar al vuelo la incesante movilidad de la coloración del aire; descuidar a propósito los tonos particulares para alcanzar una unidad luminosa cuyos diversos elementos se funden en un conjunto indisoluble y llegan por las propias disonancias a la armonía general; hacer de modo que las figuras sean inseparables de los fondos, que sean como su resultante y que, para gozar de la obra, haya que abarcarla por entero y mirarla a la distancia exigida: tal [era su propuesta].²⁸

[Recordemos que] con el claroscuro tenebrista, la luz realza dramáticamente unas superficies en tanto que las otras quedan en una sombra espesa y abismática... ello supone un universo inmóvil, permanente y sólidamente estructurado. Un universo inmune al resbalar de las horas y de las luces. Por el contrario, [en] la fórmula impresionista... nada hay estable. La forma no es más que una instantánea tomada sobre una transición, dice Bergson... Cambia todo... como el haz de una superficie sobre la que se desliza la luz [y] porque el arte impresionista constata no el ser en sí, sino su tránsito en el tiempo. El recuerdo de una forma lleva [labrado] todo el futuro... La cohesión de esta pintura no puede interrumpirse, pues se halla formada por el mismo caudal del tiempo al deslizarse por la materia. Y porque, en definitiva... esta materia es también tiempo, [es decir,] la raíz de la estética impresionista reside en sorprender un instante, sí, pero al mismo tiempo sugerir los pasados y los futuros inmediatos. Es hacer a ese instante elástico y tráfugo, dejando latir en el parpadeo de los reflejos su continuación [y] trata... de recoger la efímera epidermis, siempre cambiante y permeable en todas las zonas del sol".²⁹

CAPÍTULO SEGUNDO

*Hilador eterno de inmovilidades azules,
jañoro la Europa de los antiguos...!
Arthur Rimbaud*

Retrato de niña es el resultado del «artificio»¹ de una «sensibilidad»² que fue tejido en el tiempo, y Renoir, su creador, también es el artífice de algunos de los retratos más hermosos de la historia del arte. Los escenarios que Renoir tomaría de la vida cotidiana de París iban a proporcionar a la historia un documento importante de la vida parisiense de mediados del siglo XIX, pero más que los escenarios, la gente que estuvo a su alrededor. Durante su vida, pintó más «retratos»³ que otro género pictórico, así lo declaró a Vollard: “no me sucede con mucha frecuencia el rechazar encargos de retratos”.⁴

[En sus inicios como pintores] los impresionistas usaron pocos modelos profesionales... Los modelos que se ofrecían en la plaza Pigalle... tenían tipos físicos demasiado marcados. Eran muy adecuados para las composiciones históricas, religiosas o mitológicas de los pintores académicos, pero no convenían para las pinturas de la vida moderna. Y además ni Renoir, ni Monet, ni Sisley tenían dinero suficiente como para darle a un modelo diez francos por cada sesión.⁵

A Renoir “Le gustaba mucho retratar a los niños, cuya dulzura se apartaba a la ligereza de su pincelada”⁶

[y] tenía una pasión por la forma humana... Nada era más bello para él que la calidad de la piel... la redondez de los niños y los reflejos de la luz en los cabellos. Todos sus modelos son saludables y vitales... Detestaba a las mujeres flacas y jamás pintó paisajes invernales, personas trabajando ni nada que no fuera la pura expresión de la alegría de vivir... Cuando pintaba paisajes, «flores»⁷ y, sobre todo, frutas, les daba las tiernas redondeces, la gracia velada y acariciante de sus desnudos, de sus niñas gordiflonas.⁸

“Los retratos realizados para la familia... Charpentier inauguraron una nueva época en la pintura de Renoir... Su mirada tenía necesidad de nuevos

horizontes... En el arte italiano Renoir encontró la línea... descubrió a Rafael [y] su obra tendería hacia formas simples, sólidas y clásicas”.⁹ Renoir pintó caras de mujeres y niños muy redondas, ¿no sería acaso que esas caras regordetas de sus modelos llevan la influencia de Rafael y Rubens?, así lo notamos en el Retrato de niña, y “Aline [su esposa] era una fresca joven, ya un poco regordeta, una pizpireta encantadora con su carita aterciopelada, su nariz respingona y su boca de fresa: ¡un verdadero Renoir!”.¹⁰

“Exento de prejuicios sociales, Renoir aborda con la misma sencillez a las damas engalanadas con los más lujosos atavíos que a esas modistillas a las que invita a posar, pues todas acaban por plegarse al «tipo de belleza»¹¹ que inventa su imaginación poética”.¹² Para Renoir una mujer era un pretexto para pintar un cuadro. “Lo que pinta, lo vemos cada día... es el verdadero pintor de las mujeres jóvenes. En una alegría solar, sabe traducir en pintura la flor de una epidermis, el terciopelo de la carne, la madreperla del ojo, la elegancia del peinado”.¹³ La visión que Renoir tenía de las mujeres —describe Robert L. Herbert— no era la de la hipócrita mezcla de atracción y censura como tal vez lo era la de Manet, “su ingenuidad tiene algo que ver con la moralidad”.¹⁴

Los personajes de Renoir aparecen mucho más de forma natural y sencilla, sin pretensiones, ajenos a toda sensación de estar a la vista de los demás, por lo cual no parecen rígidos o estáticos; tienen vida y movimiento. La idea de soledad y tristeza escapan a la mirada de Renoir y sus personajes sean de condición social baja o alta se ven alegres, pues Renoir nunca tuvo una visión de inferioridad de la clase baja, “ni la ironía de la clase alta”,¹⁵ ambas eran dignas de ser pintadas con sencillez y belleza. Los cuadros de Renoir muestran una sincera inocencia, pero también están llenos de simplicidad en las actitudes de los personajes. “El ideal de Renoir no admite el chic de la composición radicalmente plana de Manet... Renoir... para 1876 había desarrollado una técnica... más convincente y más plenamente integrada”.¹⁶

El arte para Renoir aún después de dejar su estilo impresionista, sigue siendo la implementación de sensibilidad en su pintura, como lo declaró a Vollard: “el arte no es tan sólo una cuestión de oficio, que el pintor necesita además algo que ningún profesor puede enseñarle, una cierta fineza, un encanto... que cada uno debe llevar en sí”.¹⁷ Y entonces ¿cuál es el objeto del arte? —Le pregunta Vollard—

Si pudiésemos entrar en comunicación inmediata con las cosas y con nosotros mismos, creo que el arte resultaría inútil... Sentiríamos cantar en el fondo de nuestras almas... la melodía ininterrumpida de nuestra vida interior... Sin embargo... entre nosotros y nuestra propia conciencia, se interpone un velo, espeso para la mayoría de los hombres, ligero y casi transparente para el artista... ¿Qué hada ha tejido este extraño velo? ¿Lo ha hecho acaso por malicia? ¿o por bondad? Era preciso vivir, y la vida exige que tomemos las cosas en su relación con nuestras necesidades. Vivir consiste en actuar... El arte no tiene otro objeto que el de apartar... todo aquello que enmascara a la realidad... una cierta inmaterialidad de la vida, que es lo que se ha llamado siempre idealismo... El realismo está en la obra cuando el idealismo está en el alma.¹⁸

Otra muestra más de esa manera de pensar la tenemos en una de las entrevistas que Renoir tuvo con el pintor y escritor Walter Pach en 1912, cuando reveló su actitud ante el arte:

yo coloco mi objeto como quiero tenerlo. Luego, empiezo y pinto como un niño. Desearía que un rojo resonara como el sonido de una campana, y después los demás colores, hasta el momento de obtener lo que anhelo. No soy más maligno que eso. No tengo ni reglas ni métodos. Todos pueden examinar mi material o venir a ver cómo pinto... y así todos verán que no escondo ningún secreto... Hoy día, quieren que todo se explique. Pero si alguien pudiese explicar una pintura dejaría de ser obra de arte. ¿Debo decir cuáles son, según mi opinión, las cualidades del verdadero arte? Este ha de ser indescriptible e inimitable. La obra de arte debe apoderarse de quien la contempla, debe arrojarse a su alrededor y conquistarlo. Es en su obra que el artista inyecta todo el ardor y el fuego que le consumen. Engendra un río... y en su corriente y su pasión arrastra al espectador.¹⁹

Esto nos lleva a pensar que, si bien, Renoir sabía lo que estaba haciendo también era espontáneo y es esa espontaneidad la que uno puede ver en muchos de sus retratos de mujeres con caras de ingenuidad como si se tratara de niñas. "Nada hay en su arte que no sea espontáneo; no sirve para ejemplificar ninguna teoría; carece de toda intención social, y no registra las influencias realistas de su época".²⁰ Es decir, la obra de Renoir en su etapa impresionista, como el mismo lo dijo no se basaba en teorías de la luz y del color, él se dejaba llevar

por su intuición y su «temperamento»²¹, no deseaba quedar bien con nadie, simplemente trabajaba con entusiasmo porque eso era lo que le gustaba hacer. Sin embargo, aunque él no lo veía de esa manera, sus experimentos con los colores sobre el sustrato y su visión agudizada sobre la naturaleza quedó ahí en sus pinturas para la posteridad. A diferencia de Pissarro que sí se dedicó a estudiar “la magia de la luz y, en consonancia con las ideas de Chevreul, las combinaciones que formaban en el ojo los colores primarios «yuxtapuestos»²²... Renoir no tenía reglas rígidas;... tampoco era partidario del aire de tosquedad que prestan a los cuadros las pinceladas yuxtapuestas: la mayoría de sus obras tienen una «superficie lisa».²³ No evitaba «el uso del negro»²⁴ y ninguna teoría logró limitarlo; su única finalidad era la expresión de la belleza”.²⁵

[Para Renoir pintar es] del don artístico y del deseo de expresarse por medio de la pintura, hay en el pintor una necesidad instintiva e irresistible comparable a la del poeta... El pintor no se contenta solamente con la armonía... ni queda satisfecho con el mero juego de los colores. Su necesidad profunda es expresar plásticamente una emoción visual o una visión interior, concretándola y haciéndola sensible a los demás, [y] no deja de tener la posibilidad de expresar una personalidad... Renoir estaba firmemente convencido de que el don artístico, como la necesidad de pintar, sólo pueden dar resultado cuando van acompañados de un serio conocimiento del oficio... La pintura no es cosa de imaginación. Es un «oficio manual»²⁶en primer lugar. [Esta semblanza nos deja ver su amor por su primer oficio como decorador de porcelanas]. De este... oficio nace su respeto por los artesanos y la tradición y esa afición, que toda la vida mantuvo, por los colores fluidos y límpidos que se superponen por transparencia.²⁷

RENOIR, EL ARTÍFICE DEL RETRATO

Para conocer más sobre la manera de sentir de Renoir me parece que tanto Ambroise Vollard como François Fosca nos han legado las biografías más hermosas de la vida del artista. En 1895 Ambroise Vollard fue “pues en busca de Renoir, que vivía en Montmartre, en una vieja casa llamada El castillo de las nieblas... Sentado ante su caballete, Renoir había abierto su caja de colores. Me sorprendió el orden... que se advertía en ella. Paleta, pinceles, pomos aplastados... daban una impresión de meticulosidad casi femenina”.²⁸ Nace el 25 de febrero de 1841 en una ciudad

famosa por sus cerámicas, Limoges. Desde pequeño fue llamado por la pintura, a los 13 años trabaja en una fábrica de vasijas. “Mi trabajo consistía en estampar sobre fondo blanco pequeños ramillos”.²⁹ Así, gracias a su trabajo como pintor, en su juventud pudo pagarse la escuela. Estudió, como se sabe, en el taller de Gleyre y desde entonces ya le reprochaban compañeros y maestros su uso del color y el poco «dibujo»³⁰ que hacía en ellos “¡qué lástima que Renoir no una a su prodigioso color el dibujo de Bouguereau!”.³¹ En otro pasaje de su vida le ha narrado M. Laporte a Vollard que “si Renoir... hubiese logrado unir la línea al color, quién sabe si no habría llegado a ser otro David... [Asimismo, prosiguió M. Laporte,] ¿Sabe usted lo que me contestaba? Yo soy como una pequeña ramilla caída en el agua y arrastrada por la corriente. Me dejo llevar por la pintura según mi capricho”,³² en este sentido podemos comprender porqué “a Renoir no le gustaba [hablar] sobre su arte y [porqué] las discusiones estéticas le aburrían”.³³ Renoir nunca se sintió obligado a adoptar las ideas de sus compañeros impresionistas, siempre conservó su independencia, Gleyre le dijo en una ocasión “sin duda, sólo pinta para divertirse, a lo que Renoir ha contestado: ¡pues claro! Si no me divertiera puede usted estar seguro de que no pintaría”.³⁴

Después de estudiar en el taller de Charles Gleyre se dedicó a pintar al aire libre como lo hacían los pintores de Barbizon, en donde evitaba al igual que sus compañeros la enseñanza tradicional de la École des Beaux-Arts. Su verdadera escuela fue el café Guerbois, como mencioné, lugar significativo en donde se discutía sobre arte. “Ahí se encontraba... una fragua de ideas, que modificaría radicalmente la manera tradicional de pintar, un crisol de propuestas innovadoras”.³⁵

Con respecto al tiempo he recogido un fragmento que nos deja ver otra parte más del pensamiento de Renoir: “Hay personas que aman lo nuevo. Yo, «amo lo viejo». ³⁶ Amo los viejos frescos tan alegres, las antiguas cerámicas, las tapicerías patinadas por el tiempo... Y es que la pátina del tiempo no es una vana frase; pero lo principal es que una obra tolere esta pátina. No pueden tolerarla más que las obras notables”.³⁷ Así lo muestra también Baudelaire en su obra *El pintor de la vida moderna*:

sin duda es algo excelente estudiar a los antiguos maestros para aprender a pintar, pero eso no puede ser sino un ejercicio superfluo si el objetivo es comprender el carácter de la belleza presente... En la unidad... los siglos introducen la variedad, no sólo en los gestos y las maneras, sino también en la forma positiva del rostro. Tal nariz, tal boca, tal frente llenan el intervalo de una duración.³⁸

De todo esto y lo que confirma que Renoir «si fue un estudioso»³⁹ e incesante observador de la naturaleza, pese a su disgusto por las teorías del arte, para él,

el objetivo supremo del esfuerzo del pintor debe ser afirmar de continuo su oficio y perfeccionarlo, pero solamente valiéndose de la tradición es posible llegar a esta meta. Actualmente, todos somos geniales, ni que decir tiene; pero lo cierto es que no sabemos dibujar una mano, y que ignoramos casi todos los secretos del oficio. Gracias a que dominaban el oficio los antiguos pudieron conseguir esta materia maravillosa y estos colores límpidos cuyo secreto buscamos en vano.⁴⁰

Así es como “inspirado por su amor [a la vida]. Murió... en Cagnes el 3 de diciembre de 1919”.⁴¹ Unas de las últimas palabras que confió a Vollard en aquella larga entrevista que le hizo y que son una parte más de la nobleza de su espíritu fueron: “no es a mí a quien quieren... es a mi pintura... He llegado como pocos pintores pudieron hacerlo en vida; los honores me caen de todas partes; los artistas me hacen cumplimientos; ¡hay tantos a quienes les debe parecer envidiable mi situación!... y que no pueda yo haberme ganado un solo amigo!”.⁴²

Renoir, en 1871, al término de la Comuna tuvo la oportunidad de pintar algunos retratos de la familia Henriot, de donde nos ha legado dos de los más hermosos retratos de la actriz Henriette Henriot. Cuando se trataba de realizar un retrato por encargo, Renoir hacía lo que le pedían, pero hasta cierto punto, pues no se dejaba engañar con artimañas —como lo expresa François Fosca—, Renoir era un hombre sin prejuicios sociales que con igual sutileza y belleza podía pintar a un pobre que a un burgués, ni el dinero ni los honores le interesaron tanto, “todo lo que pedía era ganar lo suficiente para vivir él y

los suyos, y poder pintar sin la preocupación del mañana”.⁴³ Como podemos notar, “Renoir por naturaleza era el más modesto de los hombres”.⁴⁴ Su amor hacia la juventud, la ternura de la infancia, la textura y fragancia de las flores, la belleza todavía ingenua le inspiraron. “Sus retratos de niños, en especial los de los pequeños Bérard, el de Irene Cahen d’ Anvers, y el de su hijo Claude se hallan entre los más asombrosos”.⁴⁵

A Renoir siempre le gustaron los niños pequeños, —François Fosca se ha referido a ello contando que, “se había conmovido [de los] mal nutridos y solicitó ayuda a Madame Charpentier para fundar una guardería de bebés en 1876”.⁴⁶ Madame Charpentier le presenta a Paul Bérard, el cual también se convertirá en un admirador de Renoir. Esta etapa de su vida fue en la que pintó más encargos de retratos, sobre todo de niños, por parte de los Charpentier y los Bérard. La enorme capacidad que tenía Renoir para captar los rasgos más significativos en sus modelos se ven más reflejados “en los retratos de los últimos años, [y más] en los femeninos, Renoir se dedicó con mayor atención a la psicología de los personajes y demostró que era capaz de penetrar en el ánimo humano para revelar, con pocas pinceladas, sus más íntimos secretos”.⁴⁷

La simplificación del color en favor de la forma ya se había afirmado en los cuadros de Renoir y entre los años 1905 y 1919 “[sus] retratos... no han sido más que pretextos para pintar formas y tejidos y obtener bellos acordes de tonos”.⁴⁸ Ninguno de estos se puede comparar con los de Madame Charpentier o Madame Henriot, ya es otra su técnica pictórica, no menos hermosa o menos lograda, simplemente otra.

LA SIMPLIFICACIÓN DEL COLOR EN FAVOR DE LA FORMA

El esplendor de la obra de Renoir como artista del impresionismo comprende —como lo podemos observar en sus obras— del año 1879 hasta el año 1881, que es cuando comienza a abandonar el estilo impresionista y cuando sus preocupaciones económicas desaparecieron con la compra de varios de sus cuadros y tuvo la oportunidad de viajar, como mencioné.

En su viaje a Italia en 1881, Renoir se ha sentido, pues, seducido por los frescos de Rafael y las pinturas de pompeya, hasta el punto de que ha querido imitarlos quitando el aceite de su color para dar opacidad a su pintura y no contentándose con su restringida paleta, sólo que así, como él mismo ha reconocido: el color era entonces demasiado seco y las capas sucesivas de pintura se adherían mal. Aún no sabía esa verdad elemental: que la pintura al óleo debe hacerse con aceite.⁴⁹

Sin embargo, algunos de sus cuadros posteriores todavía tienen el toque semi-difuso que se extiende hasta 1883 y coincide con el fin de la era del impresionismo puro. En 1883, llegó a creer que ya había experimentado todo sobre su técnica a la manera impresionista, por esto mismo, el Retrato de niña no lo pintó en 1880 sino cerca de 1884, año en el que Renoir había alcanzado un dominio de su técnica como impresionista y cuando experimenta además con la línea.

François Fosca cita que Renoir en el fondo no se consideró impresionista, pues recurría con frecuencia al arte del pasado diciendo que el nuevo concepto de la pintura llamado impresionismo se debe a Monet, que fue su creador. “Las pinceladas y el color que se asemejan a un tejido de gasa [es] lo que Renoir ha [presentado ante] el espectador y [no] las sustancias más sólidas que la pintura tradicional había representado”.⁵⁰

A Renoir no le gustaba cuestionarse mucho sobre teorías del arte, como se dijo, puesto que lo que le era esencial está en la manera de sentir y de percibir el entorno: “llega usted ante la naturaleza lleno de teorías, pero la naturaleza echa todo por tierra... Pintando directamente ante la naturaleza el pintor llega a no buscar otra cosa que el efecto. [Asimismo afirma,] no se tiene tiempo para prestar atención a «la composición»⁵¹... afuera usted queda dominado por la luz”.⁵² Esto lo hizo caer en una crisis que lo llevó a buscar finalmente un estilo completamente nuevo y más apegado al dibujo. Su búsqueda duró mucho tiempo y volvió a la desesperación, ya que estaba obsesionado por crear en breve tiempo sus cuadros y esta nueva búsqueda requería de toda su paciencia. Esto nos habla de la concepción que tenía del tiempo, del ritmo de vida en su juventud y del que debía adoptar. Su nuevo estilo expresaba su liberación de los colores por influencia de la luz, ahora sólo se limitaba a algunos tonos y a la simplificación de la forma con trazos más rígidos y contornos marcados, contrario al impresionismo. Como ejemplo del trabajo incesante de Renoir hacia un nuevo

estilo tenemos «Los paraguas»,⁵³ obra que Renoir realizó en dos etapas. “En 1881 ... realiza la parte de la derecha; el fondo y las figuras de la izquierda [las pintó] en 1885, [éstas reflejan] el nuevo curso de la pintura de Renoir”.⁵⁴ Inspirado en Rafael e «Ingres»⁵⁵ realizó este hermoso cuadro utilizando líneas más definidas y mayor volumen en las formas, con esto podemos observar cuanto se había alejado ya de su estilo impresionista. Este cuadro y el texto que aparece a continuación me confirman que Retrato de niña fue hecho entre 1883 y 1884 aproximadamente y no antes de 1881.

CAPÍTULO TERCERO

*Ah, no! esta bella cara... se marchitará,
pero los tendré siempre, tan verdaderos... tan bellos como el recuerdo,
perpetuamente míos; me contento con reflejar, en el claro
y durable espejo de la pintura,
aquello que vive perpetuamente pero muere a cada momento
Édouard Manet*

Honoré De Balzac en su célebre escrito La obra maestra desconocida ya trataba las preocupaciones a las que se enfrentaban los artistas a la hora de hacer un cuadro para que éste fuera un trabajo que superara a cualquier otro que carece de sustancia vital diciendo:

Tenemos que captar el espíritu, el alma, la fisonomía de las cosas y de los seres... Tú dibujas una mujer, pero no la ves. De ese modo no se consigue forzar a los arcanos de la naturaleza. Tu mano reproduce, sin que pienses en... el modelo... No descienes suficientemente a la intimidad de la forma, no la persigues con suficiente amor y perseverancia en sus desvíos y en sus fugas. «La belleza»¹ es algo severo y difícil que no se deja alcanzar así; habrá que esperarla, espiarla, presionarla y agarrarla para obligarla a rendirse.²

La sustancia vital es la apariencia del movimiento en la representación del paso del tiempo, esa chispa de vida es el alma del cuadro, la belleza rendida, lo fugaz en la eternidad. Renoir en el Retrato de niña busca la estilización de las formas, sin embargo esta aparente espontaneidad tiene sus bases sólidas en cuanto a su afán de representar el paso del tiempo y ahí se conjugan espontaneidad y rigor, instantaneidad y persistencia, evanescencia y estructura, colores y formas para reconstruir más allá de las apariencias un todo; un mundo propio, el del artista.

¿QUÉ VEMOS?

Un rostro de niña de tres años de edad más o menos que nos mira «melancólicamente»³, el color de «su tez»⁴ deja ver las mejillas coloreadas y la boca

rosada con «cabellos dorados»⁵ y un vestidito azul cobalto como el color de sus ojos. La niña es «encantadora»⁶, y eso la hace verdaderamente humana, no obstante es su objeto de estudio; en este sentido se puede decir que «posó»⁷ para él. Los tonos de sus cabellos y rostro contrastan con el fondo —que podemos deducir que se trata de un jardín— que poco se puede percibir a no ser por esa mancha verde que está integrada a ella.

Este cuadro tiene esa zona indefinible que vivifica una obra de arte y que no puede reemplazar la mayor habilidad, tomando las palabras de Verlaine: este retrato es... “lo más vago y más soluble en el aire sin nada en él que pese o que pose... donde lo indeciso se une a lo preciso. Es la... luz temblorosa del mediodía, unos bellos ojos detrás de los velos, es en un cielo entibiado de otoño, ¡el azul revoltijo de las claras estrellas!”⁸ Los cordones de seda o de raso blancos se semejan a la tersura de su piel, que rivaliza con los terciopelos verdes y azules que se oscurecen bajo el brillo luminoso del tapiz de hilos de oro de sus cabellos y los safiros de aquellos ojos de gracia melancólica.

Además, Retrato de niña es un grupo de formas teñidas de gracia, hechas con variedad de luces, en donde la vibración de sus líneas trémulas y agitadas de fina y nerviosa elegancia muestran a la niña etérea e ingrávida, para darnos esa sensación de rapidez en su baile tembloroso que conforma un vuelo tan móvil y ligero como su atmósfera en movimiento, y “cuyo conjunto es una sinfonía, que es la vida viviente y variante”.⁹

En la parte del rostro tenemos toques de trazos largos y finos y en la parte del vestido trazos cortos, amplios y sinuosos. Existe unidad entre el rostro y el cabello que crepita en amarillos, ocres y cafés, cuyas formas hacen pensar en el movimiento trepidante del ir y venir de la niña o por el viento.

ANTECEDENTES DEL RETRATO DE NIÑA

Para poder comprender mejor la creación del Retrato de niña, presentaré a continuación los antecedentes formales, que a mi parecer, Renoir trabajó en anteriores obras. La Parisienne (Mujer de azul), es un cuadro que ya se anticipaba a la técnica jaspeada que Renoir nos legaría de su etapa esplendorosa

como impresionista. Con motivos de la celebración de la primera exposición impresionista, hecha en el local del fotógrafo Nadar, Renoir expuso siete obras entre ellas Mujer de azul “el cuadro representa a Henriette Henriot, una actriz del Théâtre de L´Odeon y una de las modelos favoritas de Renoir. [En este retrato podemos observar que] la pincelada [es] mucho más vaga, y sobre todo lo vibrante del tono, está en claro contraste con sus pinturas anteriores”.¹⁰ Retrato que en, desde mi punto de vista, ya refleja la vibración en la línea para simular movimiento y el uso predominante del color azul cobalto, me resulta muy a fin en su tratamiento al del Retrato de niña.

Otro cuadro, que por su tratamiento, también ya se anticipaba a su etapa de madurez por la maestría de su pincelada vaporosa y difusa es La bailarina, también expuesto en la primera exposición impresionista. “La bailarina es una concepción original, una especie de hada encarnada en formas humanas. Nada hay más vivaz que su brillante y tersa piel rosada. El tutú de gasa con que se viste se mezcla deliciosamente con sus tonos luminosos y suaves”.¹¹ La bailarina está en actitud de movimiento, se puede notar en el tutú, las líneas vibrantes y desvanescentes en azul y blanco crean ese efecto. Nuevamente tenemos el uso del color azul cobalto que tanto gusta a Renoir y que sobresale de ese blanco que simula la gasa; con la carita redonda, los ojos grandes y esos cabellos dorados que parecen ondearse por el movimiento que está ejecutando. Todo ello parece anteceder al Retrato de niña. Por otra parte tenemos el retrato de Las hijas de Cahen d´Anvers: Rosa y azul, estas dos niñas son las hijas menores del banquero Louis Cahen d´Anvers, Elisabeth, vestida de azul y Alice de rosa.

Renoir utilizó para pintar a las dos niñas el mismo estilo que ya había empleado de su hermana mayor, un estilo muy delineado para sus rostros y manos y un toque mucho más suave y sensual para sus ricos vestidos de encaje y sus lazos de satén. La expresión de seriedad de las niñas, el interés prestado a la textura es una reminiscencia de las pinturas de niños del siglo xviii, particularmente las del pintor español Velázquez.¹²

En este cuadro resulta parecido el rostro de la niña del vestido rosa al rostro de la niña del Retrato de niña, su carita redonda con mirada somnolienta y melancólica y sus labios rosados y una mirada al borde del llanto. Si Renoir

pintó el Retrato de niña cerca de 1884, éste también es un antecedente pictórico del trabajo que Renoir hizo de la niña.

En el cuadro: Joven vestida de azul, camino al conservatorio,

la finura de su estilo resultó particularmente adecuada para reproducir la delicadeza de la piel, de los rasgos y de la ropa... La sensibilidad de su trabajo es particularmente evidente... Cada pincelada larga y fina —casi siempre— se distingue con claridad y contribuye a la sutil mezcla de colores... En sus pinturas, los tonos puros se funden para sugerir las complejidades colorísticas hasta de los objetos más simples... El sombrero de la joven está compuesto de múltiples toques de azul, negro y blanco, meticulosamente aplicados y compensados con notas más cálidas de amarillo y rojo. El fondo apenas está esbozado. Una serie de trazos largos y sueltos suavizan el contorno de la cabeza de la joven, con los mismos colores del sombrero y el cabello. La palidez y la tersura de la piel resaltan sobre este fondo más oscuro y de más textura. En contraste, lo compacto de la silueta y lo exquisito de las manos enguantadas destaca notablemente del fondo de color crema que el artista dejó intacto.¹³

Este retrato antecede al Retrato de niña porque Renoir ya anticipaba la pincelada ligera y muy diluida, la tersura de la textura, el fondo cálido e inacabado aparentemente, y nuevamente el color azul cobalto que atrae por su extensión en este cuadro. La fina y elegante actitud de la modelo que parece indiferente a su entorno es prototipo de una sociedad urbana moderna en donde la gente va de prisa, se mueve constantemente y pasa desapercibida por las demás personas, menos por quien la contempla desde lejos; una fugitiva belleza que se desvanece con la premura de una ojeada, pero que el artista guarda en su mente y lo plasma para la eternidad como en el poema de Baudelaire que le dedica a una que pasa:

La calle atronadora en torno a mí gritaba. Alta, esbelta... una mujer pasó, con mano fastuosa levantando y meciendo el borde de su falda. Ágil y noble, con sus piernas de estatua. Yo bebía, crispado como un extravagante, en sus ojos, firmamento morado, que gesta un huracán, el dolor que fascina y el deleite que mata. Un relámpago... ¡y la noche otra vez! Fugitiva belleza, cuya mirada me ha hecho de pronto renacer, ¿no te veré de nuevo más que en la eternidad? ¡en otra parte, lejos de

aquí, ya tarde! ¡nunca quizá!, pues no sé a dónde huyes e ignoras dónde voy, tú a quien hubiese amado, tú que bien lo sabías.¹⁴

Así es este retrato pintado casi de memoria por la misma fugacidad del momento. Hay otro cuadro que desde mi punto de vista se acerca al Retrato de niña, por el tema y el tratamiento pictórico, me refiero al retrato de una niña rubia que realizó John Everett Millais en 1868. Se le parece a la niña de Renoir sobre todo en los cabellos dorados y la carita redonda que tiene el encanto de una muñeca como la infanta Margarita y no es de extrañarse puesto que el cuadro de Millais se titula *A souvenir of Velázquez*.

Además, es cierto que el rostro de la niña al igual que la mayoría de los rostros de las niñas pintadas por Renoir nos recuerda a las de «Velázquez»¹⁵, y nos ha sido revelada por Renoir con una ingenua inocencia, «la ingenuidad de una muñeca»¹⁶; el Retrato de niña tiene esta influencia por su modo de representar a la niña con la infanta Margarita que pintó Velázquez, al cual, también Renoir admiraba.

lo que más me gusta en este pintor es esa aristocracia que encontramos siempre en el menor detalle, en un simple lazo... la pequeña cinta de color de rosa de «la infanta Margarita»¹⁷ encierra en ella todo el arte de la pintura ¡y los ojos, y el cutis junto a los ojos, qué cosas más bonitas!... ¡Cómo sabía servirse del negro! Cuanto más lo contemplo, más me gusta el negro. Se calienta uno los cascos buscando, pero pone uno un toque de negro marfil: ¡qué hermoso resulta!¹⁸

QUIÉN ERA LA NIÑA DEL RETRATO

A partir de 1876 Renoir inicia sus relaciones con la familia Charpentier y se reafirma como retratista. François Fosca en su biografía sobre Renoir afirma que Madame Charpentier le relacionará con modelos de clase social alta y elegante y realizará muchos retratos entre 1876 y 1881, sobre todo de mujeres y de niños de gran encanto y belleza física, asimismo,

Cézanne escribe a Zola el 4 de julio de 1880: Renoir tiene algunos encargos

buenos de retratos. En efecto, los envíos de Renoir al Salón, y probablemente la influencia del Salón Charpentier, han proporcionado a Renoir en 1880 y 1881 varios encargos de retratos de niños en ambientes muy distintos del suyo, especialmente en el de los grandes financieros judíos. Pinta dos retratos de una Mademoiselle Grimprel, uno con cinta azul, otro con cinta roja, una niña rubia de unos diez o doce años. cuyo rostro de expresión obstinada carece del encanto sonriente de los niños Bérard. De la misma época datan tres deliciosos retratos, La niña del sombrero azul, Irène Cahen d'Anvers... dos niñas en traje de muselina crema, una lleva un cinturón y una cinta azules, y la otra un cinturón y una cinta rosas. Se puede decir de estos retratos de niños de grandes burgueses lo que se ha dicho a propósito del retrato de Madame Charpentier y de sus hijos: Renoir no hace concesiones al público ni traiciona sus convicciones, se limita a usar una factura menos libre, menos elíptica, y a dar más precisión a los detalles, a los encajes y a los zapatos.¹⁹

La niña del Retrato de niña es una niña de «clase burguesa»²⁰ y quizá familiar de los Charpentier. Podemos observar el cuadro que pintó de Madame Charpentier y sus hijos y notaremos que los rasgos de esos niños son similares a los de la niña del Retrato de niña. En 1881, al término del viaje que Renoir realiza a Italia, “tenía que haber vuelto a París para ejecutar un pastel de la pequeña Charpentier”,²¹ como lo muestra la petición de Madame Charpentier al artista; a lo que Renoir le ha respondido:

Querida Madame: en Nápoles recibí una carta de Deudon en la que decía que habíais hablado mucho de mí, lo cual me ha proporcionado un gran placer, y que pensáis todavía en el retrato de vuestra hijita. Hubiera debido precipitarme a París, pero no lo he hecho porque estoy aprendiendo mucho y cuanto más tarde mejor será el retrato.²²

Esto nos indica que se puede tratar de la pequeña del retrato, puesto que como mencioné esta niña tiene rasgos parecidos a la hija de Madame Charpentier y además porque se trataba de un retrato al pastel, sin embargo la fecha del retrato no coincide con la que aparece en la ficha técnica del «Museo Soumaya»,²³ en donde se localiza actualmente el cuadro. Al parecer, el retrato fue pintado por Renoir en 1880 y Renoir recibió la carta en 1881 y regresó a París hasta el año 1884, después de su visita a Argel y su estancia en Génova; sin

embargo, al referirse Renoir como vuestra hijita, pudo tratarse de la niña que está representada en el cuadro de Madame Charpentier y sus hijos, y no de otra hija suya (la del Retrato de niña), por otra parte, ciertamente el Retrato de niña es majestuoso y aunque se le puede considerar un retrato impresionista, para 1883 Renoir ya estaba en otra etapa pictórica en donde daba más énfasis al dibujo que al color; un dibujo más de tipo gráfico como lo muestra el Retrato de niña. La hipótesis que propongo es que este retrato fue pintado hacia 1884 y no en 1880, como se dijo,

el viaje a Italia influiría en el arte de Renoir durante el resto de la década de 1880, la más experimental y agitada de su carrera... Gran parte de su producción de la década de 1880 tiene un carácter exploratorio y experimental que dejó perplejos a sus antiguos admiradores... Renoir atravesaba una crisis intelectual y moral. La crisis intelectual provocada por las lecciones de los maestros que había estudiado en sus viajes, la moral, resultado de un cambio en la vida del artista.²⁴

El hecho de que Renoir haya viajado a Italia y ahí haber redescubierto a los maestros de la línea, significa que pintó el Retrato de niña a su regreso a París y esto es importante por dos razones: la primera que Retrato de niña es una de las primeras obras de su etapa ingrista, porque combina su maravillosa técnica, ya muy perfeccionada de su etapa impresionista con el uso de la línea, en unos primeros intentos de definir los rasgos del rostro e implementando la línea libre y vibrante que marca el fin del impresionismo, además, no podemos negar que este retrato tiene mucho del estilo gráfico o dibujístico de Manet y de Degas, que ya se habían anticipado a la era moderna de Toulouse Lautrec e incluso podría decir que este retrato tiene mucho del estilo de los estudios de Leonardo da Vinci; pero lo que lo hace realmente interesante es que en él se encuentra la madurez de Renoir como impresionista y su afirmación por el uso de la línea. Volviendo a la fecha de la realización del cuadro, si esta hipótesis resultara cierta, tendríamos que la niña del retrato sería la hijita de Madame Charpentier, como mencioné, que muy amablemente pidió a Renoir la pintara a su regreso a París. Planteo que tal vez se trata del tercer hijo de Madame Charpentier por la carta que he mostrado con anterioridad y por el parecido de la niña con los hijos de

Madame que podemos observar en la obra Madame Charpentier y sus hijos,

el primer éxito sin precedentes de Renoir en el Salón. [Los tres personajes son Marguerite Lemmonier y] sus dos niños son su hija mayor, Georgette, que entonces contaba seis años, sentada a caballo sobre el sufrido perro, y su hijo Paul, de tres años, vestido exactamente igual a su hermana y hasta con los mismos bucles rubios.²⁵

Los niños tienen en común con la niña del Retrato de niña el color de la piel, de los ojos y del cabello. Este cuadro Renoir lo pintó en 1878, entonces la niña del Retrato de niña, tal vez nació entre 1880 y 1881, Renoir partió a Italia a finales de 1880, Madame le solicita que pinte un retrato al pastel de su hijita en 1881 y Renoir vuelve a París en 1884, que es cuando, supongo, pinta el Retrato de la niña. Entonces la niña del Retrato de niña contaría con tres o cuatro años de edad aproximadamente.

AZUL, EL ÁNIMO DE UNA SENSACIÓN INQUIETA, SUAVE Y NOSTÁLGICA

En el Retrato de niña predominan las tonalidades frías, sobre todo el color azul, pero esto tiene una razón, para 1880 ya se había reconocido el valor de las aportaciones técnicas de los impresionistas, esta es la etapa del esplendor para Renoir y para sus compañeros y es en la década de los años ochenta “cuando casi todos los críticos insisten en la penetración con que el ojo impresionista capta los efectos más sutiles y fugitivos... Los impresionistas atienden a lo infinitesimal de las sensaciones, acentúan la irritabilidad de sus retinas hasta llegar a percibir fenómenos que la física puede demostrar, pero que la mayoría no sabe ver”.²⁶ Así “el impresionista capta los estados del alma y transmite o traduce con líneas lo más inaprensible, lo más huidizo y lo más sutil de la naturaleza y dando movimiento a la movilidad, estremeciendo al espacio y vibrando a la materia”.²⁷ Además, “era inevitable que esto orientase a los pintores hacia los colores primarios o del espectro, o sea los componentes de la luz, con especial atención al azul, el color atmosférico por excellence del cielo y la distancia, así como principal componente de la sombra proyectada”.²⁸ Los impresionistas “han

terminado por comprender que era preciso pintar lo que estaba en la sombra con tonos fríos, tales como verdes azulados, azules y violetas, y lo que estaba a plena luz con tonos fríos y calientes”.²⁹ Para Maupassant, la tendencia de los impresionistas hacia el ultravioleta es el “progreso del sentido del color hasta alcanzar precisamente los matices preponderantes... azul índigo, violeta y más allá: el ojo impresionista, el más avanzado en la evolución humana, se interna ya en una nueva región del espectro”.³⁰

Asimismo, entre los años 1880 y 1889 se plantea el problema de las diferencias entre la visión impresionista y la visión normal y sobre el desplazamiento de la gama cromática hacia el azul y el violeta como lo aporta en sus escritos Mallarmé. Los colores... actúan como portadores de un estado de ánimo... “El color temple el ojo y el espíritu al unísono consigo... «El azul, azul rojizo y rojo azulado»³¹ predisponen el ánimo a una sensación inquieta, suave y nostálgica”.³² Así pues, el azul de este cuadro es lo que salta a la vista, pero está trabajado de forma temblorosa que no es un azul firme; breves toques de rojo sobre azul permiten ver un violeta a la distancia. “Lo que es rojo y azul en estado de reposo absoluto adquiere, en el temblor del aire desplazado... variaciones múltiples”.³³

Hablando de la gama tonal “Mallarmé anuncia el ideal de una visión pura, despojada de memoria y asociaciones; Duranty por su parte, presenta el ojo impresionista como un aparato que analiza la luz en la gama de los colores espectrales”.³⁴ Los impresionistas eran unos pintores que tienen una capacidad mayor de ver a la de cualquier otro hombre, pues el pintor está forzado a captar los tonos de la naturaleza por necesidad en los rápidos movimientos de su duración. No subsisten en sí como la realidad abstracta; pasan y sólo dejan una impresión en nuestra retina y en nuestra memoria un recuerdo, el de un encanto de momentos y de colores. Esto es lo que los pintores bien llamados impresionistas pretenden y logran plasmar y es este recuerdo lo que quieren y saben fijar.

En aquella época se decía que los impresionistas sustituían el negro por el azul y Renoir lo reconoce, sin embargo no niega el uso del negro al declarar: “he tratado, es cierto, de reemplazar el negro por una mezcla de rojo y azul, especialmente en mis comienzos; pero entonces utilizaba el azul cobalto, o el

azul ultramar, para volver a caer, a fin de cuentas, en el negro marfil”,³⁵ y confirma nuevamente su gusto por el pasado al decir que “los antiguos empleaban las tierras, los ocre y el negro marfil, con los cuales puede hacerse de todo. [Y] el gran hallazgo que se creyó hacer sustituyendo el negro por el rojo y el azul; pero que lejos está esta mezcla de dar la fineza del negro marfil”.³⁶ De igual manera afirma en la entrevista que Vollard le hizo en 1895, Vollard pregunta: “así pues, según usted, la única novedad del impresionismo... consistía, en lo que respecta a la técnica, en haber suprimido al negro, ese no color. [A lo que Renoir ha respondido:] ¿qué el negro no es un color?... De dónde ha sacado usted eso? ¡Pero si el negro es el rey de los colores!”.³⁷

Los impresionistas se percataron de que “en la naturaleza, la luz amarilla y caliente encuentra su contraste en el luminoso azul-violeta reflejado en las sombras. Así aunque los colores tengan un tono equivalente y frío pueden servir para describir formas o movimientos en el espacio”.³⁸

En el caso del Retrato de niña, tanto los colores rosados del rostro como el azul, el verde y el blanco se perciben fríos, pero ese ligero amarillo que se posa sobre el rostro y los cabellos de la niña le dan esa calidez, mínima en cuanto al color y máxima en cuanto a la vibración de la línea. Un buen contraste y equilibrio de fuerzas. La línea vibrada propicia calidez a los tonos fríos.

Como vimos en el primer capítulo, los impresionistas retomaron la estética y la técnica de los pintores del romanticismo y éstos aplicaron la teoría de Goethe; por lo tanto el impresionismo tiene esta influencia en el uso del color que está complementada con la de Chevreul, que más adelante explicaré.

Goethe define «el blanco como representante de la luz y el negro como lugarteniente de la sombra»;³⁹ considera a ambos como atonales [y] se generan los dos colores que para Goethe son los elementales o primarios: el amarillo y el azul, la sombra luminosa y la sombra más oscura, respectivamente... El amarillo se intensifica en el anaranjado, y el azul lo hace en el violeta. [El rojo lo define como púrpura y] como el color más valioso, más seductor y más representativo de la visión.⁴⁰

Así muestra una tabla con las categorías del amarillo y del azul: para Goethe el amarillo representa efecto, luz, claridad, fuerza, potencia, calor, proximidad y «el

azul»⁴¹ a su vez es privación, sombra, oscuridad, debilidad, suavidad, frío y distancia. Este es un principio básico que los impresionistas llevan hasta sus más maravillosas consecuencias, puesto que varios de ellos eliminan de su paleta el negro y el blanco lo usan para dar la luminosidad, el azul será quien lidere a las sombras, esta propuesta se irá transformando con los años y no es sino hasta la década de los ochenta como lo he mencionado, que el ojo impresionista tiende hacia las tonalidades azules. Con respecto a las dualidades que presentan el amarillo y el azul vemos que ambas fuerzas se complementan. Yo he hablado de que el Retrato de niña es una dualidad, dualidad que genera armonía y equilibrio de fuerzas, si bien podemos ver que en la parte superior del cuadro domina el amarillo en la parte inferior domina el azul, eso es lo que lo hace, entre otras cosas, un cuadro atractivo al ojo humano. En este sentido, declara Goethe que “el azul es color de distante seriedad, pero también expresivo de la inquietud y el anhelo, razón ésta tan exaltada por los románticos. El violeta varía notablemente en su efecto según tienda al rojo o al azul”.⁴² Si tiende al rojo se percibe cálido y si tiende al azul se percibe frío. En el Retrato de niña ambas formas se presentan en la parte azul del cuadro, sin embargo «domina la parte fría»⁴³ del color e incluso el blanco de esa zona se torna helado, pero si el color psicológicamente nos lleva a una sensación, también representa una actitud, el azul es el color de la melancolía y la melancolía es un estado del alma, que es característico de las personas cuyo

pensamiento tiende hacia lo profundo... siguiendo las causas y la conexión de las cosas... En lo íntimo de su corazón [se encuentra un] cierto llorar interno [que es un] profundo y vivo impulso que el melancólico siente en sí hacia Dios y lo eterno, y al cual no puede corresponder atado como está a la tierra por el peso y las cadenas de la materia... Es más bien reflexivo... y cauto... [en él] se nota una marcada inclinación a la quietud... revela su interior con suma reserva [y] contemplando las cosas terrenas, piensa en lo eterno; caminando en la tierra, el cielo le atrae.⁴⁴

También “lo bello... es algo ardiente y triste, una cosa un poco vaga... la alegría es uno de sus adornos más vulgares, mientras que la melancolía es, por decirlo así, su ilustre compañera, llegando hasta el extremo de concebir...

«un tipo de belleza»⁴⁵ donde hay dolor”.⁴⁶ En este fragmento, Baudelaire refiere que en la belleza se encuentra todo aquello que suscite un tipo de melancolía, en este caso, el Retrato de niña está hecho a la estética romántica en donde la belleza radicaba en el dolor y que a su vez al dolor y a la tristeza se les representa con el color azul. La niña tiene una actitud melancólica a pesar de su corta edad y como podemos ver, tal vez esa melancolía no proviene de la niña sino del estado de ánimo que Renoir tenía en el momento en que pintó el retrato, como mencioné, así, Retrato de niña es el azul turbio de una sensación melancólica.

También, Blue significa tristeza y “el azul, el azur, no el bleu, es por antonomasia el color modernista... Ha de ser cifra, símbolo y superior predicamento que abarque lo ideal, lo etéreo, lo infinito, la sinceridad del cielo sin nubes, la luz difusa, la amplitud vaga y sin límites, donde nacen, viven, brillan y se mueven los astros”.⁴⁷

En este breve texto confirmamos que la década de los ochenta del siglo XIX fue la década del azul, del color más espiritual del espectro y de la libertad y el descanso visual.

CAPÍTULO CUARTO

*Los rayos de luz se arrastran con la pereza de un caracol
y palidecen más y más, subiendo la pared
como las agujas de un reloj que midiera la eternidad
gustav meyrink*

La obra de arte pictórica no es veraz, sin embargo estimula nuestros sentidos por los efectos causados por las masas de pintura y las líneas, pero las líneas son la parte más expresiva del artista porque revelan la caligrafía o escritura de su mano y el sello distintivo de su temperamento, es decir, “el dibujo es la expresión más espontánea del artista; un estudio [y] aun el «esbozo»¹ más rápido, descubre el espíritu y la naturaleza de su autor, [por eso] la obra hecha por el hombre aparecerá bella en la medida en que nos muestre en esbozo la... forma creativa y operante de su creador”.² En este capítulo mostraré por qué en el modo de pintar de Renoir se encuentra la fugacidad y la permanencia en el Retrato de niña, partiendo por un lado de la aplicación del color y por otro la técnica al pastel.

La atmósfera nebulosa que representa el tiempo en este cuadro se debe a que la paleta de Renoir “minimizaba la importancia del modelado a base de luz y sombra en favor de pequeños toques que separaban los colores, y que parecía sensible al aire, la luz y el movimiento”³ y la pincelada jaspeada de sus trabajos al óleo es transportada al pastel, pues, en el caso de la pintura al óleo, la pincelada de Renoir es de una calidad aterciopelada o sedosa que logra con una textura pajiza que unifica la composición, en el caso del pastel es lo mismo, pero el pastel facilita más este proceso porque su virtud es la de dejar los colores de forma vaporosa o semidifusa para lograr efectos de aterciopelada sensualidad.

LA DULZURA DEL COLOR EN LAS OQUEDADES DE LAS SOMBRAS

En la década de los años ochenta, “lo que los impresionistas hicieron fue escoger pigmentos que se aproximaran más a la idea del círculo cromático;

concentrándose en los colores primarios (rojo, amarillo y azul) y uno o dos secundarios (naranja, verde, violeta), que al mezclarse permitían obtener una gran variedad de tonalidades”.⁴ El color está íntimamente ligado a la luz porque sin luz no existiría el color y “el efecto inmediato del color visible en el cuadro es experimentado como efecto de la luz. La luz se manifiesta siempre en el color... Si llega a captarse el color mismo como un fenómeno... la luz se revelará como el principio que gobierna toda manifestación visible”.⁵

Como vimos en el primer capítulo, los impresionistas se rigieron en un principio por las leyes del arte del romanticismo y estas leyes incluían la adopción de la teoría de los colores de Goethe que el romántico aplicaba en sus pinturas, pero,

el romántico, en sus estudios de luz, sólo conocía la banda anaranjada del sol poniente sobre las colinas sombrías, o los empastes de blanco teñido de amarillo de cromo o de laca rosa, que arrojaba a través de las opacidades... del fondo de sus bosques. Nada de luz sin betún, sin negro de marfil, sin azul de prusia, sin el primer plano oscuro que, como decía, hacen que el tono parezca más cálido, más subido. El romántico creía que la luz colora, excita el tono, estaba persuadido de que ella no existe sino a condición de estar rodeada de tinieblas.⁶

Sin embargo, los impresionistas supieron apropiarse y perfeccionar estos estudios, “se habían inspirado en el cromatismo de Delacroix: el pintor solía mezclar en la paleta los colores con el blanco, para amplificar los efectos de la luz, usaba con frecuencia los colores complementarios y prefería indicar las sombras no con el negro, sino con «un tono más intenso»⁷ del mismo color”.⁸ En cuanto a Renoir, su amor al color ha desarrollado en él una admiración mayor por el romanticismo de Delacroix. Renoir empleó colores fácilmente identificables, refieren los biógrafos que entre ellos se encontraban: blanco de plata, amarillo de antimonio, ocre amarillo, amarillo de Nápoles, tierra de siena quemada, carmín superfino, rojo de Venecia, bermellón francés, verde esmeralda, azul cobalto y negro marfil; detestaba el azul de Prusia y el amarillo de cadmio.

El fondo en color crema propicia un efecto óptico similar al brillo del sol y en el Retrato de niña es perceptible que el color del papel queda realzado por

el azul y el verde adyacentes que los hace verse más fríos sobre ese fondo de color que es el papel; es decir, que este «efecto en los colores»⁹ produce una luminosidad etérea, imposible de obtener por la tradicional superposición de colores.

Esta sensación es la que busca Renoir, para él es más importante la sensación que en el momento se tiene, unida a la experiencia técnica y una especie de inocencia, por eso Renoir trataba de no cuestionarse sobre el significado de su pintura, para él lo más importante fue siempre la sensación.

Por otra parte, ya hemos visto cómo para Renoir el negro es tan fundamental, para él, “ni el blanco ni el negro son nunca colores muertos o invariables, al contrario, sabía proporcionar al negro... una vida maravillosa, intentando obtenerlo muchas veces con una mezcla de rojo y azul”,¹⁰ aunque

es sabido que los impresionistas habían aclarado su paleta, prescindiendo del negro y las tierras; tendían a usar exclusivamente los colores del arcoiris. Además con frecuencia aplicaban estos colores sin mezclarlos en la paleta, poniéndolos yuxtapuestos en la tela con pequeñas pinceladas (es decir, dividiendo el tono).¹¹

Así “durante sus últimos treinta años [Renoir] pintará sus telas superponiendo colores transparentes, completados con «algunos empastes»¹² para indicar las luces”.¹³ Renoir explica que “al principio aplicaba gruesas capas de verde y amarillo, creyendo conseguir con ello mayores calidades. Un día me di cuenta de que Rubens, con una simple capa fina lograba más que yo con todos mis espesores”.¹⁴

Para el año 1880 —como mencioné en el tercer capítulo— los críticos advirtieron que los cuadros impresionistas tenían ciertas gamas cromáticas dominantes como «el azul y el violeta»,¹⁵ y es cierto, pero esto se debe a que estos dos colores sustituían al negro, sin embargo en el Retrato de niña además de estos dos colores predominantes existe el negro. El negro aparece en las líneas que temblorosamente definen el contorno del retrato para darnos esa sensación dibujística. “El efecto desdibujado de... los blancos, que Renoir comprobó personalmente al final de su vida, acentúa la dominante azul [del cuadro] cuya evolución surge inicialmente de unas «armonías frías»,¹⁶ y después

de pasar por los azules y rosas y los azules y violetas desemboca en el rojo triunfante".¹⁷ El Retrato de niña pertenece a su período de azules y violetas, no menos hermosos que «su trabajo posterior».¹⁸

Como podemos ver, los impresionistas descubrieron que “la plena luz decolora los tonos, que el sol reflejado por los objetos tiende, a fuerza de claridad, a reducirlos a esa unidad luminosa que funde sus siete «rayos prismáticos»¹⁹ en un solo resplandor incoloro que es la luz”,²⁰ por lo tanto

una mezcla pigmentaria es una mezcla de colores materiales o en pasta y una mezcla óptica es una mezcla de colores-luces o la que se produce en la pantalla cuando son proyectados haces luminosos de diversos colores. El pintor no pinta con rayos de luz, pero así como el físico puede representar el fenómeno de «la mezcla óptica»²¹ por el artificio de un disco con segmentos de diversos colores que gira rápidamente, aquel podrá reproducirlos por la yuxtaposición de los colores. En el disco en rotación o viendo a cierta distancia el cuadro del pintor el ojo no aislará los segmentos coloreados ni los toques yuxtapuestos y sólo percibirá la mezcla óptica de los segmentos o la de los colores de las pinceladas.²²

Esto confirma lo que Delacroix se había anticipado a decir: “todo depende... de la distancia obligada para contemplar un cuadro. A cierta distancia la pincelada se pierde en el conjunto, pero crea en la pintura un acento que las tintas fundidas no pueden producir”.²³ En este sentido es una técnica óptica que hace que percibamos también el movimiento.

En el Retrato de niña el pastel está superpuesto en la parte inferior y en el fondo, en el rostro posee dos capas de pintura muy finas; la capa inferior está difuminada y la superior es a base de yuxtaposición de finísimas líneas matizadas con color blanco para darle brillo. El uso del blanco sigue las reglas que Signac afirma como un fenómeno óptico de la luz y no de pigmentos. De igual manera, el crítico Fénéon declara que “el pintor que mezcla los pigmentos pintará con fango, cuando el ideal sería pintar con el espectro”.²⁴ Fénéon expone aquí la teoría del contraste simultáneo de «Michel-Eugène Chevreul»²⁵ al referirse a la adición de los pigmentos que oscurecen la pintura y exalta la manera de trabajar de los impresionistas al usar la teoría sustractiva para lograr la luminosidad, es decir, pintan con el blanco, que es la luz del espectro, casi de la misma forma

que funciona la técnica fotográfica o una técnica óptica, es decir que

toda reacción muere bajo el furioso asalto de luz. Siendo el negro una no-luz... su dominante será por tanto el púrpura oscuro; pero estará atacado también por un azul oscuro suscitado por las luminosas regiones vecinas... Estos colores, aislados sobre la tela, se recomponen sobre la retina: se tiene, pues, no una mezcla de colores-materias (pigmentos), sino una mezcla de colores-luces... Se sabe también que la luminosidad de la mezcla óptica es siempre muy superior a la de la mezcla material.²⁶

LA PINCELADA JASPEADA DEL PASTEL

La técnica al «pastel»²⁷ produce una fineza en el trazo. Es una técnica fácil de usar y sirve para reproducir los rostros encarnados, además de ser una técnica «cuya virtud es el trazo rápido y más espontáneo a diferencia del óleo».²⁸ Renoir alguna vez se refirió a esta técnica diciendo que «¡con una materia tan desagradable de manejar [Degas había] podido redescubrir el tono de los frescos!»,²⁹ más tarde Renoir reconocería esta técnica como la ideal a sus propósitos y su temperamento, cita Vollard que la pulcritud de Renoir a la hora de pintar era casi femenina, se nota en la paleta, pinceles y tubos de pintura; y seguramente también sería así en el caso de los trabajos que realizó al pastel.

El pastel como medio pictórico no se popularizó hasta el siglo xviii... aunque se había utilizado con anterioridad, su uso se limitaba al enriquecimiento cromático de los dibujos realizados con «tiza»³⁰... Leonardo Da Vinci... utilizó [el pastel] en algunos de los estudios preparatorios de... La última cena. A partir de ese momento ya no hubo que esperar a que la pintura se secase antes del siguiente paso en el proceso pictórico [asimismo] una de las técnicas de dibujo que cobró mayor popularidad durante los siglos xvii y xviii consistía en el empleo del llamado método de las tres tizas, que incluía los colores negro, sanguina y blanco aplicados sobre papel teñido. Desde finales del siglo xv la tiza había sido el principal medio de expresión gráfica, más adelante, los retratos y estudios que se realizaban siguiendo la técnica de los tres colores pasaron gradualmente

a ser ejecutados en pastel.³¹

Rosalba Carriera fue una de las primeras artistas que trasladaron su habilidad y creatividad en los retratos al pastel caracterizados por dar a la obra un estilo muy delicado y espontáneo. Cuando uno mira sus hermosos retratos de mujeres no puede evitar recordar a los de Manet, Morisot y Cassatt.

Rosalba Carriera introduce una verdadera innovación al atribuir al pastel un papel esencial en la ejecución de retratos de la sociedad italiana... Viajó en 1720 a Francia. [Su] obra está compuesta por retratos femeninos, no sólo aporta elementos originales sino que también hace gala de auténtica maestría en el dominio de la técnica del pastel... destacan una concepción más amable del retrato... y una dulce paleta hecha de rosas, azules y blancos. Es la primera vez que aparece en la pintura una voluntad estética, una elección en favor de la elegancia y la seducción... La novedad reside en una gama de colores, particularmente pálida... y en la creación de una materia aterciopelada y vaporosa que cubre el soporte mediante grandes manchas de colores uniformes... Rosalba Carriera emplea siempre el pastel en seco y muy difuminado.³²

En los libros que he consultado sobre el impresionismo no hayé algún dato sobre la similitud de la técnica de Rosalba Carriera con los primeros retratos al pastel de los impresionistas, sin embargo se les parece sobre todo en la paleta de tonalidades pálidas y muy difuminadas que tienen su encanto en lo nebuloso. Otro genio del pastel fue Quentin de la Tour.

uno de los retratistas más brillantes del siglo xviii; junto a [Jean-Etienne Liotard] y Jean-Baptiste Perroneau, [que] fue el pintor de retratos al pastel más famoso de la época... [Los retratos de de la Tour] se caracterizan por una asombrosa profundidad psicológica y por un grado sorprendente de realismo... Otro notable pastelista [del mismo siglo] fue François Boucher, que comprendió toda la frivolidad y la fácil elegancia [de su época]... y Jean-Baptiste-Siméon Chardin, «Chardín»³³, que aparece posteriormente y hace su innovación al... dejar que queden aparentes unos amplios plumeados que superpone entrecruzándolos, es decir, dando preferencia a la textura y la materia en detrimento de los contornos, que hasta ese momento tenían prioridad según los criterios académicos. Chardín

deja entrever las grandes posibilidades de invención que podrá aportar la división del trazo de color. Con él se produce una de las cimas de la evolución del arte del retrato, centrado esencialmente en un rostro presentado en primer plano, rostro de prodigiosa entidad tanto física como psicológica... El artista multiplica los desafíos al realismo al plasmar la impresión de borrosidad en las zonas del rostro. Introdujo nuevos métodos de concentración de color... Con el estallido de la Revolución francesa, el mundo de la aristocracia y de los acaudalados clientes que encargaban retratos realizados en pastel se desplomó y, con él, la gran época de la pintura de retrato.³⁴

La innovación de Chardín en la representación del retrato es adoptada por los impresionistas, podemos observarlo en los retratos de Manet y en el Retrato de niña que posee esa borrosidad en el rostro que tan maravillosamente tradujo Renoir.

Durante la primera mitad del siglo xix el uso del pastel entró en declive y sólo unos pocos grandes artistas emplearon esta técnica, hasta que Jean François Millet volvió a utilizarla, con un poder y una fuerza sorprendentes, al evocar melancólicos paisajes rurales... El pastel se convirtió en un medio perfecto para los pintores impresionistas en sus aspiraciones de obtener una mayor luminosidad y una aplicación espontánea del color introdujeron efectos de color quebrados usando mezclas de colores primarios y secundarios yuxtapuestos... La figura más destacada del siglo xix fue sin duda Eugène Delacroix un gran colorista y hábil pintor de dibujos a línea hechos con pastel y uno de los primeros artistas que se inquietaron por representar el movimiento de los seres vivos que podemos ver en sus estudios de caballos... En la época romántica el pastel reaparece... con inusitado brillo en la obra de Delacroix... Para los impresionistas el pastel satisface plenamente la exigencia de transcribir mediante rápidos apuntes las sensaciones visuales... Lo efímero de su materia armoniza sutilmente con la evanescencia de las percepciones fugitivas que se proponen plasmar... «Delacroix utilizó el pastel en esbozos preparatorios»³⁵ para obras de gran formato y para apuntes de paisaje.³⁶ También Eugène Boudin, produjo cientos de deliciosas escenas de la costa normanda, [éste] ejerció gran influencia sobre Claude Monet, Camille Pissarro y Berthe Morisot... los mayores exponentes fueron Edgar Degas, Édouard Manet y Mary Cassatt... Degas fue el que

más amplió el uso del pastel... porque no dejó de trabajar con pasteles a lo largo de su dilatada carrera artística... En 1870 se fundó en París la Société de Pastellistes, y la primera exposición organizada por esta sociedad se celebró en Londres en 1880. Entre los grandes artistas que trabajaron [posteriormente] con pasteles están Pierre-Auguste Renoir, Henri de Toulouse Lautrec, Édouard Villard y James Whistler, [pero] uno de los mayores exponentes de la técnica fue Odilon Redon, cuyo interés por el pastel se produjo [en él] relativamente tarde.³⁷

Los impresionistas tuvieron una muy particular manera de trabajar el pastel, de acuerdo con sus propios intereses, más distinta incluso que la pintura al óleo,

Pissarro trabaja la materia... con distintas texturas... Monet [usa el pastel para] estudiar los reflejos, [Berthe Morisot y Mary Cassatt], tienen muchos puntos en común. Ambas pintoras utilizan esta técnica para la textura... de considerable grosor, recorrida por amplios plumeados, y utilizando unas gamas de verdes, azules, blancos... rosas [y] negros.³⁸

Todos estos antecedentes tienen su más innovador uso de esta técnica con el trabajo de Toulouse Lautrec y Steinlen al “hacer surgir una silueta, determinar una postura y crear la impresión de lo instantáneo, [con] la práctica del carboncillo aplicado mediante trazos amplios [que usa en los contornos]”.³⁹ Esta aplicación del pastel tiene su origen en los trabajos gráficos de Honoré Daumier, Constantin Guys y las aportaciones de Degas. El uso de ese contorno negro que se fue enfatizando con el tiempo ya no era con tiza, pudo ser que con carboncillo Renoir trabajó los negros en el Retrato de niña. J. K. Huysmans se expresa de la técnica de Renoir posterior a 1880 como “los colores parecían como borrados con una muñequilla de tela, en el que el óleo imitaba vagamente los tonos desfallecidos del pastel... como Turner, de los espejismos de la luz, de esos vapores color oro que brillan, temblando, en un rayo de luz natural”.⁴⁰

Entre 1879 y 1885 Renoir hace más uso de la técnica al pastel, “renunció a la pintura al óleo para adoptar el pastel, más fácil técnicamente, que le permitía producir con mayor rapidez”.⁴¹ En junio de 1879, el hermano del artista “Edmond Renoir organizó exposiciones individuales a los artistas, cosa que no se había

hecho nunca. De esta manera, los pasteles de Renoir fueron presentados”.⁴²

No obstante, Renoir a lo largo de su vida trabajó con pastel, pero como podemos concluir, no fue sino en la década de los años ochenta cuando usó esta técnica para realizar retratos y no únicamente esbozos como en su etapa inicial o «en los últimos años de su vida»⁴³ cuando vuelve a usar la sanguina. Considero que el Retrato de niña es una de las primeras obras acabadas que el realizó con esta técnica, y fue a partir de su redescubrimiento de la línea cuando visita Italia y se enamora nuevamente del «Arte del Renacimiento»⁴⁴, sobre todo de Rafael y además se reencuentra con su pasado, me refiero a que vuelve a estudiar las sinuosas líneas de Boucher, Watteau, Lancret y Fragonard. Así es que esta técnica que desde los tiempos de Quentin de la Tour y Jean-Baptiste Perroneau se hizo accesible a todo aquel artista que construyó con ella un cuadro fino y aterciopelado como los retratos de Rosalba Carriera, hasta uno agresivo y vibrante como los de Toulouse Lautrec, encuentro su relación con la fugacidad y la permanencia porque es una técnica que se presta para captar el instante y que con el paso del tiempo se conserva fresca y tersa.

Esta técnica tiene sus orígenes en “la expresión gráfica con un pigmento terroso y sin aglutinante líquido [de] las grutas prehistóricas cuyas pinturas fueron resueltas con tizas o terrones coloreados. Los pintores del renacimiento hicieron uso de esta técnica”.⁴⁵ El pastel se aplica directamente sobre la superficie y puede fundirse, yuxtaponerse y superponerse cada color, es decir que,

es una técnica basada en empastes por superposición de color en polvo y un aglutinante ligeramente adhesivo. Los colores al pastel, que se quiebran con facilidad, están formados por tierras pulverizadas, pigmentadas y molidas con sustancias gomosas, formando un aglomerado no demasiado sólido. Se presenta en el comercio en forma de barra o lápiz.⁴⁶

Además de que su uso y posibilidades son infinitas: pueden hacerse fundidos, frotados, aplicaciones ligeras y de mucho cuerpo, toques directos y gran variedad de efectos con texturas. “Ninguna otra se aproxima tanto a la naturaleza. Ninguna otra produce unos colores tan verídicos. Lo que con ella se pinta es la carne... Y si a veces carece de la fuerza de la pintura al óleo, la culpa no es tanto de ella, sino de la mano que la emplea”.⁴⁷

En esta técnica son muy empleadas las cartulinas y papeles de color gris, crema, beige, verdoso, rojizo y rosado. Renoir trabajó en el Retrato de niña las fusiones de color sobre el papel por un frotado de un color sobre otro, que logró superponiendo trazos semicruzados, en tanto que en el rostro la aplicación fue por yuxtaposición de líneas muy finas, ejecutado sobre un papel grueso de grano fino color beige.

[Esta técnica tiene otra ventaja,] se aplica directamente sobre el soporte, que suele ser papel; también puede ser lienzo... La pintura al pastel ofrece una extraordinaria gama de matices... Entre sus cualidades... permanece fresco y brillante, a pesar de su fragilidad y delicadeza, mantiene una luz superficial; está exenta de fisuras, y no amarillea... En la actualidad, se han suprimido, en la fabricación de las barras, los pigmentos que no son estables a la luz, así como los de alta toxicidad, como los derivados de plomo [y] cromo... [Renoir en el Retrato de niña utilizó los colores carne, amarillo, siena y rojo, para el rostro de la niña; en la ropa, usó el blanco, el azul cobalto y el negro de marfil]. Los colores blancos, por otra parte, han ido variando con el tiempo: antes se usaban el yeso de alabastro, la creta o el caolín, hoy, los más utilizados son el blanco de cinc y el blanco de titanio... El azul cobalto [está hecho de] óxido de cobalto [y] el negro de marfil [de] residuos de marfil carbonizados,⁴⁸

pero también tiene un inconveniente, “el gran problema que ha venido gravitando sobre el pastel se origina en su naturaleza misma; al tratarse de polvo seco, puede desprenderse por la vibración producida por un golpe; de ahí la larga lucha... para descubrir un fijador, que al aplicarlo, no haga perder «brillantez»⁴⁹ a la obra. [Sin embargo,] los pasteles se fijan ellos solos, con el tiempo, gracias a la acción de la humedad atmosférica, que influye la cola de la preparación y en la goma contenida en los colores”.⁵⁰

Como lo he mencionado al inicio de este apartado, la técnica al pastel es una técnica ideal para trabajar con rapidez, esto le permite al artista plasmar la luz cambiante y el paso del tiempo, además, el pastel blando «facilita la fluidez»⁵¹ en la mezcla de colores y proporciona la sutileza en el color que sirve para hacer retratos detallados. El retrato «no implica una copia»⁵² de los rasgos de una persona sino un análisis visual para captar la esencia de los rasgos con mínimas líneas; se dice que los mejores retratos son aquellos

que contienen el estado de ánimo y el porte del modelo. La inmovilidad de un modelo al trabajarlo del natural derivará en un retrato estático, en cambio la movilidad del modelo implementa vitalidad a la imagen como hizo Renoir con sus modelos y en especial con la niña del Retrato de niña. Existen datos de que él dejaba que sus modelos se movieran mientras los dibujaba y en especial los niños que por naturaleza son inquietos. Esto no implica una copia exacta, ni tampoco un detalle en los rasgos poco claro. Como vemos, “el pastel resume a la vez movimiento, volumen y luminosidad”,⁵³ en tanto que,

la tiza es un medio ideal para bocetos y dibujos preparatorios o estudios a resolver luego por otras técnicas y para aquellos apuntes que requieren rapidez... ella posibilita una manipulación muy rápida, y el pastel es más indicado para la técnica lenta que requiere un trabajo acabado... una obra a la tiza o al pastel, resuelta con colores permanentes y conservada con cuidado, para mantener indefinidamente la vida del color.⁵⁴

[Además el pastel es] polvo coloreado de matices... cuya intensidad permanece intacta «tras el paso del tiempo»⁵⁵, es una técnica pictórica que permite [como mencioné] crear con rapidez y libertad de estilo... y que por su misma naturaleza facilita el borrado... Permite crear muy variados efectos de textura... lisos o rugosos, aterciopelados, mates o sedosos. [Y] dará lugar, con el tiempo, a insólitos efectos de materia puesto que al ser más flexible y vaporosa facilita la tarea de difuminar y borrar y permite, además reanudar la labor interrumpida y realizar superposiciones de distintas capas de color.⁵⁶

Degas fue uno de los artistas que más uso hizo del pastel y es importante mencionarlo porque hay un ligero estilo de la línea que Degas hizo en algunos de sus cuadros de bailarinas con la línea trazada de los bordes del Retrato de niña, pero

la traza, aparentemente espontánea, de los maravillosos dibujos y pasteles de Degas fue producida por un trabajo largo e insistido. Cada obra es una suma... de rectificaciones, retoques y supresiones, de hacer y rehacer sobre un mismo rasgo o contorno y de correcciones infinitas hasta lograr la línea viva y la forma en acción.⁵⁷

A diferencia de lo que Renoir dejó en el Retrato de niña, Degas concebía la mayoría de sus trabajos al pastel como estudios preliminares que luego resolvería al óleo. El pastel era para él un medio y no un procedimiento, pero aunque Renoir también trabajó de manera semejante, en sus últimos trabajos, en el Retrato de niña traza directamente en el papel en el momento de tener a la niña en frente, —según mi deducción de las interpretaciones de los biógrafos de Renoir— porque captó los brillos de la luz que aparecían en ese instante, aunque tal vez algunos detalles los retocó posteriormente, como el contorno de los ojos, la nariz y la boca. Con esto puedo decir que Retrato de niña es una obra acabada, cuya importancia radica en la habilidad de Renoir para realizarlo, porque sintetiza en breves trazos toda una expresión de luz, color y forma hecho totalmente al pastel y contorneado con tiza o carboncillo, que no creo que haya empleado más de dos horas en realizarlo enteramente. Mientras que la mayoría de las obras de Degas “fueron resueltas... al pastel [en su totalidad] y seguidamente repasadas con agua o un medio líquido y pincel, cuyos toques se distinguen, en aquellas”,⁵⁸

la... invención que debemos a Degas... es la utilización de las técnicas mixtas... mezclando el pastel con el gouache, la témpera y la pintura al óleo diluida... Tanto si lo utiliza en seco como desleído en agua, el pastel le permite retocar sin fin de detalles... Las investigaciones de Degas se centran fundamentalmente en el modo de plasmar las percepciones táctiles... Con esta innovación consigue superar los límites que separan el trazo de las barras de color y el trabajo del pincel, es decir, borrar la distinción entre el oficio del dibujante y el del pintor,⁵⁹

pero también esto es lo que ha hecho Renoir en el Retrato de niña, puesto que en este retrato vemos ambas formas. En cambio

para Manet... el pastel [no era] solamente un medio útil para estudiar una obra antes de llevarla a su estado definitivo sino que constituye una técnica que le permite realizar retratos más acabados... La materia pictórica viene dada por unas amplias manchas de colores lisos trabajados al difumino; el artista, que emplea pocos colores, prefiere habitualmente el negro... El

modelado del rostro, sumamente ligero, concentra toda la intensidad en los ojos, la nariz y los labios... Manet no trabaja prácticamente nunca los fondos, que suelen ser de un color único aunque asimismo notablemente móviles, y muestra marcada preferencia por los tonos grises y beige rosados... Las características específicas del polvo del pastel crean una doble posibilidad: a unos contornos precisos, definidos mediante líneas o plumeados, se les pueden superponer una o varias capas de materia pictórica que disimulan los trazos y producen el efecto de anegar las formas. Mediante el difuminado final Manet armoniza a la perfección esta dualidad al mismo tiempo que acentúa ese contraste.⁶⁰

El Retrato de niña tiene en común con la técnica de Manet el empleo de pocos colores, Renoir también en el rostro concentra toda la intensidad en los ojos, la nariz y los labios, casi no trabaja el fondo, en la parte del vestido superpone varias capas de materia pictórica, pero Renoir casi difumina y sobre ese difuminado pasa nuevamente la línea fina, al igual que hacía Millet con sus famosos plumeados. La invención de Millet consistía en...

gruesos plumeados de color puro... A partir de los años 1850 no utilizaba el pastel más que para efectuar realces de color que superponía a los trazos de lápiz negro con que realizaba los dibujos preparatorios; progresivamente el lápiz desaparece para dejar paso al uso exclusivo del pastel... Esta preponderancia del dibujo, así como la idea de los plumeados, serán posteriormente utilizados... por Van Gogh,⁶¹

y no sólo por Van Gogh; el uso que Millet le dio al pastel, se parece más al trabajo realizado por Renoir alrededor de 1884, y se ve reflejado en el bellissimo retrato que hizo de su hijo Pierre y su esposa Aline, "reúne dentro de una única armonía la precisión del dibujo, la definición de las actitudes de los personajes y la expresión de la instantaneidad. La factura, hecha de finas rayas".⁶²

Toda obra impresionista está hecha de masas difusas de pintura, y lo brumoso o difuso en el trazo nos remite a lo fugaz de la vida; sin embargo, Renoir tiene la necesidad de capturarlo para la eternidad: "a mí me gusta la pintura que posea algo eterno... una eternidad de lo cotidiano",⁶³ y lo que es eterno para Renoir es precisamente aquello que su mano ha trazado con líneas vibrantes, que «no es un retrato fiel de la naturaleza».⁶⁴

El trazo en el Retrato de niña vuela sobre la superficie del sustrato a velocidad

como chispas de energía, los tonos entremezclados propician el movimiento y las tonalidades son a veces cálidas y a veces frías; pero es el equilibrio de ambas el que unifica la composición. La cabellera rubia es abundante y está en desorden por el movimiento de la niña y su trazo tembloroso e inclinado contrasta con el trazo enmarañado del cabello que se extiende hasta el rostro que logra matizar con el color de tal forma que vuelve aterciopelada a la textura. Renoir, en este retrato no sólo perfila los rasgos externos de su modelo, sino que con el pastel pinta rápido y ligero haciendo destacar el encanto y la gracia de las formas. La manera de aplicar esta técnica en el sustrato va más en función de las luces y las sombras y no tanto de los contornos; por eso es que éstos no están bien definidos. La textura espesa y fina de los trazos del rostro sirve a Renoir para crear una fusión más íntima entre la niña y el ambiente natural en el que se encuentra. La expresión de dicho rostro está hecha con una cálida luz que nos muestra su piel aterciopelada y la brillantez de sus cabellos, manteniendo en sombras el resto.

Si se compara con una fotografía de la época, se puede notar que Renoir suaviza mucho más las facciones de sus modelos. El rostro de la niña rubia es un conjunto de claridades rosadas que realza las cejas y las pestañas oscuras, en tanto que las sombras del rostro están simuladas en tonalidades cafés y violetas. El rostro posee aplicaciones de color blanco, amarillo y rojo, esto quiere decir que está matizado puesto que el efecto que causa a nuestra vista es ese ligero velo. “¡Pues lo que queremos es el matiz aún, no el color, solamente el matiz ennovia el sueño al ensueño...”⁶⁵ Para darle luminosidad a su cuadro mantiene las tonalidades claras en el rostro de la niña y tonalidades oscuras en la ropa y el fondo, las tonalidades de los cabellos, la cara y el cuello de la niña parecen estar tejidas con largos y finos hilos de pintura. Esas líneas son exquisitas y se puede decir que también son elegantes. Renoir una vez más en este cuadro plasmó la ingenuidad que lo llevó motivado únicamente por el deseo de obtener «la belleza»⁶⁶, y la ha obtenido gracias al análisis consciente de su técnica y la síntesis de líneas y manchas que en conjunto dan como resultado la imagen de una niña rubia con el cabello enmarañado, la tez blanca y la vestimenta azul; un verdadero encanto de melancólica belleza.

CAPÍTULO QUINTO

*[Aquí nace] lo más vago y más soluble en el aire
sin nada en él que pese o que pose...
[la] luz temblorosa del mediodía
[en] unos bellos ojos detrás de los velos...
¡el azul revoltijo de las claras estrellas!...
Paul Verlaine*

Cuando Renoir de pequeño trabajaba en la fábrica de vasijas platica a Vollard que su trabajo consistía en estampar sobre fondo blanco pequeños ramillos. En esta época es reemplazado el trabajo manual por el mecánico y sin duda ésta es la primera experiencia

que tiene Renoir sobre la sustitución del hombre por las máquinas, quien a lo largo de toda su vida lucharía por «dejar la huella de su mano»¹ en su propio arte. Recordemos lo que Berenson afirmó: el hombre produce líneas vibrantes que conducen a la vida, en cambio, las máquinas producen objetos sin «chispa vital»². En este sentido “Renoir consideraba la razón como una herramienta de la moderna organización industrial, una tiranía que sometía los sentimientos a mero cálculo [y] el acabado del arte del Salón era reprobable porque era el resultado de un trabajo insensato, y no el producto espontáneo del instinto”.³ Y lo que es superior al trabajo de una máquina Ernest Chesneau lo define así: todo objeto hecho completamente a mano es superior en belleza a los productos hechos a máquina, pese a las imperfecciones de detalle. Esas mismas ligeras imperfecciones contribuyen a dar al objeto una personalidad, un espíritu, podríamos decir, muy a propósito de la percepción de Renoir, por lo tanto Renoir como amoroso del pasado seguía sosteniendo el ideal romántico.

El exceso de precisión en la ejecución de un cuadro tiende a esa mecanización y racionalidad que resta vitalidad, sensibilidad, individualidad y espontaneidad. Esta es la razón por la que Renoir desaprobaba el trabajo académico, es decir “que la propia originalidad, tanto para los seguidores de las artes y oficios como para los impresionistas, estriba en las aparentes imperfecciones de lo hecho a mano, libre de los vicios de la perfección mecánica”,⁴ pues “al excluir el sentimiento, sólo queda la imaginación razonada y analítica. De esta manera pasamos sin transición del calor al extremo opuesto, el frío; del corazón a la

mente; del sentir, al pensar; de la emoción, al razonamiento".⁵ En este sentido se decía que los impresionistas no eran capaces de dibujar y

en realidad, ellos no suprimieron el dibujo, sino que adoptan una nueva escritura, flexible, alusiva y discontinua, distinta de las reglas enseñadas en la École... Su aprendizaje del grabado y en general de la actividad gráfica les permitió experimentar nuevas soluciones estilísticas que adoptarían en las pinturas y además por ser un medio de difusión de las propias obras, rápido [y] accesible incluso a un segmento de compradores menos acomodados... Los modelos en los que se inspiraron los impresionistas no fueron tanto los grabadores franceses, como Honoré Daumier y Charles Meryon, [sino] más bien las estampas japonesas... de estas aprendieron a usar la línea con extremado refinamiento, uniendo el naturalismo con la decoración... Además [no siguieron] las reglas tradicionales de la perspectiva, sino [que crearon] una nueva... colocando los objetos sobre planos superpuestos, separados por diferentes valores cromáticos y luminosos,⁶

esto atrajo como consecuencia que el tratamiento en la línea de los impresionistas se fuera perfeccionando hasta obtener un estilo japonés, de atmósfera límpida y transparente, como podemos admirarlo en los cuadros de Manet, Degas y Morisot.

Los impresionistas puros estaban demasiado enamorados de la luz y del color para que les gustase mucho el dibujo, excepto en los casos de Pissarro y Renoir... De Monet... sólo se conocen unos pocos dibujos, rápidos esbozos de paisaje, recuerdos de impresiones fugaces. Éste es también el caso de Sisley, más sensitivo en los esbozos delicados... como dibujante más constructivo, Pissarro empleó diversas técnicas... Utilizó también la acuarela y el gouache, que aplicó en manchas, o el lápiz de color y el pastel en vibrantes plumeados de vivas tonalidades... La evolución del estilo dibujístico de Renoir se desarrolla paralelamente a la de su pintura. Durante su período impresionista se interesó particularmente por la acuarela, a veces diluida y transparente, y en ocasiones refinada como una miniatura persa de deslumbrante colorido... hacia el final de su carrera... ejecutó retratos y desnudos con técnica mucho más compleja, en la que la confusión de líneas revela la opulencia y elasticidad de las formas, mezclando tiza roja, lápiz rojo-ocre, carboncillo suave, tiza blanca,

remojoando estos materiales y aplicándolos con pincel... Cézanne [al final de su carrera, también realizó] dibujos con acuarela, [afirmando:] dibujo y color no pueden separarse. A medida que se pinta se dibuja. Cuanto más armonioso sea el color, más forma toma el dibujo. Cuando el color alcanza su más rica intensidad, la forma alcanza su plenitud; gradaciones de contrastes y de tonos, he aquí el secreto del dibujo y de la riqueza de la forma [y] Lautrec [creó] su estilo muy esquemático [más pleno] de los japoneses... yendo más allá de la caricatura... crea sus modelos en toda su intimidad... En sus rápidos esbozos, en los que empleo diversas técnicas... transcribió el movimiento en su espontaneidad.⁷

LA EXPRESIÓN MÁS ESPONTÁNEA DEL ARTÍFICE

Honoré de Balzac se adelantó a los lineamientos que la pintura seguiría en un futuro, ahora los impresionistas trasladan la libertad de expresión en la espontaneidad del trazo, no en la rigidez sino en la soltura.

A diferencia de como hacen multitud de ignorantes que creen saber dibujar porque trazan una línea cuidadosamente nítida, no he marcado abruptamente los bordes exteriores de mi figura ni tampoco he subrayado todos los detalles anatómicos, pues el cuerpo humano no es sólo líneas.⁸

En este fragmento podemos ver que desde principios del siglo xix ya se tenía la inquietud de darle supremacía al contorno semidifuso y continúa Balzac: “la naturaleza se compone de una serie de formas redondeadas que se envuelven las unas a las otras. En términos estrictos, el dibujo no existe”.⁹ Balzac trata de expresar que en la naturaleza todas las formas son orgánicas, es decir, no existen líneas rectas y rígidas como en la arquitectura, además de que “uno dibuja en el mismo grado en que pinta. La precisión en el tono proporciona a un tiempo la iluminación y el volumen del objeto”.¹⁰ En esta última observación que hace el personaje de Balzac a un pintor, posee la estética del Romanticismo puesto que en cuanto a la delimitación del contorno, el contraste de tonos, la luz y la oscuridad son los que delimitan y no la línea. Esta es la brecha que romperán los impresionistas puesto que si bien son herederos de todos estos

conceptos, ellos al final se consilian con el dibujo como lo muestra Renoir en el Retrato de niña.

Delacroix, al que se consideraba como un artista independiente... los conservadores le criticaban como innovador, mientras que los artistas jóvenes reverenciaban sus obras por su expresivo color y atrevidas pinceladas. La pincelada visible, suprimida por el «acabado»¹¹ académico, llegó a representar para los impresionistas el signo de la personalidad del artista, una especie de «caligrafía»¹² individual,¹³

así “Delacroix transformó sus líneas en un torbellino de pinceladas... cimentó el camino a los impresionistas a través de esta fascinación por el movimiento fugaz [que] deleita con reflejos de luz... con vivos colores, aplicados con pinceladas estremecidas”.¹⁴ Delacroix es el precursor de la pintura romántica y antecesor de los impresionistas; de su amor por el orden y la claridad nacería la línea suelta semidefinida y la mancha pictórica.

De igual forma desde 1864, “Renoir desarrollaba con una luz aguda y con cierta lozanía de la forma y del color, un intento de síntesis entre Ingres y Corot”.¹⁵ Esto nos confirma que desde sus primeros años como pintor Renoir ya tiene la inquietud de trabajar la línea, sin embargo el destino lo lleva primero por el camino del color, sin saber que al final de sus días enfatizaría la línea. Como se dijo, Retrato de niña se encuentra ubicada al centro de su carrera como pintor; primero por una delicada porosidad de luz que tiene la virtud de hacer livianas las masas de color y segundo por su fidelidad a la forma con su clara nitidez. Así es que en el cuadro se encuentran resumidas sus primeras experiencias y las futuras. Desde 1866 creaba ya “una pintura de pincel mórbido, apenas tocada por una transparencia preciosa, como de perlas y porcelanas, que extiende el color sobre una piel”.¹⁶ Con respecto al movimiento de la línea,

ya en el pasado los paisajistas efectuaban rápidos esbozos del natural, bocetos preparatorios para la pintura propiamente dicha, que con posterioridad realizaban en el estudio. Los pintores de Barbizon, en cambio, querían enfatizar su vínculo directo y espontáneo con la realidad y transformaron aquella actividad previa al estudio en la verdadera creación artística,¹⁷

[sin embargo,] los retratos tratados a la luz del taller presentan... una extrema precisión en el dibujo, mientras que en las composiciones en que, como en el teatro o el café, interviene el factor del potente alumbrado artificial, la descomposición y transformación de la forma siguen siendo las que caracterizan las escenas de baile... Degas podía regular a su antojo, en cualquier momento, la precisión de su ejecución... Al plantear el problema del espacio, Degas aporta su tributo a la preparación previa que ha hecho posible el desarrollo de la pintura moderna. Este es el vínculo esencial que le une a Monet, destructor de la forma académica, y a Renoir, que liberó el color de su subordinación al dibujo,¹⁸

pero también, "el dibujo de Renoir es casi tan bueno como su pintura. Desde un punto de vista puramente «moderno»¹⁹, es aún más interesante que su pintura... La expresión de los sentimientos de un gran artista creador, llevadas a su dibujo, hace ese dibujo mucho más interesante, más que si el dibujo fuese en espíritu completamente impersonal y fotográfico".²⁰ Este es el fragmento que mejor define el estilo del Retrato de niña y que por mucho es uno de los mejores cuadros de Renoir como «pintor de la vida moderna».²¹

Los impresionistas fueron una especie de detectives y observadores de la vida citadina, que producían con una rapidez una escena en la que quedó demostrado su genio. Con excepción de Degas que ya había hecho dibujos a línea anteriores a 1880, los impresionistas se inclinaron más hacia la línea directa, rapidez de ejecución, bordes difusos y la línea interior en apariencia corregida, asociados más a la ilustración y a la exploración de lo transitorio. Retrato de niña posee rasgos del grafismo que ya se ve en el cartel publicitario como expresión plástica.

Los cuadros que nos legaron los impresionistas ciertamente tienen algo de amargura por expresar temas de la vida cotidiana que podrían considerarse artificiales o superfluos cuando reconocemos en ellos una realidad social, que llevó a estos pintores al desapego y desencanto que únicamente con su propia idealización tornarían la dura realidad en belleza, cuyos trazos no tienen nada que ver con la realidad, pero sugieren espontaneidad, artificio por el cual los impresionistas tuvieron el orgullo de la invención. "La innovación del impresionismo fue el sentido de inmediatez gráfica que surgió como consecuencia

del giro de los pintores hacia los escenarios de la vida contemporánea”.²² “Son impresionistas en el sentido de que plasman no [la naturaleza], sino la sensación producida por [la naturaleza]”.²³ Esa es realmente la impresión, ese momento fugaz que se queda detenido, una imagen instantánea de la vida.

Cita Ernest Renan en su obra *El futuro de la ciencia* que “las enumeraciones del naturalista, difícilmente pueden inspirar sentimientos de belleza. La belleza no está en el análisis. Pero la belleza real, que no se apoya en las ficciones de la fantasía humana, está oculta en los resultados del análisis. Diseccionar el cuerpo humano es destruir su belleza”.²⁴

Sin embargo, el naturalismo se encuentra en los temas y en la forma de representación de los cuadros impresionistas, que bien podríamos hablar de imágenes vistas a través del microscopio o diseccionadas a base de pinceladas, pero éstas nos muestran belleza, esto es porque los impresionistas han podido filtrarse por la capa material de la pintura y revelar la espiritualidad del interior de la imagen, que Renoir, Pissarro, Sisley y Monet expresaron en sus cuadros perfectamente a diferencia de Degas, Caillebotte, Manet y Morisot que le han imprimido a sus pinturas una impersonalidad moderna porque “evitan el compromiso emocional para llevar a cabo cálculos racionales nacidos de juicios objetivos”.²⁵ Y que sin embargo hoy en día seguimos admirando, “no es a pesar de su inmediatez, su teatralidad y su participación en un momento presente transitorio, sino a causa de ellas... no se duda de la... conciencia creativa sobre la materia prima y el instinto, y, por tanto, de lo artificial sobre lo imitativo”.²⁶ Y nos siguen siendo familiares por tratarse de extensiones de una vida urbana universal y atemporal en donde la vanidad humana trasciende. Esto nos lleva a concebir que,

el Arte Moderno es «diseño»²⁷... y expresividad. El diseño... no es sólo el esqueleto de la pintura, sino la carne, la sangre, las arterias, las venas, los capilares y la piel... Un diseño... tiene una ciencia y un lenguaje propios... El ojo sensible, halla interés en las delicadas tensiones y equilibrios de las partes... es seducido por la complejidad de la organización del diseño, o goza con el movimiento de sus curvas, sus entrantes dinámicos, o la relación existente entre sus líneas y colores. Busca el alma, no el intelecto... toma la forma de una gran ternura que invade toda línea, toda forma, todo movimiento [del cuadro]... la presión de la carne, la

posición de [la cabeza], el contorno y la dirección de los pliegues [del ropaje]... indica un sensible e intenso sentimiento que viene directamente del corazón del artista... es obra de [Renoir]. Es producto del gran sentimiento de [Renoir]... La expresividad es audaz y directa. Domina el cuadro poderosamente, y no vacila en alterar... la forma violentamente, de acuerdo con sus propósitos... comprende todos los factores que dan vida y vitalidad a un cuadro. La emoción, el interés, la sensibilidad, la majestad, el diseño poético, la individualidad, la personalidad, el misterio, el movimiento, la comprensión y simpatía, la intensidad, el poder, la grandeza, el drama, la riqueza".²⁸

El artista académico no hacía más que reproducir estereotipos idealizando a los clásicos, por eso esos cuadros por más bellos que sean no transmiten la vitalidad que muestran los cuadros postimpresionistas, por no decir modernos. Los modernistas "sacrificaron la seguridad de lograr el realismo casi fotográfico, a cambio de valores artísticos que consideraban de una importancia mayor... una mayor vitalidad, una mayor verdad esencial y un mayor vigor artístico".²⁹ El grafismo, en cambio, más que asociarlo con el naturalismo se identifica pues como una característica del Arte Moderno, ya que

en la producción de aquellos a los que, por conveniencia, [llamaremos] naturalistas (Degas, Caillebotte, Lautrec y los ilustradores), no [se ve] eco alguno de Corot y de Constable. Sus maestros fueron Ingres y los japoneses, y en grado menor Manet y Guys;... son modernos, más bien que impresionistas. No son pleinairistas. [Los pintores naturalistas son el equivalente en literatura a] Zola, Edmond de Goncourt [y] Maupassant.³⁰

Para Clive Bell los verdaderos impresionistas fueron los llamados pleinairistas, que fueron los pintores de Barbizon,

será el nombre de Claude Monet el que tenga que encabezar la lista, [y] ciertamente fueron Monet y Pissarro quienes elaboraron... la teoría y la técnica del impresionismo. Y si, como uno cree, Pissarro, de más capacidad intelectual, tuvo una mayor intervención en el aspecto doctrinal, Monet fue el operador infatigable... en 1871 estuvo en Londres [y ahí] descubrió a Turner —y sin duda a Constable—... Pissarro fue impresio-

nista hasta el fin de sus días [aunque] siguió atentamente las búsquedas de Signac y Seurat. [En cuanto a] Sisley no era un teórico, lo cual nada importa, ni un audaz conquistador... Sisley fue un poeta... de haber vivido más... hubiera pintado muchos cuadros buenos [pero] «hasta qué punto fue Renoir un impresionista»³¹... Se acercó al impresionismo todo lo que su temperamento, refractario a reglas y sistemas podía acercarse a un ismo. Esta fase de su arte, la impresionista o cuasi-impresionista, es sin duda la más apreciada... [la más deliciosa de toda su obra]. Sus pinturas son impresionistas parcialmente por su técnica y completamente por su espíritu... Si Renoir apenas fue un verdadero impresionista, Degas, estrictamente hablando, no lo fue en absoluto... Degas fue un dibujante clásico de mente inquieta y moderna, y lo japonés satisfizo su sentido de la modernidad... de su veneración por la línea [y] no creo que Cézanne pintase jamás un cuadro cabalmente impresionista.³²

En cuanto a Renoir, Bell se está refiriendo en específico a sus trabajos realizados a partir de 1881 y muy particularmente, creo yo, alrededor de 1884, fecha en la cual es muy probable que halla pintado el Retrato de niña por la exquisita y fina línea que se desprende de su trazo y sus implementaciones de artista gráfico.

Desde que se extendió el uso de la litografía en 1830, la prensa se volvió arma activa para el artista gráfico y se difundió la caricatura en París por Constantin Guys y «Honoré Daumier»³³ principalmente, y de éstos se inspiraron los primeros «modernos, Manet y Degas, pues “en la vida ordinaria, en la metamorfosis cotidiana de las cosas externas, hay un rápido movimiento que exige una igual prontitud de ejecución por parte del artista... La exigencia de que el artista capte y cree rápidamente para dar cada día sus dibujos al periódico, produce una nueva disciplina, ligada a una técnica. Daumier fue formado [así]; a causa de ello sus dibujos adquirieron esa exactitud y poder de síntesis que le son propios... Dotado de una memoria visual... retenía todo lo que había observado durante el día, y después plasmaba en el papel... lo que le interesaba... Era capaz de mantener la espontaneidad a través de la multiplicidad de sus técnicas. Utilizó la pluma y el lápiz... realzados con frecuencia mediante el lavado y la acuarela [se inspiró] en las escenas callejeras.³⁴

También, como mencioné en el capítulo anterior,

Millet... revela, a veces, tendencias preimpresionistas y realiza, con sus lápices, estudios que no pudo expresar en sus pinturas... su sencilla línea, carente de énfasis, alcanza una poesía de sorprendente pureza... La variedad de técnicas que utilizó dio lugar a una diversidad de estilos. [En tanto que] Corot... hasta el año 1850, aproximadamente, utilizó casi exclusivamente el lápiz, y [de] la pureza de su sentido gráfico [reveló] una aguda sensibilidad unida a una conciencia precisa de la forma. Al cambiar su objetivo... su atención se [centró] entonces solamente en las... masas informes del paisaje... Después del año 1860 sus ensueños melancólicos se acentúan al perseguir el problema de los reflejos y el aspecto efímero y evanescente de las cosas; deliberadamente utiliza entonces el carboncillo, con lo que obtiene unos negros profundamente aterciopelados y con el difumino consigue efectos vaporosos.³⁵

Irónicamente de esa técnica de difuminado nacería el impresionismo y no del uso libre de la línea que ya habían anticipado Delacroix y Corot sus más brillantes antecesores. En cuanto al trabajo de Degas

en cierto sentido podemos calificar de instantáneo a su arte; no porque sus dibujos sean como fotografías, sino porque se deleita en captar el movimiento y en reflejarlo con la desmañada exactitud de un gesto detenido. En lugar de una visión general nos presenta movimiento petrificado... y su genio es la chispa eléctrica que salta entre una mirada infalible y una mano sin vacilaciones. Captó la naturaleza al vuelo. En este sentido fue instantáneo... Lautrec [fue su] descendiente directo.³⁶

Según Lionello Venturi “la alegría, la animación, la vida de las imágenes se expresan en Renoir, el alma de las cosas en Monet, la ciencia un tanto ingenua en Degas, la grandeza, el refinamiento, la ciencia enorme en Cézanne, la religiosidad campestre y la amplitud épica en Pissarro [y] la finura y la calma en Sisley”.³⁷ En el Retrato de niña, Renoir se acercó más a esta visión modernista del movimiento y la línea, pero con toques impresionistas. De lo anterior podemos concluir que ser naturalista implica ir más allá de la forma visible; que ser impresionista implica no hacer evidente el contorno y ser moderno implica hacer evidente la línea; pero si unimos ambas técnicas obtenemos un resultado prodigioso

llamado Retrato de niña.

[Como vimos,] alrededor de 1883... Renoir se aparta de los impresionistas [y se vuelve] tan espontáneo e instintivo, como Degas, [pues éste ya había visitado Italia y también] se sentía atraído por los purismos algo turbios que se encuentran en la base del arte de los prerrafaelistas, pero lo subyuga el problema del movimiento... No concibe el cuadro simplemente como una página de pintura bella, sino como un espejo de una verdad que va más allá del aspecto captado por los sentidos... Degas... con el transcurso de los años, tiende a acentuar cada vez más los valores plásticos de la forma y a subordinar a ellos el uso del color. Este enriquecimiento se debe también a la práctica de la escultura... referida... a los problemas de la forma y del movimiento [y que] además, se había interesado... por los problemas del movimiento, que en el espectáculo natural recogía algo en todas partes... en el estremecimiento de una rama como en los rizos de las aguas al hálito del viento.³⁸

Este proceso elaborado por Degas, es evidente que Renoir también lo siguió, pero bajo sus propias experiencias, ya que el sentido del tiempo es distinto en cada uno y recoge el tránsito y el paso fugaz de la luz sobre la niña y nos ha entregado un maravilloso cuadro que para que se hiciera obvio el transcurrir del tiempo estremeciera las líneas, como el viento ondea sobre los objetos frágiles, por eso es que “a esa visión fugaz del mundo tiene que corresponder también la fugacidad de una técnica que pueda recoger los instantes”.³⁹

[Para ese entonces] la mancha de la pintura impresionista se [aproximaba] a los descubrimientos que la época estaba en vías de materializar gracias al objetivo fotográfico... descubrimos que mientras el ojo se desplaza, el mundo cambia completamente de estructura... a partir de ahí concebimos la posibilidad de sugerir un espacio partiendo de la representación de un detalle... En este punto, la búsqueda final de Degas se encuentra con la de Renoir que representa, con él, la tercera vía del impresionismo. Renoir parte del color y culmina en una especie de organización difusora del espacio alrededor de un pequeño número de detalles expresados por valores... Renoir coloca sus figuras sobre un fondo indiferente; se aproxima al modelo, lo toca, lo palpa, con sus ojos y sus manos, se apega a él, más sensible a las cualidades de contacto

que a los aspectos inéditos del contorno... Renoir acepta más la falta de nitidez, lo borroso, el carácter indiferenciado de zonas del espacio que se separan del centro de interés elegido... en Renoir se trata de una especie de naturaleza cercana, que tiene más de bajorrelieve, o aun de volúmenes redondeados y acariciables.⁴⁰

Ambas formas, como dije, le son importantes porque sabe equilibrar los opuestos y esto hace que sus composiciones sean armónicas.

Si se acerca los toques de pigmento se amalgaman en un caos, al contemplarlos a la media distancia se ordenan en volúmenes reales ante nuestra vista. El efecto [es] casi mágico... La pincelada rota de un talud, de un tronco, de un muro o de una roca... se hace también humanidad sin pérdida de ritmo, integrándose en la esencia del mundo circundante... Si la pintura moderna parte de la prehistoria buscando la sabiduría en el inocente ingenuismo infantil, el impresionismo toma la célula lineal en el mismo principio, pero encuentra la célula colorista en la conjunción de los átomos invisibles de la luz al chocar con los volúmenes físicos y descomponerse en manchas semiabstractas de color.⁴¹

Cuando un objeto queda reducido a un signo, hasta no ser más que una mancha, es porque se ha llegado a la abstracción o la esencia del objeto o del sujeto representado.

El artista... intuitivamente da nueva «vida»⁴² a la mancha... en que se ha convertido el objeto, hasta llevarlo a lo que él imagina su plenitud. Él ve la forma completa, percibe la necesidad orgánica de cada contorno, de cada mancha, de cada sombra, de cada toque de «color»⁴³... Además, el artista no sólo percibe el objeto, sino que lo vive y se identifica con él. Comunicando su vivencia nos sorprende con el goce de sentir, elevado a una mayor intensidad, a una percepción más clara y un dominio más completo. El objeto que nos inspira este sentimiento es un intensificador de la vida.⁴⁴

En un principio lo que caracterizaba a la pintura impresionista era que

los contornos no quedaban tan determinados, ni las líneas tan rígidas, ni

las formas tan precisas, [pero] el final del siglo xix señala la sustitución de lo fijo por lo moviente, de lo estable, inmóvil y preciso por lo indefinible... El impresionismo... elimina poco a poco esta sólida materia... lo fluido [reemplazó] a lo sólido... Nada de contornos, formas y objetos diferenciados, sino un espolvoreo de manchas coloreadas.⁴⁵

“En pintura, las imágenes más sencillas y duraderas son objetos en sus contornos de líneas, y el impresionismo borra la línea... en términos pictóricos... el impresionismo no se dirige a la imaginación [sino al espíritu]”.⁴⁶ Es decir que el impresionismo desintegró la forma material y la convirtió en espiritualidad, pero al implementarse nuevamente la importancia de la línea, se vuelve a lo terrenal y por lo tanto a lo material.

El artista gráfico es el verdadero artista moderno y el impresionista sigue sus huellas y en su aparente decadencia, su obra se vuelve la expresión de un temperamento tempestuoso que hace posible la vida vibrante de sus cuadros, en este sentido, el Retrato de niña es etéreo porque sus líneas internas se desvanecen, pero también era preciso atar este fantasma que se filtra con el transcurrir de los segundos y Renoir lo hizo con el uso de las líneas oscuras que impiden que la mancha del interior salga. Este cuadro ha tenido que ser atrapado en un mundo material para que subsistiera y ¿no es esto, acaso, el ideal de la modernidad? Ser eterno sobre la tierra.

CAPÍTULO SEXTO
LOS ASPECTOS CONCRETOS EN EL RETRATO DE NIÑA

*Si estudiamos el arte japonés, vemos a un hombre sin duda sabio...
que pasa su tiempo... ¿Estudiando la distancia que hay de la tierra a la luna?
No. Estudiando una sola brizna de hierba
Vincent van Gogh*

El propósito de crear un cuadro que no delimita ni llena el espacio de su sustrato, nos confirma lo que en la literatura se define como un punto y a parte; en la música un silencio y en la pintura un espacio vacío. La pintura europea... vuelve la vista al «oriente»¹ lejano.

el que insinúa sin afirmar; el que nunca completa; el que sabe unir la visión sintética con el sentimiento más profundo. En su composición simplista, cuando abarca la mirada es traspasado con la misma emoción... los volúmenes se fijan en el espacio eternizándose, y es precisamente su espíritu el que sugiere la idea de formas inventadas, logrando... que tanto las manchas de color como los trazos lineales se integren en el conjunto sin necesidad de pinceladas atmosféricas, sino por «espacios vacíos»², pero... llenos de lirismo. La nada, el silencio plástico, la parte sin manchar de la tela, el cartón o la tabla, es capaz de expresar en su mutismo, más que lo plasmado con acierto. A veces, la pincelada, aun siendo justa es ruidosa, es necesario silenciarla después de un acorde fuerte para evitar el desajuste”.³

[Tal como señaló Thèodore Duret] en 1878, «los grabados japoneses»⁴ mostraron a los artistas franceses aspectos concretos de la naturaleza, con nuevos y atrevidos métodos de coloración. Estos grabados presentaban zonas planas de color brillante, sin modelar las formas base de gradaciones de luz y sombra. Los artistas japoneses no habían desarrollado una perspectiva de un punto como la occidental, sino que sugerían el espacio colocando unos objetos detrás de otros... acentuando el carácter plano de las formas al acercar la escena al plano pictórico.⁵

De esta manera los impresionistas se inspiraron en las imágenes de Utamaro, Hokusai y Hiroshige.

[Los impresionistas] fueron seducidos por la composición original, descentralizada... «la estilización»⁶, expresada en «líneas simplificadas»⁷... los efectos nebulosos y lo evanescente de la atmósfera... Boudin, Jongkind y Bazille... por primera vez en la historia del arte... producían una imagen que no perdería nada de la infinita movilidad en la transposición: Boudin en sus pasteles de cielos y en sus acuarelas de playas y Jongkind en sus numerosas acuarelas, en las que toques ligeramente cambiantes se extienden en el papel para sugerir el más fugitivo de los rayos [y] Bazille... en los fuertes contrastes de luz y sombra en dibujos.⁸

[Para Manet] la reflexión en torno a los grabados japoneses lo induce a un «planteamiento inédito del espacio»⁹ en el que las profundidades de la perspectiva se acortan, los volúmenes se aligeran gracias a una sabia formulación lineal y se hace posible todo contraste cromático... Manet se quedará siempre a mitad de un camino entre la lección del museo y la íntima exigencia de una renovación radical del lenguaje... trasladar la gran lección del pasado a unos términos de absoluta modernidad: he aquí su objetivo.¹⁰

Lo que suponemos «inacabado»¹¹, no lo está, el espacio sin pintar es el que el artista considera justo para no saturar su obra. «A veces, en pintura es más importante saber lo que hay que quitar que intuir lo que hay que poner. Acertar con el punto exacto, con lo extricto, a fin de dar en nuestra retina la sensación de formas completas. Es algo que no se aprende. Su calibración es un don gratuito, como el talento».¹² La línea del Retrato de niña es netamente cortada; Renoir actúa a golpes semidefinidos que va formando un tapiz de texturas que no llegan a concluirse del todo, pero que tienen lo adecuado para crear una sensación armónica a la vista.

Esto es “más que recrear... penetrar en el intimismo de su luz y su misterio para descifrar en el bloque... que nos presenta la naturaleza, lo que realmente es seleccionable. La penetración no intenta mostrar lo oculto... sino hacer que

ese monólogo en que se había transformado el arte se convierta en un diálogo vivo y apasionado”.¹³

Un espacio desprovisto de contornos y de profundidad, un espacio sin límite y sin medida, un espacio a la vez íntimo y decorativo, la división tajante de las superficies entre partes llenas y vacías lleva a sugerir una profundidad mediante la oposición de los valores más elementales y prescindiendo por completo de la línea, el modelado de las figuras a fin de obtener un volumen que pese en la atmósfera. “Manet... fue uno de los primeros en tener la sensación de este espacio... un problema que renueva solidariamente la percepción y «la figuración del espacio»¹⁴ fuera de los límites temporales y personales que se pretenden imponer a la historia”.¹⁵

El uso del color negro como una forma de aplanar la imagen en un espacio a la manera de una ilustración, provenía de la observación que estos pintores hacían tanto de las fotografías como de los grabados japoneses. De las preferencias de Renoir sobre el color negro existen una declaración que hace a Vollard:

pintar negro y blanco, como hacía Manet bajo la influencia de Claude Monet, ¿Qué significa? Nada, excepto que, mediante modos distintos de pintar, se obtienen resultados más o menos felices, según el temperamento del artista. Así, es una cosa indudable que, con el negro y el blanco, «Manet»¹⁶ era mucho más dueño de su arte que con los claros... Tal cosa sucedía porque era él quien lograba expresar más cabalmente, en sus cuadros, esa fórmula simple.¹⁷

Esto fue lo que la fotografía provocó en la mirada del artista, ya que

los contornos de ciertas formas que sólo se distinguen entre sí por los colores pueden llegar a perderse por completo porque la fotografía en blanco y negro no es capaz de marcar suficientemente la diferencia entre los distintos matices. Las primeras emulsiones fotográficas eran igual de sensibles al color azul que al blanco. En el positivo, tanto los objetos amarillos como los rojos aparecían bastante oscuros; los azules y los violetas, en cambio, aparecían claros... Aun cuando las emulsiones ortocromáticas, que suponían una mejora con respecto a las anteriores, eran más sensibles al espectro visible, los rayos rojos y naranja seguían saliendo con poca

exactitud”.¹⁸

Entonces la fotografía no proporciona imágenes propias de la «realidad»,¹⁹ será tarea tanto del fotógrafo como del pintor experimentar con distintos materiales para calibrar los tonos más exactos o parecidos a la naturaleza. “El ojo del artista inteligente corrige discrepancias de [luz y] perspectiva que son literalmente reales: en la pintura, es el alma la que habla al alma, y no la ciencia la que habla a la ciencia... El arte, como insistía Delacroix, no era, simplemente, la reproducción indiferente de los objetos, sino una cuestión de refinamiento intelectual y visual”.²⁰ Sin embargo hubo quienes hicieron de la fotografía una herramienta de trabajo para crear imágenes extraordinarias, tanto pintores como los fotógrafos mismos.

[Así se descubrió que] los violentos contrastes de masas de luz y oscuridad eliminan literalmente cualquier tono intermedio... Manet... conocía... los experimentos con luz artificial de Nadar. En 1860... uno de los retratos de Manet al aguafuerte, el de Baudelaire, está hecho sobre la base de una fotografía con luz artificial que hizo Nadar del poeta en 1859... En los retratos de Manet predominan las zonas más oscuras y más claras... Esta manera periférica de sugerir la solidez de las formas es corriente en los retratos fotográficos... Utilizando esta peculiaridad inherente a la fotografía, eliminando toda la gama de tonos medios [al] aplanar las formas, se podía crear una reconciliación pictórica muy eficaz entre la imagen fotográfica sutilmente articulada y los efectos aplanados de los grabados japoneses.²¹

De esta nueva corriente artística se nutrirían aún más los postimpresionistas, pero es importante reiterar que en la época de los ochenta se afianzó este nuevo arte y que los impresionistas fueron unos de los primeros en abrir las puertas al Arte Moderno. Los aspectos concretos del Retrato de niña son todas estas influencias: la anulación de la perspectiva, el uso de pocos colores o en tal caso, el predominio de uno de ellos, lo inacabado del cuadro —en apariencia—, la simplicidad de las formas en el detalle mínimo que se rinde ante la limpieza de su trazo, la difusión focal— como en la fotografía— y el aplanamiento del espacio pictórico.

CAPÍTULO SÉPTIMO. EL PICTORIALISMO ESTÁ EN LA FOTOGRAFÍA, COMO EL IMPRESIONISMO EN LA PINTURA

*La memoria intenta en vano fijar aquellas bellezas de que los ojos la hicieron testigo:
¡inútil empeño! El tiempo, destructor inexorable,
va borrando contornos, desvaneciendo tintas, embrollando líneas y confundiendo rasgos...
¿Cómo conservar la huella perdurable de la belleza, una vez observada?
Graphos*

Tanto pinturas como fotografías son imágenes que representan en el retrato ese doble opuesto que es lo fugaz y lo permanente. Cuando una imagen ha sido hecha, al parecer queda inmortalizada; sin embargo guarda el minuto pasado que con una mirada retrospectiva se podrá hallar como reciente y viva. Esto es precisamente a lo que me refiero cuando digo que Renoir hizo del Retrato de niña una obra fugaz y permanente, fugaz porque la ha pintado en un fragmento de tiempo que fue su presente y permanente porque aún podemos apreciar la vitalidad del pastel y la sonoridad del ritmo de cada una de sus líneas como venas que contienen la sangre que hace que palpite y que nos arrastre hasta ese infinito que es la trascendencia o el porvenir eterno. Por otra parte, un pintor puede fingir la realidad y un fotógrafo no, en este sentido, la imagen fotográfica tiene una realidad, no obstante, el uso de la imaginación es lo que hace grande la obra, desde mi punto de vista, y no la copia fiel de la naturaleza. Pero, en sus inicios algunos fotógrafos con sus habilidades de percepción y utilizando algunos de los recursos técnicos que usaban los pintores crearon fotografías artísticas, muy a pesar de que los críticos las consideraran obras de arte o no y

la visión de la cámara fue un inmenso incentivo [que] influyó no sólo [en] las actitudes de los impresionistas sino [en] el estilo. Una y otra vez, la composición de sus pinturas imita la finalidad arbitraria, carente de selectividad, prácticamente azarosa de la fotografía... las figuras pueden estar truncadas, las poses pueden ser torpes y desfavorables, se pueden detener los movimientos.¹

La fotografía contribuyó a que los pintores idearan formas de crear. Por una parte se encontraba el dilema de la «realidad»²; la fotografía proporciona una imagen objetiva de la realidad, los pintores comienzan a fragmentarla, es decir, destejen los hilos de esa realidad y se encuentran ante el cuadro como si de

un científico se tratara ante un microscopio; también los fotógrafos idealizan la realidad con el uso de distintas técnicas como el calotipo o el monotipo, por ejemplo y el uso de distintos papeles para imprimir y «fijar la imagen»³. Esto trajo como consecuencia la representación de imágenes difusas que en la historia del arte han sido llamadas «imágenes pictorialistas»⁴ que tienen su equivalente con las pinturas impresionistas, asimismo estas fotografías mostraron a los pintores que si representaban la transición de los objetos de manera difusa o evanescente, estos podrían generar la ilusión de movimiento en la representación del tiempo.

La pintura impresionista está hecha de multitud de líneas al igual que se miran las partículas moleculares a través del microscopio, por eso es naturalista, porque va al fondo de las cosas, examina y desmenuza cada cuerpo como un científico en su laboratorio para escudriñar hasta el lugar más recóndito de su objeto “tal como Zola notó la ilusión pictórica se fragmentó, reduciendo la imagen a la ostentación de sus componentes concretos: depósitos de pigmentos, huella de las pinceladas”.⁵ Algo muy aproximado a la realidad, sin embargo visualmente es lo opuesto, es decir, físicamente no vemos una realidad sino una abstracción, “¿qué es lo que llevaría a un pintor a tal ambivalencia en la descripción que realiza del mundo natural?”.⁶

Se trata de ir en contra del realismo burdo que generó la presencia de la fotografía o lo contrario, imitar las deficiencias o las idealizaciones fotográficas «la fotografía es posible gracias a la luz»⁷; Fox Talbot la llamó el lápiz de la naturaleza y como tal dibuja y pinta la realidad, entonces los impresionistas imitaban esas diminutas líneas que la luz va dibujando sobre la superficie del sustrato fotográfico a base de mezclas de blanco con el color para simular la luminosidad.

En cierta foma, [la fotografía] aportaba la prueba de la necesidad que siente la visión humana de restituir los detalles de una naturaleza dividida entre los dos polos absolutos de la oscuridad y la luz, [al igual que lo hacían los pintores impresionistas, fragmentando cada detalle para hacer más naturalista el objeto; pero en algunos casos (como el «calotipo»⁸), esa realidad era relativa porque] las copias se obtenían partiendo de un negativo de papel al aceite y por lo tanto la resolución de las imágenes

no era tan fina como con la placa única de los daguerrotipos... eran... extrañas, casi desprovistas de detalles. Los calotipos de los años 1850 que conocemos se parecen mucho a las pinturas de Daubigny. [Además,] la copia del calotipo revelaba la textura fibrosa del negativo de papel a partir del cual se había realizado.⁹

Esta realidad se semejaba más a la realidad vista a través de una neblina, un vidrio opaco o a través de una cortina de seda.

El tratamiento al que la composición somete al espacio es el mismo al que la extraña taquigrafía de las pinceladas somete a la textura. Esa piel que forma la capa pigmentaria afirma la existencia de un desfase entre lo que el ojo percibe de la naturaleza y lo que la naturaleza percibe de sí misma. La factura da fe de su propia exterioridad con relación al fenómeno representado, sugiriendo de inmediato una relación con el grano de los calotipos,¹⁰

otra técnica fotográfica que influyó en los impresionistas fue el «monotipo»¹¹, “la imagen fragmentada de la realidad que ofrecía el monotipo utilizado como punto de salida recuerda la textura del calotipo. [Degas hizo uso de esta técnica, en donde] la copia que obtenía había pasado a través de un procedimiento independiente del control directo, de tal manera que, como una imagen fotográfica, le devolvía una extraña opacidad”.¹² Además, la fotografía había alterado la visión de los artistas, sobre todo en los efectos de luz.

La fotografía en blanco y negro sólo reproduce gradaciones de tono entre un muy estrecho registro de grises... La escala depende en gran medida de la selección del fotógrafo en su cuarto de revelado y en parte resultado de manipulaciones... La realizada en una escala estrecha de grises produce un efecto de luz nebulosa; la otra, en la que usaron contrastes más fuertes, da un efecto diferente.¹³

Los antecedentes pictóricos de los impresionistas se basan en parte en los goya, comparados a los «retratos»¹⁴ de Gainsborough... se presentan simplemente como composiciones clásicas donde la parte de la decoración del fondo está borrada o muy reducida... el estilo de Goya resalta la separación del modelo con relación a su entorno y con gran brillantez, que viene al caso con los

efectos luminosos que más tarde proporcionaría la fotografía con sus gamas tonales. “La combinación de [la] difusión del foco de interés, la carga uniforme de pintura en toda la superficie, y el aplanamiento del espacio pictórico, no permitían interpretar fácilmente las intenciones del pintor”.¹⁵

La fotografía podía captar el instante y los efectos fugaces de una fuente de luz, pero ésta era en tonos de grises y si se quería en color, era pintada a mano con acuarelas por el fotógrafo, así es que la pintura era superior en ese sentido. Por estos motivos, “lo que la fotografía había revelado a [los impresionistas] es la distancia que existe entre la percepción y la realidad”.¹⁶ Por eso la fotografía y un cuadro impresionista son iguales en cuanto a que captan una imagen fragmentada o desvanecida de la realidad que los fotógrafos han llamado pictorialismo.

LA FOTOGRAFÍA NACE DEL CUADRO

Para esta época, nada distinguía a simple vista una fotografía, por realista que fuera, de una pintura. Dice Roland Barthes que el pictorialismo no es más que una exageración de lo que la foto piensa de sí misma, ahora imaginemos que

el primer hombre que vio la primera foto (si exceptuamos a Niepce, que la había hecho) debió creer que se trataba de una pintura... La fotografía ha estado, está todavía, atormentada por el fantasma de la pintura... «La fotografía ha hecho de la pintura, a través de sus copias [una] referencia absoluta y paternal»¹⁷, como si hubiese nacido del cuadro”.¹⁸

La imagen de la realidad es burda y los fotógrafos sienten la necesidad de idealizarla y generan entonces ese toque de «belleza»¹⁹ que los impresionistas también hacían en sus cuadros y me refiero a el efecto semidifuso que se percibe en ellas, sin embargo, y pese a todo, “la fotografía no podía rivalizar en modo alguno con la excelente y original calidad que daba a la pintura impresionista el uso [del color]”.²⁰ A partir del impresionismo la pintura se libera de cierto mimetismo, por eso la fotografía se vuelve pictorialista. “Una forma de pic-

torialismo [define] la noción antigua, pero válida, según la cual la fotografía permanece atada a lo natural".²¹ Así la fotografía tomó a la pintura por modelo y «muchos fotógrafos pensaron que ésta era la manera de conseguir su reconocimiento artístico».²²

Importantes periódicos extranjeros publicaban a diario muestras verdaderamente prodigiosas de bellezas fotográficas de tal sutileza y originalidad; creadas por Peter Henry Emerson. Este fotógrafo se encuentra en oposición a «Henry Peach Robinson»²³, cuya visión era academista, en tanto que Emerson compartía la ideología de los impresionistas, de la misma forma estaba convencido de que

todo es interpretación, los términos de realismo e idealismo forman parte inseparable del arte. El que piense que el objetivo del artista consiste en reproducir el aspecto material de las cosas, imitar la naturaleza, copiar, falsificar, hará mejor en prescindir del arte. La expresión artística es la emoción que produce una sensibilidad capaz de inspirar idealismo. Esto es lo que se llama facultad estética. El arte... exige el signo de la mano humana, que se ve palpablemente en la obra... Lo que importa es la comunicación del sentimiento que despierta y excita en nosotros un aspecto de la naturaleza.²⁴

Este fotógrafo experimentó poniendo ligeramente fuera de foco la lente de la cámara y su trabajo le permitió señalar que ese «desenfoque»²⁵ no debía ser llevado hasta el extremo de destruir la estructura del objeto, pues sería perjudicial para la obra, como lo sería también un exceso de nitidez, pues según Emerson

nada en la naturaleza tiene un contorno marcado, sino que todo es visto contra el fondo de otra cosa, y sus contornos se difuminan levemente en esa otra cosa, a menudo tan sutilmente que no se llega a distinguir dónde comienza una y dónde termina la otra. En esta mezcla de decisión e indecisión, en ese perder y encontrar, reside todo el encanto y el misterio de la naturaleza.²⁶

A través de su trabajo, Emerson demostró que con la cámara, además de representar la realidad mejor que en cualquier otro medio, los objetos reales

y en su ubicación natural podían proyectar belleza en la imagen y «consiguio esa belleza exquisita»²⁷ en sus platinotipos y fotograbados, obteniendo las imágenes directamente del medio y no con métodos artificiales como los imitadores de la pintura. Así, el foco o enfoque que comenzó a practicarse en esta época fue denominado «foco naturalista»,²⁸ que significaba más bien un desenfoque, un borrón o una niebla y

en las primeras fotos de follaje en movimiento se observa, además de los suaves efectos de claroscuro propios del calotipo, un cierto desdibujamiento de la imagen... pero... también se produce un fenómeno parecido por causa del efecto llamado aleación, que consiste en que las zonas iluminadas de la fotografía penetren en partes contiguas periféricas de formas más oscuras. La consiguiente pérdida de definición de esas formas, que quedan mermadas por la fuerza erosionante de la luz, semeja al nuevo estilo, que podríamos llamar impresionista, y que apareció repentinamente, sin razón aparente, en la obra de Camille Corot a fines de los años cuarenta... del siglo xix. [A partir de entonces] comienza a generalizarse el uso de placas de cristal a modo de soporte de emulsiones fotosensibles. La aleación se produce cuando la luz que penetra en la emulsión establece contacto con el lado no recubierto del cristal y refracta de rebote a través de la emulsión desde atrás... por eso... no es descabellado relacionar con la fotografía a Corot y a otros pintores del grupo de Barbizon. Los artistas de finales de los años cuarenta y los cincuenta... del siglo xix... no pudieron hacer caso omiso de la obra de los fotógrafos de su tiempo, que, después de todo, tenían por fuerza que instalar sus trípodes junto a sus cablletes en los amenos retiros del bosque de Fontainebleau... Y tampoco es probable que los pintores rehusaran echar por lo menos una atenta ojeada a aquellas fascinadoras láminas de calotipo y colodión, con las que sus obras iban a tener que competir inevitablemente.²⁹

Este ideal de belleza en la pintura también tenía como trasfondo la representación del tiempo. En el siglo xix además de la incorporación de la locomotora y el reloj a la vida laboral y social, los avances en la óptica y las nuevas teorías sobre el color, y la invención de la cámara fotográfica,

hubo otros descubrimientos tecnológicos que... influenciaron [a los

impresionistas]. La química aumentó la variedad y mejoró la calidad de los pigmentos disponibles al artista... el papel y los demás materiales se hicieron más baratos y por lo general, mejores. Pero la influencia más importante de todas fue la que originariamente había sido llamada El lápiz de la naturaleza: su impacto... fue enorme... La cámara iba a hacerse cargo de una de las funciones menores de los pintores... la de documentar los acontecimientos y las formas... [La fotografía] les permitía [a los pintores] echar una mirada más fija y continua a las cosas; les permitía hacer análisis de la naturaleza de la estructura y del movimiento, análisis que jamás habían sido posibles... Gran parte de la obra de Edward «Muybridge»³⁰ sobre el análisis fotográfico del movimiento fue llevada a cabo en Francia donde trabajó en colaboración con el pintor Meissonier... Las fotos demuestran la creatividad que tiene el ojo al elaborar los datos que recibe, entre el estado de visión como meras manchas de color y como cosas u objetos, tiene lugar toda una serie de procesos misteriosos que imponen orden en la incoherencia anárquica de la mera percepción, resuelven contradicciones, reflejan los prejuicios de que hemos sido víctimas desde la infancia, imponen una continuidad, una conexión y unos sistemas de cambio que clasificamos como espacio, tiempo, materia y movimiento... además, «la visión de la cámara»³¹ incorporó ese mismo elemento de espontaneidad inmediata que se había convertido en importante desiderátum. Congeló los gestos; inmovilizó un movimiento en la calle; fijó para siempre la pirueta de una bailarina. Comunicaba una forma de la verdad: era real y «los impresionistas eran realistas ante todo»³²; no sólo en su elección de temas sacados de la vida cotidiana y de los personajes comunes... sino también en su determinación de ser visualmente sinceros, de no enmendar las cosas que veían, de no pintarlas como pensaban que eran, sino como eran en realidad».³³

También, los intelectuales de esa época observaban en ese procedimiento mecánico que es la fotografía un invento muy afortunado para reemplazar el trabajo manual del artista porque lo asociaban con la industria y la producción masiva de las imágenes, pero los impresionistas se vieron interesados por los progresos técnicos no por ese motivo sino que se inquietaron por representar el movimiento. Desde 1851 circulaban las fotografías animadas hechas por fotogramas en donde se han fijado algunas fases de movimiento y en 1878 las fotografías de Muybridge sobre el movimiento de los animales y el hombre

propiciaron una nueva manera de representar el movimiento en la pintura. La fotografía se volvió un invento mágico, y es que antes acaso

se habría visto... un don de sentir que se fatigara por momentos en buscar el lado extremo y agudo de la sensación hasta el punto de parecer irritante, los acentos mordientes de la fotografía antes de los retoques, unas intimidades excesivamente escudriñadas, una notación bosquejada más que marcada, pero muy verídica, de la vida nerviosa manifestada exteriormente con gestos de intención.³⁴

Los cambios tecnológicos surgidos en la era moderna: el tren y los registros hechos con la cámara fotográfica, se pudieron observar las variaciones que genera la velocidad, gracias a los cambios secuenciales que por medio de ritmos generan el movimiento. “Cuando la velocidad de estas variaciones alcanzó la velocidad de los ritmos modernos, los artistas se consideraron obligados a registrarla”.³⁵ Pero «todo esto es mera percepción»³⁶ que debe generar una sensación física en el espectador, es decir que se genera una ilusión.

[Ahora] la más transitoria de las cosas, una sombra, el emblema proverbial de todo lo que es fugaz y momentáneo, puede ser encadenado por los hechizos de nuestra magia natural y puede ser fijada para siempre en la posición que parecía exclusivamente destinada a ocupar un único instante... El hecho es que podemos recibir la sombra fugaz sobre el papel, que se inmovilizará allí, y en el espacio de un único minuto fijarla tan firmemente que ya no podrá cambiar.³⁷

La fotografía en sus inicios detenía al tiempo, en cambio la pintura representaba el paso del tiempo, y a pesar de ello, “su reposo no será una pausa, ni una pose sin finalidad, sin significado; ante el objetivo del fotógrafo su reposo será en la vida como la acción”.³⁸

La fotografía es aparentemente un procedimiento en el que la posición es ocupada durante un «único instante»³⁹, donde el tiempo fugaz es interrumpido en el espacio de un único minuto... La fotografía [es] arte y sombra, lo natural y la magia, lo momentáneo y la eternidad, lo fugaz y lo encadenado, lo fijo y lo cambiante. La fotografía era, para Talbot, el deseo de una imposible conjunción de fugacidad y fijeza... un espacio

de un único minuto donde el espacio se convierte en tiempo y el tiempo en espacio.⁴⁰

[También] la visión dinámica de «Degas»⁴¹, con sus encontrados ritmos y bruscos cambios, anticipa ya el anhelo de movimiento del siglo xx, de velocidad, de concentración de la atención en el momento presente con la esperanza de que éste aún con nosotros, como lo estaba Degas, y hay hilos de continuidad que preservan intacto el entramado social pese a las alteraciones, pero la conciencia de cambio y ruptura es una de nuestras marcas distintivas más destacadas.⁴²

[Y es] la manera que tiene Degas de presentar una especie de progresión cinética, sobre todo en sus composiciones de bailarinas, [la que] era prácticamente nueva en pintura. La yuxtaposición de formas semejantes, y, en algunos casos, iguales, para simular la presencia de una sola figura animada, registrada en fases más o menos consecutivas de sus movimientos, es anterior incluso a las fotografías de Eadweard Muybridge. En una obra tardía, posterior a Muybridge, como la llamada Bailarina atándose la zapatilla.⁴³

En este cuadro Degas representó al modelo en distintas posiciones, pero dentro de una misma composición a la manera de varias imágenes fijas, sin embargo el mismo Degas ya había representado con anterioridad que en una misma imagen el ojo humano percibiera el movimiento mismo de la bailarina como Renoir lo pudo plasmar también en el Retrato de niña.

¿Qué significa posar si el modelo permanece inmóvil o se le quiere de forma natural?

Cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de posar, me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen... La fotografía crea mi cuerpo o lo modifica, según su capricho... mi imagen va a nacer... no sé cómo intervenir desde el interior sobre mi piel... me presto al juego social, poso... La esencia preciosa de mi individuo: aquello que yo soy. Yo quisiera que mi imagen, móvil, sometida al traqueteo de mil fotos cambiantes, a merced de las situaciones, de las edades, coincidiera siempre con mi yo.⁴⁴

En esta concepción de la fotografía de retrato, la idea de movimiento no existe, pues el autor atribuye a la fotografía un signo de inmovilidad al nombrar la

palabra pose, y que es una pose sino reposo y lo angustia la idea de quedar congelado por toda la eternidad, es decir, la fotografía detiene el tiempo; la pintura impresionista lo representa. Como lo mencioné, en el Retrato de niña, la niña no está posando precisamente pues Renoir la ha dejado moverse y de forma natural la ha detenido en ese cuadro; fragmento del tiempo que vive y se mueve pese a estar estático.

Como vemos, la fotografía también propició la representación del tiempo y el Retrato de niña fue pintado en ese ambiente tecnológico; aquí es importante que señale que por este motivo y por todo lo que he referido en los anteriores capítulos, es evidente que Renoir no usó una fotografía de la niña como base para la creación de su retrato al pastel. Este cuadro es una instantánea, pero no porque haya sido hecha a partir de una imagen fotográfica sino porque fue captada en el instante por el lápiz de Renoir al igual que una cámara fotográfica captura el momento.

[En cuanto a lo fijo y lo moviente,] la fotografía proporcionaba una memoria visual del pasado, una historia de lo que había sucedido con anterioridad y, con ello, una profecía de futuros cambios... Una fotografía... muestra en tiempo real una serie de objetos en relaciones espaciales fijas en un momento dado. Fija en el espacio ese momento vivido... un momento individual, transitorio, de un tiempo lineal progresivo compuesto por una interminable secuencia de ese tipo de momentos. [No en vano Talbot definió a la fotografía] como un esfuerzo por capturar la eternidad y la fugacidad en la misma representación, de modo que el tiempo se convierte en espacio y el espacio en tiempo.⁴⁵

Esta paradójica idea de congelar y representar —accidentalmente— el tiempo en una imagen fotográfica tiene que ver con que

la fotografía, aunque no fuera estrictamente más objetiva que el ojo humano, mostraba una imagen diferente a la que se obtiene con la visión binocular humana. Dentro de un cierto campo, el objetivo monocular de la cámara registra todos los objetos con la misma fuerza y claridad. La visión humana es más selectiva, y fuera de la zona focal todos los objetos se ven más o menos difusos, [—como lo había descrito Emerson—] la aparición de paseantes distribuidos al azar, congelados en sus movimientos como

en una fotografía instantánea, era muy corriente en las pinturas de esta época, que pretendían captar la vida de París con un aire casual e inmediato, como la cristalización de un momento fugaz.⁴⁶

[Esto tuvo sus consecuencias pues,] los fotógrafos siempre habían expresado su deseo de fijar el movimiento de las formas animadas, de inmovilizar esas imágenes en la placa sensibilizada, [así las] primeras fotografías de escenas urbanas tenían un «aire fantasmal»⁴⁷, carente de naturalidad, porque, aunque habían sido sacadas a plena luz diurna, estaban extrañamente despobladas, sin signo alguno de vida. La cámara fotográfica solo captaba los objetos inanimados mientras transeúntes y vehículos tirados por caballos entraban y salían del campo visual de la lente. Aquí y allá se veían anónimos manchones o fantasmales vestigios del paso de alguna forma en movimiento, o de algo que se había movido inesperadamente durante el largo tiempo de exposición. Más tarde, con emulsiones más firmes y técnicas más eficaces, comenzó a aparecer en las calles la gente que las transitaba, aunque, a pesar de que ahora tenían más consistencia, y la huella de sus imágenes cobraba más presencia, seguían siendo borrones más o menos indefinibles, diluidos en la dirección del movimiento. [Esto quiere decir que] el ojo humano es incapaz de ver otra cosa que los patrones de continuidad más inmediata de los objetos en movimiento, mientras la cámara fotográfica capta la totalidad de la gama del movimiento... Esta característica, que era corriente en las fotografías anteriores a la aparición de las placas más sensibles y los sistemas de obturadores más rápidos, es una de las innovaciones de la pintura impresionista... Ernest Chesneau, captó la importancia visual de la forma borrosa [y] en 1874 escribió: nunca hasta ahora se había plasmado lo fugaz, lo volandero, lo espontáneo del movimiento en su increíble animación, fijándolo al tiempo permanentemente”.⁴⁸

El Retrato de niña posee ese aire fantasmal de las imágenes fotográficas en las que se ha captado el movimiento, sin embargo en este cuadro la vida moviente aún se mueve; en una fotografía de aquella época los seres que pasaban por el encuadre en el momento de la toma fotográfica eran literalmente fantasmas pues están desprovistos de vida.

Los estados de ánimo se describen a través de las expresiones y Renoir con pocos trazos logró la expresión melancólica de la niña, sin recurrir a la meticulosa y rigurosa línea de los pintores de la Academia que se desvivían

por fijar los rasgos faciales de sus modelos para hacer más reales sus rostros, por todo esto y lo anterior considero que la fuerza que tiene este cuadro en su representación del tiempo está en su conjunto; cuando se le mira en su totalidad inevitablemente la mirada nos dirige directamente al rostro de la niña, y aún así prevalece una mirada unificadora del cuadro y esto es porque el tipo de trazo inclinado es muy similar en todo el retrato, incluyendo el fondo, aunque el rostro está tratado con suavidad y el resto con rigor técnico. Los distintos tonos que en algunas partes se compenentran, su claridad y su ensombrecimiento tampoco están aislados a pesar de sus distintas tonalidades que avanzan y retroceden, que se acentúan y se desvanecen. El trazo es inclinado precisamente porque así Renoir nos da la sensación de movimiento, y aunque la mirada del espectador hacia el retrato durará sólo un instante, el movimiento quedaría impreso en su memoria. Se debe en parte a esto que el Retrato de niña sea fugaz y a la vez permanente. El gesto natural y espontáneo de la niña hace aparentar quietud en la escena. En los retratos de Renoir y en el Retrato de niña, aparentemente la atmósfera es de quietud y tranquilidad, pero es únicamente por la mirada apacible de sus modelos y su ambiente casi de ensueño en donde el sujeto que contempla estos cuadros parece liberarse momentáneamente de todas sus tensiones. Las líneas rápidas nos dejan ver que en realidad en el Retrato de niña, la niña está en movimiento y sus cabellos están al vuelo por el mismo movimiento, han sido ejecutados con más rapidez que el resto del cuadro, puesto que está simulado ese movimiento. Renoir ha pintado este retrato, en parte, de memoria; y

siente gozo al pintar un bello ser vivo y por eso sus retratos de niños son tan conmovedores. Conocía además el arte y la manera de retenerlos cerca de él. La dificultad de mantenerlos en una inmovilidad relativa no le desanimaba, [sin embargo, Renoir] poseía una agilidad tan prodigiosa en el manejo de sus pinceles que captaba en seguida su actitud. Esto, sin embargo, no dejaba de originar a veces alguna lucha entre pintor y modelo. El niño llegaba contrariado, indiferente, resuelto a agotar la paciencia del artista. Pero lisonjas, historias y promesas le retenían. Renoir se sentía entonces orgulloso de su victoria.⁴⁹

Así es que Renoir era un artista “capacitado para trabajar con rapidez y para captar el parecido de un modelo”.⁵⁰ Théophile Gautier afirma que ocurre con frecuencia, que al cabo de cierto tiempo se confronta el recuerdo con la imagen, trazada por la imaginación, como si ésta fuese un pintor que continúa haciendo un retrato en ausencia del modelo, buscando la semejanza, el color y los contornos, y a pesar suyo dibujando el tipo que es ideal. En el caso de los impresionistas y sobre todo en el caso de Renoir, como ya lo mencioné, la mayor parte del cuadro era trabajando en el momento de tener al modelo enfrente, aunque, a veces, los detalles eran realizados en el estudio o taller. Yo considero que el Retrato de niña lo realizó casi en su totalidad en el momento en que la niña posó para él como si fuera una fotografía instantánea.

Como hemos visto los artistas modernos se vieron motivados a representar el paso del tiempo por las exigencias que las nuevas teorías y avances tecnológicos les mostraba, entonces

un dibujo o una pintura nos obligan a detenernos y a entrar en su tiempo. [En cambio] una fotografía es estática porque ha detenido el tiempo. Un dibujo o una pintura son estáticos porque abarcan el tiempo... Si una pintura detiene el tiempo, no es, como en el caso de la fotografía, porque impida que un determinado momento del pasado sea sustituido por toda la sucesión de momentos posteriores... Las fotografías son documentos del pasado... las pinturas son profecías recibidas del pasado, profecías acerca de lo que el espectador ve al situarse ante la pintura en ese momento... Sólo algo «inmóvil»⁵¹ puede ser compuesto de una forma tan simultánea... La composición musical, al emplear el tiempo, está obligada a tener un principio y un fin. Un cuadro sólo tiene principio y fin en la medida en que es un objeto físico: en sus imágenes no hay ni principio ni fin.⁵²

CAPÍTULO OCTAVO
EL REFLEJO DEL TIEMPO EN EL RETRATO DE NIÑA

*Mira la luz y admira su belleza. Cierra los ojos y mira;
lo que has visto antes ya no está;
lo que hayas de ver después, no está todavía.
Leonardo da Vinci*

El Retrato de niña me parece que se encuentra detrás de un vidrio mojado en donde las gotas van dejando su huella de surcos y esto lo hace moviente y a la vez fantasmal, pues es una figura que huye al instante, que se desvanece y se convierte en espíritu entre los dedos y ante los ojos que la desean capturar. Se vaporiza en flotantes, laminadas y leves líneas para integrarse a la fluencia de los segundos transcurridos; por esto Renoir dejó en el Retrato de niña un discurso del tiempo que además transmite un estado del alma, un momento melancólico que gracias a ello hace coincidir nuestros latidos del corazón con la sonoridad de sus leves notas musicales.

Así “el tiempo se nos ha aparecido como una fuga, un efímero y pasajero existir, un movimiento sin fin... Para vivir el tiempo plenamente es preciso comprobar que dura, prolonga su existencia y permanece”.¹ La dualidad vida–muerte y fugacidad–permanencia sólo puede definirse en el tiempo y en la percepción particular de la trascendencia.

Platón define al tiempo como la imagen móvil de la eternidad, por lo tanto sin movimiento no existe el tiempo y por otra parte “el original del tiempo es una idea pero de la cual hay una copia muy inmediata”,² esto es lo que me ha interesado señalar. Una pintura es una síntesis de momentos, no es sólo un instante fugaz y la pintura misma genera ese movimiento con el trazo o la línea vibrada en una sola imagen que fue creada más conscientemente como lo ha hecho Renoir en cada parte microscópica del Retrato de niña, quitando los elementos que desvían la atención. “Somos conscientes, entonces, del fluir del tiempo en la medida en que nuestra atención se desplaza sucesivamente de la representación de un estado a otro”.³

El Retrato de niña, fue pintado en el pasado, sin embargo existe como una imagen viva porque el trazo cálido de cada una de sus líneas está latente como la sangre que corre dentro del cuerpo, es cálida y tiene movimiento porque “Renoir pintaba con rapidez las figuras [que] le nacían del pincel [y del espíritu]”.⁴

Si nuestro corazón es como un reloj que marca el tiempo, también la mano del pintor ejerce su habilidad para trasladar lo cambiante en una fracción de tiempo, que además tiene la facultad de detener y a la vez de perpetuar.

Lo temporal y lo intemporal son términos de una filosofía del siglo xix, temporal porque pasa, intemporal porque es eterno, como en la frase en donde Baudelaire define la modernidad, «lo transitorio y lo fugitivo»⁵ son la mitad del arte y su otra mitad es lo inmutable.

En el Libro xi de sus confesiones San Agustín se refiere al tiempo diciéndonos:

en ti, espíritu mío, mido los tiempos. A ti te mido cuando mido el tiempo... En ti —repito una y otra vez— mido el tiempo. Las cosas que pasan y te salen al encuentro producen en ti una afección que permanece, mientras ellas desaparecen. Mido la afección en la existencia presente, no las cosas que pasan produciéndola. Repito que es mi manera de encontrarme lo que yo mido cuando mido el tiempo.⁶

El tiempo como lo refiere San Agustín radica en nuestro ser, dentro de cada uno y en su propia «percepción del transcurso de la vida»⁷; y lo que se mide, es subjetivo puesto que no es exacto, sirve para ubicar nuestra existencia, mas no para justificarla. Un ejemplo de lo que rige la medida del tiempo son los calendarios y los relojes. “Un reloj indica el tiempo, [pero] sólo en tanto el tiempo [esté] constituido homogéneamente puede ser medido”.⁸

Cuando se dice que “tener conciencia de mis «sensaciones»⁹ es... sentirme afectado por las cosas [y] si todas mis representaciones se dan en medio de la corriente del tiempo, entonces el tiempo mismo es la forma universal de mi sensibilidad”.¹⁰ En el Retrato de niña el tiempo se concibe desde lo material, que es lo que vemos en el acomodo del trazo, pero el retrato tiene su parte inmaterial que es aquella que vemos con el transcurrir de los años y que es lo que Renoir ha dejado de su experiencia interior, su propia percepción del tiempo, porque él observó la finita existencia material, y en su lugar ha dejado la vida palpitante de esa niña, que además se mueve como en esos tiempos de antaño porque “ante todo encontramos el tiempo en los entes mutables; el cambio se produce en el tiempo, [pero] la aprehensión que determina el tiempo

tiene el carácter de una medición”.¹¹ Con el concepto de la estabilidad y de la «duración»,¹² los artistas captaron el sentido de los misteriosos caminos de la intuición y le asignaron un lenguaje. Así pues, “en sus obras sustituyeron el ser por el devenir, el estado por el momento, cristalizando en cada cuadro el sedimento de un instante dentro del *perpetum mobile* de la vida”.¹³

[El movimiento en el Retrato de niña proviene de] la naturaleza misma de la expresión humana [que] implica movimientos constantes, pocos han sido los artistas capaces de plasmar expresiones faciales... por la dificultad que supone congelar el movimiento de la cara; consecuentemente, muchos retratos muestran expresiones menos definidas [para] transmitir una emoción específica.¹⁴

Esta emoción es la que se percibe por los movimientos en la expresión facial que sugieren la vida y que son casi imperceptibles. “Sólo la observación y la práctica unidas a ciertos conocimientos anatómicos otorgarán al artista... la comprensión necesaria para plasmar las complejidades de la apariencia humana”.¹⁵

El cuerpo cambia de forma a cada instante, o, más bien, no hay forma, puesto que la forma es inmóvil y la realidad es movimiento. Lo real es el cambio continuo de formas... indecisión de límites, esa sensación que se experimenta ante un cuadro... de estar ante una superficie tan inestable como la de un río... Sabemos que ni uno solo de los reflejos estará allí en el instante siguiente, que todo se rizará con otros relieves, que los colores cambiarán de tono y los cuerpos de espesor y aun de silueta. Estos cambios crean el cuadro... Son las horas las que crean las formas, que se deshacen o se rehacen al compás de los minutos [y es] ese impulso interno, en esa vibración... que tiene la materia pictórica... por su llama y su entraña vital [revela su permanencia].¹⁶

En este fragmento vemos descrita la pintura impresionista como generadora de una representación del tiempo por su forma y su concepción de fugacidad y permanencia. La verdadera impresión que captaron los impresionistas en sus cuadros no era totalmente atmosférica sino temporal; sobre el efecto luminoso que representaban se encontraba irónicamente el devenir y el porvenir de un instante unidos y así “la impresión causada por un momento cualquiera, pero

que fuera atractiva, debía ser representada rápidamente y como si se hubiera encontrado al azar. Allí donde todo estuviera en movimiento y la luz cambiara continuamente, había que captar la impresión de lo fugaz".¹⁷

También, las ideas de Henri Bergson ejercían consciente o inconscientemente una percepción del tiempo en las representaciones de los cuadros de los impresionistas con respecto a la duración y al control del transcurrir del tiempo.

Solidificar la duración una vez transcurrida... tal operación se lleva a cabo sobre el recuerdo congelado de la duración, sobre la huella inmóvil que la movilidad de la duración deja tras de sí, no sobre la duración misma. [Bergson también afirma que] si encontrara algún cambio, diría que no existe allí una sensación única, sino muchas sensaciones sucesivas; y a cada una de estas sensaciones sucesivas transportaría entonces la inmutabilidad, atribuida en primer término a la sensación de conjunto... la duración va, pues, a perderse en una puesta de momentos, cada uno de los cuales no dura, siendo como es un instantáneo... todo lo que hay de cambiante y de propiamente durable en la duración fue puesto en razón de la multiplicidad de los momentos... como un sustrato inmóvil de lo moviente... esencia intemporal del tiempo: a esto llamaré eternidad... Eternidad viviente y, en consecuencia, moviente también, donde nuestra duración sería reconocida en nosotros como las vibraciones en la luz, y que sería la concreción de toda duración como la materialidad en su dispersión".¹⁸

Como lo he estado diciendo a lo largo de los capítulos anteriores, el Retrato de niña es un cuadro moderno en el sentido como Baudelaire a definido a «la modernidad»:¹⁹ "la modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable".²⁰

Charles Baudelaire utilizó el término modernidad (modernité) en 1863 en un artículo de Le figaro titulado El pintor de la vida moderna. Lo moderno, en este contexto, no significa perteneciente al tiempo presente sino que representa una actitud ante dicho presente. Se refiere a que el nuevo arte es dual: por un lado es efímero, fugitivo, contingente (al mantenerse abierto a las experiencias contemporáneas), y por el otro es eterno e inmutable (al mantener contacto con el arte de la tradición),²¹

sin embargo, considero además, que Baudelaire no se refiere sólo a eso sino también a que lo fugaz es un deleite efímero y terreno, lo permanente

es a lo que aspira el hombre moderno, la eternidad; dicho de otro modo, la trascendencia terrena. Baudelaire continúa diciendo: “no tenéis derecho a odiar o eliminar lo transitorio, el elemento fugaz, cuyas metamorfosis son tan rápidas. Al olvidarlo caéis en el abismo inevitable de una belleza abstracta e indefinible. Si por la inercia propia de la época lo sustituís por otra cosa; seréis culpables de una falsa interpretación”,²² es decir, que quien no se deje guiar por su espíritu no podrá alcanzar esa «eternidad»²³ y entonces será únicamente un copista, no artífice de la naturaleza. Baudelaire se anticipó a estos conceptos, que más tarde adoptarían los impresionistas. Renoir, por su parte se dejaba guiar por su espíritu y eso lo llevó a una práctica constante de la observación de la naturaleza y como resultado tenemos este hermoso cuadro: Retrato de niña, que combina ingenuidad y experiencia, soltura y precisión, definición y evanescencia, fugacidad y permanencia.

Por otra parte, hablar del retrato nos lleva a cuestionarnos sobre la vida y la muerte; pues el hombre desde que toma conciencia de su existencia ha sentido la necesidad de atarse a un recuerdo y “es obvio que si se pudiera estar en permanente y estrecho contacto con los seres queridos no necesitaríamos retrato alguno”.²⁴ Un retrato es la imagen viva de un ser que ya ha perecido o perecerá, pero también en un retrato

llaman la atención las huellas del tiempo... incluso el material más duro, al parecer el más duradero, es percedero. [El retrato conserva] la imagen sometida a un cambio permanente... pero lo que permanece es la reproducción de la impresión en la retina que garantiza la existencia, es decir la reproducción de signos ópticos, sensaciones luminosas conseguidas por el color.²⁵

El recuerdo nos hace regresar el tiempo y volver a vivir. La llegada de la fotografía hizo más accesible a los hombres la obtención de ese recuerdo, Villiers De L'isle Adam, vivió ese cambio y narra en su obra La Eva futura cómo es que ese recuerdo fotográfico algún día también habrá de desvanecerse por el desgaste que el mismo tiempo hace en las cosas materiales.

¡También la Fotografía ha llegado muy tarde!... ¿No es desesperante pensar en los cuadros, retratos, vistas y paisajes que pudo recoger en

otro tiempo y que ya se han perdido para siempre? Los pintores imaginan: también necesitamos la transmisión de la realidad positiva. ¡Qué diferencia! Ya no veremos, ya no reconoceremos nunca por sus efigies a los hombres y a las cosas de antaño, salvo en el caso de que el hombre descubra la forma de reabsorber, por medio de la electricidad o por un agente más sutil, la reverberación, interastral y perpetua de todo cuanto sucede... ¡Todo se borra, en efecto! ¡Todo, hasta los reflejos en el colodión y las huellas del papel de estaño! ¡Vanidad de vanidades! Ciertamente, todo es vanidad. Se sienten, a veces, deseos de acabar con nuestro objetivo, con nuestro fotógrafo y, poniendo los ojos en la aparente bóveda del cielo, preguntar hasta qué punto puede ser gratuito el alquiler de este trozo de universo; inquirir quién paga la cera de las luminarias y quién anticipa los fondos... para que pongamos casa con los adornos y los arambeles raídos y remendados del Tiempo y el Espacio.²⁶

Para el siglo xix, como vemos, el retrato es realizado no sólo para recordar sino para preservar la imagen del modelo en el transcurso del tiempo; es decir, se trata más bien de una continuación de la vida, pero en la tierra y no de «una perpetuación conmemorativa».²⁷ El Retrato de niña no se debería mirar como el recuerdo de alguien que ya murió, puesto que el cuadro mismo representa a la niña viva frente a nosotros, ya que «el arte del retrato ha tenido que ver con el paso del tiempo [y] los hombres envejecen y desfallecen, pero sus imágenes... perduran casi eternamente... se convierten en el único testimonio fiable y duradero sobre «la fisonomía y el alma»²⁸ de un ser humano»,²⁹ y en este sentido la niña aún vive y

sigue conservando su tersa cara de eterna [joven] que... se sitúa más allá de los avatares del tiempo... mantiene vivo [no sólo su recuerdo, sino su presencia en el cuadro. Una imagen cuyo trazo vibrado ha impregnado la tersura de la piel y la movilidad de la expresión] nos proporciona la impresión de que [está viva] todavía, más [viva] que nosotros, porque sabemos que [su retrato] nos sobrevivirá. [Y además porque un buen artista tiene] que ser capaz de transmitir la viveza del alma del modelo.³⁰

Por otra parte, los grabados japoneses aportaron a los impresionistas una nueva manera de distribuir los elementos en el espacio, anulando la perspectiva para generar una representación bidimensional, pero «el tiempo... es constante,

no puede descomponerse en elementos. Los factores del espacio son divergentes, los factores del tiempo son secuenciales”.³¹ Es decir, el tiempo es percibido indirectamente por nuestros sentidos al detectar la variación en la posición de un objeto en el espacio, en el caso del Retrato de niña la variación se encuentra en la línea, no obstante esa secuencia es divisible microscópicamente como cuando observamos muy de cerca una pintura impresionista con su técnica de yuxtaposición; al referirse el autor a lo constante es porque es evanescente o casi imperceptible el cambio de una secuencia a otra, muy a pesar de que cada secuencia es un elemento en sí. Recuerdo que el objetivo principal de este trabajo es mostrar el tiempo en el Retrato de niña, entonces, para que se genere el movimiento es necesario mostrar una secuencia rítmica, como lo ha hecho Renoir en cada línea y la totalidad visual generará la forma móvil; en donde el pasado está representado con líneas suaves que Renoir logra ejerciendo poca fuerza en su trazo y el presente está constituido por las líneas más gruesas y firmes, es decir, el pasado es desvanescente y el presente es más visible, esto da la impresión de cencanía en tanto que lo evanescente evoca lejanía. Por otra parte, las líneas horizontales y verticales son estáticas, en cambio las líneas diagonales, como las ha manejado Renoir, generan dinamismo.

Con esto concluimos que “Renoir... alcanzó la instantaneidad [en la década de los años ochenta] combinando la figura definida del primer término con el vago movimiento de las figuras más alejadas”.³² Como vimos, para Berenson,

El movimiento es la energía manifiesta que vitaliza los trazos que limitan una obra y los delineamientos de todas las partes dentro de esos límites. Un lineamiento o apunte activado así, es un contorno... Describir esta energía vital que transforma una mera línea o una curva en un contorno... una línea... con movimiento... parecido a lo que vemos en las corrientes rápidas, pero tranquilas... Esta energía produce un hormigueo imaginario en mi propia piel correspondiente al movimiento del ojo [que propicia] la vida del contorno mientras se desliza, avanza, gira, suave o áspero, siempre animado y alerta, anhelante y deleitante. [Además,] tampoco la mano del hombre puede producir cosas que carezcan totalmente de vida... Sólo la máquina puede producir objetos que realmente no conduzcan una chispa de vida”.³³

La línea vibrante es aquella que se manifiesta por obra del hombre, y ésta es

entonces generadora de vida, porque no pensar que el Retrato de niña está vivo porque contiene esa chispa vital que Renoir dejó y que pasado el tiempo sigue deleitandonos como si estuviera recién pintada.

Así “en la transcripción rápida de la sensación, destierra toda pesadez de las formas. Concentra su atención en las variaciones de la luz”.³⁴ Renoir “expresa lo fugaz por medio de la pincelada suelta, con ritmo discontinuo. El pincel, generalmente, opera con toques cortados, rápidos, que, materialmente, cazan reflejos e interpretan la vibración y el movimiento simultáneamente”.³⁵

Esa angustia de querer retener un momento en la eternidad es lo que hizo de Renoir y muchos otros pintores su habilidad en el dibujo. Se piensa que

lo que estás dibujando no volverá a ser visto nunca más, ni por ti ni por ninguna otra persona. Este momento es único en el transcurso del tiempo, del tiempo pasado y del tiempo futuro: es la última oportunidad de dibujar lo que no volverá a ser visible, lo que ha ocurrido una vez y no volverá a ocurrir, [para lo cual Cézanne lo expone así:] está pasando un minuto en la vida del mundo. Píntalo como es.³⁶

La habilidad al dibujar es producto de años de experiencia, pero la velocidad la adquiere incoscientemente en el momento y también incoscientemente

el artista fuerza al modelo... para que le desvele el secreto mágico que al ensamblar la luz y el color producen el misterio de la vibración, su movilidad. Espera ese instante tenso y febril que presenta... La naturaleza, en la que se adivina el esfuerzo por comunicarse con nosotros hasta hacer visible el latido eterno de su corazón inmenso. Pero el momento mágico, cuando se intuye, es de tal brevedad, que para plasmarlo se necesita recurrir al lenguaje telegráfico del apunte. El instante de plena lucidez artística no es otro que la inspiración. Se ha producido un choque entre la sensibilidad del hombre y el mundo circundante, como la chispa o el relámpago que deslumbra en medio de las tinieblas.³⁷

Por esto, “la necesidad económica de una rápida coordinación de la mano y el ojo en la realización de acciones repetitivas requería un conocimiento preciso de las capacidades ópticas y sensoriales del ser humano”.³⁸

La vida moderna requería de la velocidad y por lo tanto el arte debía ajus-

tarse a la representación de esa nueva forma de vida. “Cuanta más belleza introduzca el artista, más preciosa será la obra; pero hay en la vida trivial, en la metamorfosis cotidiana de las cosas exteriores, un movimiento rápido que exige al artista una velocidad igual de ejecución”.³⁹ Y “el pintor... para poder llegar a la unidad expresiva del instante, como no puede casi nunca traducirla por medios instantáneos, ha de recurrir a la memoria de su primera impresión percibida”.⁴⁰

[Con respecto a esto Gauguin decía] que antes que la línea estaba trazada, el artista tenía una concepción mental de lo que deseaba registrar, pero una vez que la línea estaba trazada sobre el papel, lo que estuviera dibujado, por imperfecto que fuese, había destruido el concepto de la mente del artista; que cualquier alteración de la línea primitiva no representaba una corrección genuina, sino la búsqueda vacilante de un ideal perdido; que el artista estaba por así decirlo, extraviado en la oscuridad esperando tener la suerte de recobrar algo que se le había escapado.⁴¹

[El artista gráfico] dibuja de memoria... [por] necesidad de tomar apuntes inmediatos, precipitados, y de fijar las líneas principales de un motivo... Cuando un verdadero artista ha logrado llegar a la ejecución definitiva de su obra, el modelo le será más un estorbo que una ayuda. Sucede incluso que hombres como Daumier... acostumbrado desde largo tiempo a ejercitar su memoria y a llenarla de imágenes, se encuentra, frente al modelo y a la multiplicidad de detalles que comporta, con su facultad principal turbada y como paralizada. Se establece entonces un duelo entre la voluntad de verlo todo, de no olvidar nada, y la facultad de la memoria que se ha habituado a absorber vivamente el color general y la silueta, el arabesco del contorno. Un artista que tenga el sentimiento perfecto de la forma, pero acostumbrado a ejercitar sobre todo su memoria y su imaginación, se ve entonces como asaltado por un tumulto de detalles, todos ellos pidiendo justicia con la furia de una multitud ansiosa de igualdad absoluta.⁴²

Y que hace el artista sino representar sólo aquellos detalles que le son característicos al modelo, es decir, la esencia. Renoir trabajó de igual forma en el Retrato de niña, pues tenía la práctica del observador y la velocidad y la memoria con que un artista gráfico resolvía una escena fugitiva de la vida con sus detalles nimios que dibuja y además pinta con

un fuego, una embriaguez de lápiz, de pincel, semejante casi a un furor. Es el temor a no ir suficientemente deprisa, a dejar escapar el fantasma antes de que la síntesis haya sido extraída y captada... que [le hace] desear tan ardientemente apropiarse de todos los medios... para que las órdenes del espíritu no sean alteradas jamás por las vacilaciones de la mano; para que finalmente la ejecución... se vuelva tan inconsciente, tan fluida [y finalmente] tiene la incomparable ventaja de que cualquiera que sea el punto de su progreso, [su obra] parece estar suficientemente acabada; [¿ustedes llamarían a eso un esbozo?]. Todos los valores están ahí en plena armonía... La gama de tonos y la armonía general son estrictamente observadas, con un genio que deriva más del instinto que del estudio... Es difícil... traducir este poema hecho de mil croquis, tan vasto y tan complicado, y expresar la embriaguez que se desprende de todo este pintoresquismo [en donde] la simplicidad embellece la belleza.⁴³

En el Retrato de niña podemos observar ya un poco más de definición lineal combinada con la soltura y desvanecimiento de la forma; por un lado el trazo rígido y deforme en tonos oscuros del contorno y por otro el trazo alargado y difuso del interior de la figura. “Los impresionistas tenían como característica técnica que su toque muestra mejor la palpitación de la vida”,⁴⁴

[y] el efecto deseado sólo puede obtenerse por la ligereza o por la regulación del tono... de tal modo que la luz siempre presente se mezcla con todas las cosas y las vivifica... al estar compuesto de una armonía de luces reflejadas y siempre cambiantes, no puede suponerse que parezca siempre el mismo, sino que palpita con movimiento, luz y vida. Si no hubiera otro modo de indicar la presencia de aire que la aplicación parcial y repetida del color tal como se emplea habitualmente, sin duda la representación sería tan fugaz como el efecto representado... No obstante, debe encontrar algo en que establecer su cuadro, aunque sólo sea por un minuto. El tiempo que el espectador necesita para ver y admirar la representación con esa prontitud que basta por sí sola para la conexión de su verdad.⁴⁵

Como dije, la espontaneidad que se percibe en los retratos de Renoir se debe a que él “permitía [a sus modelos] moverse y hablar”,⁴⁶ y “rogará al modelo que conserve su actitud habitual, que se siente como siempre y se vista de ordina-

rio”.⁴⁷ Esto explica su gusto por pintar niños, porque por lo general los niños son inquietos.

La línea sinuosa refleja la calidez de la mano que la ha trazado, así es como Renoir rechazaba esas líneas rígidas de otros pintores: “¡...como Ingres! Se muy bien que el tiempo ha favorecido sus telas, pero ¡qué desagradable impresión se experimentaba ante sus cuadros recién pintados! ¡Parecía entrarle a uno por los ojos como láminas de acero!”.⁴⁸ Los trazos aplicados con rapidez —que como vimos en el quinto capítulo—, tenían su origen en el grafismo y Renoir hacía que se fundieran línea y color como si ambos fuesen la misma cosa, pero conservando su independencia con trazos separados, esta técnica fue calificada por algunos críticos liberales de la época como “vehículo de la espontaneidad, sinceridad, veracidad [e] inmediatez”.⁴⁹ La velocidad del movimiento visual y el movimiento de las líneas son experimentados realmente por el espectador. “El enigma que rodea [este cuadro] tiene que ver no sólo con su sentido, sino también con su mera percepción visual”.⁵⁰ Lo que aparece en el Retrato de niña en estado de reposo, el espectador lo experimenta como movimiento porque la movilidad es conducida por la forma en que fue pintado. Si el espectador sigue con sus ojos las formas de las líneas, participará inmediatamente de la vida que sólo por el movimiento es posible. La mirada es conducida por esas finas líneas de estructura semidifusa que atraviesan el rostro de la niña, descubriendo una trayectoria de arriba hacia abajo constantemente, ahí se detiene la mirada y bajo el cuello de la niña las líneas delgadas y gruesas van entrelazadas hasta ser difusas completamente y mezcladas con el fondo que a su vez tiene líneas que se condensan y se desvanecen hacia el sustrato. “Nada se le puede añadir, y nada se le puede quitar. Si un cuadro alcanza esta forma, no podrá decirse que ha quedado inconcluso, a pesar de que, según las normas realistas, deba considerarse como tal”.⁵¹

El Retrato de niña es una imagen que está estática, sí, pero sugiere movilidad. “La famosa impresión... es el efecto de inmediatez que el artista buscaba, un efecto conseguido por los colores fuertes y las pinceladas onduladas, que sustituyen las formas más vigorosas resultantes del modelado convencional”.⁵² El viento mueve las cosas y el movimiento constituye el cambio, su tipo de trazo tiene superficies suavemente incorporadas sobre las que nuestra mirada se desliza velozmente en las formas que aparentemente están en reposo, cuyo

valor reside en su misma velocidad que se percibe también por trozos de líneas de distintas intensidades que impregnan el cuadro de energía.

Las líneas largas y anchas sirven para enfatizar la rapidez, en cambio las pequeñas líneas inclinadas trazadas con mayor cuidado en relación a las anteriores se perciben como un lento transcurrir del tiempo, de espíritu meditativo. El primer tipo de líneas, Renoir las ha aplicado en el fondo del cuadro, en parte del cabello y en la vestimenta; en el rostro y el cuello ha aplicado el tipo de línea delgada y suave, ¿acaso será porque quiso imprimir en la cara de la niña ese espíritu contemplativo? Por un lado podemos identificar perfectamente un rostro y por otro, el entorno, los cabellos y la ropa se encuentran disipados, las líneas son temblorosas, se funden y se evaporan y esto nos hace pensar en algo que no está fijo a pesar de su postura. Renoir logró en el Retrato de niña la paradoja de lentitud y rapidez del movimiento, en este sentido “[su obra está viva], porque [la] ha tomado de la vida”.⁵³

NOTAS

INTRODUCCIÓN

1. El impresionismo es una forma de vida, un movimiento artístico y una técnica pictórica, que a lo largo del texto el lector se encontrará de manera enfatizada en alguno de estos casos.
2. Al hablar de fugacidad y permanencia, me estoy refiriendo al tiempo en su proceso de transformación, pero también de inmutabilidad, “Platón define al tiempo como «la imagen móvil de la eternidad», es decir que el tiempo se reproduce en el movimiento... toda clase de cambio, la inmutabilidad que es propia del ser eterno. [En tanto que para Aristóteles,] el tiempo es el... movimiento según el antes y el después... o sea la sucesión. [Para Newton el tiempo] es una medida sensible y externa de la duración mediante el movimiento. [Para Leibniz es un] prever... lo que sucederá a movimientos diferentes unidos entre sí. [Para Hegel es] la conciencia [del yo y para San Agustín] la vida misma del alma que se extiende hacia el pasado o el porvenir... Nadie niega que el futuro no existe aún, pero en el alma ya existe la espera del futuro. Nadie niega que el pasado ya no está, pero todavía está en el alma la memoria del pasado. [Y para Bergson] todo movimiento... pasa al otro con una continuidad ininterrumpida”. Nicola Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1963, pp. 1109-1111.
4. *Ibidem*, pp. 71-72.
5. Artífice de una sensibilidad, para mí, es el creador de sensaciones, cuya sensibilidad parte de la tendencia a captar los aspectos más bellos y delicados de las cosas o a la propensión a ser herido o afectado por las mismas.
6. Cuando hablo de trazo me refiero a la manera de representar las líneas el pintor, que nos remiten a lo fugaz y a lo permanente.
7. Wolfhart Henckmann y Konrad Lotter, *Diccionario de estética*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1998, p. 141.
8. La estética impresionista proviene del arte del romanticismo en donde “lo bello está entretejido en el tiempo... El sentido de lo bello está más allá del orden del tiempo, no está en ningún tiempo determinable... no se altera ni perece, [pero] la belleza... no puede llegar a ser lo que [es] si no hay una mirada que [se deje] arrojar por [ella]”. Lucy Carrillo Castillo, *Tiempo y mundo de lo estético. Sobre los conceptos kantianos de mundo, tiempo, belleza y arte*, Medellín, Universidad de Antioquía, 2002, pp. 267-268, 273. Asimismo, “¿qué sucede a los objetos cuando el sujeto percibe en ellos, además de lo que cualquiera ve y siente, una cualidad artística que sólo pocos de nosotros podemos ver? ¿Está allí, y siempre ha estado allí, escondida de la percepción, hasta que alguno de nosotros, con ciertas dotes, intenta descubrirla y hacerla más y más perceptible?”. Bernard Berenson, *op. cit.*, p. 74. En este sentido, a lo largo de algunos capítulos me veo en la necesidad de explicar el concepto de belleza porque la pintura impresionista ha sido manipulada de forma comercial, como algo únicamente decorativo.
9. Sin embargo, desde la invención de la fotografía existió el deseo que movió a científicos y artistas a capturar a los sujetos y los objetos con métodos menos tardados, pero la pintura ya se había adelantado, ahora la preocupación de los pintores

LA ÉPOCA DE RENOIR

1. María Dolores Illescas Nájera, *Un haz de reflexiones en torno al tiempo, la historia y la modernidad*, México, Universidad Iberoamericana, 1995, p. 250.
2. “A mediados del siglo XIX... la velocidad del transporte por ferrocarril transformó la experiencia del entorno inmediato... quienes viajaban en el ferrocarril descubrían una secuencia caleidoscópica [y] la drástica reducción de las horas de viaje parecía convertir al mundo en un lugar más pequeño y más accesible, [por esto, entre otras cosas] en los siglos [anteriores], la teoría académica del arte sostenía claramente que la pintura y la escultura debían ocuparse del espacio, pero no del tiempo”. John House, *El tiempo y el arte del siglo XIX*, en: Kristen Lippincott, *El tiempo a través del tiempo*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 2000, p. 194.
3. Bernard Denvir, *El impresionismo*, Barcelona, Labor, 1975, pp. 10-11.
4. Mumford, *Technics and Civilization*, en: G.J. Whitrow, *El tiempo en la historia*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 206, 210-211, 220.
5. María Dolores Illescas Nájera, *op. cit.*, p. 278.
6. Luis Abad Carretero, *Una filosofía del instante*, México, El Colegio de México, 1954, pp. 249-250, 254.
7. “El hecho de que el hombre haya reemplazado el concepto de eternidad por el de infinitud le ha llevado a plantearse el problema de la eternidad en su vida misma. ¿Cómo es posible ser eterno siendo perecedero? [pero] no es la inmortalidad lo que quiere el moderno, es la eternidad... no en una vida futura eterna, sino en una vida terrestre eterna”. Proust y Dostoievsky, en: Luis Abad Carretero, *op. cit.*, pp. 23-24. Y “¿de qué dispone el concepto de eternidad que no tenga el de infinitud? De la creencia en que aunque se muera el espíritu va a continuar viviendo... La materia no pierde su fuerza aunque se le niegue el carácter de infinitud”. Luis Abad Carretero, *op. cit.*, p. 26.
8. *Ibidem*, p. 34.

9. Eric Hobsbawm, *La era del imperio, 1875-1914*, Buenos Aires, Grijalbo Mondadori, 1998, pp. 236-238.
10. Elda Fezzi, *Renoir*, Barcelona, Toray, 1969, p. 9.
11. Elda Fezzi, *Renoir, op. cit.*, pp. 22-23, 26-27.
12. La pintura impresionista se caracteriza por la aplicación de gruesas capas de pintura sobre el lienzo, “Monet y Pissarro preferían una textura granulosa, con una sólo capa de base, que combinaban con la aplicación de pintura dura y semiseca... creando una red moteada de color vibrante, a través de la cual se veía la base o los colores aplicados previamente... Al trabajar sobre una tabla o lienzo con imprimación lisa, se pueden suponer veladuras transparentes, cuyos colores brillan unos a través de otros, pero los efectos discontinuos de [los impresionistas con excepción de Degas, Manet y Renoir] sólo se podían lograr aplicando pintura dura sobre un soporte texturado”. Anthea Callen, *Técnicas de los impresionistas*, Madrid, Hermann Blume, 1996, p. 60.
13. Gabriele Crepaldi, *Renoir, el impresionista que sonríe a la vida y a la belleza*, Madrid, Electa de bolsillo, 2000, pp. 55, 59, 63, 96.
14. Walter Pach, *Pedro Augusto Renoir*, Barcelona, Grijalbo, 1961, p. 20.
16. *Íbidem*.
17. Pierre Francastel, *Arte y técnica en los siglos XIX y XX*, Madrid, Debate, 1990, pp. 141-143.
18. Robert Rosenblum y H.W. Janson, *El arte del siglo XIX*, Madrid, Akal, 1992, pp. 457-459.
19. Carlo Munari, *Arte del mundo moderno*, Barcelona, Teide, 1977, p. 116.
20. Aaron Scharf, *Arte y fotografía*, Madrid, Alianza Forma, 1994, pp. 218, 123, 225, 229.
21. Gabriele Crepaldi, *El impresionismo*, Barcelona, Electa, 2003, p. 83.
22. Eric Hobsbawm, *op. cit.*, pp. 181, 186.
23. *Íbidem*, p. 232.
24. Ambroise Vollard, *La vida y la obra de Pierre-Auguste Renoir*, Buenos Aires, Poseidón, 1944, p. 64.
25. Jean-Paul Crespelle, *La época de los impresionistas*, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1990, p. 231.
26. Tuckerman en: Robert L. Herbert, *El impresionismo. Arte, ocio y sociedad*, Madrid, Alianza, 1989, p. 37.
27. Sandro Bocola, *El arte de la modernidad. Estructura y dinámica de su evolución. De Goya a Beuys*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1999, pp. 124, 252.
28. “Entre las fachadas está tan en casa como un ciudadano entre sus cuatro paredes. Para él los letreros brillantes y esmaltados de las tiendas son un adorno de pared tan bueno como un cuadro al óleo para un burgués en su salón. Las paredes son el pupitre en el que apoya sus cuadernos de notas; los quioscos de prensa son sus bibliotecas y las terrazas de los cafés los balcones desde los que mira con desprecio sus réditos después de haber hecho su trabajo. En esa vida, en toda su variedad e inagotable riqueza de variaciones [Renoir creó su obra] entre las grises calles empedradas y contra el fondo gris del despotismo”. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: a lyric poet in the era of high capitalism*, Londres, 1973, p. 37, en: Stephen F. Eisenman, *et al., op. cit.*, p. 253.
29. Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos y Librería Yerba, 2000, p. 87.
30. Robert L. Herbert, *op. cit.*, p. 146.
31. La moda era parte del exhibicionismo, “podemos descubrir una de las razones por las que en estos últimos tiempos la moda ejerce tan poderosa influencia en nuestra conciencia... como consecuencia de lo cual los elementos transitorios y vacilantes de la vida van ganando más sitio para el despliegue de su actividad. La ruptura con el pasado que, durante más de un siglo, la humanidad civilizada ha estado trabajando incesantemente para provocar, hace que la conciencia se vuelva cada vez más hacia el presente. Esta acentuación del presente realza evidentemente al mismo tiempo los elementos de cambio: una clase recurrirá a la moda en todos los campos. [Por otra parte,] si el secreto de la moda se encuentra en el afán de búsqueda de la elegancia absoluta y una vida más placentera, la cada vez más móvil burguesía usaba la moda como uno de sus principales agentes para enmascarar la distancia que la separaba de las clases altas, al tiempo que afirmaba la propia con respecto a las que ocupaban los niveles inferiores”. *Íbidem*, p. 178.
32. Daniel Stern en *Villefosse*, 1942, pp. 320-321, en: Robert L. Herbert, *op. cit.*, p. 146.

CAPÍTULO PRIMERO

1. “*Impression* [es el] efecto más o menos acusado que los objetos exteriores ejercen sobre los órganos de los sentidos”. Stephen F. Eisenman, *et al., op. cit.*, p. 259.
2. Hay “dos características que habían de ser fundamentales en el impresionismo: síntesis de línea y sensación de movimiento”, Antonio F. Fuster, *El pequeño formato en el impresionismo español*, Madrid, Goya-Rea seguros, 1972, p. 35, pero “el impresionismo no se basa [únicamente] en el análisis ni en la síntesis, sino en la educación del ojo y del espíritu para la visión global del instante; no solo del instante de luz, sino de la totalidad de la visión que el ver en un instante comporta”. Rafael Benet, *Historia de la pintura moderna*, Barcelona, Omega, 1952, p. 96.
3. La impresión se encuentra cuando “el pintor se pone frente a la realidad con la intención de representarla con la máxima fidelidad posible. Pero precisamente en aquel momento se peca de que no es siempre la misma, sino que cambia con la variación de las condiciones atmosféricas, las estaciones y las diversas horas del día. No sólo eso, sino que también la

elección del punto de vista puede determinar efectos diversos e incluso el estado de ánimo del artista... al final es consciente de que su cuadro no es en absoluto una copia fiel del natural, sino solo la «impresión», que ha vivido e interiorizado en el momento en que ha pintado la escena”. Gabriele Crepaldi, *El impresionismo*, op. cit., p. 407. Sin embargo, “uno no tiene «impresiones» de las escenas que le resultan profundamente familiares. Una impresión es algo más o menos efímero; es lo que queda atrás cuando la escena ha desaparecido o se ha modificado. El conocimiento puede coexistir con lo conocido; una escena, por el contrario, sobrevive sola. Por intensa o empírica que haya sido la observación en ese momento, posteriormente resulta imposible verificar la impresión, al igual que sucede con los recuerdos”. John Berger, *El sentido de la vista*, Madrid, Alianza, 1990, p.181.

4. Ambroise Vollard, op. cit., pp. 50-51.

5. La belleza se crea cuando se le da apariencia agradable a lo ordinario y por lo tanto “la belleza... no existe por sí sola... sino que está incorporada a algún objeto físico. [De acuerdo con Baudelaire,] lo bello es siempre, inevitablemente, de una doble composición, aunque la impresión que produce sea una.... Lo bello está hecho de un elemento eterno, invariable, pero... circunstancial... por... la época, la moda, la moral, la pasión... La parte de belleza eterna solamente se manifiesta con el permiso y bajo la regla de la religión a la que pertenece el artista”. Charles Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor, 1999, p. 351. Asimismo, “La belleza transfiere a las cosas una vida divina y eterna, es una revelación de Dios en la apariencia esencial de las cosas”. Paolo D’Angelo, *La estética del romanticismo*, Visor, Madrid, 1999, p. 81. La belleza es perfección, pero “la perfección no pertenece a la humanidad sino tan sólo a Dios, y ya que nada puede ser concebido por el hombre excepto lo que pueden captar los sentidos, según Gombrich, el Todopoderoso ha impreso en el hombre una idea visible de perfección, y esto es lo que llamamos Belleza”. E. H. Gombrich, E.H., *Ideales e ídolos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, p. 147. En este aspecto sería preferente decir que “no hay una sola belleza sino, en último término, tantas formas de belleza cuantas obras de arte haya”. Paolo D’Angelo, op. cit., p. 162.

6. “Los impresionistas no trataban de producir ninguna fusión óptica. Sólo intentaban que sus colores y pinceladas, vistos a la distancia adecuada, presentaran un equivalente aceptable de las percepciones visuales del artista”. Anthea Callen, op. cit., p. 66. También “renunciaron a las tres supremas ilusiones de las que vivían los pintores académicos: línea, perspectiva y luz de taller. Donde uno busca solamente el contorno externo de las cosas, otro ve las verdaderas líneas vivas, no en forma geométrica, sino compuestas de mil pinceladas irregulares que, a distancia, crean vida. Donde uno ve las cosas situadas en planos de perspectiva regular, otro [el impresionista] ve la perspectiva fijada por mil puntos triviales en tono y pincel y por la variedad de estados atmosféricos”. Jules Laforgue, 1883, en: Phoebe Pool, *El impresionismo*, Barcelona, Thames and Hudson, 1991, p. 178.

7. André Leclerc, *Reinoir*, México, Hermes, p. 11.

8. Jean Leymarie, *La pintura francesa en el siglo XIX*, Barcelona, Skira, 1995, p.181.

9. En la historia del arte es un grupo de artistas el que conforma una corriente artística, pues “el arte no es algo ajeno a la naturaleza ni puede sobrepasar sus confines. La luz de una doctrina que mediante un don natural se esparce aquí y allá y recae sobre diferentes hombres en épocas y lugares distantes puede hacerse una mediante el arte. Esa luz no se hallará jamás por entero o en gran parte en un solo hombre”. Quintiliano en: Dore Ashton, *Una fábula del arte moderno*, Madrid, Fondo de Cultura Turner, 2001, p.17.

10. Stéphane Mallarmé, en: Guillermo Solana, *El impresionismo: la visión original. Antología de la crítica de arte (1867-1895)*, Madrid, Siruela, 1997, p. 104.

11. Galiene Francastel y Pierre Francastel, *El retrato*, Madrid, Debate, 1978, p. 165.

12. *Íbidem*, p. 174.

13. Théophile Gautier, *Las Bellas Artes en Europa*, 1855, en: Mireia Freixa, *Las vanguardias del siglo XIX*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, pp. 392-393.

14. George A. Flanagan, *Cómo entender el arte moderno*, Buenos Aires, Nova, p. 12.

15. “La historia del desarrollo del arte moderno en el siglo XIX es la historia de una heroica *avant-garde* que se aleja de los sujetos históricos y literarios hacia un arte de sensaciones puras o hacia un arte por el arte, en la superficie se desligaba de intereses sociales y políticos”. Sandra Benito, *La transición a la modernidad en la Francia del siglo XIX: cambios de temas y sujetos*, en: Museo Nacional de San Carlos, *Impresiones femeninas en la Francia del siglo XIX: Manet, Renoir, Rodan, Vuillard, Cassatt...*México, Landucci Editores, 2000, p. 27. “Los románticos miran más hacia la Edad Media y el Renacimiento, pero, sin limitarse al pasado, descubren, además, el siglo XIX en que viven... una época, sobre todo, en que se da prioridad al hombre... como único en su personalidad y múltiple en su eternidad... El artista empezó a ser consciente de que el centro de su originalidad reside en lo que hay de individual e intransferible en su mensaje en que se basaba el principio del Arte Moderno. (El romanticismo —escribió también Baudelaire— reside no solamente en la elección de los temas o en su autenticidad, sino en el modo de sentirlos)”. Maurice Sérullaz, *Impresionistas franceses*, 16. Robert L. Herbert, op. cit., p. 304.

17. Pierre Francastel, *Historia de la pintura francesa. Desde la Edad Media hasta Picasso*, Madrid, Alianza, 1970, p. 306.

19. Erika Bornay, *Historia universal del arte. El siglo XIX*, vol. VIII, Barcelona, Planeta, 1990, p. 304.

20. Gabriele Crepaldi, *El impresionismo*, op. cit., p. 16.

21. Phoebe Pool, op. cit., pp. 26-27.

22. Stéphane Mallarmé, en: Guillermo Solana, *op. cit.*, p. 105.
23. Simona Bartolena, *Impresionistas. Colores, luces, sonrisas: la más luminosa época de la pintura*, Barcelona, Electa de bolsillo, 2002, p. 130.
24. Edmond Duranty, *La Nouvelle Peinture. À propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*, E. Dentu, París, 1876, p. 298, en: Guillermo Solana, *op. cit.*, p. 90.
25. Para el artista impresionista “su obra nunca podrá ser verdadera equivalencia de una realidad fugitiva porque, con sólo que baje los ojos para cargar su pincel, la impresión visual cambiará inmediatamente... El cuadro impresionista, por tanto, no podrá ser nunca una transcripción exacta, sino más bien el registro de la reacción de cierta sensibilidad única ante un momento del tiempo que nunca podrá repetirse con exactitud”. Jules Laforgue, 1883, en: Phoebe Pool, *op. cit.*, p. 178. Asimismo, mientras los impresionistas trataban al color como dominante en la obra y eliminaban la línea del dibujo “el realismo en la ejecución no fue sólo aceptado, sino llevado adelante hasta el punto de una fotografía en colores”. George A. Flanagan, *op. cit.*, p. 14. Entre algunos de estos pintores académico-realistas se encuentran Meissonier, Bouguereau, Cabanel y Couture.
26. Maurice Sérullaz, *Impresionistas...*, *op. cit.*, p. 20.
27. “En el impresionismo moderno las cosas se reducen a su encandilamiento por el paso de la luz. Se abren en poros que se adaptan así, como una malla, a las peripecias del rayo solar. Este es deslizante, plano y transitivo. Se ha procedido a la primera desintegración y la luz ya no es... la unidad cósmica, sino que, por sí misma, constituye el personaje principal del cuadro... El diedro de luces y sombras impone esa tercera dimensión que da a esta pintura esos relieves tan palpables. No es el rayo sólido, no es una luz como una espada que cae sobre las cosas, sino un espolvoreo luminoso que... envuelve y disimula los valores plásticos del modelo... Todas las cosas están formadas por reflejos esparcidos, por brillos trémulos... Es el suyo un universo... donde todo pasa y donde todos los elementos están vistos en su fugacidad”. José Camon Aznar, *op. cit.*, pp. 19-20.
28. Charles Ephrussi, *Exposition des artistes indépendants*, Gazette des Beaux Arts, 1 de mayo de 1880, en: Guillermo Solana, *op. cit.*, p. 143.
29. José Camon Aznar, *op. cit.*, pp. 29-30, 34.

CAPÍTULO SEGUNDO

1. Artificio es la facultad íntima, más real y propia, y parte potencial del alma del mundo, porque forma a la materia y la configura desde dentro. Paul Westheim se refiere a la creación artística o artificio como aquello en lo cual no importa lo que se represente, no importa qué ideología se quiera interpretar, es el desarrollo de un lenguaje formal que llegue a la vez a los sentidos y a la conciencia. La realidad no es el objeto en sí, la transmutación del objeto, que deja de serlo para volverse forma; la transmutación de la percepción óptica en conocimiento espiritual. En el arte “no se trata... de representar tan sólo la vida del objeto animado corporal y espiritualmente... a la pintura le están reservadas otras posibilidades vitales que son tan transferibles como el retratar el alma y el cuerpo del objeto, y que se refieren a la intención armónica de la visión [para] hacer participar del ser a la materia”. Rafael Benet, *op. cit.*, p. 13. En este sentido, arte es “la actividad humana capaz de generar emociones por medio de artificios [de] concepción estética”. Grijalbo, *Gran diccionario enciclopédico ilustrado*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 2000, p. 158. Por lo tanto “una obra de arte... es un producto único, pero ¿por qué? No lo es por el hecho de ser ingeniosa, noble, bella, ilustrada, original, sincera, idealista, útil o instructiva: cualquiera de estas cualidades puede estar presente en ella, pero la obra de arte se distingue por ser el único objeto material del universo capaz de poseer una armonía interna. A todos los otros objetos la forma les ha sido impuesta desde fuera y al quitarles el molde se derrumba”. E. M. Foster, citado por Mario Praz, *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid, Taurus, 1979, p. 9.
2. Sensibilidad en este contexto “es la capacidad de recibir sensaciones y de obrar ante los estímulos, la capacidad de juicio o de valoración en un campo determinado, la capacidad de participar en las emociones de los demás. Sensible: lo que puede ser percibido por los sentidos, lo que tiene la capacidad de sentir, el que tiene la capacidad de participar en las emociones de los otros”. Grijalbo, *op. cit.*, p. 1528. “La visión del artista no puede estar condicionada por fórmulas matemáticas ni físicas. El que ve, en la dimensión más alta y profunda de esta palabra, es que alienta y vive pictóricamente, y en ese momento sobra todo conocimiento intelectual excluyendo, naturalmente, el que le ha proporcionado la profesión”. Antonio F. Fuster, *El pequeño formato...*, *op. cit.*, p. 28.
3. “El retrato tuvo un papel muy especial en la obra de los impresionistas. A pesar de que son muchas las telas en las que aparece la figura humana... Se mostraron más interesados por el género Manet y Renoir, que supieron captar la personalidad de sus modelos deteniéndose en una expresión característica o en la intensidad de una mirada”. Simona Bartolena, *op. cit.*, p.100. “Renoir ha pintado muchos retratos y lo ha hecho por dos razones: primero, por que eran una ganancia segura, mientras que una figura o un paisaje expuestos en el Salón podrían no tener a un comprador, después porque era un medio de darse a conocer. Pero el retrato no era el género de trabajo que prefería y durante sus treinta últimos años, cuando sus cuadros de composición, sus paisajes y sus naturalezas muertas le aseguraron los recursos suficientes no los
4. Ambroise Vollard, *op. cit.*, p. 64.
5. Jean-Paul Crespelle, *op. cit.*, p. 96-97.
6. Simona Bartolena, *op. cit.*, p. 119.

7. “Pintar flores —decía—, hace que repose mi espíritu, no gasto en ellas el mismo esfuerzo intelectual que cuando estoy delante de un modelo. Al pintar flores compongo tonos, arriesgo efectos audaces, preocupándome muy poco de la tela que de este modo puedo emborronar. Jamás me atrevería a obrar así con un modelo humano... y la experiencia que saco de esos trabajos me sirve más adelante para mis telas. El paisaje también es útil al pintar retratos. En el exterior uno puede usar sobre la tela tonalidades que jamás se lograrán plasmar en la tamizada luz de estudio”. Felicitas Tobien, *Auguste Renoir*, Barcelona, Editors, 2002, p 13.

8. André Leclerc, *op. cit.*, pp. 6, 12, 14.

9. Simona Bartolena, *op. cit.*, p. 116.

10. Jean-Paul Crespelle, *op. cit.*, p. 156.

11. “A finales del siglo XIX, el género del retrato podía también establecer la clase social del modelo [y por lo regular estos] retratos suavemente pintados enseñan... que en las clases altas no hay feas”. Stephen F. Eisenman, *et al.*, *op. cit.*, pp. 275-276.

13. J. K. Huysmans, en *L'Art Moderne*, 1882, en: Elda Fezzi, *La obra pictórica completa de Renoir*, Barcelona-Madrid, Noguer-Rizzoli, 1973, p. 11.

14. Robert L. Herbert, *op. cit.*, p. 99.

15. *Ibidem*, p. 103.

16. *Ibidem*, p. 138.

17. Ambroise Vollard, *op. cit.*, p. 114.

18. *Ibidem*, p. 188.

19. Walter Pach, *Renoir*, 1912, en: Ambroise Vollard, *op. cit.*, p. 188.

20. André Leclerc, *op. cit.*, p. 5.

21. El temperamento es la sensación que el artista tiene al momento de pintar, por lo cual Émilie Zola define la obra de arte como “un rincón de la creación visto a través de un temperamento”. Émilie Zola, *Le bon combat. De Courbet aux impressionnistes. Anthologie d'écrits sur l'art*, Hermann, París, 1974, p. 298, en: Guillermo Solana, *op. cit.*, pp. 14-15. Y la creación propia del artista es su originalidad y ésta es “característica innata de todo ser humano, algo exclusivo de la personalidad de cada uno... esta definición... refleja la profunda división entre lo intelectual y lo manual, que tuvo sus raíces en los ideales y aspiraciones del renacimiento”. Anthea Callen, *op. cit.*, pp. 15-16.

22. Yuxtaponer es colocar una cosa junto a otra, no es fundir, ni mezclar, ni sobreponer; sobreponer es poner una cosa encima de otra, yuxtaponer es añadir a ella. Añadir no mezclar. “La yuxtaposición en pintura, si uno observa muy de cerca produce un efecto de mil pequeñas pinceladas danzantes en todas direcciones como pajas de colores, todas luchando por su vida en la impresión global”. Jules Laforgue, en: Stephen F. Eisenman, *et al.*, *op. cit.*, p. 265.

23. “Durante la primera mitad de la década [de 1880], Renoir experimentó con bases blancas, lisas y espesas, que no dejaban ver la textura del lienzo y reflejaban un máximo de la luz a través de los colores traslucidos. A diferencia de las bases lisas, mates y absorbentes de gesso, usadas por los italianos y flamencos, las bases de Renoir eran de tipo oleoso, brillantes y poco absorbentes... Su hijo, Jean Renoir, recuerda los ingredientes de las bases usadas por el pintor en sus últimos años: una parte de blanco de plomo, un tercio de aceite de linaza y dos tercios de esencia de trementina... Su superficie blanca y lisa acentúa la saturación de los colores, especialmente los más transparentes, dándoles un efecto comparable al de la luz brillando a través de un cristal de color... Aunque en algunas partes... ha empleado el efecto de pintura dura y terrosa, arrastrada por la superficie... la impresión dominante es la de color brillante... La mayoría [de los colores] están combinados en húmedo sobre el lienzo mismo”. Anthea Callen, *op. cit.*, p. 118. “Durante este período de su actividad, que se extiende desde 1872 hasta 1881 aproximadamente, Renoir adoptó poco a poco un método pictórico que ha dado a su color y a su materia una riqueza y un esplendor incomparables... Vuelve a la técnica que dio tan maravillosos resultados en las manos de los flamencos del siglo XV, de Ticiano, del Greco, de Rubens y de Watteau: el empleo de veladuras. En vez de usar solamente colores opacos, ha obtenido efectos especiales poniendo colores transparentes sobre la preparación blanca de la tela o sobre otra coloración. La luminosidad de la preparación de la tela y los tonos subyacentes transparentan a través de las veladuras; Renoir, de esta forma, daba al colorido de sus cuadros una profundidad y una riqueza que no hubiera obtenido jamás si hubiese empleado únicamente colores opacos”. François Fosca, *op. cit.*, pp. 140-141.

24. “El negro desapareció prácticamente, salvo en las paletas de Renoir y Cézanne, que lo utilizaban como un color más y nunca para oscurecer los tonos”. Anthea Callen, *op. cit.*, p. 107.

25. André Leclerc, *op. cit.*, p. 6.

26. “El artista no es, en ningún caso, una máquina. Sólo una sensibilidad espiritualmente trabajada es capaz de llegar milagrosamente a la entraña de la existencia... Toda obra humana ha de estar sujeta a un fin. Renoir, tal vez, fue el único de los maestros impresionistas que intuyó esta pujanza de realismo celeste... la captación... de la substancia... de la forma en su existencia plena, rítmica... vital [que] sólo el espíritu es capaz de vivificar esos elementos formales terrestres”. Rafael Benet, *op. cit.*, p. 274.

27. Jean Leymarie, *op. cit.*, p. 181.

28. Ambroise Vollard, *op. cit.*, pp. 9-10.

29. *Ibidem*, p. 16.

30. “Hacia mediados del siglo XIX, el dibujo (*dessein*)... con sus connotaciones de planteamiento racional y de organización

cerebral de los elementos de una superficie, estaban firmemente relacionados con todo lo masculino... El color se encontraba asociado a lo contingente, a los cambios en la apariencia de la superficie y, por lo tanto, se encontraba estrechamente relacionado con la esfera de lo femenino... Charles Blanc... atribuye al dibujo [que la importancia] al dibujo hay que buscarla en el hecho de que, desde su punto de vista, se encontraba en la base de las tres artes mayores, arquitectura, escultura y pintura, mientras que el color sólo era esencial en la pintura. La relación entre color y dibujo dentro de la propia pintura se decía similar a la existente entre hombres y mujeres: *La unión del dibujo y el color es necesaria para la creación de la pintura, igual que lo es la unión de los hombres y las mujeres para la creación de la humanidad, pero también es necesario que el dibujo mantenga su supremacía sobre el color. Si no se diera esta circunstancia, la pintura estaría cortejando su propia ruina; se perdería por culpa del color igual que la humanidad se perdió por causa de Eva...* Presa de sus impulsos sensoriales, la mujer podía resultar excesiva y peligrosa. Como el color, también ella amenazaba con sobrepasar los límites y corromper el orden racional del dibujo-diseño". Charles Blanc, *Grammaire historique des arts du dessin*, 1867, en *Género y representación* por Tamar Garb, en: Francis Frascina, et al., *La modernidad y lo moderno: pintura francesa en el siglo XIX*, Madrid, Akal, c. 1998, pp. 289-290.

31. Ambroise Vollard, *op. cit.*, p. 25.

32. *Íbidem*, p. 32.

33. François Fosca, *op. cit.*, p. 116.

34. *Íbidem*, p. 10.

35. Gabriele Crepaldi, *El impresionismo*, *op. cit.*, p. 59.

36. Renoir escapaba con frecuencia de su propia época con la evocación del pasado "a diferencia de Degas para el cual la vida [estaba] hecha de aspectos amargos y feos, Renoir insistía en sus ideales sin ignorar la veracidad de su momento histórico... La pincelada suave, ligera y rota... traen a la memoria su siglo favorito, el XVIII... Su nacarada pincelada y su capacidad para sacarle partido a la luz... Para Renoir... el arte de Watteau, Boucher, Fragonard [y Lancret]. Tenían especial atractivo". Robert L. Herbert, *op. cit.*, p. 139.

37. Ambroise Vollard, *op. cit.*, p. 201.

38. Charles Baudelaire, *El pintor...*, *op. cit.*, pp. 92-93.

39. Renoir "hasta el fin, conservó la pasión de pintar, sostenida hasta la obsesión". Jean-Paul Crespelle, *op. cit.*, p. 254. En los últimos años de su vida pintó numerosas naturalezas muertas de flores, frutos y verduras; "amó a los niños, a las mujeres y a los gatos [y] es el único de los artistas contemporáneo que ha llegado a integrar el elemento divino con el elemento humano". Rafael Benet, *op. cit.*, p. 154. Y "ha buscado por todas partes la belleza pasajera, fugaz... ha sabido concentrar en sus [pinturas] el sabor... embriagador del vino de la vida". Charles Baudelaire, *El pintor...*, *op. cit.*, p. 137.

40. François Fosca, *op. cit.*, p. 262.

41. André Leclerc, *op. cit.*, p. 14.

42. Ambroise Vollard, *op. cit.*, p. 211.

43. François Fosca, *op. cit.*, p. 44.

44. *Íbidem*, p. 111.

45. *Íbidem*, p. 268.

46. *Íbidem*, p. 248.

47. Gabriele Crepaldi, *Renoir...*, *op. cit.*, p. 113.

48. François Fosca, *op. cit.*, p. 219.

49. *Íbidem*, p. 174.

50. Robert L. Herbert, *op. cit.*, p. 15.

51. "Hacia 1883 había... llegando finalmente a la conclusión de que no comprendía nada del [impresionismo] ni en la pintura ni en el dibujo... Cuando el pintor trabaja directamente en la naturaleza sólo busca fundamentalmente los efectos instantáneos. No se esfuerza por componer y muy pronto sus telas llegan a ser monótonas". Felicita Tobien, *op. cit.*, p. 20.

52. Ambroise Vollard, *op. cit.*, pp. 101-104.

53. Si bien *Les parapluies*, es un cuadro que fue trabajado en varios años por Renoir, el resultado valió enormemente la pena, pues reconozco este cuadro muy superior a muchos de los que se le consideran su obra maestra. "Las dos niñas y su linda mamá son todavía de gusto impresionista... e impresionista es la ejecución de cabellos, sombreros y flores; pero la bella [dama que protagoniza el cuadro] da muestras de convertirse en una diosa, mientras su sombrerera está perfilada con la firmeza de un gran dibujante que nunca hubiera oído decir que las líneas no existen en la naturaleza... Aquí principia el período ingrista (hacia 1882) y, por lo que a Renoir concierne, puede decirse que aquí finaliza el impresionismo... Todos los contornos están definidos con líneas gruesas; los tonos no se construyen mediante pequeños toques de color puro, sino que el pintor los ha elaborado en la paleta... Mientras Monet se preocupaba de reflejar una experiencia visual, Renoir se propuso siempre hacer un cuadro". Clive Bell, *Los impresionistas franceses*, Barcelona, Phaidon, 1963, p. 11. "Hay puntos comunes entre las obras de Ingres y las telas que Renoir pintó durante su período áspero (ingrista), [sin embargo] Renoir tiene más sencillez, naturalidad y equilibrio; por sorprendente que esto parezca a primera vista, tal es la razón de que este «impresionista» esté más cerca de la antigüedad". François Fosca, *op. cit.*, p. 185.

54. Simona Bartolena, *op. cit.*, pp. 118-119.

55. “Quiero deciros [—explicó un día Renoir a Vollard—] que hacia 1883 hubo una fractura en mi obra. Fui hasta el final del impresionismo y había llegado a esta conclusión: no sabía pintar ni dibujar. En una palabra, me hallaba en un callejón sin salida. Es exacto que a partir de 1883 se afirma francamente la ruptura de Renoir con el impresionismo, pero los primeros síntomas de esta fractura son anteriores a esta fecha. Antes de estudiar este período del arte de Renoir, que él calificaba de período áspero, y que a veces se llama su período ingresco... hacia finales de 1881... se sentía, pues, forzado a romper con el principio de la pintura al aire libre y a retocar en el taller lo pintado en el exterior”. François Fosca, *op. cit.*, p. 170. En 1887 cuando presentó en la Exposición Internacional su pintura *Las grandes bañistas*, que pertenece a su período ingresco, creía le aseguraría su consagración, al cabo de tres años de trabajo terminó *Las bañistas* y consideró esa tela como una obra maestra. “La presenté en una Exposición... ¡y de qué manera fui pisoteado y menospreciado!... afirmaron que yo estaba acabado... Y sólo Dios sabía cómo había luchado!”. Felicitas Tobien, *op. cit.*, p. 21. Al término de su “período áspero [o ingrata, es decir,] hacia 1888 su factura se haría más ligera, más suave, más fluida. Los tonos se funden unos en otros sin violencias. Pero su paleta no cambia, conserva los tonos frescos y vivos de su período impresionista”. François Fosca, *op. cit.*, p. 188. Y hacia 1900, “no comienza con un dibujo bien delimitado para colorearlo a continuación, se ocupa de los tonos al mismo tiempo que de las formas, en él las dos operaciones son simultáneas, no sucesivas como en muchos pintores. Para proceder así, era necesaria una gran ciencia que sólo puede adquirirse a base de

CAPÍTULO TERCERO

1. “La naturaleza quiere ser forzada y con solo caricias... no se llegará nunca a poseerla. Que el amor es una virtualidad compleja en la que concurren tanto la suavidad como la violencia... la medida de lo violento por revelación de la... templanza y también la medida de la templanza por el impulso arrebatador del entusiasmo”, Rafael Benet, *op. cit.*, p. 12. y “lo bello está hecho de un elemento eterno, invariable”. Charles Baudelaire, *El pintor...*, *op. cit.*, p. 78.

2. Honoré De Balzac, *La obra maestra desconocida*, en: *Melmoth reconciliado y otros cuentos fantásticos*, Madrid, Valdemar, 1997, p. 90.

3. Con respecto a la expresión de la niña, he mencionado la melancolía que transmite su rostro, pero es difícil creer, no obstante, que una niña de tres años pueda tener esa expresión, a no ser que en ella se encuentre la nostalgia que invadía a Renoir en el momento de pintarla. A diferencia de muchas pinturas de retrato de Manet, Degas y Morisot en donde sus pinceladas sueltas sugieren espontaneidad y sus personajes no muestran emoción ni revelan su carácter; en el cuadro de Renoir la niña transmite ternura, ensueño, inocencia y melancolía; esto se debe, desde mi punto de vista, a que Renoir se involucra con sus modelos emotivamente y no los trata como un detective que muestra las pruebas de su objetividad y desapego, como solía hacerlo un naturalista. “La objetividad... no significa mero desapego o falta de participación, sino que es una estructura definida compuesta de alejamiento y cercanía, indiferencia y compromiso”. Simmel, en: Robert L. Herbert, *op. cit.*, p. 50.

4. “Renoir... concedía la mayor importancia a la calidad de [la] piel [de sus modelos, la] piel que «no rechaza la luz», es la piel transparente. La carne humana no es en general y sobre todo en los seres jóvenes una materia totalmente opaca, sino una pulpa semitransparente, como la carne de una flor”. François Fosca, *op. cit.*, pp. 141-143. Renoir destaca en el retrato “no solamente... los rasgos exteriores, sino que, sobre los rasgos, fija el carácter y la materia de ser íntima del modelo... El pincel de Renoir rápido y ligero, les da la gracia, la suavidad, el abandono, hace su carne transparente, colorea sus mejillas y sus labios de un brillante encarnado”. Théodore Duret, *Les peintres impressionnistes*, Librairie Heymann el perois, París, mayo de 1878, en: Guillermo Solana, *op. cit.*, p. 132. Además, “poseía una fina sensibilidad para la frescura de la piel infantil, —frescura como la de las flores— para la pureza y bondad soñadoras en los ojos de los niños”. Peter H. Feist, *Pierre-Auguste Renoir 1841-1919. Un sueño de armonía*, Colonia, Benedikt Taschen, 1990, pp. 32, 36.

5. “[Renoir] tiene singulares afinidades de tonos con la escuela inglesa. Se complace en las irisaciones, en los tonos nacarados y rubios de Turner. Pero su dibujo es mucho más sólido”. Mallarmé, 1874, en: Guillermo Solana, *op. cit.*, pp. 56, 59.

6. El naturalismo “que tenía cierto paralelismo con el de los novelistas naturalistas, fue el de Manet, y sobre todo de Degas. Pero ¿ha sido el de Renoir entre 1872 y 1881? Prácticamente, no. [En sus obras de retrato] no se descubre... un rostro feo, poco agradado o vulgar. Ese pintor de la realidad contemporánea no ha visto en ella más que mujeres jóvenes, muchachas y niños, cuyos rostros son de una lozanía y de una seducción incomparables... Sus personajes tienen encanto e ingenuidad, las mujeres tienen rostros infantiles. Su entorno se ha convertido en un cuento de hadas exquisito como lo describe François Fosca y afirma, además, que Renoir no veía lo feo... No podemos sin embargo, afirmar que Renoir embellecía e idealizaba deliberadamente a los seres humanos, como hacía de manera flagrante Puvis de Chavannes... Le gustaba más trazar el sutil arabesco de un cuerpo de mujer, o el rostro ingenuo de un niño, que el más bello lugar campestre... Los niños no eran para él solamente formas y colores; también se interesaba por sus caracteres”. François Fosca, *op. cit.*, pp. 60, 63, 250. “En un retrato... lo que se intenta es conseguir un parecido exacto, pero [con algo de] idealización”. Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, 1863, en: Aaron Scharf, *op. cit.*, p. 144.

7. “Los retratos memorables son aquellos en los que la reflexión y la sensibilidad han puesto una técnica y un estilo al servicio de las peculiaridades específicas del retratado... El observador debe sentir que el protagonista no se ha detenido a posar, sino que se moverá en cualquier momento”. Jorge Lewinski y Mayotte Magnus, *El retrato en fotografía*, Barcelona, Marín, pp.16, 24. “Hacer un retrato no es sólo reproducir lo más exactamente posible los rasgos, los volúmenes y los colores de un rostro, es recrearlos para expresar mejor la personalidad íntima... El admirable retratista que fue Ingres da

prueba de ello... puede... ocurrir que el logro de un retrato se deba en parte a la simpatía de un pintor por su modelo, a esto, en nuestra opinión, se deben los más hermosos retratos de Renoir [Y] además todos los pintores saben cuán difícil [e] incómodo es al principio hacer guardar la pose a un modelo de corta edad, y cuán pronto se impacienta de tener que estar inmóvil. Además los rasgos de un rostro de niño son imprecisos, casi vagos”. François Fosca, *op. cit.*, p. 248. Casi siempre en este tipo de retratos se tiende a idealizar al modelo, “el pintor, en el retrato, debe hacer resaltar siempre la dignidad y grandeza de la persona y reprimir la imperfección de la naturaleza. [También casi siempre] los retratos... son el resultado de un acuerdo entre el artista y el modelo, [pero en el *Retrato de niña* fue un acuerdo entre la madre de la niña y el pintor]”. Norbert Schneider, *El arte del retrato. Las principales obras del retrato europeo 1420-1670*, Colonia, Taschen, 1999, pp. 18, 20.

8. Verlaine, *Arte poético*, 1882, en: José Camon Aznar, *op. cit.*, p. 29.

9. Frase tomada de Mallarmé referida a un cuadro de Manet.

10. Lesley Stevenson, *op. cit.*, p. 74.

11. *L'Artiste*, en: Lesley Stevenson, *op. cit.*, p. 76.

12. Lesley Stevenson, *op. cit.*, p. 114.

13. Seleccionados de la Colección Reader's Digest, *En torno al impresionismo*, México, Seleccionados de la Colección Reader's Digest 50 años, 1990, p. 74.

14. Charles Baudelairet, *A una que pasa*, en: Enrique López Castellón, *Simbolismo y bohemia: la Francia de Baudelaire*,

15. “Velázquez se convirtió en su máxima admiración, y ... señalaría de qué modo el español oponía gruesos toques de pigmento a las delgadas capas de color con que empezaba el cuadro”. Walter Pach, *op. cit.*, p. 20.

16. “El poder que tiene un pintor para poner de manifiesto la personalidad de un ser presenta un carácter misterioso; a todos nos ha ocurrido ver en un museo el retrato de un desconocido y quedar en seguida convencidos de que ese retrato debía ser de un parecido extraordinario. A primera vista, ese sentimiento es absurdo, puesto que nunca hemos visto al modelo, sin embargo, ese sentimiento no es una ilusión. El pintor, sin que se trate necesariamente de un gran maestro, ha llegado a reproducir por una especie de adivinación la personalidad de su modelo [en] su estricta tarea de pintor”. François Fosca, *op. cit.*, p. 248.

17. “La mancha impresionista... ha nacido en la mano de la Infanta Margarita de *Las meninas*... La mancha de color, que al independizarse del dibujo en ritmo creciente, llega a esa abstracción que vemos latente en gran parte de la obra imaginativa de Goya”. Antonio F. Fuster, *El pequeño formato...*, *op. cit.*, pp. 21-22. “El pequeño lazo rosa de la Infanta Margarita de Velázquez [posee] la gracia que dicta el instinto, [a la cual recurre Renoir] en un momento en que triunfa la variedad de matices del impresionismo, [pero lo más asombroso] es el magistral partido que saca el pintor del negro”. Jean Leymarie, *op. cit.*, p. 184.

19. *Íbidem*, p. 138.

20. “Se adivina que el artista ha tenido que aceptar a sus modelos tal como las madres burguesas se las habían llevado, poniéndoles el vestido más bonito, con la cabeza cuidadosamente arreglada y engalanadas. Pero en otros estudios de niños, frecuentemente anónimos, y sobre todo en los de su hijo, Renoir nos presenta a sus modelos... en su aspecto cotidiano, interpretando así lo que tanto le gustaba en el niño y lo que él tenía de común con ese pequeño... la naturalidad y la espontaneidad”. François Fosca, *op. cit.*, p. 249.

21. *Íbidem*, p. 164.

22. *Íbidem*.

23. Datos del *Retrato de niña* proporcionados por el Museo Soumaya: Pierre-Auguste Renoir 1841-1919. *Portrait de fillette (Retrato de niña)*, Signed with initial lower right r.- Pastel on paper laid down on board. 15 x 11 1/4 in. (38 x 28.6 cm). Drawn in 1880. Catálogo dama. Provenance: Ambroise Vollard, Paris. Marlborough Fine Art, London. Mrs. Elaine Blond, London. Exhibited: London, Marlborough Art Gallery, masters of the XIX and XX centuries, oct-nov 1954. pp. 24, 33, 42 il. François Dauite will include pastels, acuareles et dessins of his forth coming Renoir catalogue raisonne. Comprada en Crisitels, Nueva York, mayo 12, 1992. Impressionist and modern paintings, drawings and sculpture, part 1.

24. Lesley Stevenson, *op. cit.*, pp. 18-19.

25. *Íbidem*, p. 99.

26. Guillermo Solana, *op. cit.*, p. 20.

27. Émile Verhaeren, *Exposition d'oeuvres impressionnistes*, Le Journal de Bruxelles, 15 de junio de 1885, en: Guillermo Solana, *op. cit.*, p. 209.

28. William Gaunt, *Los impresionistas*, Barcelona, Labor, 1973, p. 19

29. François Fosca, *op. cit.*, p. 57.

30. Maupassant, en: Guillermo Solana, *op. cit.*, p. 23.

31. “Muchos matices son ignorados por la mayoría de los artistas, mientras que el rojo, el amarillo, el verde son fácilmente perceptibles, el azul, el índigo, el violeta no los sorprenden sino los ojos ejercitados”. Émile Verhaeren, *Exposition d'oeuvres impressionnistes*, Le Journal de Bruxelles, 15 de junio de 1885, en: Guillermo Solana, *op. cit.*, p. 209.

32. Goethe, *Teoría de los colores*, vol. 13, pp. 497, 763, 777, en: Michael Bockemühl, *op. cit.*, pp. 64-65.

33. Camille Lemonnier, *L'art à l'exposition universelle. Ceux qui n'exposent pas, l'artiste*, 31 de agosto de 1878, en:

- Guillermo Solana, *op. cit.*, p. 137.
 34. Guillermo Solana, *op. cit.*, p. 14.
 35. Ambroise Vollard, *op. cit.*, p. 96.
 36. Georges Lecomte, *L'Art Impressionniste*, 1892 en: Ambroise Vollard, *op. cit.*, pp. 95-96.

37. Ambroise Vollard, *op. cit.*, p. 202.

38. Anthea Callen, *op. cit.*, p. 63.

39. “La luz produce por lo pronto un color que denominamos amarillo y las tinieblas otro que llamamos azul. Estos dos colores, si en su estado más puro los mezclamos en forma que se equilibren exactamente, producen un tercero, que distinguimos con el nombre de verde”. Javier Arnaldo en: *Teoría de los colores*, *op. cit.*, p. 21. El verde es un color complementario y alude también más a ser un color frío si posee mayor cantidad de azul, así mismo el naranja es creado por la mezcla del rojo y el amarillo y el violeta por la unión del rojo con el azul. Verde, naranja y violeta serán colores opuestos. El azul tendrá como su opuesto al naranja, el amarillo al violeta y el rojo al verde. “Sólo logran la armonía aquellos que conocen los opuestos”. *Annals of the Fine Arts*, II, 1818, en: John Gage, *Color y cultura, la práctica y el significado del color de la antigüedad a la abstracción*, Madrid, Siruela, 1993, p. 173.

40. Javier Arnaldo, *op. cit.*, pp. 21, 26.

41. “El azul es el principio masculino, incisivo y espiritual; el amarillo es el principio femenino, suave, alegre y sensual; el rojo lo material, brutal y pesado, el color al que los otros dos colores siempre deben resistirse y al que deben superar. Si mezclas, por ejemplo, el serio y espiritual azul con el rojo, entonces das al azul un aspecto insoportablemente lúgubre que hace indispensable el uso del amarillo reconciliador (¡la mujer consoladora, no amante!), el color complementario del violeta. Si mezclas el rojo con el amarillo, proporcionas al pasivo y femenino amarillo un efecto sensual... que a su vez hará indispensable la aparición del frío y espiritual azul (el hombre), y ciertamente el azul esta situado justo frente al naranja. Los colores se aman unos a otros: azul y naranja, un acorde ... considerablemente afortunado. Pero si ahora mezclas el azul y el amarillo con el verde darás vida al rojo, la materia, la tierra, y en este caso yo, como pintor, siempre percibo una diferencia: junto al verde no se debe disponer el rojo eternamente material, brutal, como ocurre con otros colores cromáticos... De nuevo son el azul (el cielo) y el amarillo (el sol) los colores que vienen en ayuda del verde, a sojuzgar la materia. De lo cual se deduce que el azul y el amarillo no son equidistantes respecto al rojo. Pese a lo que demuestran todos los análisis espectrales, sigo creyendo que el amarillo (la mujer) está más cerca del rojo terrenal que el azul, principio masculino...”. Marc Macke, 12 de diciembre de 1910, en: John Gage, *op. cit.*, p. 207.

42. Johann Wolfgang von Goethe, *op. cit.*, p. 27.

43. “El frío remite al azul... Los colores fríos nos recuerdan el hielo y la nieve... El azul frío aminora el metabolismo y aumenta nuestra sensación de calma. Cuando se... coloca [a] los colores fríos [junto a los cálidos] vibran, como el fuego

44. Conrado Hock, *Los cuatro temperamentos*, México, Apóstoles de la palabra, 2000, pp. 49-51, 53.

45. “Recorriendo con la vista la superficie de... colores se logran básicamente dos resultados: una impresión puramente física. La belleza y restantes cualidades del color resultan agradables para la vista [y] el poder psicológico del color se hace patente, provocando una vibración espiritual. Su anterior y elemental poder físico se convierte simplemente en el sendero a través del cual el color alcanza el alma...”. Kandinsky, 1890, en: John Gage, *op. cit.*, pp. 188-189.

46. Charles Baudelaire, *El pintor...*, *op. cit.*, pp. 17-18.

47. Juan de Valera, *Carta-Prólogo a Azul de Rubén Darío*, 1888, en: Mireia Freixa, *op. cit.*, p. 439.

CAPÍTULO CUARTO

1. “Si... pretendemos que la idea base tenga vida propia, es decir, sea principio y fin de la creación, la solemos denominar apunte. Entonces, con independencia de su tamaño se habrá pretendido refleja en simples y definitivos trazos la esencia del motivo. El artista intenta transmitirnos, en forma resumida, su reacción plástica ante el natural... El apunte es la visión resumida de un trozo del natural. En él la verdad se nos ofrece desnuda, fresca, jugosa, exenta del menor aditamento innecesario. Al estar condensado lo esencial, desaparece lo superfluo... esta idea... que es la pura impresión de color, en su máximo acierto, nos desvela un mundo en el que la pintura ya no es simple espectáculo, sino algo mágico que, al romper la frontera de la línea, abre un horizonte insospechado de sensaciones visuales sin otro límite que el que le opone la imaginación del espectador... El apunte de color está por encima y lejos de la ilustración, como lo está de lo meramente decorativo. La decoración es superficial, tiende, ante todo, a agradar a la vista... mientras el apunte... siendo de apariencia superficial, encierra en su interior un valor en sugerencias infinito. [El *Retrato de niña*, se asemeja a un apunte, pero sólo en que parece una caligrafía, el sello distintivo de la línea vibrada que Renoir dejó en el retrato]. Los trozos que produce el arabesco del pincel o el toque de la espátula—nerviosos y abiertos—ensamblan con los sucesivos, que, a diferencia del cuadro de estudio trabajado, no espera su turno riguroso para fundirse con los precedentes”. Antonio F. Fuster, *El pequeño formato...*, *op. cit.*, pp. 15-17, 22. “La forma es producto de la inteligencia, y en cambio, el color pertenece a los sentidos”. Ingres en: Antonio F. Fuster, *El pequeño formato...*, *op. cit.*, p. 17.

2. Maurice Sérullaz, *Impresionistas...*, *op. cit.*, p. 13.

3. Robert L. Herbert, *op. cit.*, p. 190.
4. François Fosca, *op. cit.*, pp. 260-261.
5. Michael Bockemühl, *J.M.W. Turner 1775-1851. El mundo de la luz y del color*, Colonia, Benedickt Taschen, 1992.
6. Edmond Duranty, *La Nouvelle Peinture. À propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*, E. Dentu, París, 1876, p. 298, en: Guillermo Solana, *op. cit.*, p. 82.
7. Matizar significa mezclar diferentes colores debidamente combinados o cada pequeña variedad de tono que puede percibirse en un mismo color y es el rasgo especial que distingue elementos de un mismo género. Matizar, de este modo es, combinar colores con tonalidades proporcionadas. Hacer que un color adquiera una tonalidad diferente del conjunto. "El matiz —señala Signac— es la cualidad de un color (por ejemplo, azul ultramar, cobalto, cerúleo, prusia, etc.) y tono es el grado de intensidad de un matiz, desde el más oscuro al más claro". Maurice Sérullaz, *Impresionistas...*, *op. cit.*, p. 20.
8. Gabriele Crepaldi, *El impresionismo*, *op. cit.*, p. 256.
9. En los años 60, Manet y Renoir ya habían presagiado el futuro de la pintura; "las sombras estaban llenas de luz reflejada y tonos azul-violeta que contrastaban con el color de la luz del sol". Anthea Callen, *op. cit.*, p. 32.
10. Peter H. Feist, *Pierre-Auguste...*, *op. cit.*, p. 32.
11. Duranty, 1876, en: Guillermo Solana, *op. cit.*, p. 17.
12. "Describiendo algunos cuadros que Renoir pintó en [1876], Paul Mantz hablaba de esos toques alargados o cuadrados que dan a sus carnes cierta semejanza con el revés de un tapiz". François Fosca, *op. cit.*, p. 145.
13. Germain Bazin, *Tesoros del impresionismo en el Louvre*, Barcelona, Daimon, 1981, *op. cit.*, pp. 183-184.
14. Renoir en: Jean Leymarie, *op. cit.*, p. 184.
15. "Azul y violeta intenso, ésta será por algún tiempo su tonalidad preferida y, con ella, producirá la ambientación de un día de lluvia, en el bello cuadro... de *Parapluies*, así como un curioso espectáculo de *La Place Pigalle* —en el que una encantadora cabeza de jovencita vista de espaldas, en tres cuartos, intercepta la vista de la multitud que deambula por la acera—. Entre los dos se sitúa una crisis de inquietud que le hace desviarse durante algún tiempo de su camino propio. Como si fuera presa de remordimientos al ver la forma escaparse y fundirse, trata de captarla, ceñirla, desprenderla de un fondo que lo invade todo". Pierre Francastel, *Historia de...*, *op. cit.*, p. 324.
16. "El azul evoca una multitud de imágenes emotivas y a menudo contradictorias, Las asociaciones más obvias del azul son las del cielo y el mar: unas condiciones diferentes pueden darnos una serie entera de azules, desde el cobalto, profundo y claro, de un día veraniego, hasta los borrosos grises y verdes de un tiempo inestable o turbulento... Dado que el cielo y el mar son eternos y aparentemente infinitos, el azul se ha asociado desde hace mucho con la meditación y la relajación... el azul, por regla general, es un color frío y algunos de sus tonos sugieren el hielo y el acero... [evoca también un] aspecto... melancólico". Dale Russell, *El libro del azul*, Barcelona, Gustavo Gili, 1990, p. 20.
17. Jean Leymarie, *op. cit.*, p. 185.
18. También "en sus últimos años, su paleta se compone de una decena de colores, entre los que están los amarillos, los carmines, el rojo veneciano, el bermellón francés, el verde esmeralda, el azul cobalto y el marfil oscuro". Elda Fezzi, *Renoir*, *op. cit.*, pp. 11-12.
19. "Donde el pintor académico ve mera luz blanca, el impresionista distingue ricas descomposiciones prismáticas". Laforgue, 1883, en: Guillermo Solana, *op. cit.*, p. 19.
20. Duranty, 1876 en: Guillermo Solana, *op. cit.*, p. 17.
21. "El contraste simultáneo puede llevar a la composición óptica de los colores y a la gradación de su tono; en consecuencia, cuando los colores no poseen la misma gradación, el más oscuro parece más oscuro aún, y el más claro parece aún más luminoso... En la visión de dos colores yuxtaponidos, puede haber un contraste simultáneo de color y de tono". Michel-Eugène Chevreul, *Ley del contraste simultáneo de los colores*, 1839, en: Mireia Freixa, *op. cit.*, p. 280.
22. Paul Signac, en: John G. Bell, *Técnicas de tiza y pastel*, Barcelona, Leda, 1980, p. 46.
23. John G. Bell, *op. cit.*, p. 45.
24. Fénéon, 1891 en: Guillermo Solana, *op. cit.*, p. 19.
25. "Las teorías del color [de] Eugène Chevreul (1786-1889) habían sido publicadas antes de que los impresionistas [pintaran], aunque parece que no comenzaron a aplicarlas realmente hasta los años ochenta... Lo más significativo es que los científicos y los artistas se movieron en una misma dirección en el descubrimiento de que los colores no eran, como habían creído Leonardo y Alberti, realidades inmutables, sino que dependían de la percepción individual que formaba parte del universo de la luz". Bernard Denvir, *op. cit.*, p. 10. Los impresionistas "conocían las teorías sobre el color de Chevreul y experimentaron con los efectos del contraste de los colores, empleando los contrastes de colores complementarios para realizar su representación de los efectos atmosféricos de la luz y el color". Anthea Callen, *op. cit.*, p. 61. Chevreul "había distinguido entre mezcla real (pigmentaria), y mezcla aparente, que es la mezcla óptica: colores en manchas pequeñas contrastados, y, a cierta distancia, la retina los aprecia mezclados". Javier Arnaldo, *Chevreul, La ley de contraste simultáneo*, en: Goethe, *Teoría de los colores*, *op. cit.*, p. 29. Sin embargo, "lo que un pintor investiga no son las leyes del mundo físico, sino la naturaleza de nuestras reacciones ante el mismo. No le conciernen las causas, sino la naturaleza de ciertos efectos. El suyo es un problema psicológico: el de conjurar una imagen convincente a pesar de que ni uno solo de sus matices corresponde a lo que llamamos realidad". E. H. Gombrich, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, p. 56.

26. Félix Fénéon, *Les impressionnistes*, La Vogue, 13-20 de junio de 1886, en: Guillermo Solana, *op. cit.*, p. 225.
27. “La palabra pastel (*pastello*, de pasta) [es de] origen italiano... Leonardo da Vinci [la] denomina la manera de colorear en seco [y] le fue revelada por un artista francés, Jean Perréal, que llegó a Milán en 1499”. Geneviève Monnier, *op. cit.*, p. 15. “El vocablo pastel posee dos acepciones de sentido claramente diferenciado. La primera hace referencia a una planta... o hierba pastel, de la que se extrae un colorante de un azul análogo al añil que dio lugar a una industria de tinte muy próspera, fundamentalmente en Francia, en los siglos XVI y XVII. La segunda alude a una sustancia cretácea fabricada en forma de barritas en cuya elaboración intervienen pigmentos de distintos colores”. *ibidem*, p. 143.
28. “Algunos críticos consideran que una pintura al óleo tiene mucha más importancia y valor estético y comercial que otra de acuarela y que ambas son superiores al pastel. Los artistas, por lo general, tienen relegada o desconocen esta técnica, la desestiman como un medio que sólo es útil para notas o apuntes y no consideran que es el más simple, menos costoso y el más reducido material; su equipo está al alcance de todas las posibilidades, es fácil de llevar y guardar y siempre está a punto de uso. Por las barras de tiza o pastel se pueden resolver líneas muy definidas y es posible producir el efectivo textural de un grueso pincel; también podrán ser creadas impresiones de una extrema suavidad y gracia que ningún otro medio iguala: áreas planas y uniformes; gradaciones y fusiones de tono y color; los rasgos más valiosos, y texturas de una rugosidad extrema”. John G. Bell, *op. cit.*, p. 5.
29. Ambroise Vollard, *op. cit.*, p. 75.
30. Las tizas se usan por lo general para realizar el dibujo o contorno y el pastel para darle color al trabajo. El pastel se trabaja de manera directa sobre el papel o lienzo. “Los pintores preparan estas tizas de colores en forma de cilindros, haciéndolos rodar y aglutinándolos con una mezcla a base de cola de pescado, goma arábiga, miel de higo o, sustancia que a mi juicio confiere a los cilindros mejor calidad, suero de leche. Con este procedimiento esas tizas resultan más blandas; las otras son más duras y raspan el papel”. Una receta muy antigua de Petrus Gregorius, *Syntaxeon Artis mirabilis*, 1453, en: Geneviève Monnier, *op. cit.*, p. 147.
31. Michael Wright, *Introducción al pastel*, Barcelona, Blume, 1994, p. 8.
32. Geneviève Monnier, *op. cit.*, pp. 28-30.
33. “Chardin arribado tardíamente al retrato al pastel... La crítica... lo alababa como... el inventor de un nuevo gusto, [el gusto de la alta sociedad de su tiempo]”. Galiene Francastel y Pierre Francastel, *op. cit.*, p. 183.
34. Geneviève Monnier, *op. cit.*, p. 44.
35. “En lo más agitado de la Revolución francesa, [fue creado] el lápiz de grafito, con el que Ingres encontró la técnica más acomodada a su ideal, [pero] el neoclasicismo tenía la frialdad de las estatuas del mármol que inspiró su estética. Pronto iba a aparecer el retorno a la vida, al color, al movimiento”. Geneviève Monnier, *op. cit.*, pp. 9-10. También “Géricault dio gran vida a las figuras, captadas en plena acción... [y con] Delacroix empezaba la escuela romántica”. Jean Vallery Radot, *Dibujos franceses. Desde el siglo XV a Géricault*, Barcelona, Gustavo Gili, 1968, p. 31.
36. Geneviève Monnier, *op. cit.*, pp. 9-10.
37. Michael Wright, *op. cit.*, pp. 9-11.
38. Geneviève Monnier, *op. cit.*, pp. 72-77.
39. *Íbidem*, pp. 90-91.
40. Publicado en el *Voltaire* de la revista literaria y artística, junio de 1883, Joris-Karl Huysmans, *El arte moderno. Algunos*, Madrid, Alianza, 2002, pp. 135-136.
41. Jean-Paul Crespelle, *op. cit.*, p. 33.
42. *Íbidem*, p. 224.
43. “En los dibujos suyos, sobre todo de su período áspero, que son de una precisión escrupulosa y en los que ciñe las formas con un trazo delgado y seguro, pero nunca rígido,... hay otros en que esas mismas formas están representadas por masas que no delimitan ningún contorno y que parecen fundirse suavemente unas con otras, como hacen las grandes nubes en un borrascoso día de verano... En su último período utilizó... la sanguina, el lápiz o pasteles de este matiz, [esto demuestra] sus afinidades con los artistas franceses del siglo XVIII. Estos han sacado partido de la sanguina con tanta frecuencia ya sea rojiza como Watteau, o vinosa como en Fragonard... Renoir seguramente debió observar con atención los dibujos a tres lápices de Watteau, y las sanguinas de otros artistas de esta época, y se sintió tentado a imitarlos”. François Fosca, *op. cit.*, p. 238.
44. “‘Pero que tranquilas y suaves son las líneas griegas, y qué nerviosas e inquietas las líneas temblorosas de un Donatello o un Miguel Ángel!’”. George A. Flanagan, *op. cit.*, p. 11.
45. John G. Bell, *op. cit.*, p. 5.
46. Francisco Asins, *Cómo se pinta al pastel*, Barcelona, Editorial de Vecchi, 1990, p. 111.
47. Fragmento del célebre *Traité de la peinture au pastel*, París, 1788, en: Geneviève Monnier, *op. cit.*, p. 148.
48. Francisco Asins, *op. cit.*, pp. 111, 114.
49. “El pastel no se desprende del lienzo más que si sufre algún frotamiento o se le sacude con un poco de violencia. Así pues, si nos limitamos a colocar con cuidado y ligereza sobre la pintura un bastidor provisto de un tafetán que no haga sino rozar el pastel sin frotarlo ni sacudirlo, está claro que no sufrirá la menor alteración y que, por consiguiente, se podrá añadir a través de ese tejido el líquido adecuado para fijar el pastel sin desprenderlo ni borrarlo... Entre las materias concretas y transparentes, las resinas parecerían las sustancias más adecuadas para este uso; tanto más cuanto que son la base de los barnices. Pero todas, a excepción del alcanfor, que no tiene consistencia, modifican enteramente el tono de los colores. Por

lo tanto no pueden sino emplearse las gomas o las colas que carezcan de por sí de color, en una solución muy diluida que no altere el tono de los pigmentos coloreados”. Fragmento del célebre *Traité de la peinture au pastel. De los medios para fijar el pastel*, París, 1788, citado por Geneviève Monnier, *op. cit.*, p. 150. “Los fijativos de calidad modifican el aspecto de los pasteles alterando sensiblemente el equilibrio de los colores”. Geneviève Monnier, *op. cit.*, p. 8.

50. Maria Bazzi, *Técnicas pictóricas*, citado por Rafael Manzano, *Abelló. La revolución del pastel moderno*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1987, p. 51.

51. “En el tratamiento de estos temas, el pastel, más que la pintura al óleo, plasma a la perfección la rapidez y la instantaneidad del tema”. Geneviève Monnier, *op. cit.*, p. 64. El pastel se trabaja de forma más rápida que cualquier técnica húmeda porque no se pierde tiempo en mezclar los colores y esperar a que estos sequen. Esta técnica permite, además, la resolución de una forma por trazos largos y amplios, verticales y horizontales, diagonales y cruzados a la manera del rayado de un grabado o dibujo a la pluma.

52. “Los retratos asumen diversas formas e implican diferentes grados de análisis visual, pero su esencia reside en crear un parecido”. Judy Martin, *Enciclopedia de técnicas de pastel*, Barcelona, Acanto, 1992, p. 142.

53. Geneviève Monnier, *op. cit.*, p. 61.

54. John G. Bell, *op. cit.*, p. 5.

55. En la actualidad esta técnica se sigue usando de forma similar a la del siglo XIX, pero ahora podemos encontrar en el mercado barras de pastel de gran variedad de tonos, ya no existen únicamente en barras, sino también en lápiz, lo cual facilita el trabajo del artista, también existe gran variedad de soportes, sobre todo papel de distintas calidades. “Los colores al pastel se presentan en el mercado en forma de barras cilíndricas o cuadradas, protegidas con papel... los colores se fabrican en distintos grados de dureza. Pueden clasificarse en blandos, normales y duros... Existen en el mercado papeles particularmente apropiados para la técnica al pastel. Estos tipos de papel son ligeramente ásperos, lo que permite un buen agarre del polvo. El papel debe ser de aspecto áspero-aterciopelado, de un gramaje consistente, de textura suave, si es de color se debe usar el más idóneo según el trabajo a realizar, la más leve arruga repercute en el trabajo; la grasa que dejan los dedos impide que agarre el color, asimismo, se puede difuminar con los dedos, [pero en el caso de Renoir no ha sido así]... El carboncillo, la sanguina y el gis son similares a la técnica al pastel... Las tizas o cretas son pigmentos de inferior calidad al pastel... El lápiz pastel posee las cualidades básicas del pastel, pero con el formato de lápiz. Puede [ser] útil en dibujos de línea y para hacer retoques complementarios, que son más difíciles de realizar con el formato de las barras. La movilidad de trazo, la frescura y el potente color, son las características del lápiz [pastel], además, se puede afilar con una cuchilla... La dureza del pastel depende del aglutinante... las [barras] más delgadas y de mayor dureza se usan en el dibujo de trazo, las de mayor grosor y menor dureza en el trabajo de mancha [como seguramente trabajó Renoir en el *Retrato de niña*]”. Francisco Asins, *op. cit.*, pp. 111, 114-115.

56. Geneviève Monnier, *op. cit.*, pp. 7, 17.

57. John G. Bell, *op. cit.*, p. 44.

58. *Ibidem*, p. 45.

59. Geneviève Monnier, *op. cit.*, pp. 10, 81.

60. *Ibidem*, pp. 61, 63.

61. *Ibidem*, p. 68.

62. *Ibidem*, p. 86.

63. “Ninguno de los maestros impresionistas llegó, como Renoir, a equilibrar, en un puro estado de inocencia, las vivencias de lo percibido con las vivencias de lo voluntariamente armónico... todo ser material o inmaterial, para ser comprendido en su milagrosa verdad, necesita de un sujeto pensante, y, por lo tanto, que trascienda la propia materia en continuo cambio”. Rafael Benet, *op. cit.*, pp. 145-146. “Su nobleza de alma, su desinterés, su valor natural más que una energía fundamentada únicamente en la voluntad, le permitieron soportar sin sufrir demasiado pero ello las pruebas que tuvo que superar: dificultades materiales en la primera parte de su vida, enfermedades y sufrimientos físicos después. Fue un humanista. [Tenía] el espíritu de un hombre honrado... profundamente espiritualista”. François Fosca, *op. cit.*, p. 257.

64. Expresa Degas que está muy bien copiar lo que se ve, pero es mucho mejor dibujar lo que uno sólo ve en su memoria. Es una transformación en la que ésta colabora con la imaginación, en la que uno sólo reproduce lo que le ha llamado particularmente la atención, es decir, lo necesario.

65. Verlaine, *Arte poético*, publicado en 1882, en: Maurice Sérullaz en: *Enciclopedia...*, *op. cit.*, p. 15.

66. “La belleza absoluta y eterna no existe, o no es más que una abstracción aprehendida en la superficie de las diferentes formas de belleza. El elemento particular propio de cada forma de belleza proviene de las emociones; experimentamos emociones a título personal del mismo modo en que experimentamos nuestra forma de belleza particular”. Cézanne, 1905, en: Dore Ashton, *op. cit.*, p. 93. Cézanne no entendía de igual manera la belleza en la cual Baudelaire la presenta como eterna puesto que todos percibimos un tipo de belleza que no es la misma para otro, por eso habla de que la belleza se presenta en formas distintas o más bien es distinta para cada ojo que la percibe. A partir de este momento se había roto el hilo que unía a la escuela romántica con el impresionismo y nacían las vanguardias del siglo XX, con su muy particular

CAPÍTULO QUINTO

1. “No es la caligrafía del trazo o del contorno, no es la elegancia decorativa de las líneas, ni una imitación de las figuras griegas del Renacimiento, lo que se persigue actualmente... Lo que quiere el dibujo, en estas ambiciones modernas, es justamente reconocer muy estrechamente la naturaleza, abrazarla muy fuertemente, que sea irreprochable en todas las producciones de formas, que conozca la inagotable diversidad de caracteres. Adiós al cuerpo humano, tratado como un jarrón, desde el punto de vista del porte decorativo; adiós al uniforme monotonía del armazón, del modelo saliente bajo el desnudo; lo que nos hace falta es la nota especial del individuo moderno... la observación de la intimidad del hombre”. Louis-Émile Duranty, *La nouvelle peinture*, 1876, en: Mireia Freixa, *op. cit.*, p. 357.
2. “Un dibujo correcto puede ser una obra valiosa, llena de información deseada sobre el objeto producido, pero será un simple diagrama hasta que no esté dotado de movimiento. Cuando tiene movimiento, podemos afirmar que también tiene cualidad y estilo [y por lo tanto también vida]. Bernard Berenson, *op. cit.*, p. 76.
3. Robert L. Herbert, *op. cit.*, pp. 190, 192.
4. *Ibidem*, p. 192.
5. Antonio F. Fuster, *La parábola del impresionismo. De Corot a Marquet*, Madrid, Goya-Rea seguros, 1974, p. 9.
6. Gabriele Crepaldi, *El impresionismo*, *op. cit.*, p. 228.
7. Cézanne, en: Maurice Sérullaz, *Impresionistas...*, *op. cit.*, pp. 26, 28.
8. Honoré de Balzac, *La obra maestra desconocida*, 1845, en: Dore Ashton, *op. cit.*, p. 37.
9. *Ibidem*, p. 38.
10. *Ibidem*, p. 68.
11. “En realidad, el desarrollo de la técnica impresionista para pintar las sombras no se debió a una inspiración puramente estética, sino que la producción mecánica de colores tuvo mucho que ver en ello. Tres factores de especial importancia fueron el molido mecánico, los aceites aglutinantes y los aditivos empleados para mantener homogénea la pintura en los tubos, de reciente aparición [en la década de 1860]”. Anthea Callen, *op. cit.*, p. 22.
12. “La libertad interior del artista es el flujo impulsivo inexplicable del lápiz... de las imágenes e ideas: vivacidad, entusiasmo, espontaneidad y naturalidad son sus signos exteriores. Sin ese flujo no hay auténtico arte”. Diderot, en: Meyer Schapiro, *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*, Madrid, Tecnos, 1999, p. 207. “Las formas dibujadas tomaron cuerpo... en cada forma, entre las marcas del lápiz y el papel blanco en el que estaban inscritas, había ahora una puerta a través de la cual podían entrar momentos de una vida. [También] a menudo en el dibujo la técnica... se convierte en el estilo, la manera peculiar del artista [y] proviene de la necesidad de inventar una urgencia, de producir un dibujo urgente... para preservar un parecido, del mismo modo que un socorrista utiliza su técnica como nadador... para salvar una vida... La frescura de la visión, de la intensidad de ver algo por primera vez, pero la intensidad de ver por última vez es, creo yo, superior”. John Berger, *op. cit.*, p. 143.
13. Anthea Callen, *Técnicas de los impresionistas*, Madrid, Hermann Blume, 1996, p. 16.
14. Maurice Sérullaz, *Impresionistas...*, *op. cit.*, p. 13.
15. Elda Fezzi, *Reinoir*, *op. cit.*, p. 12.
16. John Rewald, en: Elda Fezzi, *Reinoir*, *op. cit.*, p. 13.
17. Gabriele Crepaldi, *El impresionismo*, *op. cit.*, p. 17.
18. Pierre Francastel, *Historia de...*, *op. cit.*, pp. 328-329.
19. Aquí continúo refiriéndome a la definición de lo moderno que hace Baudelaire: “a lo efímero, a lo fugitivo, a lo contingente, a ese envés del arte cuyo haz es lo eterno y lo inmutable... este elemento transitorio y fugitivo, que tal velozmente se metamorfosea, no debe menospreciarse o darse por sentado bajo ningún concepto. Al ignorarlo no podrá evitarse la caída en el abismo de cierta belleza abstracta e indeterminada, la belleza que era propia la primera mujer antes de la expulsión del Paraíso”. Charles Baudelaire en: Dore Ashton, *op. cit.*, p. 93.
20. George A. Flanagan, *op. cit.*, pp. 159, 162.
21. “Al desarrollarse el arte moderno, sus artistas tuvieron cada vez más conciencia de su derecho... a la expresión. Era el derecho a ser creador, en lugar de ser meramente imitador... Para la mayoría de los artistas de la época actual no hay nada notable o sorprendente en la idea de hacer un dibujo rápido, suelto y libre directamente del modelo, sin delinear o trabajar sobre él. Actualmente, incluso los dibujos comerciales están hechos así... pero... no hace tantos años el dibujo suelto o libre se consideraba simplemente descuidado o sin terminar”. George A. Flanagan, *op. cit.*, pp. 162-163. “Reinoir invocaba... la representación de las diversiones burguesas de la gran ciudad en el arte gráfico francés contemporáneo y algo anterior. La ilustración de los libros y revistas... había preocupado ya desde hacía varios decenios a dibujantes como Honoré Daumier, Paul Gavarni, Constantin Guys y muchos otros”. Peter H. Feist, *Pierre-Auguste Reinoir 1841-1919. Un sueño de armonía*, Colonia, Benedikt Taschen, 1990, p. 48. Así “los artistas gráficos, y, sobre todo, los caricaturistas, suelen superar en inventiva a los pintores, porque se sienten menos atados a convencionalismos”. Aaron Scharf, *op. cit.*, p. 242.
22. Robert L. Herbert, *op. cit.*, p. 43.

23. Castagnary, 1874, citado por Guillermo Solana, *op. cit.*, p. 15.
24. Ernest Renan, *El futuro de la ciencia*, en: Robert L. Herbert, *op. cit.*, p. 44.
25. Simmel en: Robert L. Herbert, *op. cit.*, p. 52.
26. Robert L. Herbert, *op. cit.*, p. 37.
27. “Nos sentimos inclinados a considerar el diseño... como algo que sólo tiene un propósito utilitario. Un diseño es algo que decora un tapiz o una alfombra... La debilidad, la insipidez y la imitación en el diseño son un indicio de falta de inspiración creadora, y todas las artes suelen dar muestras de él... El artista moderno casi siempre usa la palabra diseño, mientras que el artista académico prefiere usar la palabra composición... Hoy, la composición del artista académico no significa lo mismo que el diseño del artista moderno. Por composición, el artista académico significa la disposición de las partes de su cuadro de una forma agradable o interesante, pero no en modo alguno que destruya el realismo esencial de su cuadro... El diseño es más amplio que la composición... El diseño, tal como lo consideran los artistas modernos, supone necesariamente alguna deformación de las formas naturales. El diseño es creador, hace algo de la naturaleza, no se limita a copiarla... El arte académico, con su fuerte tendencia literaria y su constante deseo de realismo, ha aprisionado el diseño reduciéndolo a la forma impotente de la composición. El arte moderno pone en libertad al diseño, le devuelve el alto nivel que tenía en los grandes períodos históricos del arte”. George A. Flanagan, *op. cit.*, pp. 33-34, 36.
28. *Íbidem*, pp. 41-42, 44, 46.
29. *Íbidem*, p. 158.
30. Clive Bell, *op. cit.*, p. 9.
31. “Ni Manet ni Degas están limpios de pecado naturalista. En cambio, Renoir es el ángel del impresionismo: nunca fue naturalista experimental. Creyó en la belleza y la realizó. Dice Georges Rivière que tan realista es Degas con su inclinación a lo feo como Renoir con su inclinación a embellecerlo todo”. Rafael Benet, *op. cit.*, p. 15.
32. Clive Bell, *op. cit.*, pp. 10-13.
33. “El pintor Daumier no fue comprendido por el público... Tiene una personalidad aparte. Imposible clasificarlo. ¿Romántico? ¿Realista? ¿Simbolista?... De espíritu romántico, pero cuya técnica es de un evidente modernismo... que recuerda tanto a Millet como a los Renoir de la última época... Su obra [es] incompleta, apresurada y compleja... se anticipa, y con mucho, a todas las realizaciones de su época. Pues bien, este hombre diferente, cuyas pinturas, casi todas ellas realizadas entre 1860 y 1872, tan pronto se inspira en la literatura como en el teatro, como en la calle y la vida del pueblo”. Pierre Francastel, *Historia de...*, *op. cit.*, p. 305.
34. Baudelaire, en: Maurice Sérullaz, *Impresionistas franceses*, *op. cit.*, pp. 16-17.
35. Maurice Sérullaz, *Impresionistas...*, *op. cit.*, pp. 18, 20.
36. Clive Bell, *op. cit.*, p. 12.
37. Lionello Venturi, en: Carlo Munari, *op. cit.*, p. 119.
38. *Íbidem*, p. 121.
39. José Camon Aznar, *op. cit.*, p. 16.
40. Pierre Francastel, *Sociología del arte*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1972, pp. 187-189.
41. Antonio F. Fuster, *El pequeño formato...*, *op. cit.*, pp. 22-23.
42. “Sólo las obras de arte pueden intensificar la vida, pues las cosas meramente visibles no lo hacen — excepto cuando hemos aprendido a gozarlas como si fueran ya obras de arte— [asimismo,] no todos los productos de arte son intensificadores de la vida... ¿Por qué razón unos tienen tal poder y otros no? Cuando esos productos no son solamente representaciones de formas de la naturaleza o de formas mentales, sino que tienen valores táctiles y movimiento, entonces solamente entonces, pueden intensificar la vida”. Bernard Berenson, *op. cit.*, p. 63.
43. “El color, necesariamente, debe ser el siervo, primero de la forma y el dibujo... El color no puede surgir en el vacío, sino debe servir a un reconocimiento y una identificación rápidos, facilitar la interpretación de formas exteriores y la articulación de masas y acelerar la percepción de la forma... y del movimiento... El color está subordinado a la forma y al movimiento”. *ibidem*, pp. 82-83.
44. *Íbidem*, p. 65.
45. Théodore Duret y René Huyghe, en: Jacques Lassaigue, *El impresionismo*, Madrid, Aguilar, 1968, pp. 101-102.
46. Kenneth Clark, en: Jacques Lassaigue, *op. cit.*, p. 106.

CAPÍTULO SEXTO

LOS ASPECTOS CONCRETOS EN EL RETRATO DE NIÑA

1. Además... “del bosquejo tradicional del Renacimiento [y] su tentativa para fijar la atmósfera impalpable, los impresionistas conservaron los elementos emocionales y representativos anteriores... del espacio... se apoyaron en el estudio de otra civilización que hablaba otro lenguaje, y aquí sí hay una innovación... el descubrimiento hacia 1870 de las artes del Extremo Oriente”. Pierre Francastel, *Sociología...*, *op. cit.*, p. 186. “Mientras en occidente, en pleno medioevo, Fra Angélico, Van Der Weyden, Memling [y otros] practicaban una pintura miniada en su temática esencialmente religiosa, en China y Japón se habían desligado de lo puramente objetivo y veían la realidad desde dentro a través de una visión

idealizada”. Antonio F. Fuster, *El pequeño formato...*, *op. cit.*, p. 40.

2. “En la pura abstracción nada está acabado, porque nada está hecho en la estricta impresión. Lo «inacabado» de la pincelada sugerida provoca el milagro de lo inacabable en evocación”. *Ibidem*, p. 17. De igual manera, Henry Matisse consideraba que la expresión de un rostro, reside más bien en la composición global de [un] cuadro: en la superficie que contiene los cuerpos, en las áreas vacías que los rodean y en las proporciones. “El artista, al saber ver la complejidad en un instante, se asemeja en cierto modo a Dios, pues lo ve todo sin eliminar nada. La mirada instantánea del artista lo ordena todo y por su lucidez en ver puede participar algo de la eterna armonía”. Rafael Benet, *op. cit.*, p. 13. Asimismo, en lo japonés “lo que cuenta no son los elementos, sino el proceso de integración”. Pierre Francastel, *Pintura y sociedad*,

3. Antonio F. Fuster, *El pequeño formato...*, *op. cit.*, p. 40.

4. “En 1861, el barón de Chassirons publica *Notes sur le Japon, la Chine et l’Inde, 1858-1860*, primer libro francés que reproduciría facsímiles de obras del maestro Hokusai... Lo que despertó en particular la admiración de los artistas franceses fueron los aspectos formales de estos grabados: la cualidad sintética y expresiva de la línea, contorneando delicadamente las figuras y objetos; la claridad de la luz; los colores lisos, planos, sin sombras ni modelado... la economía de medios para expresar un tema; la maestría para captar los cambios y los fugitivos efectos de la atmósfera, el viento, la lluvia... y los insólitos puntos de vista [y] el poco interés... por la perspectiva”. Erika Bornay, *op. cit.*, pp. 310, 312.

5. Anthea Callen, *op. cit.*, p. 30.

6. Van Gogh narra un breve texto a su hermano Théo explicándole cómo el arte japonés termina en la estilización del trazo, la sencillez y delicadeza de lo mínimo. “Si estudiamos el arte japonés, vemos a un hombre sin duda sabio, filósofo e inteligente, que pasa su tiempo ¿haciendo el qué? ¿Estudiando la distancia que hay de la tierra a la luna? No. ¿Estudiando una sola brizna de hierba. Pero esta brizna de hierba le lleva a dibujar todas las plantas... Envidio a los japoneses la extrema limpieza que todo tiene en su trabajo. Nunca aburre, y nunca parece estar hecho a la ligera. Su obra es algo tan sencillo como el respirar, y hacen una figura con unos pocos y seguros trazos con la misma facilidad que nos abrochamos el chaleco”. Vincent van Gogh, *Los artistas japoneses viven en la naturaleza*, carta a Théo, Arles, s.f., septiembre 1888, en: Herschl B. Chipp, *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Madrid, Akal, 1995, pp. 54-55.

7. La simplificación presupone la abstracción. “Worringer parte del principio de que la obra de arte debe ser tenida como una exteriorización de la relación que existe entre el hombre y el mundo exterior; la abstracción es una respuesta del hombre a su realidad exterior, especialmente en aquellos instantes en que la vida humana se halla en fricción con su entorno... Ante lo individual, lo abstracto es lo universal, ante lo casual, lo necesario; frente a lo contingente lo abstracto es aquello que es esencial, es aquello que supone concepto ante lo material, aquello que no implica para su comprensión el conocimiento empírico de la realidad... es decir, la abstracción abandona la apariencia de las cosas para llegar a su esencia; lo abstracto no va en busca de lo que parece ser, de lo que vemos que es; sino simplemente de lo que es esencia”. Joan Sureda y Ana M. Guasch, *La trama de lo moderno*, Madrid, Akal, 1987, pp. 25-26. “En el siglo XIX... con perseverancia va de la representación por la línea a la representación por el signo, cada personalidad artística que aparece trae consigo una solución distinta al problema”. Pierre Francastel, *Historia de...*, *op. cit.*, p. 295.

8. Maurice Sérullaz, *Impresionistas...*, *op. cit.*, p. 21.

9. “En Manet las búsquedas acerca de la luz se yuxtaponen a otras búsquedas —acerca de la superficie coloreada, el volumen plano, el papel del contorno, la composición y presentación—”. Pierre Francastel, *Historia de...*, *op. cit.*, p. 303.

10. Carlo Munari, *op. cit.*, pp. 119-120.

11. “En la pura abstracción nada está acabado, porque nada está hecho en la estricta impresión. Lo inacabado de la pincelada sugerida provoca el milagro de lo inacabable en evocación”. Antonio F. Fuster, *El pequeño formato...*, *op. cit.*, p. 17. Henry Matisse consideraba que la expresión de un rostro, reside más bien en la composición global de [un] cuadro: en la superficie que contiene los cuerpos, en las áreas vacías que los rodean y en las proporciones. “El artista, al saber ver la complejidad en un instante, se asemeja en cierto modo a Dios, pues lo ve todo sin eliminar nada. La mirada instantánea del artista lo ordena todo y por su lucidez en ver puede participar algo de la eterna armonía”. Rafael Benet, *op. cit.*, p. 13.

12. Antonio F. Fuster, *El pequeño formato...*, *op. cit.*, p. 23.

13. *Ibidem*, p. 27.

14. “Las formas detenidas no excitaron primitivamente la retina, y ésta por sucesión y refinamiento extrajo de ellas, para comodidad de su experiencia, el sentido de los contornos netos; de ahí esa ilusión infantil de traducir la realidad viva y sin planos mediante el dibujo-contorno y la perspectiva dibujada”. Jacques Lassaingne, *op. cit.*, pp. 99-100.

15. Pierre Francastel, *Pintura y...*, p. 99.

16. “También realista, más independiente que impresionista, fue Édouard Manet, el cual sólo dejó un número limitado de dibujos: estudios de desnudos de pura línea; aguadas o vigorosos esbozos ágilmente ejecutados con manchas de tinta china, cuya brevedad recuerda la de los japoneses; retratos a lápiz, armonizados en gris, rosa y negro, que evocan el arte de Goya”. Maurice Sérullaz, *Impresionistas...*, *op. cit.*, p. 22.

17. Ambroise Vollard, *op. cit.*, p. 52.

18. Aaron Scharf, *op. cit.*, p. 62.

19. “El realismo era el nuevo enemigo del arte, y se achacaba a la fotografía el haberlo criado y fomentado, [asimismo Proudhon defendía la idea de que] todo es interpretación. Los términos de realismo forman parte inseparable del arte. El que piense que el objetivo del artista consiste en reproducir el aspecto material de las cosas, imitar la naturaleza, copiar,

falsificar, hará mejor en prescindir del arte. La expresión artística es la emoción que produce una sensibilidad capaz de inspirar idealismo. Esto es lo que se llama facultad estética”. Proudhon, *Du principe de l’art et de sa destination sociale*, 1863, citado por Aaron Scharf, *op. cit.*, pp. 134, 144.

20. Delacroix citado por Aaron Scharf, *op. cit.*, p. 126.

21. Aaron Scharf, *op. cit.*, pp. 65-69.

CAPÍTULO SÉPTIMO. EL PICTORIALISMO ESTÁ EN LA FOTOGRAFÍA, COMO EL IMPRESIONISMO EN LA PINTURA

1. Bernard Denvir, *op. cit.*, p. 15.

2. “Por un lado, la fotografía les presentaba, por primera vez, una imagen objetiva de la realidad, lo cual provocó el que algunos artistas intentaran un estilo de pintura aún más fastidiosamente representativo. Por otro lado, para algunos la misma existencia de la imagen fotográfica les liberaba de las demandas de representar fielmente el mundo visual, permitiéndoles buscar una representación más personal. El fotógrafo también es un artista, porque además de elegir el motivo a fotografiar, también experimenta con diferentes exposiciones y diferentes papeles. Como la de los impresionistas, cuyo método se basaba en introducir a la pintura las percepciones ópticas individuales del artista, algo que no está al alcance de la cámara. Además, dejó libres a los artistas para explorar los problemas de la pintura misma”. Anthea Callen, *op. cit.*, pp. 27-28. Ahora, “la pintura ya no se justifica con la única pretensión de captar la superficie de las cosas, lo aparente de las mismas; tiene que dar un paso más; dejar la imagen exterior para ir en busca de la imagen interior, de aquello que los hombres no pueden captar con su mirada”. Joan Sureda y Ana M. Guasch, *op. cit.*, p. 16.

3. “El invento de fijar imágenes fugitivas no sólo es vano sino que, como los estudiosos alemanes han demostrado incontrovertiblemente, el mero deseo de hacer tal es blasfemo. El hombre ha sido creado a imagen de Dios, y una invención humana no puede capturar la imagen de Dios. Sólo el divino artista, divinamente inspirado, puede atreverse a reproducir los divinos rasgos humanos mediante su genio, pero nunca con la ayuda de un artefacto mecánico”. Líneas tomadas del Leipzig City Advertiser, en: John Devane, *Dibujar y pintar el retrato*, Madrid, Hermann Blume, 1984, p. 37.

4. “La palabra pictorialismo proviene de la expresión inglesa *pictorial*, que es una palabra derivada de la palabra *picture*, que significa imagen o cuadro y no pintura, que la lengua inglesa traduce como *painting*. Los términos: fotografía pintoresca, fotografía pictórica o pictoricismo resultan inadecuadas”. Marc Mélon, *Más allá de lo real: la fotografía artística*, a J. C. Lemagny A. Rouillé, *Historia de la Fotografía*, Barcelona, 1988, p. 87, en: Centre Cultural de la Fundació La Caixa. *La fotografía pictorialista a Espanya 1900-1936*, Barcelona, La Fundació La Caixa, 1999, p. 13. Y “pintar es representar primero con líneas y después cubrir con una capa de pintura la superficie de las cosas, plasmar una idea o sentimiento, con el uso de los colores; es decir que pictórico es todo lo adecuado para ser representado únicamente en pintura. En cambio, lo que hace la cámara fotográfica en este caso es dibujar y según Charles Blanc, director de la *Gazette des Beaux-Arts*, dibujar, no es simple imitación, no es una copia que se limita a ajustarse al original, no es una reproducción inherente. El dibujo es expresión del espíritu, de un pensamiento, y es superior a la verdad literal”. Texto tomado de la *Grammaire des Arts du Dessin de Blanc en Los Salons y las críticas al estilo fotográfico en el arte*, París, 1867, en: Aaron Scharf, *op. cit.*, p. 158. De dicha forma comenzaron a destacar figuras en el ambiente de la *fotografía artística*: Robert Demachy, Frederik H. Evans, Eduard Steichen, el Barón Adolph De Meyer, Gertrude Käsebier, Alvin Langdon

5. Rosalind Krauss, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 64.

6. *Íbidem*, p. 65.

7. “Foto es... como un cuadro viviente, la figuración del aspecto inmóvil y pintarrajeado bajo el cual vemos a los muertos... La foto, aprovechando [una] acción instantánea, inmoviliza una escena rápida en su momento decisivo”. Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1989, pp. 72-74.

8. “Las vistas tomadas con la cámara de Talbot, que no tardaron en recibir el nombre de calotipos, se imprimían a partir de negativos de papel encerado o aceitado, de modo que reproducían la textura fibrosa del papel y daban la impresión de amplias masas tonales de luz y oscuridad y contornos indistintos”. Aaron Scharf, *op. cit.*, p. 31.

9. Rosalind Krauss, *op. cit.*, pp. 67-68.

10. *Íbidem*, p. 72.

11. “El monotipo es un procedimiento que... no permite efectuar varias copias de la misma imagen. Las copias de monotipos se obtienen a partir de dibujos hechos con tinta de imprenta sobre placas de vidrio o de metal. Se puede proceder de dos formas distintas. El método del fondo negro consiste en embadurnar por completo la placa con tinta, y después, utilizando un trapo o el dedo, se elimina la tinta por zonas para situar las luces altas y los tonos grises de la imagen. El otro método, la técnica del fondo claro, consiste simplemente en dibujar con tinta y un pincel sobre una placa virgen. Dado que ni en uno ni en otro caso los trazos se graban sobre la placa, es estrictamente imposible reconstruir el dibujo una vez que el papel ha absorbido toda la tinta, después de realizar una o, como máximo, dos copias”. Rosalind Krauss, *op. cit.*, p. 72.

12. *Íbidem*, p. 73.

13. E. H. Gombrich, *Arte...*, *op. cit.*, p. 43.

14. En la época de los impresionistas “el retrato fotográfico amenazaba con arrumbar al pictórico. Gustaba la aparente

naturalidad de las poses, en realidad fruto de largas sesiones, y el verismo de la imagen. El retrato fotográfico estaba al alcance de todos, no era costoso como una pintura... era relativamente rápido estaba muy de moda". Simona Bartolena, *op. cit.*, p. 80.

15. Anthea Callen, *op. cit.*, p. 31.

16. Rosalind Krauss, *op. cit.*, p. 74.

17. "Durante la primera parte del siglo XIX los pintores se embebieron de literatura y los escritores trataron de emular a los pintores; el advenimiento del impresionismo supuso, en cambio, que la pintura dejara de inspirarse en la literatura para inclinarse hacia la fotografía". Mario Praz, *op. cit.*, p. 178.

18. Roland Barthes, *op. cit.*, pp. 70-71.

19. "Los tradicionalistas pensaban que la naturaleza «al natural» carecía de esa sensación de permanencia y nobleza que sólo adquiría reorganizando sus elementos en un conjunto idealizado". Phoebe Pool, *op. cit.*, p. 19. La belleza como una idealización de las cosas que se comenzó a manifestar en el arte romántico y que los impresionistas y los fotógrafos pictorialistas retoman en sus creaciones.

20. *Ibidem*, p. 15.

21. Bill Jones, *False documents, a conversation with Jeff Wall*, Arts Magazine, vol. 64, nº 9, mayo 1990, en: Valérie Picaudé y Philippe Arbaizar, *La confusión de los géneros en fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p. 37.

22. Debido a que los fotógrafos comenzaron a imitar a la pintura prerrafaelista, cayeron en un error similar al de los pintores. "La naturaleza... es bella, y los cuadros de estos prerrafaelistas están estropeados por pura y simple fealdad... Es preciso pintar lo que se ve en ella, no lo que está en ella... Esos pintores olvidan que la visión doble de nuestros dos ojos añade a los contornos una cierta suavidad, una cierta falta de nitidez, una cierta redondez". Claude Mellot, *Las críticas al prerrafaelismo*, 1857, en: Aaron Scharf, *op. cit.*, p. 111.

23. El fotógrafo más célebre... Henry Peach Robinson (1830-1901), inició su carrera también como pintor de inspiración prerrafaelista y "según [éste], las leyes que regían la fotografía eran las mismas que regían la pintura... el medio fotográfico no adolecía en absoluto de falta de poesía. El realismo total no era posible en ningún arte... y los fotógrafos debían insistir más en captar lo ideal de sus imágenes... Acababa declarando... que... no se puede dar mejor consejo al fotógrafo que instarle a examinar la obra de gente como Corot, Millet... y... Constable". Aaron Scharf, *op. cit.*, pp. 253-254.

24. *Ibidem*, pp. 154, 158.

25. Emerson estaba influenciado al principio por los pintores Turner y Whistler y sus fotografías tienen esa atmósfera etérea, las cuales "exhibió y publicó... y en marzo de 1886 da una conferencia para la *Camera Club* de Londres en donde anuncia la fotografía como un arte pictórico y ataca el ideal artístico de la época, que era el libro de H. P. Robinson. Criticó no sólo la artificialidad de las poses, sino que también estuvo en contra de lo que se retrata con precisión. Desaprobó todas las intervenciones manuales, hasta el retoque, y defendió la pureza de la imagen directa, no manipulada o sin trucos". Brian Coe, et al., *Técnicas de los grandes fotógrafos*, Hermann Blume, Madrid, 1983, p. 76. "Con sus investigaciones sobre percepción dedujo que nuestro campo de visión no es uniforme, pues la zona central queda claramente definida, en tanto que los márgenes son más o menos difusos". Beaumont Newhall, *Historia de la fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, Barcelona, Gustavo Gili, s/f., p. 142. Se oponía a la idea de dar a la fotografía un lugar dentro del arte, pero "consideraba que los métodos utilizados por el fotógrafo tenían que ver con la calidad artística y estaba convencido de que si era posible crear fotografías de gran belleza, aunque esa belleza sólo se encontrara de manera natural en el mundo real". Beaumont Newhall, *op. cit.*, p. 141.

27. Al menos en Francia, "la fotografía terminó siendo reconocida como arte el 10 de Abril de 1862, considerando que los dibujos fotográficos no deben necesariamente... ser considerados como desprovistos de carácter artístico". Declaración de la audiencia territorial de París en 1862 y publicado en *Le Moniteur de la Photographie*, 15 de diciembre de 1862, en: Jean A. Keim, *Historia de la fotografía*, Barcelona, Oikos-Tau, 1971, p. 44. Y en el mundo fue hasta 1886 que se denominó oficialmente a este tipo de imágenes como fotografía pictorialista.

28. Para el artista fotógrafo de esos tiempos "Las reglas de composición se inspiraban en la pintura de la época, e insistían en la importancia de la educación de la visión y se buscaba la armonía de las líneas, los volúmenes y los planos por la simplificación del tema, desprovisto de detalles y de nitidez... Aparecieron los llamados objetivos de artista que suponían un retroceso técnico de la óptica, procurando tener una imagen imprecisa, un aspecto *flou*, recurriendo a las aberraciones cromáticas y esféricas de las lentes primitivas". Marie-Loup Sougez, *Historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 1988,

29. Aaron Scharf, *op. cit.*, pp. 93-95.

30. "Las fotografías de Muybridge no sólo contradecían muchas de las observaciones más exactas y actuales de los artistas, sino que, además revelaban fases de locomoción que no estaban al alcance del ojo humano. El significado de la expresión «fidelidad a la naturaleza» perdió su fuerza: lo que era fiel no siempre estaba al alcance del ojo, y lo que estaba al alcance del ojo no siempre era fiel". *Ibidem*, p. 223. "La defensa de la óptica fisiológica en la representación artística, e incluso en la representación de objetos en rápido movimiento, emprendida por filósofos y hombres de ciencia, tenía necesariamente que favorecer a los defensores de la forma borrosa. Es irónico, por consiguiente, que la aparición de las fotografías de Muybridge, al reforzar los argumentos de los fisiólogos, ayudase posiblemente a fomentar una mayor aceptación del impresionismo hacia mediados del siglo, mientras, para mayor ironía, los naturalistas más intransigentes,

los campeones de la verdad literal sobre la verdad óptica, contribuían a consolidar al neoimpresionismo modernista, Cézanne, el cubismo y el futurismo. [También] inspirado en la obra de Muybridge... Marey... hombre de ciencia... ideó también una técnica que recibió el nombre de cronofotográfica [que consistía en] imágenes contiguas y superpuestas [que] revelaban los patrones de continuidad del movimiento mismo... Marey pudo obtener diagramas de de oscilación de sus modelos en movimiento". *Ibidem*, pp. 240-242. "Ya en los años sesenta... había cámaras fotográficas capaces de sacar varias fotografías consecutivas del mismo objeto en una sola placa... La idea de organizar imágenes consecutivas para hacer fotografías móviles estaba ya en la mente humana hacia el año 1860. A comienzos de los años treinta aparecieron en escena ingenios como el... estroboscopio y el zoetropio. Por medio de estos instrumentos se podía hacer que dibujos o litografías, utilizando el fenómeno de la persistencia de visión, diesen a sus escenas una cierta ilusión de movimiento. Con la invención de la fotografía ya sólo era cuestión de tiempo que las fotografías ocupasen el lugar de dibujos y litografías en esas cámaras cinematográficas primitivas, y hacia 1851 comenzó a hacerse esto en un ingenio llamado bioscopio... En 1861, Dumont sacó la patente francesa de una cámara fotográfica de la que se decía que podía registrar rápidamente fases sucesivas del movimiento... Pero la idea de producir imágenes fotográficas consecutivas sin el propósito específico de impartirles movimiento ya estaba en el aire en 1862". *Ibidem*, pp. 214-216.

31. La fotografía generó un "progreso en continua evolución hacia la verosimilitud en la representación, un relato en el cual la perspectiva renacentista y la fotografía son parte de la misma búsqueda de un equivalente totalmente objetivo de la visión natural". Steve Yates, *Poéticas del espacio. Antología crítica sobre la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 13.

32. "Monet, Bazille y Renoir [son] pintores que aman a su propia época desde el fondo de sus mentes y de sus corazones artísticos... interpretan su tiempo como hombres que lo sienten palpar dentro de sí, que están poseídos por él y contentos de estarlo. Sus obras tienen vida propia porque ellos las han arrancado de la misma vida y las han pintado con todo el amor que sienten por los temas modernos". Émile Zola, 1868, citado por Bernard Denvir, *op. cit.*, p. 14.

33. Bernard Denvir, *op. cit.*, pp. 11-14.

34. Camille Lemonnier, *L'art à l'exposition universelle. Ceux qui n'exposent pas, l'artiste*, 31 de agosto de 1878, en: Guillermo Solana, *op. cit.*, p. 138.

35. Steve Yates, *op. cit.*, p. 115.

36. "El modelo de visión basado en la cámara oscura y su ruptura a través de la modernización del concepto de visión plantea que una importante transformación en el pensamiento sobre la visión es anterior tanto a la invención de la fotografía en 1839 como a la pintura modernista surgida más adelante en el mismo siglo. El resultado fueron unos nuevos modelos de visión autónoma basados en la subjetividad. El mundo de relaciones externas fijas fue sustituido por modos de ver diferentes". Jonathan Crary, *Modernización de la visión*, en: Steve Yates, *op. cit.*, p. 129.

37. Talbot, en: Geoffrey Batchen, *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p. 94.

38. Louis-Émile Duranty, *La nouvelle peinture*, 1876, en: Mireia Freixa, *op. cit.*, p. 359.

39. "La inmediatez y la simultaneidad son características temporales, así como la percepción y la experiencia estética son expresión de una conciencia del tiempo y el espacio. La experiencia del tiempo en el marco animado del espacio". Talbot, *The Pencil of Nature*, 1844, citado por Geoffrey Batchen, *op. cit.*, p. 94-95.

41. "Degas fue uno de los primeros artistas que se dio cuenta de lo que la fotografía puede enseñar al pintor, y también de lo que el pintor ha de poner cuidado en no aprender de ella". Paul Valéry, en: Aaron Scharf, *op. cit.*, pp. 194-195. "Las pinturas de Degas nos resultan cercanas a causa de su dinamismo, de su aserción del poder de los humanos para imponer patrones a la naturaleza y de su manera de fragmentación". Robert L. Herbert, *op. cit.*, p. 170.

42. *Ibidem*, p. 169.

43. Aaron Scharf, *op. cit.*, p. 213.

44. Roland Barthes, *op. cit.*, pp. 41-43.

45. Geoffrey Batchen, *op. cit.*, pp. 95-96.

46. Anthea Callen, *op. cit.*, p. 31.

47. "El pasado, conservando lo picante de lo fantasmal, recobrará la luz y el movimiento de la vida, y se hará presente". Charles Baudelaire, *El pintor...*, *op. cit.*, p. 77.

48. Aaron Scharf, *op. cit.*, pp. 179-181.

49. Michel Robida, *Los retratos de niños de Renoir*, en: François Fosca, *op. cit.*, p. 249.

50. Walter Pach, *op. cit.*, p. 13.

51. [En] la vida real que cambia constantemente... en el cuadro [realista] no sucede así. Una vez que el pintor ha dejado de pintar, ni una sola hoja, ni una sola onda se moverá... El movimiento de las velas, de las olas y de la gente quedará eternamente congelado. Tampoco la luz ni el color variarán lo más mínimo, como no sea, quizás, para oscurecerse con los años. El cuadro, ¡ay!, habrá nacido muerto... El dueño del cuadro... si mira el cuadro lo suficiente, debe darse cuenta subconscientemente, de que está mirando la misma invariable escena... esta escena invariable puede aburrirle hasta el punto de que sus ojos no vean ya el cuadro. Entonces el cuadro estará realmente muerto para siempre... Esto puede ocurrir a cualquier cuadro cuyo principal interés resida en la escena de la vida real que reproduce... Pero hay otra clase de cuadros que no se agota tan fácilmente; un cuadro que no se graba en la memoria, sino que atrae las miradas. En el cuadro cuya estructura, cuyo dibujo, es tal que

interesa al ojo en sí y no necesita depender de recuerdos y nostalgias exteriores... El [cuadro] moderno se asemeja a los [de los] maestros antiguos, que no descuidaban el dibujo o las otras cualidades puramente artísticas... El arte tiene que cambiar, tiene que crecer y desarrollarse o muere... Detrás del movimiento en favor de la abstracción había una continua tentativa de llegar al verdadero espíritu y significado del arte, y a llevarlo al cuadro. George A. Flanagan, *op. cit.*, pp. 20-21.

52. John Berger, *op. cit.*, pp. 145, 193-195.

CAPÍTULO OCTAVO

EL REFLEJO DEL TIEMPO EN EL RETRATO DE NIÑA

1. Carlos Gurmendez, *El tiempo y la dialéctica*, Madrid, Siglo XXI, 1971, pp. 89, 145-146.
2. José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía abreviado*, Buenos Aires, Sudamérica, 1981, p. 408.
3. Lucy Carrillo Castillo, *op. cit.*, pp.181-182.
4. André Leclerc, *op. cit.*, p. 14.
5. “La dialéctica del Tiempo consiste en que es, a la vez, móvil e inmóvil, permanente y fugitivo”. Kant, citado por Carlos Gurmendez, *op. cit.*, p. 85. “La única verdad del tiempo que permanece es el transcurrir”. Carlos Gurmendez, *op. cit.*, p. 86. Así, la permanencia pasa sobre la movilidad.
6. San Agustín, *Confesiones*, Libro XI, cap. 27, citado por Martin Heidegger, *El concepto de tiempo*, Madrid, Mínima Trotta, 2001, pp. 33-34.
7. “El sentido interno—esa corriente del tiempo—mediante el cual registramos lo objetivo que tienen nuestras sensaciones, es a la vez el modo en que nos sentimos a nosotros mismos en relación con ellas. Es decir, que nuestra experiencia del paso del tiempo o es vivida conforme al orden objetivo del tiempo, mensurable mediante los calendarios y los relojes, o es vivida conforme a un tiempo que es más o menos denso o liviano, fugaz o demorado, en fin, placentero o doloroso, y que no puede ser calculado ni medido por los calendarios ni los relojes”. Lucy Carrillo Castillo, *op. cit.*, p.177. Pero el tiempo no es medible puesto que no es lineal, es decir, no tiene ni principio, ni fin, es cíclico, se repite a intervalos. En cambio, nuestro ser si tiene un principio y un fin y por lo tanto, en nosotros también existe el tiempo y por eso podemos controlarlo. “Ser hombre es vivir necesariamente en el tiempo, constituirnos como tiempo y tener conciencia de éste, nuestro devenir temporal”. María Dolores Illescas Nájera, *op. cit.*, p. 245.
8. Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 31. “El tiempo... es una armonía concentrada, visible para todos los hombres. En consecuencia, el tiempo es simétrico, metódico, pausado, demuestra un orden que refleja el suceder acompasado de los días, el decurso de las horas, la cadena de los años”. Kant, en: Carlos Gurmendez, *op. cit.*, p. 82.
9. “Mientras las sensaciones son fugaces, las intuiciones quedan impresas en la sensibilidad... La sensibilidad se divide entre una percepción exterior yuxtapuesta del mundo y una percepción interior móvil y fluida”. Kant, citado por Carlos Gurmendez, *op. cit.*, pp. 83-84. El pintor “plasma instantes emocionales, raptos de la sensibilidad [o] efluvios de momentos [cuya] naturaleza no se halla deformada ni traicionada, sino que... hace de su ritmo vital, de su cósmica fluencia, una versión del ritmo interno, del proceso temporal de la coincidencia [en donde] la mano del pintor se encuentra más en el aire que posada en el lienzo... esta pintura no se consolida en ningún instante, sino que se halla entramada por el mismo transcurrir [y] su misma esencia está en su trémulo pasar”. José Camon Aznar, *op. cit.*, pp. 43, 44, 46.
10. Lucy Carrillo Castillo, *op. cit.*, p. p. 118-119.
11. Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 30.
12. “Hay, por lo menos, una realidad que todos captamos desde dentro, por intuición y no por simple análisis... Es nuestro yo que dura”. Henri Bergson, *Introducción a la metafísica*, México, UNAM, 1960, p. 12. “Se trata de una sucesión de estados, cada uno de los cuales anuncia lo que sigue y contiene lo que precede”. Henri Bergson, *op. cit.*, p. 317. “Lo vivido, lo concreto, se reconoce porque es la variabilidad misma”. *Ibidem*, p. 28. “Ninguna imagen reemplazará la intuición de la duración, pero muchas y diversas imágenes, tomadas de órdenes de cosas muy diferentes, podrán, por la convergencia de su acción, dirigir la conciencia sobre el punto preciso donde haya una cierta intuición que captar. Al que no sea capaz de darse a sí mismo la intuición de la duración constitutiva de su ser, nada se le dará jamás, ni los conceptos ni las imágenes”. *Ibidem*, p. 15.
13. Arnold Hauser en: Carlo Munari, *op. cit.*, p. 115.
14. John Devane, *op. cit.*, p. 56.
15. *Ibidem*.
16. José Camon Aznar, *op. cit.*, p. 39.
17. Peter H. Feist, *Pierre-Auguste...*, *op. cit.*, p. 19.
18. Henri Bergson, *op. cit.*, pp. 17-18, 26-27, 33-35, 39.
19. “Baudelaire señalaba cómo, al dejar escapar el elemento fugaz y transitorio de la modernidad, se cae, inevitablemente, en la trampa de una belleza abstracta e indefinible... que supone un elemento histórico y cultural, en una esencia absoluta y trascendental”. Francis Frascina, *et al.*, *op. cit.*, p. 142. “Para Kant... la fugacidad tiene un telón de fondo, una solidez que es la dádiva interior... El yo es la roca firme en que se asienta la permanencia del Tiempo y sin cuya estabilidad vivida subjetivamente no se experimentaría la intuición temporal”. Carlos Gurmendez, *op. cit.*, p. 82. “Aunque Renoir se

esforzaba ya en sus retratos en reflejar a sus modelos con una postura natural y una situación ciertamente característica, pero que hacía el efecto de casual y fugaz, este esfuerzo por la proximidad vital constituyó la tendencia principal de sus cuadros [de exigencia burguesa]”. Peter H. Feist, *Pierre-Auguste...*, *op. cit.*, p. 36. Característica de la modernidad es “el ser futuro da tiempo, forma el presente y permite reiterar el pasado en el «cómo» de su vivencia... El fenómeno fundamental del tiempo es el futuro”. Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 47. El ser futuro es aquel que mira el porvenir a cada instante, sabiendo que la fuerza de ese futuro radica en su presente, pero sin perder de vista el pasado que lo forjó. Somos seres que dependemos de estos tres tiempos y que nuestra vida pende de ese hilo que conecta nuestras vivencias con el transcurrir de nuestra existencia.

20. Charles Baudelaire, *El pintor...*, *op. cit.*, p. 92.

21. Sandra Benito, *La transición a la modernidad en la Francia del siglo XIX: cambios de temas y sujetos*, citado por Museo Nacional de San Carlos, *Impresiones femeninas en la Francia del siglo XIX: Manet, Renoir, Rodan, Vuillard, Cassatt...*, *op. cit.*, p. 27.

22. Baudelaire, *The painter of Modern Life*, p 554, en: Francis Frascina, *et al.*, *op. cit.*, p. 59.

23. “El realismo perceptivo de los impresionistas llevó las experiencias ópticas del Renacimiento hasta sus últimas consecuencias. El concepto matemático planimétrico fue completamente substituido por una visión cósmica: el espíritu geométrico trocado por el espíritu de fineza, [es decir] la abstracción formal del impresionismo consistió en intuir lo eterno en el instante visualmente captado, que aun pareciendo efímero, sin duda contiene alguna partícula de eternidad... [los falsos académicos] pretendieron alcanzar la eternidad en su invisible permanencia [y consideraron] el objeto en las dimensiones de lo sólido... abstraído de toda noción... vital”. Rafael Benet, *op. cit.*, p. 17.

24. Pedro Azara, *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en occidente*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 18.

25. Norbert Schneider, *op. cit.*, p. 30.

26. Villiers De L'Isle Adam, *La eva futura*, Madrid, Valdemar, 1998, pp. 43-46.

27. “La función principal del retrato es, desde luego, conmemorar a la persona retratada... para que nuestros rasgos puedan sobrevivir [y] preservar la identidad de un hombre tras su muerte [pues] quien en vida no trata de ser recordado tras su muerte... es olvidado”. Lorene Campbell, *El tiempo y el retrato*, en: Kristen Lippincott, *op. cit.*, p. 191. “En un principio el papel del retrato en el Renacimiento era un papel conmemorativo; estaba conscientemente dirigido hacia el futuro, cuando la persona ya no viviría”. John Pope-Hennessy, *op. cit.*, p. 14. “Los retratos mantienen algo más que el recuerdo evanescente del modelo. De algún modo, mantienen viva su presencia; guardan y protegen su presencia viva que se percibe siempre a través de su mirada luminosa. Un buen retrato... manifiesta los rasgos personales de un... individuo... no quiere decir... que... deba necesariamente parecerse físicamente... debe... evocarle espiritualmente... La imagen artística es un documento. Nos muestra cómo es o cómo era la persona figurada... su único interés, por tanto, reside en que aporta cierta información visual sobre alguien ausente”. Pedro Azara, *op. cit.*, pp. 14, 18.

28. “Un retrato alude siempre a un modelo humano ausente, cuya presencia, real y verdadera, debe ser sentida en la imagen, como si la persona viva hubiera aparecido y se hubiera encarado en vivo”. *Ibidem*, p. 14.

29. *Ibidem*, p. 23.

30. *Ibidem*, pp. 24-25.

31. El Lissitzky, en: Steve Yates, *op. cit.*, p. 114.

32. William Gaunt, *op. cit.*, p. 35.

33. Bernard Berenson, *op. cit.*, pp. 71-73.

34. Jacques Lassaingne, *op. cit.*, pp. 62-63.

35. Antonio F. Fuster, *El pequeño formato...*, *op. cit.*, p. 23.

36. John Berger, *op. cit.*, p.142.

37. Antonio F. Fuster, *El pequeño formato...*, *op. cit.*, p. 28.

38. Steve Yates, *op. cit.*, p. 139.

39. Charles Baudelaire, *El pintor...*, *op. cit.*, p. 79.

40. Rafael Benet, *op. cit.*, p. 96.

41. Gauguin, en: George A. Flanagan, *op. cit.*, p. 163.

42. Charles Baudelaire, *El pintor...*, *op. cit.*, pp. 96-97.

43. *Ibidem*, pp. 98, 99, 104, 121.

44. Jean-Paul Crespelle, *op. cit.*, p. 156.

45. Stéphane Mallarmé, en: Guillermo Solana, *op. cit.*, pp. 101, 104.

46. Ambroise Vollard, *op. cit.*, p. 175.

47. Elda Fezzi, *La obra...*, *op. cit.*, p. 11.

48. Ambroise Vollard, *op. cit.*, p.182.

49. Robert L. Herbert, *op. cit.*, p. 176.

50. Michael Bockemühl, *op. cit.*, p. 76.

51. *Ibidem*, p. 79.

52. Robert L. Herbert, *op. cit.*, p. 15.

53. Émilie Zola, 1867, en: Guillermo Solana, *op. cit.*, p. 40.

se evaporan y esto nos hace pensar en algo que no está fijo a pesar de su postura. Renoir logró en el *Retrato de niña* la paradoja de lentitud y rapidez del movimiento, en este sentido “[su obra está viva], porque [la] ha tomado de la vida”.⁵³

CONCLUSIONES

*La belleza es la única cosa que el tiempo no puede dañar.
Las filosofías se dispersan como arena,
las creencias se sucederán unas a otras como las hojas marchitas del otoño;
pero lo bello representa un goce para todas las estaciones y una posesión para toda la eternidad*
Oscar Wilde

El resultado de este trabajo me confirma que *Retrato de niña* es una obra cuyo valor radica en una síntesis de la experiencia técnica de Renoir y la percepción de una gran sensibilidad. Para demostrar mi objetivo, me vi en la necesidad de hablar sobre el tiempo cuando menciono los términos: instante-eternidad y al referirme específicamente a que el *Retrato de niña* de Pierre-Auguste Renoir es un cuadro en donde existe la fugacidad y la permanencia.

También he confirmado mi hipótesis: la necesidad de Renoir de realizar trazos rápidos en *Retrato de niña* responde a su manera de detener en el instante la luz en este cuadro, lo cuál habla de su habilidad para representar una imagen en movimiento que no se puede definir como obra inacabada, en otras palabras, el *Retrato de niña* nos presenta un fragmento de la vida de algo aparentemente casual y no una postura teatral, en donde la técnica de Renoir crea un efecto que hace que el espectador vea un momento fugitivo de la realidad, es una ilusión producto de una incesante práctica de la técnica y una observación metódica de la naturaleza.

Los impresionistas captaron el desarrollo tecnológico de su sociedad, sin embargo, la industria trajo la deshumanización y del trabajo de estos pintores se propone la idea de que el artista no es una máquina, es ante todo un artífice que crea por medio de su sensibilidad y su creación es una obra humana porque está hecha con las vibraciones de su mano. Esto nos lleva a deducir que por una parte los impresionistas son realis-

tas, pero por su postura positivista y por otra parte su obra no era la representación de la realidad, sino la impresión que ésta deja en la mente de quién la vive e interpreta, es decir, su conocimiento inmediato de la realidad era trasladado al cuadro por medio de sus sensaciones, lo cuál daba como resultado una imagen fragmentada y en ella no estaba la realidad sino una abstracción, ya que el ojo impresionista veía de manera microscópica, por eso su obra no sería nunca el equivalente de la realidad, sino el registro de la sensibilidad de un momento único.

Los impresionistas eran realistas porque representaron la vida cotidiana y también porque con pleno conocimiento de la tecnología y de una observación constante de la realidad crearon su obra. En este sentido, Renoir fue un hombre que amó su época y la interpretó desde su visión artística. Una visión que tenía tanto reglas como libertad de expresión y esto se debe a que los impresionistas tuvieron estudios académicos, pero también fueron independientes. En este sentido, las reglas clásicas eran demasiado rígidas para dar una forma adecuada al cambiante mundo moderno y para reflejar las imágenes fugaces y en movimiento de esa etapa del arte.

También, el *Retrato de niña* es un trabajo dialéctico porque es producto de una síntesis de la técnica impresionista y también porque posee un antagonismo en los elementos que lo conforman: dos tipos de acabados, por un lado la mancha impresionista y por otro la línea del artista gráfico; es impresionista y es ingrista; tiene un acabado liso y a la vez un grafismo; es cálido y es frío; es sutil y es fuerte; es material y espiritual; es fugaz y es permanente y porque nos damos cuenta que tal antagonismo no existe, pues en la unidad de esas cualidades se haya la armonía y en su asimetría se encuentra la intuición de una simetría viva.

Es un cuadro armónico porque Renoir equilibró la mancha, la línea y los colores cálidos y los fríos; es una imagen de manchas suaves y líneas vibrantes que nos remite a lo fugaz y a lo permanente; lo suave en su indicio de desvanecimiento es lo fugaz, lo que acaba, la muerte; las líneas vibrantes son las que nos remiten a la vida, a lo que permanece.

Por otra parte, he observado mayor interés por el estudio de obras

hechas con pintura al óleo que de obras hechas con pintura al pastel, acuarela o gouache porque se consideran obras menores, puesto que son técnicas que no se prestan para dar precisión en el acabado final y que además son más difíciles que la técnica al óleo. Sin embargo, considero que la aplicación de estas técnicas tiene su valor en la habilidad de su ejecución; de esta forma, el tiempo que el artista lleva en su elaboración habla de esa habilidad, tan valiosa como la de un cuadro al óleo hecho con minuciosidad.

Debido a la aplicación de la técnica y al tratarse de un cuadro de transición del periodo impresionista al periodo ingrista de Renoir confirmo que el *Retrato de niña* fue pintado por Renoir hacia 1884 y no en 1880, esta fecha prueba la posibilidad de haber sido la hijita de Madame Charpentier.

Retrato de niña es un cuadro fugaz porque la naturaleza es mutable y porque Renoir no debió tardar más que algunos minutos en pintarlo; es permanente porque queda en la memoria esta imagen si nos ha impactado. Con esto queda demostrado que el trabajo de Renoir va más allá de lo artificial. Su ingenuidad nos hace mirar sus cuadros como imágenes cautivadoras y sublimes porque supo representar la belleza de un mundo invisible y también supo perpetuar a la niña del retrato en un instante fugaz.

Sin embargo, es cierto que el tiempo se llevará todo tarde o temprano, pasarán las ideas, las épocas, las modas, pero la belleza es un goce inmutable e imperecedero. Si lo vemos desde el punto de vista material, los colores al pastel se desvanecerán algún día y el papel en que fue pintado se volverá polvo con los años, pero, lo que permanece es la esencia del objeto artístico. En este sentido el objeto de arte es atemporal e ilimitado.

La forma en que se nos presenta ese objeto es lo que procura su esencia, la resignificación de la obra de arte y la esencia es lo que trascenderá, mientras el hombre exista. Así, la sensación de eternidad es uno de los sesgos más interesantes que puede dejar el hombre como legado a los que le sucederán.

Comparto la idea de que dentro de cada uno de nosotros se encuentra el tiempo, pues nuestro cuerpo es un mecanismo similar a un reloj que

hace vibrar el corazón a un ritmo determinado. El mundo en que vivimos es dinámico y al parecer resultaría aburrida una imagen aparentemente estática de hace aproximadamente 123 años, pero lo que la hace vigente es que presenta una escena moviente y por lo tanto, viva.

Retrato de niña puede considerarse entre los mejores retratos del impresionismo a partir de los realizados por Manet. Es un cuadro que tiene manifestaciones del Renacimiento y del Barroco porque es dibujístico al estilo de Leonardo da Vinci y Rafael, pero también tiene la mancha semidifusa de Velázquez y de Goya. La línea posee el estilo de los trabajos de bailarinas realizados por Degas y los retratos al pastel de Manet; pero también, *Retrato de niña*, es un antecedente de los cuadros de Toulouse Lautrec.

La justificación por la cuál me dediqué a este trabajo era la de señalar las características de fugacidad y permanencia de *Retrato de niña*, que no se habían visto en retratos similares. Así propuse una metodología de análisis de la plástica para otras obras hechas al pastel que correspondan a este periodo del arte. La invitación a retomar este método queda abierta a futuro, pues los trabajos de Degas, Manet, e incluso los de Toulouse Lautrec se pueden analizar también por esta vía.

Finalmente, hay que tener en cuenta que, a veces, las obras que han sido valoradas a través de la historia, no siempre son las más equilibradas o las más seductoras. *Retrato de niña* es un pequeño cuadro que contiene un microcosmos y un macrocosmos, porque encierra en sí mismo una época, una forma de vida, una moda, un estilo pictórico y una filosofía del tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

- Abad Carretero, Luis, Una filosofía del instante, México, El Colegio de México, 1954, 258 pp.
- Abbagnano, Nicola, Diccionario de filosofía, México, FCE, 1963, 1180 pp.
- Ashton, Dore, Una fábula del arte moderno, Madrid, Fondo de Cultura Turner, 2001, 257 pp.
- Asins, Francisco, Cómo se pinta al pastel, Barcelona, Editorial de Vecchi, 1990, 126 pp.
- Azara, Pedro, El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en occidente, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, 160 pp.
- Barthes, Roland, La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía, Barcelona, Paidós, 1989, 207 pp.
- Bartolena, Simona, Impresionistas. Colores, luces, sonrisas: la más luminosa época de la pintura, Barcelona, Electa de bolsillo, 2002, 143 pp.
- Batchen, Geoffrey, Arder en deseos. La concepción de la fotografía, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, 255 pp.
- Baudelaire, Charles, El pintor de la vida moderna, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos y Librería Yerba, 2000, 163 pp.
- , Salones y otros escritos sobre arte, Madrid, Visor, 1999, 424 pp.
- Baudet, Sabine, et al., Conocer a los demás por: el cuerpo. Lo que revela: la personalidad y el carácter, Madrid, Mensajero, 1977, 259 pp.
- Bazin, Germain, Tesoros del impresionismo en el Louvre, Barcelona, Daimon, 1981, 264 pp.
- Bell, John G., Técnicas de tiza y pastel, Barcelona, Leda, 1980, 46 pp.
- Bell, Clive, Los impresionistas franceses, Barcelona, Phaidon, 1963, 14 pp.
- Benet, Rafael, Historia de la pintura moderna, Barcelona, Omega, 1952, 361 pp.
- Berenson, Bernard, Estética e historia en las artes visuales, México, FCE, 1956, 261 pp.
- Berger, John, El sentido de la vista, Madrid, Alianza, 1990, 278 pp.
- Bergson, Henri, Introducción a la metafísica, México, unam, 1960, 47 pp.
- Bocola, Sandro, El arte de la modernidad. Estructura y dinámica de su evolución. De Goya a Beuys, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1999, 629 pp.
- Bockemühl, Michael, J.M.W. Turner 1775-1851. El mundo de la luz y del color, Colonia, Benedickt Taschen, 1992, 96 pp.
- Boime, Albert, Van Gogh. La noche estrellada. La historia de la materia y la materia de historia, Madrid, Siglo xxi, 1994, 94 pp.
- Bornay, Erika, Historia universal del arte. El siglo xix, vol. viii, Barcelona, Planeta, 1990, 404 pp.
- Callen, Anthea, Técnicas de los impresionistas, Madrid, Hermann Blume, 1996, 191 pp.
- Calvo Serraller, Francisco, El arte contemporáneo, México, Taurus, 2001, 373 pp.
- Camon Aznar, José, Museo de los impresionistas, Madrid, Aguilar, 1966, 373 pp.
- Carrillo Castillo, Lucy, Tiempo y mundo de lo estético. Sobre los conceptos kantianos de mundo, tiempo, belleza y arte, Medellín, Universidad de Antioquía, 2002, 416 pp.
- Cennini, Cennino, El libro del arte, Buenos Aires, Argos, 1947, 195 pp.
- Centre Cultural de la Fundació La Caixa. La fotografía pictorialista a Espanya 1900-1936, La Fundació La Caixa, Barcelona, 1999, 195 pp.
- Chipp, Herschl B., Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas, Madrid, Akal, 1995, 711 pp.
- Crepaldi, Gabriele, El impresionismo, Barcelona, Electa, 2003, 479 pp.

_____, Renoir, el impresionista que sonríe a la vida y a la belleza, Madrid, Electa de bolsillo, 2000, 143 pp.

Crespelle, Jean-Paul, La época de los impresionistas, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1990, 263 pp.

Coe, Brian, Allison, David y Bedik, Amy, Técnicas de los grandes fotógrafos, Madrid, Hermann Blume, 1983, 192 pp.

D'Angelo, Paolo. La estética del romanticismo, Visor, Madrid, 1999, 268 pp.

De Balzac, Honoré, La obra maestra desconocida en: Melmoth reconciliado y otros cuentos fantásticos, Madrid, Valdemar, 1997, 249 pp.

Denvir, Bernard, El impresionismo, Barcelona, Labor, 1975, 62 pp.

_____, Historia del impresionismo. Los pintores y sus obras, Madrid, Libsa, 1992, 424 pp.

Devane, John, Dibujar y pintar el retrato, Madrid, Hermann Blume, 1984, 160 pp.

Diderot, Denis, Escritos sobre arte, Madrid, Siruela, 1994, 200 pp.

Eisenman, Stephen F., et al., Historia crítica del arte del siglo xix, Madrid, Akal, 2001, 415 pp.

Feist, Peter H., Pierre-Auguste Renoir 1841-1919. Un sueño de armonía, Colonia, Benedikt Taschen, 1990, 95 pp.

Ferrater Mora, José, Diccionario de filosofía abreviado, Buenos Aires, Sudamérica, 1981, 478 pp.

Fezzi, Elda, La obra pictórica completa de Renoir, Barcelona-Madrid, Noguer-Rizzoli, 1973, 128 pp.

_____, Renoir, Barcelona, Toray, 1969, 43 pp.

Flanagan, George A., Cómo entender el arte moderno, Buenos Aires, Nova, 349 pp.

Fosca, François, Renoir, Barcelona, Daimon, 1970, 188 pp.

Francastel, Galiene y Francastel, Pierre, El retrato, Madrid, Debate, 1978, 236 pp.

Francastel, Pierre, Arte y técnica en los siglos xix y xx, Madrid, Debate, 1990, 287 pp.

_____, Historia de la pintura francesa. Desde la Edad Media hasta Picasso, Madrid, Alianza, 1970, 541 pp.

_____, Pintura y sociedad, Madrid, Cátedra, 1990, 172 pp.

_____, Sociología del arte, Buenos Aires, Emecé Editores, 1972, 221 pp.

Fraschina, Francis, et al., La modernidad y lo moderno: pintura francesa en el siglo xix, Madrid, Akal, c. 1998, 376 pp.

Freixa, Mireia, Las vanguardias del siglo xix, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, 471 pp.

Fuster, Antonio F., El pequeño formato en el impresionismo español, Madrid, Goya-Rea seguros, 1972, 116 pp.

_____, La parábola del impresionismo. De Corot a Marquet, Madrid, Goya-Rea seguros, 1974, 113 pp.

F. Walther, Ingo y Feist, Peter H., La pintura del impresionismo 1860-1920. El impresionismo en Francia, Colonia, Benedikt Taschen, 1997, 712 pp.

Gage, John, Color y cultura, la práctica y el significado del color de la antigüedad a la abstracción, Madrid, Siruela, 1993, 335 pp.

Gaunt, William, Los impresionistas, Barcelona, Labor, 1973, 298 pp.

Gauthier, Maximilien, Delacroix, México, Hermes, Catálogo del Instituto Geográfico de Agostini-Novara, 1964, 13 pp.

Goethe, Johann Wolfgang von, Teoría de los colores, Madrid, Celeste, 1999, 404 pp.

Gombrich, E. H., Arte e ilusión, Estudio sobre la psicología de la representación pictórica, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, 394 pp.

_____, Ideales e ídolos, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, 281 pp.

Grijalbo, Gran diccionario enciclopédico ilustrado, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 2000, 1822 pp.

Gruenter, Rainer, Sobre la miseria de lo bello, Barcelona, Gedisa, 1992, 255 pp.

Gurmendez, Carlos, El tiempo y la dialéctica, Madrid, Siglo xxi, 1971, 288 pp.

Heidegger, Martin, El concepto de tiempo, Madrid, Mínima Trotta, 2001, 69 pp.

_____, El ser y el tiempo, México, FCE, 1997, 478 pp.

Henckmann, Wolfhart y Lotter, Konrad, Diccionario de estética, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1998, 268 pp.

Herbert, Robert L., El impresionismo. Arte, ocio y sociedad, Madrid, Alianza, 1989, 324 pp.

Hobsbawm, Eric, La era del imperio, 1875-1914, Buenos Aires, Grijalbo Mondadori, 1998, 404 pp.

Hock, Conrado, Los cuatro temperamentos, México, Apostoles de la palabra, 2000, 80 pp.

Huysmans, Joris-Karl, El arte moderno. Algunos, Madrid, Alianza, 2002, 246 pp.

Illescas Nájera, María Dolores, Un haz de reflexiones en torno al tiempo, la historia y la modernidad, México, Universidad Iberoamericana, 1995, 287 pp.

Keim, Jean A., Historia de la fotografía, Barcelona, Oikos-Tau, 1971, 127 pp.

Krauss, Rosalind, Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, 237 pp.

Lasky, Linda, La noción del tiempo, México, inah, 2002, 107pp.

Lassaigne, Jacques, El impresionismo, Madrid, Aguilar, 1968, 207 pp.

Leclerc, André, Renoir, México, Hermes, 47 pp.

Lewinski, Jorge y Magnus, Mayotte, El retrato en fotografía, Barcelona, Marín, 168 pp.

Leymarie, Jean, La pintura francesa en el siglo xix, Barcelona, Skira, 1995, 211 pp.

Lippincott, Kristen, El tiempo a través del tiempo, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 2000, 304 pp.

López Blázquez, Manuel, Pierre-Auguste Renoir, Barcelona, Polígrafa, 1995, 63 pp.

López Castellón, Enrique, Charles Baudelaire, Madrid, Edimat, 2000, 537 pp.

_____, Simbolismo y bohemia: la Francia de Baudelaire, Madrid, Akal, 1999, 111 pp.

Manzano, Rafael, Abelló. La revolución del pastel moderno, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1987, 247 pp.

Marchán Fiz, Simón, La estética en la cultura moderna. De la ilustración a la crisis del estructuralismo, Madrid, Alianza, 1996, 270 pp.

Martin, Judy, Enciclopedia de técnicas de pastel, Barcelona, Acanto, 1992, 192 pp.

Martin Reynolds, Donald, Introducción a la historia del arte. El siglo xix, Barcelona, Gustavo Gili, 1985, 147 pp.

Monnier, Geneviève, Historia de un arte. El pastel, Barcelona, Skira, 1998, 171 pp.

Montes de Oca Villatoro, Héctor, Lecturas sobre el impresionismo, México, uam, 1990, 95 pp.

Munari, Carlo, Arte del mundo moderno, Barcelona, Teide, 1977, 601 pp.

Museo Nacional de San Carlos, Impresiones femeninas en la Francia del siglo xix: Manet, Renoir, Rodan, Vuillard, Cassatt..., México, Landucci Editores, 2000, 191 pp.

Newhall, Beaumont, Historia de la fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días, Barcelona, Gustavo Gili, s/f., 349 pp.

Pach, Walter, Pedro Augusto Renoir, Barcelona, Grijalbo, 1961, 126 pp.

Picaudé, Valérie y Arbaizar, Philippe, La confusión de los géneros en fotografía, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, 207 pp.

- Pirenne, Jacques, *Las grandes corrientes de la historia, el siglo xix progresivo y colonialista*, vol. vi, México, Cumbre, 1979, 475 pp.
- Pool, Phoebe, *El impresionismo*, Barcelona, Thames and Hudson, 1991, 286 pp.
- Pope-Hennessy, John, *El retrato en el Renacimiento*, Madrid, Akal, 1985, 393 pp.
- Praz, Mario, *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid, Taurus, 1979, 261 pp.
- Read, Herbert, *Imagen e idea*, México, FCE, 1957, 245 pp.
- Rewald, John, *Historia del impresionismo*, vol. ii, Barcelona, Seix Barral, 1972, 258 pp.
- Rosenblum, Robert y Janson, H.W., *El arte del siglo xix*, Madrid, Akal, 1992, 648 pp.
- Russell, Dale, *El libro del azul*, Barcelona, Gustavo Gili, 1990, 144 pp.
- Schapiro, Meyer, *El arte moderno*, Madrid, Alianza, 1988, 208 pp.
- _____, *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*, Madrid, Tecnos, 1999, 255 pp.
- Schneider, Norbert, *El arte del retrato. Las principales obras del retrato europeo 1420-1670*, Colonia, Taschen, 1999, 180 pp.
- Selecciones de la Colección Reader's Digest, En torno al impresionismo*, México, Selecciones de la Colección Reader's Digest 50 años, 1990, 93 pp.
- Séruillaz, Maurice, *Enciclopedia del impresionismo*, Barcelona, Polígrafa, 1981, 285 pp.
- _____, *Impresionistas franceses*, Barcelona, Gustavo Gili, 1968, 135 pp.
- Scharf, Aaron, *Arte y fotografía*, Madrid, Alianza Forma, 1994, 401 pp.
- Solana, Guillermo, *El impresionismo: la visión original. Antología de la crítica de arte (1867-1895)*, Madrid, Siruela, 1997, 335 pp.
- Sougez, Marie-Loup, *Historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 1988, 479 pp.
- Stevenson, Lesley, *Renoir*, Madrid, Libsa, 1991, 176 pp.
- Sureda, Joan y Guasch, Ana M., *La trama de lo moderno*, Madrid, Akal, 1987, 248 pp.
- Tobien, Felicitas, *Auguste Renoir*, Barcelona, Editors, 2002, 127 pp.
- Vallery Radot, Jean, *Dibujos franceses. Desde el siglo xv a Géricault*, Barcelona, Gustavo Gili, 1968, 141 pp.
- Villiers de L'Isle Adam, J., *La eva futura*, Madrid, Valdemar, 1998, 349 pp.
- Vollard, Ambroise, *La vida y la obra de Pierre-Auguste Renoir*, Buenos Aires, Poseidón, 1944, 224 pp.
- Whelan, Bride M., *La armonía en el color. Nuevas tendencias*, Buenos Aires, Somohano, 1994, 160 pp.
- Whitrow, G.J., *El tiempo en la historia*, Barcelona, Crítica, 1990, 261 pp.
- Wright, Michael, *Introducción al pastel*, Barcelona, Blume, 1994, 72 pp.
- Yates, Steve, *Poéticas del espacio. Antología crítica sobre la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, 309 pp.
- 146 pp.
- Herbert, Robert L., *El impresionismo. Arte, ocio y sociedad*, Madrid, Alianza, 1989, 324 pp.
- Le Brusq, Arnaud, *Lettres Illustrées. Manet*, Paris, Bibliothèque de l'Image, 2002, 80 pp.