

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE HISTORIA

PRIMERAS IMPRESIONES. LOS CRÍTICOS DE LA LUZ

TESIS
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN HISTORIA
PRESENTA
ELVIA LAURA MARTÍNEZ TERRAZAS

ASESORA: MAESTRA NURIA LUISA DEL CARMEN BALCELLS LUBIAN

CIUDAD UNIVERSITARIA

MAYO DE 2010



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.

Gracias...

A mis padres, por el regalo de la vida.

A Omar, mi compañero, mi amigo, mi amor, por todo.

A mis amigos, por la compañía, el apoyo y entusiasmo de siempre, por existir.

A la Universidad Nacional, por su generosidad y calidad académica.

Índice

Introducción	4
El Impresionismo dentro del contexto temporal	11
La crítica de arte	26
El método del crítico	36
La crítica de arte francesa a finales del siglo XIX	38
El inicio de la polémica. Los críticos y sus textos	41
Émile Zola, “Los Actualistas”	45
Théodore Duret, “Los pintores impresionistas”	58
Stéphane Mallarmé, “El Jurado de Pintura de 1874 y Manet”	76
Conclusiones	91
Bibliografía	97
Anexo 1. Las críticas de arte	107
Anexo 2. Listado de obras	142

Primeras impresiones. Los críticos de la luz

Un acercamiento al bagaje cultural de tres críticos de la pintura impresionista

La crítica francesa ha buscado en sus alrededores y ha encontrado la conciencia del arte actual. Si es cierto que toda historia supone una interpretación actual del pasado, la conciencia del arte actual es la base de toda posible historia del arte del pasado.

Lionello Venturi, *Historia de la crítica del arte*.¹



Ilustración 1 Claude Monet, *Impression, soleil levant*, óleo sobre tela, 48 x 63 cm. 1872-1873, París, Musée Marmottan

Introducción

La producción artística de épocas pasadas se reconoce por medio de determinados argumentos dentro de un discurso cultural, mismo que al paso del tiempo logra integrarse en el corpus de la historia del arte. En la actualidad resulta importante para el estudioso de esta materia, el análisis de objetos artísticos y de los autores, puesto que a partir de la segunda mitad del siglo XIX la recepción de la obra del arte por parte del público toma un papel fundamental en la construcción del panorama de

¹ Lionello Venturi, *Historia de la crítica del arte*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1979, p. 238

cada movimiento artístico, formando así parte de la historia del arte moderno y contemporáneo.

Este proceso histórico mediante el cual el arte se integra a la explicación ontológica de cada sociedad, necesita de investigaciones sobre el circuito de comunicación y construcción de conocimiento que inicia en el discurso del crítico del arte, pasa por el impacto que provoca en el receptor y termina con la concepción de lo que se denomina *objeto artístico*.

Para entender este proceso es fundamental conocer al emisor del discurso en su categoría individual e inmerso en un grupo social con cargas intelectuales determinadas, analizar la información que emite y el sentido que tuvo el mensaje en su momento de creación. El estudio de este circuito puede ayudar a la comprensión de la manera en que esos contenidos fueron recibidos por los destinatarios, por el público. Será en este acto de comprender que se logre la construcción de conceptos como *vanguardia, pintores independientes o impresionismo*.²

El interés que ciertos personajes mostraron por las obras artísticas y sus autores, así como el empeño que pusieron en la reseña de las exhibiciones, hacen evidente que esos grupos observadores son quienes les otorgan el valor artístico

² Tal como refiere Alfonso Mendiola en su texto *Retórica, comunicación y realidad. La construcción retórica de las batallas en las crónicas de la conquista*, México, Universidad Iberoamericana, 2003, p. 60.

frente a la sociedad, desde que la noción de *genio solitario* del Renacimiento fue desbancada por las producciones plásticas posteriores.³

Si se considera que, desde el punto de vista social, el observador es quien hace que el objeto se convierta en arte, este aspecto de la plástica es el que permite abrir una línea de estudio sobre el grupo de hombres que recibe el producto de la creación artística y, determinar a través del medio político, social y cultural de la época los elementos necesarios para comprender aquello que se ha dicho sobre las diversas manifestaciones artísticas. Para este trabajo, el ámbito de la pintura es el que representa mayor interés, sobre todo el entorno del grupo que reflexionó sobre la pieza artística, y las consecuencias de sus comentarios en la producción de la crítica posterior.

El objeto de estudio de la presente tesis es el grupo observador de la obra artística: los críticos. Ellos formaban parte del circuito del arte y a través del tiempo lograron cada vez más presencia y peso, hasta hacerse primordiales en la valoración de la producción visual y su entrada exitosa en el mercado del arte. En la actualidad, la interrelación entre el mercado del arte y la crítica entreteje ambos discursos legitimadores en las categorías de lo social, lo estético, lo político y lo económico.⁴ Ambos colaboran en la construcción de los criterios de juicio estético desde el siglo XVIII hasta la actualidad.

³ Sobre la imagen del *genio solitario*, ver Jacques Thuillier, *Teoría General de la Historia del Arte*. México, Fondo de Cultura Económica, 1ª reimpresión, 2008, p. 63

⁴ Isabel Valverde “La crítica de arte en el siglo XIX: prácticas, funciones, discursos” en Anna María Guasch, *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 2002, pp. 53-55.

La importancia de los críticos de arte ha ido en aumento desde que las artes comenzaron su alejamiento de toda formalidad académica y de las instituciones que la representaban, generando así nuevas formas de producción artística. Fue precisamente en el siglo XIX cuando la polémica por las diversas y novedosas formas de expresión en distintas partes de Europa, y particularmente en París, se manifestó en corrientes artísticas entre las que se encontraban el *romanticismo* o el *impresionismo*, representando éstas a algunos de los grupos de ruptura más interesantes.

Pierre Francastel les hace un reconocimiento en este sentido:

Los Manet, los Monet, los Renoir, fueron los verdaderos pintores de la vida parisiense de fines de siglo. Ellos, y no los partidarios del arte tradicional, fueron quienes instauraron un orden de sensaciones de acuerdo con las formas superiores de actividad de su tiempo. En el siglo de las máquinas, supieron expresar la poesía de las fuerzas vitales recientemente reconocidas.⁵

Los últimos treinta años del siglo XIX han sido extensamente explicados dentro del panorama pictórico, pero la relación con el entorno cultural desde el que floreció la vanguardia impresionista aún no ha sido configurada en su totalidad. Existen múltiples volúmenes monográficos que hacen excelentes recuentos sobre las mejores pinturas de este grupo y aquello que los críticos dijeron, pero poco se ha dicho sobre el entorno cultural en el que estas variadas expresiones tuvieron lugar.

⁵ Pierre Francastel, *Historia de la Pintura Francesa*, Madrid, Alianza Forma, 1989, pp. 203-205.

Por ello, es difícil comprender la naturaleza de estas pinturas sin una buena interpretación de los elementos culturales alrededor del periodo.⁶

La presente tesis pretende aportar información que amplíe el panorama cultural alrededor de la crítica sobre el impresionismo, de acuerdo con el hecho de que la obra de arte siempre tiene coordenadas históricas que la circunscriben con variados elementos sociales e intelectuales, los cuales la hacen tanto asequible como susceptible de estudio.⁷ Debido a lo anterior y, con el fin de establecer el marco ideológico de aquello que rodeaba al oficio de algunos críticos, se tomarán en cuenta variables como las condiciones materiales de producción y difusión, su lugar en la cadena de consumo del arte, el estatus del comentarista en la sociedad y su función social paralela al oficio como crítico.⁸

Para ello se propone el análisis de algunos textos escritos al rededor de los *Salones* de exposición en los que participaron los pintores impresionistas. Se han escogido textos que además de aportar una riqueza en el lenguaje del crítico de la época, muestren más información sobre las exposiciones como hechos sociales, que de los artistas como objeto central de las narraciones.

Será precisamente en el lenguaje donde se encontrarán las variadas influencias culturales que conforman el bagaje intelectual de cada uno. Es decir, será

⁶ Ver por ejemplo: Felipe Cosío del Pomar, *Crítica de arte. De Baudelaire a Malraux*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956. O bien, el catálogo digital de la editorial Taschen (www.taschen.com consultada el 28 de octubre de 2008).

⁷ Para una reflexión mayormente enriquecedora sobre esta noción, ver Jacques Thuillier, *op.cit.* p. 78.

⁸ Isabel Valverde, en Anna María Guasch, *op.cit.* p. 69.

a partir del estudio de los argumentos principales y la conexión con las circunstancias culturales en las que los autores desarrollaron su comentario, que puedan establecerse las influencias dentro del texto y acercarse a conocer la base de su discurso.

Lo anterior se abordará a través de un análisis con el cual sea posible comenzar la construcción de una explicación circunstancial desde la que los diversos grupos de críticos construyen el discurso sobre el arte.

En primer lugar, se hará un análisis sobre tres textos realizados con motivo de los Salones, en los que participaron los pintores “*independientes*” llevados a cabo en 1868, 1874 y 1877. Es necesario aclarar los criterios que comenzaron la polémica sobre las concepciones actuales del arte contemporáneo, pues de esta forma el panorama artístico del siglo XX puede llegar a conocerse de manera mucho más clara y objetiva, y por lo tanto comprender el arte de la actualidad desde una perspectiva fundamentada en la historia de la apreciación del arte.⁹

En segundo lugar, se realizará la lectura de los tres textos escogidos debido a su calidad y relevancia en el tema. Los textos de Zola, Mallarmé y Duret, se tomaron en cuenta tanto por las herramientas culturales como el criterio personal reflejados, y será a través del rastreo de notas biográficas adecuadas en tiempo y espacio al

⁹ En este sentido estoy de acuerdo con Isabel Valverde, quien dice que este momento del siglo XIX definirá las concepciones subsecuentes sobre el arte y su calificación estética, pues el arte adquiere presencia pública y por lo tanto se construye como antecedente del arte contemporáneo. Ver Isabel Valverde, en Anna María Guasch, *op.cit.*, p. 63.

momento de escritura de la crítica, que encontraremos las primeras pistas del universo cultural desde el que estos tres críticos miraron por primera vez al impresionismo. No obstante tener mucha más información acerca de la vida de estos escritores y críticos de arte, lo importante para este ejercicio es aquello que aconteció en sus vidas hasta el momento en que escribieron la crítica.

Se enlazará el análisis de la crítica específica con algunos datos biográficos del crítico y las principales tendencias de pensamiento que influyeron en su comentario, para contribuir a la configuración de la plataforma cultural desde la que éste podría criticar el nuevo arte, y de esta forma establecer un programa histórico generalizado y comprensible, que a lo largo del texto aporte datos sustanciales del periodo sin caer en la dureza histórica de las fechas exactas y nombres propios. Con las pistas recabadas en los textos, lo que se busca es que el abanico de opiniones expuestas permita al lector establecer un parámetro suficiente para reconocer al *impresionismo* al mismo tiempo en su dimensión histórica y como corriente artística.

Como anota Guillermo Solana, los primeros impresionistas no dedicaron mucho tiempo al razonamiento teórico de su nueva manera de pintar, puesto que asociaban este tipo de discurso con los viejos métodos academicistas. Fueron los críticos los primeros observadores del impresionismo, quienes “*expusieron y aplicaron el nuevo programa: estudiar la visión subjetiva, tomando la pintura como*

una pantalla en la cual se proyectarían las sensaciones".¹⁰ Los críticos se dedicaron a estudiar lo que Émile Zola visualizaba como "temperamento individual".¹¹

¹⁰ Guillermo Solana, *El impresionismo, la visión original. Antología de la crítica de arte (1867-1895)*, España Ediciones Siruela, 1997, p. 14.

¹¹ Ídem, p. 49.

El impresionismo dentro del contexto temporal

Durante el último tercio del siglo XIX, el pensamiento científico y el desarrollo industrial que florecieron en Europa provocaron cambios profundos en la forma de vida, reflejados, por ejemplo, en la sustitución de las fuentes de energía tradicionales (como la leña o el carbón, por el vapor y el combustible fósil) o los movimientos económicos y demográficos radicales tales como la migración a París, que hasta 1860 era todavía una ciudad casi medieval en su traza.¹

El desarrollo de la vida intelectual y los descubrimientos científicos revolucionaron la vida cotidiana a una mayor velocidad que en siglos anteriores. Especialmente en Europa tuvieron lugar acontecimientos y cambios sustanciales en la vida económica y en el reforzamiento de actividades intelectuales como las artes plásticas.² Aunado a lo anterior se estableció, por un lado, la lucha entre tradición y progreso heredada de Diderot, para quien la defensa de ciertos parámetros en las artes plásticas hacía evidente la búsqueda de la belleza clásica como una directriz en la valoración del arte.³ Y por el otro lado, el dinamismo del pensamiento de

¹ “París en 1860 era todavía una ciudad medieval, con calles oscuras, sucias, infestadas de ratas y carentes de un sistema de alcantarillado eficaz. [...] Los pobres vivían en casuchas y chabolas asquerosas arracimadas en los barrios de cliché, el Mouffetard y el Louvre. [...] El propio Napoleón III [...] llamaba a París ‘nada más que una basta ruina, con todo lo que les puede gustar a las ratas’. Ver: Sue Roe, *Vida privada de los impresionistas*. Madrid, Turner, 2008, p. 22.

² Para un panorama general de los avances científicos y económicos de Francia a finales del siglo XIX, véase: Geoffrey Brunn, *La Europa del siglo XIX. 1815-1914*, México, Fondo de Cultura Económica, 12ª reimpresión, 2005. Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte. T. 2*, Buenos Aires, Argentina, Editorial Debate, 2002. Denis William Brogan, *Francia, 1870-1939*, México, Fondo de Cultura Económica, 1947.

³ Guillermo Solana dice al respecto: “*En la Carta sobre los sordos*”, Diderot contrapone las operaciones sucesivas del lenguaje a la simultaneidad de los estados del espíritu, y por ende plantea el problema de la fragmentación lingüística de una totalidad coexistente. [...] Habla de una regla que los grandes maestros observan indefectiblemente [...]” más adelante, Solana cita a Diderot: “[...] conseguiréis mostrar, en la parte

Rousseau, presente entre la comunidad intelectual francesa con cuestionamientos a conceptos concretos del siglo XVIII, como la *forma* en la filosofía.⁴



Ilustración 2: J. Stockdale, Plano de la ciudad de París, 1800, Jerusalem, The Jewish National and University Library & The Hebrew University of Jerusalem.

El impresionismo surgió como una corriente pictórica con influencias variadas, como la de la Escuela de Barbizon y su mirada al paisaje exterior. Aunque ambas escuelas miraron al paisaje, el impresionismo se dedicó con mayor ahínco al paisaje urbano, siendo sus rasgos distintivos los acontecimientos políticos y

del objeto que vuestro dibujo presenta, la necesaria correspondencia con la que no se ve; y aunque, sólo me ofrecéis una cara, obligaréis a mi imaginación a ver también la cara opuesta; y será entonces cuando exclamaré que sois magníficos dibujantes”. Guillermo Solana (Ed.) *Escritos sobre arte*. Denis Diderot, Madrid, Ediciones Siruela, 1994, pp. X-XI.

⁴ Rousseau es el primer estudioso que cuestiona el concepto de *forma* en la filosofía, dentro del siglo XVIII caracterizado por “establecer en la poesía, la filosofía y la ciencia un mundo formal bien definido. En este mundo las cosas encuentran el fundamento de su realidad y la garantía de su valor. [...] Rousseau es el primer pensador que no sólo cuestiona esta seguridad, sino que socava sus fundamentos. Tanto en la ética, en la política y en la religión, como en la literatura y la filosofía, Rousseau niega y hace añicos las formas acuñadas que va encontrando a su paso [...]” Ernst Cassirer, *Rousseau, Kant, Goethe. Filosofía y cultura en la Europa del siglo de las luces*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2007, pp. 50-51.

científicos que golpearon directamente la producción plástica de su generación y el impacto de la ciudad como temática particular en la pintura.⁵



Ilustración 3. Franz Xaver Winterhalter (1805-1873) Napoleón III, oleo sobre tela, 240x155 cm. 1852, Roma, Museo Napoleónico.

En 1863 por primera vez tuvo lugar en París una exposición en la que participaron aquellos pintores que no tenían cabida en las exposiciones de la Academia Francesa, llamados los *rechazados*. En el poder estaba Napoleón III, quien había sido electo presidente después de la revolución del 48 y la abdicación forzosa de Felipe I, y en 1852, mediante un plebiscito⁶ fue proclamado emperador de Francia. Su reinado durante el Segundo Imperio fue estable pero autoritario, según la crítica política de la época. Al aparecer tantas obras rechazadas por el jurado, Napoleón III se enfrentó a la actitud de rechazo de los miembros de la Academia de Bellas Artes: los grandes pintores

⁵ Ver Arnold Hauser, *op.cit.*, p. 421.

⁶ Ver Denis William Brogan, *op.cit.*, p. 11.

académicos basaban su selección en un espíritu conservador, para mantener los principios clásicos de la pintura, y por supuesto, con una enorme inclinación a premiar a aquellos alumnos favorecidos de antemano por el órgano elector.

Si Napoleón III respaldaba esta dinámica aparecería como un soberano conservador y antidemocrático frente a la opinión pública, y es por ello que decidió, sin consultar al jurado, abrir una exposición alterna al Salón oficial y mostrar ahí una selección de mil pinturas tomadas de las dos mil ochocientas rechazadas. Esto significó que para no entrar en conflicto con la Academia de Bellas Artes y su jurado institucional, el emperador otorgó a la sociedad en general la dádiva de convertirse por primera vez en jueces del arte contemporáneo:

“Así pues, publicó una nota en el *Moniteur* anunciando un gesto democrático sin precedentes: el público sería el juez del arte de la nación. Se organizaría una exposición con todas las obras rechazadas a las dos semanas de inaugurarse el propio salón (el 7 de mayo). A este *Salon des Refusés* (Salón de los Rechazados) se le llamó “El Salón del Emperador”.⁷

Napoleón jugó un papel político fundamental con fuertes repercusiones en el imaginario cultural de la época, como las temáticas elegidas por los nuevos pintores impresionistas. Dentro de los planes de este gobernante se encontraba por ejemplo, lograr avances en ámbitos como la agricultura, el comercio y la industria, y la modernización de la principal metrópoli: París. Para el proyecto urbano designó al

⁷ Sue Roe, *op.cit.*, p 47.

Barón Haussmann⁸ quien desde 1853 fungía como prefecto de la región del Sena, dando inicio al plan de reconstrucción de París que llevaría el nombre de este personaje. La oficina del Plan de París fue el centro desde el que se diseñó la construcción de parques recreativos, grandes bulevares para el flujo vehicular y más de sesenta mil nuevas viviendas donde cerca de millón y medio de personas habitarían. Fue así como inició la transformación del paisaje parisino bajo el mando de Napoleón.

Así comenzó la metamorfosis parisina que se manifestaba desde la manera de transitar las calles hasta el control de los transportes, por ejemplo con la circulación de ómnibus de caballos por las rutas acostumbradas y por los nuevos bulevares, permitiendo que por primera vez los parisinos pudieran viajar por la ciudad y sus alrededores, y tener un tiempo dedicado al ocio y a la recreación.



Ilustración 4. Eric Pouchier, Palais Garnier o Palacio de la Ópera, fotografía digital, 2005, París, colección del autor

⁸ Georges Eugène Haussmann (París, 27 de marzo de 1809 – París, 11 de enero de 1891). Funcionario público, diputado y senador francés. Recibió el título de Barón de manos de Napoleón III.

En ese periodo nacieron edificios tan emblemáticos como la Biblioteca Nacional, El Teatro de la Ópera o Palacio Garnier, así como diversas estaciones ferroviarias –para los circuitos de París a Rouen y París a Orleáns, por ejemplo– y también nuevas vialidades amplias y transitables. El paisajista Adolphe Alphand⁹ diseñó los parques de Bois de Boulogne y Montsouris tomando como modelo los jardines ingleses, y éstos se convirtieron en espacios de recreo y en uno de los temas preferidos de los nuevos pintores.

París cambió radicalmente en pocos años. Para 1859 se habían unido las once municipalidades más cercanas –como Auteuil, Belleville y Montmartre, barrio notablemente rural donde además se encontraban los cafés, restaurantes y cabarés donde la tertulia de los artistas se llevaba a cabo cada noche.¹⁰

La vida intelectual francesa se intensificó rápidamente. Los cambios en el ámbito filosófico y artístico comenzaron a sucederse con la misma velocidad con la que se integraban las maquinarias a la producción industrial. En 1856 el crítico y novelista Edmond Duranty fundó la revista *Le Réalisme*, desde donde se apoyaba la corriente literaria y pictórica del mismo nombre.¹¹ Esto significó el desgaste de los

⁹ Jean-Charles Adolphe Alphand (Grenoble, 26 de octubre de 1817 – París, 6 de diciembre de 1891). Además de su labor como paisajista, se encargó de la remodelación de espacios militares y de la elaboración del reglamento de urbanización de París, y de la elaboración de pabellones para las exposiciones universales de 1878 y 1889.

¹⁰ Sue Roe, *op.cit.*, pp. 22-23.

¹¹ Louis-Émile-Edmond Duranty (París, 1833- 1880). Durante la breve existencia de la publicación *Le Réalisme* –de 1856 a 1857– Duranty defendió el estilo de pintores como Courbet. Fue además amigo de

parámetros literarios tradicionales, diezmados cada vez más, a consecuencia de expresiones literarias novedosas como el caso de *Madame Bovary*¹² de Gustave Flauvert, la cual tuvo repercusiones importantes debido al proceso judicial contra el autor por atentar, según el jurado, contra los buenos modales.¹³



Ilustración 5. Gustave Courbet, *Chasseurs dans la neige*, óleo sobre tela, 65x81 cm. cerca de 1864, Besançon, Musée des Beaux-Arts et Archéologie.

En la pintura, la Academia comenzó a sufrir fracturas surgidas por el trabajo de pintores como Courbet¹⁴ y Millet,¹⁵ quienes tomaron como modelos a actores de diversos grupos sociales, como campesinos y obreros, y miraron al campo llano

Degas, incorporándose por ello a las tertulias del Café Guerbois. Colaboró en diversas revistas como la *Gazette de Beaux-Arts* desde 1870. En 1876 escribió un folleto llamado *La Nueva Pintura* el cual se considera como uno de los primeros estudios serios sobre el movimiento impresionista. También fue autor de la novela *El pintor Louis Martin*, donde presenta un panorama del ambiente artístico de la época. Ver Guillermo Solana, *op.cit.* p. 326.

¹² Editada en 1857.

¹³ Arnold Hauser, *op.cit.* p. 320

¹⁴ Gustave Courbet (Ornans, Francia, 10 de junio de 1819 - La Tour-de-Peilz, Suiza, 31 de diciembre de 1877). Fundador y máximo representante del realismo. Entabló amistad con el poeta Baudelaire, con los pintores Corot y Daumier.

¹⁵ Jean-François Millet (4 de octubre de 1814 - 20 de enero de 1875). Alumno de Daumier, en 1849 se integró al grupo de Barbizon.

como paisaje de sus cuadros. El realismo derivó en naturalismo dentro de sus pinturas y constituyó la primer gran pelea contra la Academia, y en general contra una manera específica de ver el mundo, como apunta Arnold Hauser: “*El predominio del arte naturalista en la segunda mitad del siglo XIX es enteramente sólo un síntoma del triunfo de la concepción del mundo propia de las ciencias naturales y del pensamiento racionalista y tecnológico sobre el espíritu del idealismo y del tradicionalismo*”.¹⁶

La crítica de arte no se mantuvo al margen de las transformaciones sociales, y dejando atrás el estilo del poeta Baudelaire¹⁷, los críticos Champfleury¹⁸ y Théophile Thoré¹⁹ comenzaron a protestar contra la rígida estética academicista y contra el historicismo; por ejemplo, Champfleury escribió *Prefacio al Realismo*,²⁰ y en 1862, Víctor Hugo publicó *Los Miserables*, retrato crudo y realista, obra que causó un fuerte impacto en el gusto de la época.

La tendencia literaria se encaminaba hacia la corriente que el crítico Castagnary²¹ defendía: el realismo, a la cual él mismo llamó *naturalismo*. La

¹⁶ Arnold Hauser, *op.cit.* p. 312.

¹⁷ Charles Baudelaire (1821-1867) Heredero del romanticismo, creador de *Las flores del mal*, entre otras muchas obras, se dice que abrió la puerta del siglo XIX hacia la modernidad.

¹⁸ Jules François Felix Fleury-Husson (Laon, 1820-Sèvres, 1889). Amigo de Baudelaire, Banville, Courbet y Nadar, fue partidario del realismo artístico. Es autor de *Los excéntricos* (1852), y de *Los burgueses de Molinchart* (1854).

¹⁹ Etienne-Joseph Théophile, también llamado Thoré-Bürger o Willem Bürger (La Flèche, France 1807-París,1869). Abogado y crítico de arte, conocido por sus estudios sobre el pintor Vermeer. Fundó un periódico llamado *La Vrai République*, pero fue prohibido rápidamente. Fue perseguido políticamente debido a su publicación, y tuvo que refugiarse en Bruselas, de donde regresó a Francia en 1859.

²⁰ André Richard, *La Crítica de arte*, Buenos Aires, Editorial Eudeba, 1962, p. 10.

²¹ Jules-Antoine Castagnary (1830-1888). Este crítico de arte, político y periodista republicano estudió derecho y se inició en la crítica de arte en el año de 1857, escribiendo con regularidad en diarios diversos,

sociedad francesa comenzó a cambiar su forma de pensar y sus gustos estéticos de forma radical, debido en su mayor parte a la introducción de nuevas tendencias de pensamiento, que tuvieron efectos diversos, reflejados, por ejemplo, en acontecimientos como la creación de la Primera Internacional en Francia, en el año de 1864; o bien la fascinación creciente por los países exóticos y por las mercancías venidas del oriente, llamadas *chinerías*.²²

Los altibajos en la política exterior –como la guerra con México– también movieron fibras sensibles en el modo de pensar francés;²³ mientras que su sistema económico presentaba pérdidas monetarias importantes en áreas como el crédito inmobiliario provocada, en parte, por la transformación de París en manos del Barón Haussmann, puesto que la nueva traza citadina provocó el desplazamiento de barrios enteros y la creación de nuevos apartamentos que las clases industriales y comerciantes comenzaron a comprar; pero además, con el aumento del poder adquisitivo, se incrementó el gasto y por lo tanto el comercio, provocando así que las distracciones placenteras –como la moda y la decoración – tuvieran su auge.

entre ellos en *Le Siècle*. Fue amigo cercano de Courbet. Defendió el realismo y acuñó el término *naturalismo* como sucedáneo de la escuela romántica y expresión de la sociedad contemporánea. Desde 1860 defendió a Pissarro y Monet, y fue uno de los primeros críticos en aceptar el impresionismo. Guillermo Solana, *op.cit.*, p. 326.

²² Estas eran tiendas de variadas mercancías traídas del oriente. En ellas se vendían abanicos, kimonos, libores y platonos, entre otros objetos. Una de las más famosas boutiques fue la instalada en la Rue Rivoli, de nombre *Desoye*.

²³ Sobre este episodio existe una carta de Víctor Hugo para Benito Juárez, fechada el 20 de junio de 1867, en la que le pide que perdone la vida a Maximiliano.

Ver

<http://centauro.cmq.edu.mx/dav/libela/paginas/infoEspecial/historia/03Documentoshistoricos/10040307.pdf>
(visitada el 21 de julio de 2009).

Estos nuevos grupos parisinos se convirtieron en los asistentes al Palacio de la Industria de Champs-Élysées, con motivo del *Salón* anual de pintura.²⁴ Las instituciones culturales comenzaron a transformarse, entre ellas la Academia de Bellas Artes. Paralelamente a esta transformación surgieron pequeños *atelier*, o academias de estudio para los pintores en ciernes.²⁵

Durante mucho tiempo esta institución fue el escaparate obligatorio para los artistas, y el *Salón* la única alternativa para vender y darse a conocer, lograr la reputación de los artistas y llamar la atención del único público capaz de adquirir las obras hasta ese momento: la aristocracia. Sin embargo, ese grupo social fue perdiendo vigencia y poder, hasta llegar a la circunstancia en la que se planeó el *Salón* de 1863.²⁶

²⁴ Sue Roe, *op.cit.*, pp. 23-24.

²⁵ La Académie des Beaux-Arts y la École des Beux-Arts fueron parte de una institución dependiente del Instituto de Francia, el órgano central de la vida cultural francesa. Fue fundada en 1664, durante el reinado de Luis XIV, y reorganizada en 1816. La idea sobre la que estaba fundamentada su existencia era el patrocinio y control estatal de la formación y educación de los artistas. Su representante fue Quatremerè de Quincy (1755-1849) secretario de la Academia durante muchos años y gran defensor del respeto a la tradición pictórica antigua y a la superioridad de los cuadros tema histórico, literario y religioso. En 1838 la sede estuvo ubicada en la calle que tomó el nombre de Bonaparte, en el centro de Saint Germain-des-Prés. Contaba con grandes talleres, patios y claustros llenos de esculturas griegas y romanas para ser copiadas con maestría por los alumnos. A la par de la decadencia de esta institución fueron surgiendo las llamadas “academias” donde los alumnos podían dar un seguimiento a sus lecciones pero de una manera mucho más libre, con modelos profesionales y corregir sus errores sin demasiado dispendio, tal fue el caso de la academia de Rodolphe Julian o Charles Gleyre. *Ibid.*, pp. 23-25, y Gabrielle Crepaldi, *Gran Atlas del Impresionismo*, España, Random House Mondadori – Electa, 2007, p. 18. Por ejemplo, la academia fundada por Gleyre, pintor de origen suizo que formaba parte de la Academia de Bellas Artes, pero que había fundado un taller basado en la práctica informal de la pintura. Ver: Sue Roe, *op.cit.*, p. 38.

²⁶ En este *Salón* se presentaron *Le déjeuner sur l'herbe*, de Manet, *Jeune fille en blanc* de Whistler, y *La Bacchante* de Carrier-Belleuse. Ver: William Robinson, “La época del impresionismo” en *Maestros del impresionismo*, México, INBA, CONACULTA, 1998, pp. 37-64.

En 1864 surgió la Escuela de Barbizon²⁷ con jóvenes estudiantes de pintura curiosos por nuevos temas y técnicas, como la novedosa iniciativa de acercarse al paisaje exterior y otros rompimientos significativos como la necesidad de pintar en colectivo.²⁸

Salieron a buscar fuera del taller aquellos paisajes que se convirtieron en temas de estudio para este grupo, observando la vida en el campo y las escenas de la vida cotidiana de los campesinos; con paseos frecuentes por el bosque de Fontainebleu y poblados cercanos como Marlotte, Chailly-en-Bière y Barbizon.²⁹

Había nacido el naturalismo como una respuesta a la rápida transformación de la sociedad parisina, los hermanos de Goncourt³⁰ presentaron su crítica social llamada *Germinie Lacerteux*;³¹ y el romanticismo se asentó como la gran influencia y antecedente de la producción artística de este periodo, en la pintura con sus aportaciones sobre el color, el movimiento y las sensaciones espontáneas, los efectos

²⁷ El núcleo del grupo estuvo conformado por Corot, Rousseau, Díaz, Millet y Jacque. Reunidos cerca del bosque de Fontainebleu y “Decepcionados de las vías oficiales del arte en París, los pintores de Barbizon se esforzaban por olvidarse de los preceptos académicos, de los paisajes históricos y en ceñirse a la vida campestre. [...] No obstante su fidelidad a la naturaleza, ninguno trabajaba directamente sobre el motivo. Tomaban apuntes, o los recogían en su memoria como Millet, y luego en el taller daban forma al cuadro. Una cierta idealización se deslizaba en el paisaje reproducido y modificaba, entonces ‘la impresión virgen de la naturaleza’. Estela Ocampo, *El impresionismo. Pintura, Literatura, Música*. Barcelona, Editorial Montesinos, 1981, pp. 20-23.

²⁸ Los rompimientos más significativos fueron la renuncia a la jerarquía de géneros, a la primacía del dibujo sobre el color, al estudio idealizado del desnudo, al trabajo dentro del taller y a la imitación del modelo clásico como el ideal acabado de las obras. Para una explicación sobre los principios de la Academia de Bellas Artes francesa ver: Museo de Orsay, guía de sala en línea: http://www.musee-orsay.fr/fileadmin/mediatheque/integration_MO/PDF/Lospintores.pdf (consultada el 26 de octubre de 2008).

²⁹ Sylvie Patin, “La aportación del impresionismo, un movimiento innovador” en *Maestros del impresionismo...* pp. 25-35.

³⁰ Edmond de Goncourt (1822-1896) y Jules de Goncourt (1830-1870). Escritores naturalistas franceses fundadores del premio Goncourt para obras literarias. Autores de un Diario compartido sobre sus vivencias, y de obras como *Sœur Philomène* (1861) *Renée Mauperin* (1864) *Manette Salomon* (1867), entre otras.

³¹ Arnold Hauser, *op.cit.*, pp. 312-322.

de materia y las contraposiciones; así como el sentimiento como liberación del artista.³²



Ilustración 6. Camille Corot, *Une matinée, la danse des nymphes*, óleo sobre tela, 98x131 cm. Cerca de 1850, París, Musée d'Orsay.

Derivado del *Sturm und Drang* alemán, el romanticismo defendía la espontaneidad creativa y veía el arte como expresión libre de los sentimientos individuales. Privilegiaba el aspecto espiritual e irracional de la creación artística, y proponía meditaciones religiosas y filosóficas acerca del sentido de la vida,³³ lo que dio lugar a experimentos como el trabajo del pintor Caspar David Friedrich.³⁴

Los acontecimientos como la Comuna de París, la invasión de la armada francesa bajo las órdenes de Thiers y el episodio conocido como la *semana*

³² Para una definición del romanticismo como corriente de pensamiento ver: Nicola Abbagnano, *Diccionario de Filosofía*, México, Fondo de Cultura Económica, 2008, pp. 928-929. Ver también Raymond Cogniat, *El Romanticismo*, Madrid, Aguilar, 1969, pp. 11-22.

³³ Gabrielle Crepaldi, *op.cit.*, p. 22

³⁴ Caspar David Friedrich (Greifswald, 5 de septiembre de 1774 – Dresde, 7 de mayo de 1840) Pintor alemán que estudió en la Academia de Copenhague y en la Academia de Bellas Artes de Dresde. Conoció a ciertos exponentes del romanticismo alemán como Ludwick Tieck, Gotthilf Heinrich Schubert y Heinrich von Kleist, quien lo indujo al círculo intelectual llamado Phoebus. Su pintura sobresale por la soledad de sus personajes, la fragilidad humana ante la naturaleza y la búsqueda de la armonía con el universo. Ver: Rosa Solá. (trad.), *El Siglo XIX*, España, Random House Mondadori – Electa, 2005, pp. 220-221.

sangrienta de las calles parisinas, hacían que el pasado político reciente de la ciudad contrastara fuertemente con la nueva disposición espacial.³⁵

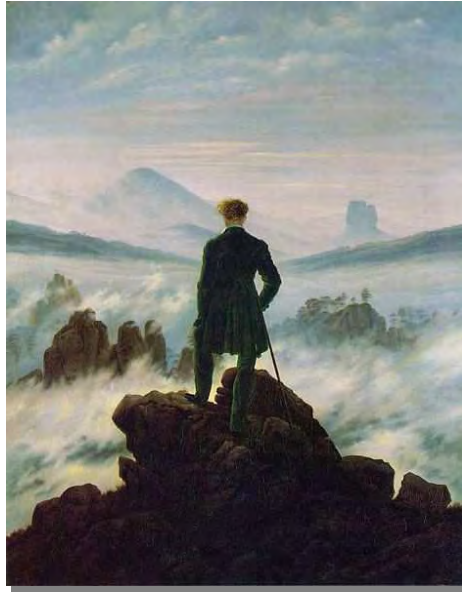


Ilustración 7. Caspar David Friedrich, *Caminante sobre el mar de niebla*, oleo sobre tela, 94.8 x 74.8 cm. 1818, Hamburgo, Kunsthalle.

En 1878 se llevó a cabo la Exposición Universal, evento que se repetiría en 1889 con la inauguración de la Torre Eiffel. En 1893 el famoso caso Dreyfus conmovió a los círculos intelectuales parisinos, asunto judicial en el que Alfred Dreyfus³⁶ fue acusado y arrestado por cargos de espionaje a favor de Alemania y condenado a la deportación definitiva por un consejo de guerra, y en el que Émile Zola participaría activamente, puesto que el caso dividió a la opinión pública

³⁵ Ver: Denis William Brogan, *op.cit.*, p. 97.

³⁶ Alfred Dreyfus (1859-1935) oficial francés judío que fue condenado por supuesto espionaje al servicio de Alemania.

francesa y dio origen a la oposición de dos bandos agrupados, por un lado, en la Liga de los derechos del hombre, y por otro, la Liga de la patria francesa; éste último un grupo antisemita y ultranacionalista. Este caso preludió la formación del bloque de izquierda y de la Acción Francesa.³⁷



Ilustración 8. Louis Beroud (1852-1930) *Dôme central à l'exposition universelle de 1889*, óleo sobre tela,

198 x 164.5 cm. 1890, París, Musée Carnavalet.

La ciencia siguió su camino con un gran estandarte: el progreso positivista, que en Francia se abanderó con la óptica, la física y la medicina como las guardianas de la modernidad.³⁸ La óptica destaca por haber tenido un gran impacto sobre la

³⁷ Para un relato completo del caso, ver: André Ribbard, *Historia de Francia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1941, pp. 278-279.

³⁸ Esta forma de pensamiento tuvo, en la producción de conocimiento, dos grandes ramas: el positivismo social de Saint Simon, Auguste Comte y Stuart Mill, y el positivismo evolucionista de Spencer. El primero se caracteriza por la búsqueda del fundamento del nuevo orden social unitario, mientras que el segundo propone extender a todo conocimiento y ramas de la ciencia el concepto de progreso. Ambos se basan en la idea de

pintura, fundamentalmente en la visión luminosa del impresionismo. El estudio de la luz, divulgado en medios impresos, provocó nuevos enfoques sobre el sentido de la vista y la imagen del mundo ante los ojos del hombre.³⁹ El modelo “oculista” toma auge, la visión pura y el ojo impresionista escrutador del espectro de colores fueron temas de discusión entre los críticos como Mallarmé y Edmond Duranty⁴⁰. Como menciona Guillermo Solana:

[...] las aportaciones de Mallarmé y Duranty se integran en el modelo oculista, expuesto en los textos de Laforgue y otros. En este modelo teórico se plantea el problema de las diferencias entre la visión impresionista y la visión normal: la *hiperestesia* o exageraciones de coloración, y el desplazamiento de la gama cromática hacia el azul y el violeta. Tales diferencias son, para ciertos críticos, síntomas patológicos; para otros, indicios de un progreso evolutivo del ojo, penetrando en una zona hasta entonces invisible del espectro.⁴¹

La importancia del sentido de la vista y sus repercusiones en las explicaciones sobre el arte impresionista fueron un factor fundamental en la revolución pictórica de finales de siglo. No solamente la ciencia sino también las nuevas artes –como la fotografía– causaron fuertes impactos en la manera de pintar de los artistas,

que el conocimiento es la única vía de progreso y que el método científico es el único camino válido y extensible a todos los campos del conocimiento. De esta manera, el positivismo se convirtió en la primera participación de la ciencia moderna en la organización social, con la máxima manifestación de su universalismo: el progreso. Ver: Nicola Abbagnano, *op.cit.* pp. 838-839.

³⁹ Para un panorama sobre los descubrimientos como la espectroscopia y la óptica fisiológica o psicofísica de la percepción, ver: Daniel Malacara, *Óptica tradicional y moderna*. Colección La Ciencia para Todos, México, Fondo de Cultura Económica, 2007. Y Elías Trabulse, *La ciencia en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

⁴⁰ Guillermo Solana, *op.cit.* p. 14

⁴¹ Ídem.

principalmente la reveladora capacidad de observación de los visitantes a las exposiciones.

Era la primera vez que París tenía noches iluminadas artificialmente, puesto que la introducción de aproximadamente veinte mil farolas de gas en las calles entre 1853 y 1870, cambiaron no solamente la visibilidad nocturna sino también el esquema de vida de los parisinos, quienes tuvieron la posibilidad de pasear aún después del atardecer y realizar un mayor número de actividades al día, en el exterior. Esta oportunidad de ver la noche parisina con luz, otorgó a los impresionistas la oportunidad de descubrir otro París bajo la influencia de una nueva claridad: la noche y la vida bohemia se convirtieron en temas para sus pinturas, volcando el movimiento impresionista hacia un sentir mucho más ciudadano que las escuelas de pintura tradicionales.

La crítica de arte

Aunque no tiene una metodología específica, a grandes rasgos puede decirse que la crítica de arte es un diálogo entre el espectador especializado –o crítico – y la obra de arte. Como anota Anna María Guasch, es una representación literaria de la experiencia intelectual, producto del diálogo entre el crítico y el artista por medio de la obra de arte.¹

La crítica es también una interpretación del discurso implícito en la obra de arte. Ésta convierte lo visual en palabra, lo traduce, y construye una explicación racional sobre el sentido de la obra para su creador y la lectura que puede darle el público para entender tanto al artista como a su obra de una manera más completa.²

Para ejemplificar describe el crítico Jules-Antoine Castagnary:

A la verdad, no he podido encontrar el punto de óptica para ver su ‘Boulevard des Capucines’; me hubiera hecho falta, creo, atravesar la calle y mirar el cuadro desde las ventanas de la casa de enfrente. Pero las naturalezas muertas de su «Almuerzo» están sobriamente bosquejadas, y en su «Salida del sol» en la niebla resuenan como los acentos de la diana al amanecer.³

¹ “A diferencia de la estética entendida como teoría de una teoría o discurso construido a partir de otro discurso, y de la historia del arte que sitúa, comprende y explica el arte y sus obras a través de coordenadas espacio-temporales, la crítica de arte se ha de entender como una traducción literaria de experiencias sensitivas e intelectuales fruto de un diálogo de *tú a tú* entre el crítico y la obra de arte.” Anna María Guasch, “Las estrategias de la crítica del arte” en Ana María Guasch, *op.cit.* p. 211.

² *Ídem.*

³ Cit. en Guillermo Solana, *op.cit.*, p. 67

Aunque Castagnary no comprendía totalmente la nueva técnica del pintor, realiza una reflexión que pretende a entender lo expuesto en el Salón, facilitando la aceptación de la pintura por parte del público.



Ilustración 9: Claude Monet, *Boulevard des capuccines*, óleo sobre tela, 80 x 61 cm. 1874, Moscú, Museo Pushkin.

En este sentido, el crítico se convierte en el mediador entre el discurso del artista y la aceptación pública de su estilo. Pero su labor va más allá, como anota Ana María Guasch:

El crítico no sólo ejerce de intermediario entre el artista y sus hipotéticos clientes, sino que contribuye de un modo determinante a modelar la naturaleza de la obra de arte como un objeto distinto –sujeto a la valoración colectiva y a la adquisición privada dentro de un mercado abierto– de lo que había sido el Antiguo Régimen dominado por la exclusividad y el encargo. [...] No sólo ejerce de intermediario sino que contribuye a crear núcleos de opinión, apuesta desde su tribuna por una u otra tendencia, pasando a ser un

factor decisivo en el aparentemente autónomo ámbito de la producción del artista.⁴

Por otro lado, si se mira a la crítica como una expresión cultural situada en un momento histórico determinado, obtiene la misma importancia que tiene la creación artística de la que habla. La obra de arte da paso al nacimiento de la crítica, y juntas proyectan la imagen del periodo artístico de una manera completa para los historiadores del arte.⁵

Ya Ernest Chesneau,⁶ cuando escribió en 1874 en el *Paris-Journal* una reseña de la exposición en el Boulevard de las Capuchinas presentía esa conciencia de temporalidad y trascendencia del movimiento impresionista:

La única parte verdaderamente interesante y digna de estudio de esta exposición es también la única cuyo curioso sentido escapa a la gran mayoría de los visitantes. La comparación era cuando menos prematura. Dentro de algunos años, no digo que no. Para entonces puede que presente una enseñanza y proporcione, en ciertas condiciones, la ocasión de un triunfo para la escuela del aire libre.⁷

⁴ Ana María Guasch, *op.cit.*, 14

⁵ Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX. Estudios y documentos I (1810-1858)* México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1964, p. 9

⁶ Ernest Alfred Chesneau (1833-1896) Este historiador y crítico de arte fue a la vez inspector de Bellas Artes y autor de obras sobre arte francés. Sus principales intereses fueron siempre el arte japonés y la pintura inglesa. Al principio fue severo con los impresionistas, pero a partir de 1884 se convirtió en su defensor. Escribió *La Quimera*, novela donde uno de los personajes estuvo inspirado en Monet. Murió en 1888. Ver: Guillermo Solana, *op.cit.* p. 326.

⁷ Cit. en Guillermo Solana, *op.cit.* pp. 71-72.

En la crítica de arte de finales del siglo XIX y todo el XX pueden encontrarse estas características: subjetividad, temporalidad y parcialidad de quien la emite.⁸ Ya que ningún sujeto puede escapar al medio cultural en el que se desarrolla y tal influencia se refleja en su opinión, es cierto que a través de la crítica del arte de este periodo de entre siglos, puede leerse el gran cambio en la estética reinante. Por ejemplo, Henry James escribe en su reseña para el *New York Tribune* del 13 de mayo de 1876:⁹

Una exposición de la que al menos puedo afirmar que no inducirá (en todo caso según mi opinión) a peligrosas perversidades de gusto es la del pequeño grupo de los Intransigentes, también conocidos como los ‘Impresionistas’ en pintura. Tiene lugar este mes en Durant-Ruel, y la he encontrado decididamente interesante. Pero tuvo como efecto hacerme pensar mejor que nunca acerca de todas las viejas y buenas reglas que decretan que lo bello es bello y lo feo, feo, y nos previenen contra las sofisticaciones de la saciedad.¹⁰

La subjetividad de la crítica de arte implica la utilización de juicios de valor por parte del crítico, los cuales rondan en la esfera del gusto particular, puesto que

⁸ Lionello Venturi habla del concepto de crítica del arte que se tenía desde Baudelaire, quien decía: « Pour être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partielle, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons » [Para ser justos –es decir : para que tenga una razón de ser– la crítica debe ser parcial, apasionada, política ; es decir, hecha desde un punto de vista exclusivo, pero partidaria de un punto de vista que abra más horizontes] Lionello Venturi. *op.cit.* p. 251.

⁹ Henry James (Nueva York, 15 de abril de 1843-Londres, 28 de febrero de 1916) Escritor de origen norteamericano. Comienza a publicar crítica de arte al rededor de 1869, cuando conoce en Londres a Ruskin, Rossetti y William Morris, y lo hará hasta 1897. Es admirador de Delacroix y Turner, pero adverso al grupo impresionista; sin embargo, gracias a la influencia de su amigo John Singer Sargent logró aceptar la corriente. Ver Guillermo Solana, *op.cit.* p. 327.

¹⁰ Cit. en Guillermo Solana, *op.cit.* p. 75

su apreciación estética y su concepto de belleza son temas fuera de la esfera objetiva, difíciles de asir y particulares en cada sujeto.

Es por medio de estas dos herramientas que el crítico realizará juicios respecto a las piezas artísticas, y por medio de esos juicios establece el canon de apreciación para la pintura. En el caso del impresionismo, los juicios subjetivos sobre la belleza de los cuadros dieron lugar a muchas polémicas y batallas que tuvieron que librar los pintores para que su estilo de ejecución llegara a considerarse válido para sus contemporáneos. Por ejemplo, Georges Rivière¹¹ defiende al impresionismo atacando la pintura academicista, de modo que establece cuál de las dos tendencias es la bella: *“Cuando el público abandone decididamente la vieja pintura triste y bituminosa por la pintura atractiva, llena de gracia, de los impresionistas, los críticos vendrán a extasiarse a su vez, jurando que siempre han encontrado que estos pintores tenían mucho talento.”*¹²

La temporalidad involucra el escrito del crítico en un determinado ambiente histórico. Su crítica está hecha generalmente como producto de la visita a una exposición, y como texto público, tiene una fecha de creación y de publicación. Así, es necesario tomar en cuenta la fecha de escritura de la crítica para establecer el momento de “vida” del movimiento pictórico. No es lo mismo una reseña escrita en

¹¹ Georges Rivière(1855-1943) fue funcionario del Ministerio de Finanzas e íntimo amigo de Renoir. Durante la exposición del grupo en 1877 inicia un periódico de arte, llamado *L'impresioniste*. También escribió monografías sobre artistas como *Renoir y sus amigos* en 1921 y, *Cézanne, el pintor solitario* en 1933. Ver: Guillermo Solana, *op.cit.* p. 329.

¹² Cit. en Guillermo Solana, *op.cit.* pp. 111-115.

1867, cuando el impresionismo estaba tomando fama, que aquella escrita en 1895, cuando los mismos pintores mencionados en la primera crítica como los *innovadores*, son ahora citados como los *precursores*.¹³

La parcialidad de la crítica muestra las tendencias e influencias que el crítico carga en su bagaje cultural, de modo que aunque el autor pretenda ser solamente analítico, siempre demostrará distinciones a favor o en contra, y esa parcialidad contribuye al análisis posterior de la crítica y al establecimiento de los parámetros de juicio para el observador crítico en particular.

Por otro lado, la crítica de arte implica tres niveles de análisis sucesivos: el descriptivo, el interpretativo y el valorativo. Los dos primeros conllevan una metodología científica por parte del emisor, siempre aunado a su experiencia personal frente a lo artístico; y tal evaluación deriva en el elemento subjetivo de la crítica: el *temperamento* de cada artista, en palabras de Émile Zola.¹⁴

El primer nivel de análisis, el descriptivo, es el acercamiento inicial del crítico frente a la obra de arte. Este nivel está lleno de adjetivos calificativos y narraciones de aquello que a primera vista observa el crítico. En la crítica de Joris-

¹³ Ver comparativamente *Édouard Manet. Estudio biográfico y crítico* de Emile Zola, y *Paul Cézanne* de Thadée Natanson. *Ídem*. pp. 35-46 y 313-323, respectivamente.

¹⁴ Para ver los comentarios de Zola referentes al temperamento del artista, puede acudir a sus críticas de arte *Los Actualistas* (1868) *Édouard Manet. Estudio biográfico y crítico* (1867) *Una exposición: los pintores impresionistas* (1877) *El naturalismo en el Salón* (1880) en Guillermo Solana, *op.cit.* pp. 35-46, 47-50, 119-120, 149-153, respectivamente.

Karl Huysmans¹⁵, titulada “La exposición de los independientes de 1880” hay un buen ejemplo de este nivel, cuando Huysmans presenta una tela de Gustave Caillebotte:¹⁶ “Al fondo, por un extraño e incomprensible efecto de perspectiva, un señor aparece, microscópico, acostado sobre un diván, leyendo un libro, la cabeza apoyada sobre un almohadón que parece enorme; en primer plano, una mujer vista de perfil lee un periódico”.¹⁷



Ilustración 10. Gustave Caillebotte, *Mujer leyendo*, óleo sobre tela, 65x80 cm. 1880, Colección privada.

¹⁵ Charles Marie Georges Huysmans (1848-1907) Escritor francés con tendencias pesimistas. Es autor de *La catedral*, (1898) *L'Oblat*, (1903) *Les foules de Lourdes*, (1906) y *Trois Églises et trois Primitifs*, (1908) entre otras obras.

¹⁶ Gustave Caillebotte (París, 19 de agosto de 1848 - Gennevilliers, 21 de febrero de 1894) Escritor naturalista, luego decadentista y simbolista. Descendiente de pintores holandeses, pasó por el satanismo y terminó en un monasterio benedictino. Escribió sobre varios pintores que le eran afines, entre ellos Puvis de Chavannes, Moreau, Degas, Cézanne, Goya y Odilon Redon. Ver: *Ídem*. P. 327.

¹⁷ Cit. en Guillermo Solana, *op.cit.*, p. 166.

En el segundo nivel de análisis, el interpretativo, se lleva a cabo una operación mental que convierte los elementos visuales en conceptos intelectuales asequibles por medio de la palabra. En este nivel interviene directamente el bagaje cultural del crítico, puesto que es a través de los referentes a su alcance que el emisor puede traducir lo visual a lo escrito. Siguiendo en la misma descripción de Huysmans, podemos ver un ejemplo de este fenómeno:

Aquí el tedio ocioso del primer interior que acabamos de ver ya no existe; esta pareja no tiene nada que decirse, pero acepta sin rebeldía, con una dulzura resignada, la situación creada por la permanencia del contacto, la costumbre; él mata el tiempo, plácidamente sumido en una lectura que le interesa; dada la inteligencia, desde el punto de vista del arte, del mundo que representa Caillebotte, hay incluso motivo para creer que la mujer lee el ‘Charivari’ o el ‘Évènement’ y que el marido disfruta de un Delpit cualquiera.¹⁸

El tercer nivel de análisis conlleva la valoración de la obra bajo juicios estéticos particulares. Es este nivel donde interfieren elementos culturales más complejos, la propia estética, los movimientos artísticos a los que el crítico es afín o bien aquellos que rechaza, es decir, la experiencia personal en el ámbito intelectual. Este trabajo intelectual está siempre plagado de criterios subjetivos provenientes de la preferencia estética de cada uno de los observadores especializados.

Desde mi punto de vista, conocer la experiencia vivencial del artista es fundamental para el crítico, pues el bagaje intelectual y la experiencia de vida se

¹⁸ *Ídem.*

encuentran presentes en la creación artística y es importante tomarlas en cuenta al comprender la obra. Esto último puede aplicarse también al análisis del trabajo del crítico del arte, quien también produce una reflexión intelectual a través de la obra, agregando su apreciación subjetiva. Podemos leer esta subjetividad de juicio en el siguiente párrafo de la crítica de Charles Ephrussi:¹⁹

Es probable que tengamos razón hoy. Manet no nos aparece ya como un tirador de petardos, un buscador de efectos extraños, un enamorado de lo inesperado; no es que no quede en él un poco de todo eso, pero hay otra cosa y mejor: hay un vigoroso temperamento de artista, lleno de ímpetu, que ama la lucha, audaz, que huye de la burocracia del arte, que sacude con rudeza las cadenas estrechas de la convención; alguien esencialmente *sui generis*.²⁰

En este párrafo, puede notarse que en primer lugar, Manet reúne las siguientes características: es impetuoso, luchador y audaz. Ephrussi lo juzga a partir de la propia empatía con los valores que cree que el artista defiende; pero lo que es en realidad importante es el hecho de que Ephrussi se muestra a sí mismo al apoyar esos valores, porque lo hace desde un punto de vista tan personal que habla más de sí mismo que del pintor.

Bajo estos tres niveles de análisis, el crítico de arte conforma su discurso sobre el objeto artístico y sobre el artista. A pesar de que en el inicio la crítica está sujeta a la temporalidad, el paso del tiempo convierte sus argumentos en parte

¹⁹ Charles Ephrussi (1849-1905) Fue banquero, historiador, coleccionista y crítico. De nacionalidad rusa, se instaló en París desde 1871. Colaboró frecuentemente en la *Gazette des Beaux-Arts*, de la cual era copropietario y director. Este crítico inspiró a Marcel Proust el personaje de Swann en *En busca del tiempo perdido*. Ver: Guillermo Solana, Ídem, p. 326

²⁰ Cit. en Guillermo Solana, *op.cit.*, p. 181.

importante de la constitución teórica de los movimientos artísticos puesto que sus comentarios se transformarán en conceptos de la historia del arte.²¹

Como vimos en el nivel de evaluación, la subjetividad del juicio estético dicta la regla. Entonces se puede decir que la crítica habla más de quien la emite que del objeto mismo, puesto que es a través del discurso escrito que puede articularse tanto el argumento del crítico como un esbozo del universo cultural desde el cual comprendía el arte.

Su carácter temporal la hace fuente obligada para el trabajo de la historia del arte, puesto que se convierte en una versión del impacto que tuvieron las obras artísticas en el momento de su creación.

Críticos y artistas representan un objetivo común: impactar al público, y es en ese permanente intento de darse a conocer socialmente que se busca y se fomenta la publicación de reseñas en los diarios parisinos de fin de siglo. En ambos sentidos, la importancia de la publicación de estos medios escritos radica en que permiten que el crítico aparezca constantemente frente al público lector, dando pie a la apertura de un canal de diálogo entre ese público, el crítico y el artista; lo que convierte a la crítica en un instrumento literario cercano al periodismo y susceptible de análisis histórico.

²¹ Anna María Guasch, *op.cit.* p. 211.

Es por medio del trabajo conjunto, que el crítico de arte y el artista se construyen uno al otro, y que producen tanto conocimiento como cultura por medio de la dialéctica que los mantiene dialogando. Ambos proponen ideas y pueden o no tener éxito en sus propuestas, pues tienen en común al interlocutor más complejo de todos: el público, destinatario final de sus reflexiones.²²

Esa dialéctica le otorgará a la crítica la desconfianza de los artistas, debido a la relación intrínseca de dependencia; iniciando así la tradicional pugna entre el artista y los críticos, confrontación que llevará a los artistas del siguiente siglo a desafiar con cada vez mayor intensidad a los jurados de arte en muchas partes del mundo; y a los críticos a convertirse en los rectores de la fortuna crítica en las artes.

²² Damian Bayón, *Qué es la crítica de arte*, Buenos Aires, Editorial Columba, 1970. p. 11.

El método del crítico

La herramienta principal es la palabra. El género es el ensayo. El método, la concatenación armoniosa de argumentos desde una concepción global, que llegue a una conclusión lógica y pueda abrir paso a nuevas preguntas.¹ Para lograr este objetivo, el crítico utiliza todas las herramientas intelectuales que tiene a la mano, y entre esas herramientas está todo aquello que ha aprendido durante su formación intelectual.

¹ La palabra *ensayo* fue usada por primera vez por Montaigne para nombrar así a sus monólogos sobre temáticas propias de la filosofía, las letras y las humanidades. Se trata de literalmente “ensayar” una teoría o punto de vista para otros, para los lectores. Ver Damián Bayón, *op.cit.*, p. 14.

Es decir, el ensayo sobre la obra artística será producido por medio de referencias culturales e intelectuales venidas de conocimientos que el autor ha adquirido a través de su vida y de su preparación, y que le servirán como referentes para juzgar, analizar y comentar. De esta manera, tanto la subjetividad del juicio como el conocimiento previo serán las herramientas que el crítico utilice, y su *personalidad* se vislumbrará en sus escritos, puesto que “*La personalidad del que escribe se transparenta así en todas sus acciones, la ‘imagen del mundo’ que le es particular y consubstancial trata de interpretar la realidad a la que se acerca para estudiarla: sea la anterior –histórica–, sea la contemporánea.*”²

A partir de esta estructura mental y de la obra de arte será que el crítico inicie la construcción de la metodología con la cual resolverá el *porqué*, el *cómo* y el *para qué* de la obra y del artista.³

Para conocer el *por qué* de la obra, el crítico procurará estar en contacto directo no sólo con la producción artística reciente, sino con el complejo de los acontecimientos alrededor de ese trabajo. El contexto histórico, económico, social y político le permite entender las condiciones materiales del momento. Generalmente,

² *Ibidem.*, p. 15.

³ Para demostrar la metodología seguida por un crítico, baste citar el trabajo que realizó John Ruskin sobre las pinturas de Turner. Dinah Birch dice en su introducción a esta obra: “Las consideraciones de Ruskin acerca del mito y de la historia, de la divinidad, de la política, del mundo natural, encuentran una nueva formulación mientras examina las pinturas. El crítico piensa en palabras, Turner lo hace en la pintura. Pero en la definición de Ruskin, el pensamiento del pintor es tan preciso, complejo y sutil como todo lo que podamos encontrar impreso”. John Ruskin, *Sobre Turner*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996. pp. 10-11

el periodo de tiempo entre la reseña y la visita a la exposición no es prolongado, lo que dota de inmediatez a la apreciación del crítico.

Al responder al *cómo*, el crítico trata de estar informado de los procesos creativos cercanos a la obra y a su creador o creadores, así como de tener contacto directo con los artistas, pues de esta manera estará al tanto de la manera de trabajar y las condiciones materiales que el artista enfrentó mientras realizaba la pieza.

En la respuesta al *para qué*, el crítico se obliga a realizar juicios subjetivos, basados, como ya se ha dicho, en la mera opinión personal. La finalidad del arte es un criterio discutido ampliamente, y el crítico puede razonarlo con respecto a múltiples factores, como la expresión del alma, el perfeccionamiento humano, el rechazo o aceptación hacia la realidad social, el reclamo social o político, etcétera.

La crítica de arte francesa a finales del siglo XIX

La práctica del comentario a las obras artísticas se encuentra ya desde el mundo clásico, como es el caso de la *Historia Natural* de Plinio Segundo, de donde se sustraen sus Textos de Historia del arte. En ellos habla no sólo de los pintores sino también del valor supremo de los pigmentos y colores en la buena factura y en la correcta apreciación del arte.¹ Siglos más tarde, en el Renacimiento, los pensadores centraron sus estudios en las biografías de artistas, como la famosa obra *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, de Giorgio Vasari.² Mucho tiempo después, en su trabajo *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*,

¹ Ver: Plinio Segundo, Cayo, *Textos de Historia del Arte*, ed. Ma. Esperanza Torrejo, Madrid, La Balsa de la Medusa, 1988, p. 85.

² Escrita en 1550

Johann Joachim Winckelmann,³ viró el análisis hacia la valoración de las obras y su relación con los parámetros del canon clásico. Esta actitud se dio también en el Romanticismo pero con referencias en la estética del arte medieval.⁴

En la segunda mitad del siglo XIX, los parámetros de imitación e idealización del objeto artístico del mundo clásico y del romanticismo se dejaron atrás poco a poco y los artistas comenzaron el abandono paulatino del principio de la mimesis, del dogma aristotélico de imitación de la naturaleza, y de la concepción espacial elaborada en el Quattrocento.⁵ La nueva experiencia artística les exigió una introspección que reflejara sobre todo la experiencia individual frente al mundo, por lo tanto los artistas buscaron, experimentaron e innovaron, rompieron con los antiguos esquemas e intentaron escapar de los parámetros académicos.

Dentro de los grupos de rompimiento se encuentra en primera fila el Impresionismo, movimiento que se presentó frente a la Academia de Bellas Artes como un desafío y al cual ésta no tardó en castigar y enjuiciar por sus nuevos pronunciamientos y su visualidad moderna. Jules Antoine Castagnary logra captar de forma apasionada la dinámica entre la tradición del jurado y la innovación de los nuevos pintores:

Los miembros del jurado, con la inteligencia de costumbre, pretendían cortar el paso a los recién llegados. Les cerraban la puerta del Salón, les prohibían

³ Escrita en 1764

⁴ Lionello Venturi. *op.cit.* Pp. 236- 238

⁵ Marc Jimenez, *L'Esthétique contemporaine. Tendances et enjeux*, Paris, Klincksieck Études, 1999, p. 29.

la entrada de la publicidad, y, con todos los necios votos de que el egoísmo, la imbecilidad o la envidia disponen en este mundo, se esforzaban por entregarlos a la risotada.⁶

La grieta generacional se hizo evidente desde las primeras incursiones de los impresionistas en las exposiciones controladas por la Academia.⁷ De esta manera, quienes en el pasado habían representado la vanguardia por tener una visión distinta a la establecida, se convirtieron en jueces y enemigos de la nueva estética.

Junto con esta nueva forma de ver y representar al mundo, surgió también un cambio en los espectadores, una transformación en su sensibilidad que los convirtió en los impulsores de la vanguardia: los críticos. Fueron estos quienes a través del tiempo representaron el papel fundamental en la valoración del arte moderno y su importancia en el siglo XX como árbitros de la producción artística proviene de ese periodo.⁸

El auge de la prensa escrita permitió que sus artículos fueran divulgados a cada vez mayor público, con mayor intensidad en los últimos veinte años del siglo XIX.⁹ Estas circunstancias abrieron el camino al debate y a la discusión pública en

⁶ Cit. en Guillermo Solana, *op.cit.*, p. 63.

⁷ “En los estatutos de la Académie Royale de Peinture et de Sculpture, fundada por Colbert y Le Brun, en 1663, figura, como uno de sus cometidos, organizar *ejercicios públicos* con los que dar a conocer el trabajo de sus miembros. (...) Sin embargo, es a un público restringido, culto, compuesto por los propios artistas, *amateurs* y coleccionistas, al que están dirigidas las primeras exposiciones de la Academia.” Rocío de la Villa, “El origen de la crítica de arte y los Salones” en Guash, Anna María, *op.cit.*, pp. 29-30.

⁸ Ida Rodríguez Prampolini, *op.cit.* p. 9.

⁹ Geoffrey Bruun, *op.cit.* p.184.

torno a nuevas maneras de ver el mundo a través de las artes plásticas¹⁰ y fueron parte fundamental en la aceptación paulatina de las nuevas tendencias en la sociedad y el cambio de opinión de algunos críticos adversos.¹¹ Por ejemplo Castagnary, quien no consideraba al impresionismo como un movimiento artístico nuevo sino solamente una variedad de realismo con una ejecución particular. Otros críticos que no aprobaban el impresionismo o no estaban plenamente convencidos de apoyarlo fueron Henry James, Chesneu, Duranty, Lemonnier, Ephrussi, Huysmans y Zola en un momento avanzado de la corriente artística.

¹⁰ “Es en ese espacio entre el artista y el público en que debe situarse la crítica de arte, que aquí se entiende como género específico de reflexión sobre la producción artística contemporánea originado en el siglo XVIII con la reinstauración de las exposiciones periódicas de la Academia. Este espacio de la crítica no es otro que el de la mediación”. Isabel Valverde, “La crítica de arte en el siglo XIX: prácticas, funciones, discursos” en Guash, Anna María, *op.cit.*, p. 73.

¹¹Ver: Guillermo Solana, *op.cit.*, p. 15.

El inicio de la polémica. Los críticos y sus textos

La crítica de arte francesa representó en el siglo XIX una influencia definitiva en la apreciación del arte y la definición de la fortuna crítica de algunos pintores, puesto que este siglo fue un periodo de múltiples cambios políticos y sociales, además de ser representativo de los movimientos filosóficos racionalistas y románticos que provocaron modificaciones importantes en la forma de pensamiento científico. Asimismo, la constante lucha entre el régimen antiguo y los ideales modernos de la revolución francesa provocaron que la atmósfera intelectual local de finales de siglo se constituyera bajo el estandarte del cambio constante.¹

¹ Ida Rodríguez Prampolini, *op.cit.* p. 8.

Al mismo tiempo, Francia se instituyó como una nación con una producción cultural innovadora e inquietante, gracias a múltiples factores, entre ellos su constitución de Estado–Nación consolidado, la estructura y funcionamiento de instituciones artísticas como la Academia de Bellas Artes, así como el surgimiento de medios informativos a precios accesibles que comenzaron a llegar a una mayor cantidad de lectores, permitiendo que las novedades de la vida cultural francesa fueran conocidas en otros territorios.

Las reseñas en los diarios franceses sobre los salones de pintura tenían su antecedente directo en los textos de Denis Diderot² y Charles Baudelaire.³ Sin embargo, es debido a ellos y al estudio de su producción que se ha descuidado en cierta medida el estudio de otros críticos actualmente menores en fama y fortuna crítica, perspectivas que de ser estudiadas con mayor profundidad aportarían lo necesario para obtener una imagen más completa de la práctica de la crítica y su función ideológica y social en esta etapa histórico-estética⁴; como Philippe Burty,⁵ Paul Bourget,⁶ o Louis Gonse,⁷ entre otros, susceptibles de estudio en un futuro.

² Denis Diderot (Langres, Francia, 5 de octubre de 1713 – París, 31 de julio de 1784). Escritor y filósofo francés, figura importante en la Ilustración. Dirigió la redacción de la primera Enciclopedia francesa.

³ Respecto a Baudelaire, sus comentarios a los salones que van de 1845 a 1859 fueron publicados en dos volúmenes, *Curiosités estétiques* y *Art Romantique*, un año después de su muerte, en 1867. Ver Lionello Venturi, *op.cit.*, pp. 251- 255

⁴ Isabel Valverde, en Anna María Guasch, *op.cit.* Pp. 63-70.

⁵ Philippe Burty (1830-1890) Ejecutor testamentario de Delacroix, pintor de formación y coleccionista de estampa japonesa. Fue autor de la novela “La grave imprudencia”, cuyo personaje principal toma rasgos de Manet y Degas. Ver: Guillermo Solana, *op.cit.*, p. 325.

⁶ Paul Bourget (1852-1935) Autor de “Ensayos de psicología contemporánea” sobre escritores del siglo XIX. Utilizó el impresionismo para discutir sobre la psicofisiología de la percepción en su obra “Paradoja sobre el color”. En su novela “El Discípulo” rompe con el sentido positivista impulsado por Taine y propone el regreso a la tradición católica. *Idem.*

El incremento en el número de obras presentadas en los Salones de Arte estuvo acompañado de un mayor número de asistentes a las exposiciones y por lo tanto de un crecimiento del círculo cultural y mayor acceso a la cultura para las nuevas clases comerciantes y trabajadoras.⁸ Los días de entrada libre a las exposiciones se convirtieron en opciones de ocio y recreación para la gente.

La cultura como un bien común de la sociedad tomó fuerza y como bien simbólico obtuvo presencia en la discusión pública. El arte comenzó a tener mayor difusión y su politización dio lugar a debates artísticos que produjeron un incremento en la crítica y su publicación en la prensa escrita.⁹

Este movimiento cultural provocó que el oficio de columnista *cultural* tuviera dos beneficios principales: por un lado, el comentarista era capaz de obtener un pequeño salario por asistir a las exhibiciones de arte y comentar lo visto y, por el otro lado, los artistas comenzaban a ser conocidos por una mayor cantidad de personas y a obtener la llamada *fortuna crítica*,¹⁰ pues al recibir el comentario

⁷ Louis Gonse (1846-1921) Fue historiador y crítico. Realizó variados estudios sobre pintura antigua que fueron publicados en la Gazette des Beaux-Arts. Escribió también sobre arte japonés, gótico, y escultura francesa del siglo XV. Fue funcionario del gobierno francés en varios periodos, ocupando cargos relacionados con las bellas artes, museos y monumentos. Se hizo acreedor a la medalla de la Legión de Honor en 1889. *Ibid.*, p. 327.

⁸ El número de pinturas, esculturas, dibujos, grabados y fotografías superaban los filtros del jurado ya desde 1815. En 1824 fueron más de dos mil obras, en 1833 se recibieron cuatro mil y para 1880 se llegaron a recibir más de siete mil obras. Isabel Valverde, en Anna María Guash, *op.cit.* p. 74

⁹ “A todo ello no era ajena la crítica de arte, cuyo papel era doble. Por una parte respondía a este interés y atracción generalizados por el arte; por el otro, lo fomentaba generando discusiones y polémicas de orden tanto artístico como ideológico.” Isabel Valverde, en Anna María Guash, *Ídem.*

¹⁰ Definiremos la fortuna crítica conforme al siguiente párrafo de Elia Espinosa: “Introducirse en lo que la crítica ha expresado acerca de la obra de un artista y de su persona, es enfrentarse a un cúmulo de imágenes sobre imágenes a través del tiempo. La palabra hilvanada en el rigor conductor de diversos discursos, los cuales cambian según las épocas, según la naturaleza personal y la tendencia vocacional de los críticos y del artista, configuran ese cúmulo.” Elia Espinosa, “María Izquierdo y la crítica (desde 1929 a nuestros días)”, en

favorable de algún columnista de buen prestigio, sus obras se convertían en piezas con valor dentro del mercado del arte y el acceso al dominio público les daba la posibilidad de vender su trabajo.

Los comentarios de los críticos comenzaron a ser importantes en la construcción del artista, puesto que el comentarista empezó a legitimar el valor de la obra y las virtudes del artista frente a la sociedad, otorgándole así existencia pública con todas sus consecuencias.¹¹ La crítica de arte se configuró poco a poco en el instrumento por el cual el artista obtendría el reconocimiento social.

A continuación pasaremos al análisis de las críticas de arte seleccionadas.

Tiempo y Arte. XIII Coloquio Internacional de Historia del Arte. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, p. 329.

¹¹ *Ibidem*, p. 75-76.

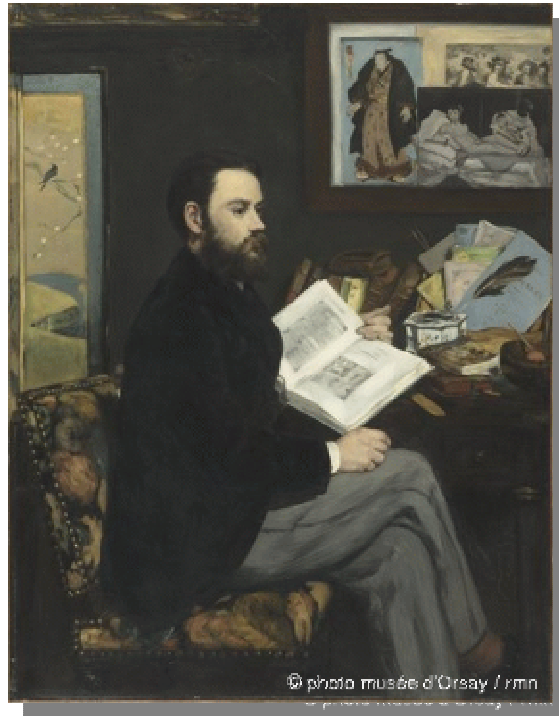


Ilustración 11: Edouard Manet, *Émile Zola*, óleo sobre tela, 1.465 m x 1.14 m., 1868, París, Museo de Orsay

Émile Zola (París, 2 de abril de 1840 –29 de septiembre de 1902)

“Los actualistas”¹

“Los actualistas” apareció en la revista *L'Évenement illustré*, en el volumen del 24 de mayo de 1868. Tal revista era una publicación con tendencias políticas de izquierda y por lo tanto, el escenario ideal para comentar libremente sobre las grandes contradicciones entre los jurados de los salones y las nuevas tendencias pictóricas.² En esta reseña Zola realiza una revisión del Salón Oficial de 1868 y a través de este ejercicio, destaca la postura moderna y naturalista que definiría su trabajo por mucho tiempo. El autor introduce al lector en el escenario donde se

¹ Cit. en Guillermo Solana, *op.cit.*, p. 49. Ver Anexo 1 de este trabajo, p. 108

² Sue Roe, *op.cit.*, pp. 70-71.

desarrollan fuertes tendencias contemporáneas, tendencias que iban en contra del deseo de los jurados, como el caso de los naturalistas y los impresionistas. Aclara Zola que en estos lienzos se han dejado atrás los moldes clasicistas y románticos para dar paso a temáticas sociales y ciudadanas mucho más actuales.

Émile Zola apoya la voluntad de renovación y veracidad que los pintores plasman en sus cuadros, pues considera que es en esta nueva dinámica donde las obras obtienen su actualidad y la vitalidad necesaria para representar a la sociedad parisina.

El autor dice que hay artistas que faltan al principio de la expresividad con el objetivo único de convertir su producción artística en materia de comercio y satisfacer a un mercado demandante que prefiere la idealización a la realidad. Así, el crítico establece que el artista está inconscientemente influido por su circunstancia, y esa carga irrenunciable modifica en parte su manera de concebir y representar al mundo.

Asimismo, Zola presenta lo que serán los pilares de su carrera literaria: el proceso orgánico y prolongado donde se extienden hacia el futuro aquellos parámetros naturalistas que, dice, empezaron con la literatura, es decir, la carga historicista y el naturalismo científicista de la época. Con estas premisas, Zola comienza la defensa del impresionismo. Lo hace a través de Claude Monet y de las particularidades de su obra.

Al describir la desaparecida tela *Navíos saliendo de los Muelles de El Havre*, el único cuadro de este pintor expuesto en el Salón, Émile Zola destaca cualidades como franqueza y fidelidad al pintar –lo que sugiere una referencia al naturalismo–, así como el sacrificio del dibujo por la expresión, la calidad de la factura y la apreciación de lo *instantáneo*. Continúa con su defensa de Monet comentando la fidelidad del pintor al representar la realidad, cuando habla de su temática: los paisajes citadinos y la huella del hombre en el campo y en la costa³.

Justifica los *extraños efectos* luminosos que provocaron el rechazo de los jueces diciendo que esa expresividad y ese ímpetu realista asustaron al jurado, acostumbrado precisamente a las representaciones idealizadas de la naturaleza, actitud que Zola describe así:

El viento sopla de mar adentro, áspero, rudo, azotando las faldas, ahuecando el mar hasta su lecho, rompiendo contra los bloques de hormigón unas olas fangosas, amarillentas del limo del fondo. Son estas olas sucias, estos embates de agua terrestre, las que han debido espantar al jurado habituado a las olitas parlanchinas y relucientes de las marinas de azúcar candi.⁴

El contraste entre la estética académica y la nueva manera de ver el mundo de los impresionistas se refleja perfectamente en este párrafo. De esta manera Zola establece cual es el parámetro naturalista que defiende, tanto en la obra propia como

³ Según el *Catalogue raisonné* de Daniel Wildenstein, *Navíos saliendo de los muelles de el Havre* desapareció inmediatamente después de ser exhibida en el Salón. Varios críticos hablan de ella, como Bertall en “Promedade au salon” en *Le Journal amusant* del 6 de junio de 1868, o bien Z. Astruc en “Salon de 1868” en *L’Étendard* del 27 de junio de 1868; pero el mencionado catálogo describe que el cuadro solo fue narrado por estos críticos, y caricaturizado en el *Journal Amusant* y en el *Tintamarre-Salon*. Ver: Daniel Wildenstein, *Catalogue raisonné*, T. II, Alemania, Taschen-Wildenstein Institute, 1996.

⁴ Émile Zola, *Los actualistas*, en: Guillermo Solana, *op.cit.*, p. 49.

en esta crítica de arte. La descripción que hace del mar proyecta las cualidades que son aceptadas dentro del naturalismo en la pintura, mismas que se basan en la realidad sin idealización, y será este último rasgo el que provoque, en los academicistas, el rechazo por la pintura reseñada, puesto que se muestra al mar desde una perspectiva que nada tiene que ver con los principios de la buena factura enseñados en la Academia de Bellas Artes, y justo ese mismo defecto es el que defiende Zola como la gran aportación de los pintores de la nueva escuela.



Ilustración 12. Auguste Renoir, *Lise*, óleo sobre tela, 184 x 115 cm. 1867, Essen, Museum Folkwang.

De esta manera, Zola se empeña en la defensa de los cuadros rechazados por el jurado de los Salones y sin participación en las exposiciones oficiales. Con la descripción de dos cuadros más, *Lise*, de Auguste Renoir,⁵ y *Retrato de familia*, de

⁵ Pierre Auguste Renoir (25 de febrero de 1841-3 de diciembre de 1919). trabajó en el taller de los hermanos Lévy donde pintó figuras decorativas sobre porcelana hasta los 17 años. En 1858, realizó pintura sobre abanicos y adquirió el gusto por las piezas de gran luminosidad y de pinceladas rápidas. En 1862 entró al taller de Gleyre, donde conoció a Monet, Bazille y Sisley.

Frédéric Bazille,⁶ exalta la importancia de conocer el *temperamento* del artista mediante la totalidad de sus obras. Critica la importancia de la aceptación por parte de los medios oficiales, a favor de crear un arte que vaya acorde con la actualidad, pues dice: *el arte es producto de su tiempo.*⁷



Ilustración 13 Fréderick Bazille, Retrato de Familia, óleo sobre tela, 152x230 cm., 1867, París, Museo de Orsay.

⁶ Jean Frédéric Bazille (6 de diciembre de 1841-28 de noviembre de 1870). Empezó a estudiar medicina en 1859 y se trasladó a París en 1862 para continuar los estudios. Allí conoció a Pierre-Auguste Renoir, quien lo introdujo en el impresionismo y empezó a asistir a clases en el estudio de Charles Gleyre. Dejó la medicina en 1864, y comenzó a pintar de tiempo completo. Entre sus amigos más cercanos estaban Monet, Sisley, y Manet.

⁷ En una carta a Jean-Baptistin Baille, con fecha de julio de 1860, Zola dice: "...como nuestra sociedad no es la de 1830; como nuestra sociedad no tiene su poesía, el hombre que acertase a descubrirla con exactitud, se haría célebre. La aspiración hacia el porvenir, el soplo de libertad que se levanta por todas partes, la religión que se depura: he ahí, ciertamente, fuentes poderosas en que inspirarse." Denise Le Blond-Zola, *op.cit.* p. 28.

Según las biografías consultadas, el bagaje cultural de Zola para estos años se configura con la obra de autores románticos como Alfred de Musset⁸ –a quien había leído desde muy joven, en compañía de Cézanne y Baille–, Victor Hugo,⁹ Georges Sand¹⁰ y André Chénier;¹¹ de autores clásicos como Shakespeare,¹² Charles Augustin Saint-Beuve¹³ y Jules Michelet;¹⁴ y por supuesto al gran intelectual de ese momento: Hippolyte Taine.¹⁵ Estas lecturas son en definitiva un primer indicio para estructurar el bagaje cultural desde el que Zola escribió su crítica.¹⁶

Del romántico Alfred de Musset pudo tomar elementos como el aura romántica de los relatos, o bien la elegancia en el estilo, o tal vez la atmósfera de pertenencia a una cultura avejentada y la sensación de escape obligatorio¹⁷.

La influencia del científicista Hippolyte Taine, según las biografías hechas por Denise Le Blond-Zola y Matthew Josephson, para el momento en que escribió la crítica, estaba ya presente¹⁸.

⁸ Alfred Louis Charles de Musset (París, 11 de diciembre de 1810–2 de mayo de 1857).

⁹ Victor-Marie Hugo (26 de febrero de 1802–22 de mayo de 1885).

¹⁰ Amantine *Aurore* Lucile Dupin (1 de Julio de 1804–8 de Junio de 1876).

¹¹ André Marie Chénier (Estambul, 30 de octubre de 1762–París, 25 de julio de 1794).

¹² William Shakespeare (Stratford-upon-Avon, 1564 -1616).

¹³ Charles-Augustin Sainte-Beuve, (Boulogne-sur-Mer, 23 de diciembre de 1804–París, 13 de octubre de 1869).

¹⁴ Jules Michelet (París, 1789-Hyères, 1874).

¹⁵ Hippolyte Adolphe Taine (Vouziers, Ardenas, 21 de abril de 1828 – París, 5 de marzo de 1893).

¹⁶ Denise Le Blond-Zola, *Émile Zola, (Lo que cuenta su hija)* Buenos Aires, Editorial Santiago Rueda, 1945, p. 36.

¹⁷ Pueden recolectarse estas características del trabajo de Musset en Arnold Hauser, *op.cit.*, pp. 193-194, 208, 211, 230, 232, 240, 265, 440 y 458.

¹⁸ Por un lado, se tiene a Denise Le Blond-Zola, quien fue hija de Emile Zola. Y por otro lado a Matthew Josephson, quien escribió la biografía con la ayuda de la familia Zola, a quien menciona en sus agradecimientos destacando a Denise Le Blond-Zola, y Maurice Le Blond.

Taine era el pensador más distinguido en Francia. Representaba la tendencia del nuevo culto científicista que pretendía aplicar el método científico experimental a ramas del conocimiento como la historia, la etnología, la literatura y por supuesto, al arte. La producción de conocimiento se empapó de esta influencia y los estudiosos trataron de medir con el método científico toda investigación.

De hecho, uno de los dogmas de Taine, que Zola tomó para sí en muchos de sus escritos, fue la postura de aquel autor frente a la producción de conocimiento: su intención no era comentar o moralizar, sino investigar y exponer la cultura tal como se presentaba a los ojos del hombre¹⁹, y esta influencia es evidente por ejemplo, en el siguiente párrafo de Zola: *“Y nos encontramos frente a la sola realidad; incitamos a pesar nuestro a nuestros pintores a reproducirnos sobre sus telas, tal como somos, con nuestros trajes y nuestras costumbres”*²⁰. Este afán por tomar como inspiración el mundo exterior sin idealización es un elemento derivado de doctrinas como la de Taine, del naturalismo científicista y del historicismo de la época. Como menciona Raúl García en la introducción a *Blanco sobre negro* de Mallarmé: *“El método desarrollado por Zola fue tomado directamente del modelo científico: lo llamó “método de observación” y consistía básicamente en la recopilación objetiva de datos, evitando cualquier injerencia del sujeto observador en la misma”*.²¹

¹⁹ Matthew Josephson, *Zola and his time*, New York, Garden City Publishing Company, Inc., 1928, p. 77.

²⁰ Cit. En Guillermo Solana, *op.cit.*, p. 47.

²¹ Mallarmé, Stéphane, *Blanco sobre negro*, México, Losada-Océano, 2000. p. 11

Hippolyte Taine planteó que la teoría del determinismo biológico se extendía a la forma de pensamiento y acción de los hombres empapando de manera ineludible la creación plástica. Taine creía que las naciones podían estudiarse con “precisión anatómica” porque la totalidad de las acciones eran consecuencia directa de factores hereditarios y del medio ambiente que les rodeaba²². Y al respecto, Zola comenta más adelante en su crítica: “Según toda probabilidad, los maestros del mañana, los que traigan consigo una originalidad profunda y penetrante, serán nuestros hermanos, realizarán en pintura el movimiento que ha introducido en las letras el análisis exacto y el estudio curioso del presente”²³.

Después de su afición a las lecturas de Musset, Zola encontró una afinidad con el estilo de Honorato de Balzac²⁴, de quien en cuestión de estilo, sobresale el tono familiar con el que trata a sus personajes²⁵; lo cual está presente en la prosa de Zola, puesto que toda la reseña está escrita en un tono de extrema confianza hacia el lector, pues el autor expone tanto lo que él considera como verdad absoluta, como aquellas consideraciones de un orden mucho más subjetivo en el mismo nivel de confianza hacia su lector ideal.

²² “El mismo criterio realista dio un nuevo vigor a la interpretación histórica. Suponiendo que la literatura, el arte, las costumbres sociales y las prácticas religiosas de un pueblo, guardaban estrecha relación con el nivel de su cultura, la fuerza de las tradiciones heredadas, el suelo, el clima y el suministro de alimentos, los críticos crearon una base y un marco de referencia naturalistas con los cuales intentaban medir las realizaciones del hombre. El crítico e historiador francés Hippolyte Adolphe Taine tuvo en tan alto aprecio este método que lo llevó a afirmar un determinismo científico.” Geoffrey Brunn, *op.cit.*, p. 145

²³ Cit. En Guillermo Solana, *Ídem*.

²⁴ Ver: Matthew Josephson, *op.cit.*, p. 77.

²⁵ Como anota Arnold Hauser: “El autor hace del lector un confidente, y dirige sus palabras a él en una forma directa, vocativa, por así decirlo [...] La actitud de Balzac para con los personajes de sus novelas, de los que acostumbraba hablar como de amistades personales, tiene aquí, sobre todo, su origen.” *op.cit.*, p. 80.

Por otro lado, cuando Zola habla sobre las temáticas llenas de modernidad, puede leerse a Baudelaire desde sus escritos sobre “El pintor de la vida moderna”. En Zola, la belleza de lo contemporáneo representa un desafío a la moda pasajera, el desafío de *extraer lo eterno de lo transitorio*²⁶. Es entonces cuando Zola habla así de los impresionistas: “Sus obras no son grabados de moda triviales e ininteligentes, dibujos de actualidad semejantes a lo que publican las revistas ilustradas. Sus obras están vivas, porque las han tomado de la vida y las han pintado con todo el amor que sienten por los temas modernos”²⁷

Baudelaire afirma que cada época tiene su mirada y confirma la *originalidad del artista*, al atribuir esa cualidad al hecho de mirar hacia el presente. Al referirse a la manera de pintar de cierto artista al que Charles Baudelaire llama simplemente “G”, dice: “El resultado de todo ello es una originalidad conmovedora, en la que cuanto pueda quedar de bárbaro y de ingenuo aparece como una nueva prueba de obediencia a la impresión, como si se tratara de un halago a la verdad”²⁸.

El *Pueblo* como actor colectivo y la afirmación de una representación pictórica diferente y representativa de la comunidad, pueden rastrearse en la lectura de Jules Michelet. En *El Pueblo* hace un llamado para afirmar que el ente *Francia* no se corresponde en absoluto con el arte producido hasta ese momento y, afirma

²⁶ “La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable.” Charles Baudelaire, “El pintor de la vida moderna” en Balzac, et.al., *El dandismo*, Barcelona, Anagrama, 1974, pp. 91-92.

²⁷ Cit. En Guillermo Solana, *op.cit.*, p. 47.

²⁸ Charles Baudelaire, en Balzac, et.al. *op.cit.*, pp. 93-94.

que los artistas franceses se han dedicado a ignorar la vida cotidiana exaltando solamente situaciones excepcionales²⁹.

En su concepción del tiempo, es una de sus biógrafas, Denise Le Blond-Zola, quien nos ayuda a encontrar ahí también la influencia de Jules Michelet; mientras que el concepto de *Modernidad* lo encontramos en Diderot, lectura obligada para los redactores de los Salones de Arte.

El rechazo a la idealización es parte de un sentimiento generacional que provoca en los jóvenes la necesidad de salir huyendo de los moldes del viejo régimen imperial y de la influencia del romanticismo en la dinámica cortesana de Napoleón. De acuerdo con la teoría de Arnold Hauser, la verdadera fuente de la doctrina naturalista de la que son herederos es la experiencia política de la generación de 1848; con experiencias como el fracaso de la revolución, la represión de Junio y, por supuesto, la llegada del emperador al poder.

Es debido al fracaso de los ideales del siglo anterior que los parisinos de la segunda mitad del siglo XIX deciden confiar solamente en los hechos, dejar al lado la renuncia romántica a la realidad y exigen el relato exacto de los hechos, produciendo un deseo generalizado de objetividad y solidaridad social³⁰.

Zola es consciente de que París continúa afianzando su centralidad artística, el medio cultural en el que se desenvuelve mantiene al núcleo más importante de

²⁹ Jules Michelet, *El pueblo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991, p. 14.

³⁰ Ver: Arnold Hauser, *op.cit.*, pp. 312-313.

pintores, escritores y poetas unidos por un vínculo establecido en cafés, talleres y tiendas de materiales artísticos que posteriormente se convertirán en las primeras galerías independientes con exhibición y venta de su obra, dando vida al circuito de venta de arte y a las galerías.

Con lo anterior, puede configurarse a grandes rasgos la plataforma intelectual desde la que se nutrió Zola para escribir sus críticas. Éste comenzó a escribir para un público más extenso después de presentar su novela *La Confesión de Claude*, escrito casi autobiográfico editado por la Casa Lacroix³¹.

Su trabajo habitual en el almacén de la casa editorial Hachette llegó a su fin cuando Zola decidió acudir a Henri de Villemessant³² –director del diario *L'Évenement*– y le solicitó el puesto de columnista en una nueva sección de crítica literaria. El director accedió y no sólo le encomendó la columna literaria, sino que también le asignó la reseña de los Salones de pintura³³. Villemessant hizo el anuncio a los demás columnistas de la siguiente manera:

There is a lacking in L'Evenement, in order to render it complete, a department of literary criticism... I have added to my staff, for this work, a young man versed in all the arts of bookmaking, with spirit and imagination, whose books, few but excellent, have produced already a sensation in the

³¹ Editada en 1865, con un prólogo dedicado a sus dos amigos: Paul Cézanne y Jean Baptistin Baille. Zola la calificó de “desnuda y exacta hasta la crudeza”. La novela fue duramente criticada, y el organismo llamado Jurado del Sena llegó a decir que era una obra peligrosa. Denise Le Blond-Zola, *op.cit.* p. 36.

³² Periodista conservador. Creó la revista *Sylphide* (1839-1844) con la inclusión de una mayor cantidad de publicidad, lo que abarataba la producción y hacía que el costo al público fuera mucho más accesible.

³³ Henri de Villemessant acordó inmediatamente con Zola en iniciar la columna titulada “libros para hoy y para mañana”. Ver Matthew Josephson, *op.cit.* p. 102.

press. To name Emile Zola, is not introducing an unknown to our readers [...] if my new tenor succeeds, so much the better. If he fails, there is nothing simpler... I erase his act from my vaudeville.

I have spoken!

Henri de Villemessant³⁴.

Zola comenzó a publicar en este diario bajo el seudónimo de *Claude*, tiempo después conoció en una tertulia bohemia, a la que fue invitado por su viejo amigo de la infancia Cézanne y por otro pintor llamado Solari, al grupo de pintores que encabezaba Manet. La contienda entre los nuevos pintores y los jurados de la Academia había comenzado tiempo atrás. Zola seguía con detenimiento esta pugna y consciente del poder que la prensa escrita le daba, logró convencer a Villemessant de asignarle la tarea de reseñar dos veces por semana los Salones de arte³⁵. Así pues, bajo el consejo de Cézanne y Guillemet, Zola atacó con dos artículos donde criticaba duramente la actitud de los jurados, por su corrupción y prejuicios al decidir qué obras se exhibirían³⁶.

En la serie, llamada *Mon Salon*, Zola argumentaba que las exposiciones no reflejaban el trabajo de los pintores, sino que exhibían el favoritismo del jurado. Atacó el proceso de selección de las obras y acusó al jurado de ser falsamente

³⁴ Existe una carencia en *L'Evenement*, y en miras de subsanarla, habrá un departamento de crítica literaria... para este trabajo, he invitado a mi equipo a un joven capacitado en todas las artes de la edición, con espíritu e imaginación; cuyos libros, pocos pero excelentes, han producido una gran sensación en la prensa. El nombre de Émile Zola no será desconocido para nuestros lectores. [...] Si mi nuevo plan tiene éxito, tanto mejor. Si falla, no hay nada más simple... borraré su actuar de mi comedia. He dicho! Henri de Villemessant. Ver: Matthew Josephson, *op.cit.*, p. 103.

³⁵ *Ibid.*, pp. 107-108.

³⁶ Sue Roe, *op.cit.*, p. 71

democrático. Asimismo, hizo evidente la ausencia de todos los miembros del grupo de pintores “al aire libre” dentro de los que estaba Manet. Este pintor ya tenía fama de excéntrico, lo que provocó que se le equiparara con su defensor: Zola y Manet resultaron ser unos enfermos, candidatos perfectos para docenas de camisas de fuerza y para ser conducidos a Charenton, el famoso sanatorio a las afueras de París.

Se dice que la publicación de esta reseña resultó en una defensa exagerada de Manet, y hasta los mas cercanos seguidores del periódico se quejaron enviando cartas al director donde le solicitaban que no les torturara con ese tipo de diatribas bajo amenaza de suspender la suscripción al diario, lo que provocaría una menor entrada de dinero para la publicación³⁷. El director tuvo que pedir a Zola que cesara la serie; sin embargo, la publicidad de estos escritos los llevó a publicarlos en forma de panfletos y ser la promoción perfecta tanto para los impresionistas como para Zola. Éste había logrado el objetivo de su rebelde juventud, convertirse en un verdadero paria. Era Zola contra el resto, Zola contra el mundo. Su aura controversial y polémica se había hecho pública y notoria. Él mismo diría: “*Adoro la anarquía de nuestro tiempo.*”³⁸

³⁷ *Ídem.*

³⁸ Tiempo después esos escritos controversiales fueron reunidos en *Mes Haines* (Mis odios). Ver Matthew Josephson, *op.cit.*, p.111.



Ilustración 14: Edouard Manet, Retrato de Théodore Duret, oleo sobre tela, 46.5 x 35.5 cm, 1868, París, Musee du Petit Palais

Théodore Duret (Saintes, 20 de enero de 1838 – París, 16 de enero de 1927)

“Los pintores impresionistas”¹

“Los pintores impresionistas” fue editada por primera vez en la Librarie Heymann et Perois, en el año de 1878. Duret divide su escrito en un prefacio, un capítulo explicativo sobre el origen del movimiento impresionista y un capítulo individual para los pintores Claude Monet, Sisley, Pissarro, Renoir y Berthe Morisot. Finaliza con un “postfacio” a manera de advertencia sobre el futuro de este movimiento.

¹ Cit. en Guillermo Solana, *op.cit.* pp. 121-134. Ver anexo 1 de esta tesis, p. 116

Duret comienza manifestando su interés en la supuesta opinión del público del Salón de 1877, llevado a cabo en la Rue Le Peletier. Ésta era que aquel grupo de expositores participantes, solamente pretendía llamar la atención de la multitud, pero no demostrar un trabajo acabado o bien hecho. Duret opina que ese sentir es alimentado por las críticas artísticas de la vieja escuela y por la estética tradicional del público, cultivada en el teatro y en la caricatura de la época, que no cesaba en las burlas hacia los nuevos pintores.

Duret expone que el apoyo manifestado por ciertos personajes no ayuda a la aceptación del movimiento, sino que intensifica las opiniones negativas alrededor de éste y aclara que su labor al escribir esta reseña es la de explicar las razones de ese ataque constante. Declara que su escrito será una defensa del movimiento frente a la opinión pública. Si bien se confiesa defensor, también se protege argumentando que no está solo, que forma parte de un grupo que lo apoya totalmente y que por ello puede hablar con argumentos reales y justos.

Para sostener esta justificación se respalda en la fama de aquellos críticos que apoyan al impresionismo, como Burty, Castagnary, Chesneau, Duranty y literatos como Alphonse Daudet, D'Hervilly y Émile Zola. También menciona a aquellos personajes que comenzaron a destacar como compradores del nuevo arte, y que poco a poco se convirtieron en coleccionistas: D'Auriac, Étienne Baudry, De Bellio, Charpentier, Deudon, Dollfus, Faure, Murer y De Rasty.

Al mencionarlos, Duret reflexiona sobre el carácter mercantil de los cuadros impresionistas, afirmando que en efecto hay mercado para ellos y por lo tanto sus creadores pueden ser equiparables a Delacroix, Corot y Courbet y en este argumento se puede observar una innovación: el crítico otorga el carácter de mercancía a los cuadros, al mismo tiempo que les otorga identidad de artistas a sus creadores, gracias a la analogía que establece con los tres pintores mencionados arriba.



Ilustración 15. Camille Corot, *Une matinée, la danse des nymphes*, óleo sobre tela, 98 x 131 cm., cerca de 1850, París, Museo de Orsay.

Una vez asentadas las bases que permiten la defensa del impresionismo, Théodore Duret establece el objetivo del grupo defensor: que el público cambie su opinión. Pero para poder realizar una defensa y argumentación inteligente, primero establecerá las cualidades y carencias del público que recibe por primera vez una

pintura diferente a la acostumbrada. Se pregunta entonces si el público es capaz de juzgar por sí mismo al arte, o si es necesaria la guía de los jurados y de la Academia.

Responde el mismo Duret dice que el observador no está listo para apreciar aquello con tintes novedosos, pues está acostumbrado a recibir todo resuelto, a ver y entender solamente formas aceptadas y tradicionales. Argumenta que todo lo anterior se debe a que la visión de los espectadores no está preparada para la nueva pintura, pues ésta exige una adaptación del órgano visual y una nueva sensibilidad para descubrir la pintura impresionista.² Establece también que la nueva pintura es sobre todo “sentimiento” del artista, con ello se refiere al *temperamento* del pintor. Este último rasgo es lo que el público debe comenzar a apreciar y aprender a mirar en la nueva pintura y en la propuesta de los impresionistas.

Un punto importante es la influencia del pensamiento de Schopenhauer³ en la argumentación de Duret, de quien dice tomar la idea de la clasificación de las profesiones artísticas por grado de dificultad en el reconocimiento público. La pintura está en penúltimo lugar de aceptación y entendimiento, solamente detrás de la filosofía. Dice Duret: “*Schopenhauer ha clasificado las profesiones artísticas y literarias según el grado de dificultad para que se reconozca su mérito; ha situado como los más fácilmente admirados y más pronto aplaudidos a los saltadores de*

² “El origen de la crítica de arte debe situarse en el contexto de la nueva sensibilidad que impone el ascenso a la esfera pública y liberal de la burguesía, la clase social determinante en el curso histórico de la Modernidad. [...] será en el terreno de la sensibilidad donde el individuo halle su garantía última, al experimentar de manera privada y cierta su autonomía y libertad.” Rocío de la Villa, en: Guasch, Anna María, *op.cit.*, p. 23.

³ Arthur Schopenhauer (Danzig, Gdansk, 22 de febrero de 1788 – Fráncfort del Meno, Alemania, 21 de septiembre de 1860).

*cuerda, los bailarines, los actores; ha puesto en último lugar a los filósofos e inmediatamente antes que ellos a los pintores.”*⁴

Sin embargo, Duret comprende y explica lo que considera es parte de un proceso natural, en el que el público va del desprecio a la aprobación, hasta que la crítica cambia públicamente de opinión y acepta al pintor y su obra. Sabe que el mayor reto consiste en hacer que el público llegue a comprender las nuevas ideas y las fórmulas personales de los impresionistas,⁵ lo demuestra con los ejemplos de lo que sucedió con artistas como Delacroix, Millet, Corot y Manet:

“¿Con qué desdén no se ha tratado a su aparición a los más grandes pintores? ¿Quién no tiene aún los oídos llenos de las mofas que eran el fondo de los juicios de la crítica y del público sobre ellos? ¿No se ha pretendido mucho tiempo que Delacroix no sabía dibujar y que sus cuadros eran sólo orgías de colores? ¿No se ha reprochado a Millet que hiciera paisajes innobles y groseros y dibujos imposibles de colgar en un salón? ¿Y qué no se habrá dicho de Corot? [...] ¡Y Manet!, se puede decir que la crítica ha reunido todas las injurias que había vertido desde medio siglo atrás sobre sus predecesores, para arrojarlas sobre su cabeza de una sola vez.”⁶

En este párrafo Duret reflexiona sobre la influencia de la crítica en la buena fortuna de un pintor; es por ello que se esfuerza por realizar una buena defensa del movimiento, sabe que es la única manera de cambiar a la opinión pública.

⁴ Guillermo Solana, *op.cit.*, p. 122.

⁵ Ver: Guasch, Ana María. *op.cit.*, p. 106

⁶ Guillermo Solana, *op.cit.*, p. 122

Establecido el argumento principal de su artículo, Duret procede a explicar qué es el impresionismo. Sigue dentro de la teoría del proceso social continuo en el que inserta a este movimiento, y lo coloca como una consecuencia lógica del avance de la escuela naturalista de pintura francesa que dice, tiene sus antecedentes directos en el viejo Turner, y en los pintores más contemporáneos como Corot, Courbet y Manet; de quienes los impresionistas heredaron el método de la pincelada rápida, la libertad en la pintura, el estudio al aire libre y la relación entre atmósfera y tonalidad general en el cuadro. Duret viajó por Asia en compañía de su amigo Henri Cernuschi y adquirió numerosas estampas y libros, por ello dice que, además de las influencias de la Escuela de Barbizon, el impresionismo cuenta con influencia del Japón, consecuencia de la influencia oriental que comenzó en Francia a partir de los ímpetus colonialistas.⁷ Este arte oriental, afirma Duret, ha sido el causante de que el pintor pudiera observar con otros ojos el paisaje exterior, sin tratar de maquillarlo y de que modificara el colorido. Al respecto, dice:

[...] ha sido preciso que llegaran entre nosotros los álbumes japoneses para que alguien osara sentarse a la orilla de un río, para yuxtaponer sobre una tela un tejado de un rojo audaz, un muro blanco, un álamo verde, un camino amarillo y el agua azul. Antes del Japón era imposible, el pintor mentía siempre. La naturaleza con sus tonos francos hería sus ojos: sobre la tela nunca se veían sino colores atenuados, ahogados en una media tinta general.⁸

⁷ La influencia inmediata anterior al “japonismo” fue el llamado “orientalismo”, representado en la Gran Odalisca de Jean-Auguste-Dominique Ingres, pintada en 1814. Ver: Gabrielle Crepaldi, *op.cit.*, p. 40.

⁸ Cit. en Guillermo Solana, *op.cit.* p. 123

Para fundamentar éste argumento utiliza la experiencia personal. Gracias a sus viajes, Duret puede conocer los paisajes japoneses, y los identifica plenamente por medio de las estampas japonesas, apoyando la fidelidad del método lumínico y pictórico de los abanicos y estampas de aquel país, y su influjo en los impresionistas.

Una vez establecidas las influencias que conformaron la corriente pictórica, Duret describe el método de trabajo del pintor impresionista. Dice que los elementos que el artista moderno toma en cuenta son el paisaje exterior, el ángulo de visión, la luz de los diversos momentos del día, la atmósfera general y los objetos a representar.

Argumenta que, si bien el pintor utiliza los tonos y colores correctos para representar, por ejemplo, un río bajo la luz de la tarde, es en este punto donde el público se pierde en la comprensión de la pintura, puesto que no tiene las herramientas teóricas ni la experiencia suficiente para juzgar de una manera objetiva el cuadro, y por lo tanto surge la burla colectiva frente a lo que no se comprende, y como ejemplo tenemos el siguiente párrafo: *“Bajo el sol de verano, con los reflejos del follaje verde, la piel y las ropas toman una tinta violeta; el impresionista pinta personajes bajo bosques violetas. Entonces el público se desmelenan absolutamente, los críticos agitan el puño, tratan al pintor de comunista y criminal.”*⁹

⁹ Cit. en Guillermo Solana, *op.cit.* p. 130. Aquí puede sustraerse una influencia curiosa en Duret. Al utilizar apelativos en contra del impresionista, utiliza la palabra *comunista*. Vale la pena hacer notar que el mismo

En ese mismo párrafo Duret deja clara la mecánica que siguen tanto la crítica negativa como el público, aquellos que no entienden lo que este grupo de pintores está haciendo, y que además los comparan con pintores anteriores y es por ello que surge el desmérito de los impresionistas. El autor opina que el gran error es seguir este falso razonamiento: *Es distinto, luego, es malo*.

El artículo prosigue con la descripción de varios pintores y de sus trabajos. En primer lugar hace un comentario sobre Claude Monet, de quien dice “es el impresionista por excelencia”, apoyando así la consagración de este pintor como cabeza del movimiento¹⁰. También dice de él que es sin lugar a dudas el “pintor del agua”. Este elemento de la pintura de Monet demuestra el punto más representativo de la nueva manera de pintar para Duret. Dice que Monet pinta el agua como nunca antes se había representado, y contrapone así la estética académica contra la libre representación que los pintores impresionistas realizan. Dice Duret:

En el antiguo paisaje, el agua aparecía de una manera fija y regular con su ‘color de agua’, como un simple espejo para reflejar los objetos. En la obra de Monet, ya no tiene un color propio y constante; reviste apariencias de una

Duret huyó de la Comuna de París, y debido a su alto estatus social, formó parte del grupo contrario a la corriente marxista que daría lugar a la Primera Internacional. Es por ello que el término referido arriba le parece un insulto.

¹⁰ En otra reseña, llamada *Claude Monet*, aparecida en el prefacio del catálogo de la exposición de Monet en la galería *La Vie Moderne*, en junio de 1880, el mismo Duret defiende esta postura cuando dice “Claude Monet es el artista que, desde Corot, ha aportado más invención y originalidad a la pintura de paisaje. Si se clasifica a los pintores según el grado de novedad y lo imprevisto de sus obras, hay que ponerlo sin vacilar en la categoría de los maestros.”. Esta opinión es compartida por Octave Mirbeau, en su crítica del mismo nombre, la cual apareció el 10 de marzo de 1889 en el diario *Le Figaro*; y por Gustave Geffroy, en su crítica llamada *Los almiarés de Claude Monet*, aparecida en el prefacio del catálogo de la exposición de Monet en la galería *Durant-Ruel*, en 1891. Ver. Guillermo Solana, *op.cit.*, pp. 157-159, 241-244 y 287-292, respectivamente.

infinita variedad, debidas al estado de la atmósfera, a la naturaleza del fondo sobre el cual corre o del limo que arrastra consigo; es límpida, opaca, tranquila, agitada, corriente o durmiente, según el aspecto momentáneo que el artista encuentra en la superficie líquida ante la cual ha plantado su caballete.¹¹



Ilustración 16. Claude Monet, *Regatas en Argenteuil*, óleo sobre tela, 48 x 75 cm. hacia 1872, París, Museo de Orsay.

El espectador estaba acostumbrado a mirar el agua dentro de la pintura, y así la pintaban los artistas: como un espejo donde se reflejaban los objetos. Esta imagen se contrapone con la forma tan diversa en que los impresionistas llegaron a ver el agua, puesto que educaron su mirada para considerar más de una apariencia de esa materia abriendo así el abanico de posibilidades que la representación de este recurso les otorgó.

¹¹ *Ibidem*, p. 130.

El siguiente pintor descrito por el crítico es Sisley¹². Es importante la comparación que Duret hace de sus telas con las de Corot y Jongkind,¹³ ya que aprovecha este comentario para manifestar su desagrado hacia el rechazo actual de esos dos pintores, diciendo: *“Las telas de Sisley, de dimensiones medias, siguen el precedente de los cuadros de Corot y de Jongkind, y es imposible concebir cómo son todavía desdeñadas por el público.”*¹⁴ Más adelante hace un largo reproche al constante repudio del público hacia las tonalidades del impresionismo y a la originalidad del movimiento: *“[...] si hubiera hecho sus sombras negras y opacas para obtener una violenta oposición con los claros, habría estado en la tradición y todo el mundo entonces habría aplaudido. ¡Y el muy torpe no lo hizo!; es mucho más fácil pintar así que atormentarse para obtener tonos delicados y matizados, según el azar de los encuentros.”*¹⁵

En este párrafo también habla sobre el “estar dentro de la tradición” como el gran problema de la actitud del público, expresando así lo que él considera es el gran problema de la nueva pintura: no participar de las técnicas convencionales, y por lo tanto, no recibir el aplauso automático del público.

¹² Alfred Sisley presentó en esta tercera exposición impresionista 17 telas en total, pero no se encuentra una referencia precisa para saber de cuál de ellas habla Duret y por esto no aparece el cuadro en esta tesis.

¹³ Johan Barthold Jongkind (Lattrop, Over-Yssel 3 de junio de 1819 – cerca de Grenoble, 9 de febrero de 1891). Pintor y grabador holandés cercano a la Escuela de Barbizon. Ver: Pierre Francastel, *Histoire de la peinture française*, Paris, Éditions Denoël, 1990, p. 401.

¹⁴ Guillermo Solana, *op.cit.* p. 131

¹⁵ *Ídem*



Ilustración 17. Camille Pissarro, Carretera de Ennery, óleo sobre tela, 55 x 92 cm., 1874, París, Museo de Orsay.

Luego habla de Camille Pissarro y de los temas que la vieja escuela de pintura consideraba correctos. Debido a que Pissarro pintó huertos y casas de pueblo y que el jurado tachaba esta actitud de “vulgar”, Duret defiende esos temas diciendo que Pissarro es el pintor del paisaje agreste y, que si sus figuras son toscas y rústicas, es por que las pinturas de Pissarro “*desprenden una impresión de melancolía*”¹⁶ otorgando así una personalidad a Pissarro, un temperamento definido que pasaría a la posteridad en la historia del arte.¹⁷

¹⁶ Cit. en Guillermo Solana, *op.cit.*, p. 131

¹⁷ Por ejemplo, en la página del Museo de Orsay, dentro de las obras que cuentan con una descripción, encontramos justamente esta referencia al describir el cuadro de Pissarro llamado *Carretera de Ennery* pintado en 1874: “[...] Bajo su amplia banda de cielo gris azulado, este paisaje panorámico confirma los análisis de Théodore Duret en 1878. El crítico define muy pronto el impresionismo de Pissarro lejos de cualquier fugacidad: “Ve la naturaleza simplificándola y mediante sus aspectos permanentes. [...] Los

A continuación realiza una crítica directa a lo que denomina “el gran arte”, o sea, el arte de la Academia. Pide que primero se defina exactamente qué es el gran arte, y que, si la definición implica la actividad de copiar todo lo producido en el renacimiento italiano, no se llame obra de arte a lo producido. Deja claro su apoyo a la novedad, lo que implica abandonar las técnicas y los procedimientos clásicos para dar paso a creaciones con mucha más vida y valor.

Théodore Duret es también consciente de la circunstancia temporal que rodea el rechazo del público y propone otorgar el beneficio de la duda argumentando que, en efecto, es cuestión de tiempo para que la pintura impresionista sea comprendida y dice: “cuando las coles y las lechugas de Pissarro hayan envejecido, se descubrirá en ellas estilo y poesía”.¹⁸

Sigue con Auguste Renoir, de quien resalta su gusto por el dibujo del cuerpo humano por encima del paisaje. Aprovecha este comentario para defender otra vez al impresionismo frente a los jurados de la Academia y legitima el estilo de Renoir diciendo que su trabajo “*Es algo así como la pintura de género, desarrollada y sacada de sus proporciones restringidas.*”¹⁹ Con lo anterior, Duret justifica la nueva técnica impresionista por medio de la referencia a uno de los temas clásicos en la

cuadros de Pissarro comunican hasta el último grado la sensación del espacio y de la soledad, de ello se desprende una impresión de melancolía”.

http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/pintura/commentaire_id/carretera-de-ennery-15723.html?tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=509&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=a80a17685c (consultada el 14 de julio de 2009).

¹⁸ Cit. en Guillermo Solana, *op.cit.*, p. 132

¹⁹ *Ídem.*

pintura académica: el retrato, en el que destaca Renoir de una manera particular y renovada, como dice el crítico Duret:

Renoir destaca en el retrato. No solamente capta los rasgos exteriores, sino que, sobre los rasgos, fija el carácter y la manera de ser íntima del modelo. Dudo que ningún pintor haya interpretado nunca a la mujer de una manera más seductora. 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. Las mujeres de Renoir son hechiceras. Si os lleváis una de ellas a casa, será la persona a la cual echaréis una última mirada al salir y la primera al entrar [...] ²⁰



Ilustración 18. Pierre-Auguste Renoir, *Claude Monet*, óleo sobre tela, 85 x 60.5 cm., 1875, París, Museo de Orsay.

Después hace un pequeño comentario sobre el trabajo de Berthe Morisot y, a través de la defensa de la paleta de colores que esta pintora utiliza en sus lienzos, Duret desarrolla su labor educativa hacia el lector “burgués”, quien es claramente el

²⁰ *Ídem.*

mercado objetivo para estos nuevos artistas: “*Para los ‘burgueses’, sus cuadros no son más que bocetos, no están acabados. Pero, si los abrazáis con la mirada y captáis el conjunto, los encontraréis llenos de aire, veréis espaciarse los planos y modelarse los personajes*”.²¹

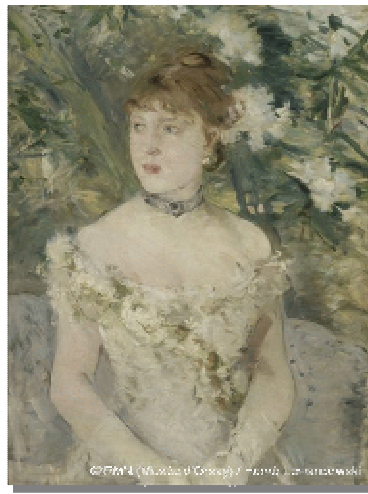


Ilustración 19. Berthe Morisot, *Jóven en traje de baile*, óleo sobre lienzo, 71 x 54 cm., 1879, París, Museo de Orsay.

De hecho, es curioso encontrar que el mismo Duret compró un cuadro de Morisot, llamado *Joven en traje de baile*, participando él mismo como parte de este público y desarrollando así el mercado del arte, puesto que la pieza fue primero adquirida por el pintor italiano Giuseppe de Nittis (1846-1884) quien había participado de la primera exposición impresionista, luego el cuadro pasó a la colección de Duret, quien lo vendió al Estado en 1894, a instancias de Stéphane

²¹ *Ibidem*, p. 133

Mallarmé.²² Este autor termina su reseña con un “Postfacio”, en el que confirma al grupo nuclear del impresionismo con los pintores que ha reseñado,²³ y señala que existen a su alrededor diversos exponentes bajo la influencia de este grupo, pero que no son propiamente impresionistas. En seguida comienza un interesante diálogo con un espectador “ideal”, a quien alecciona en la observación y apreciación correcta de los nuevos cuadros. Lo lleva de paseo por el Museo de Louvre, y frente a los pintores renacentistas comienza la lección. De los llamados “primitivos italianos” destaca cualidades como *simplicidad, dibujo conciso, colores sanos y claros*. Aquí resalta un elemento curioso en la apreciación estética de Duret, que es su opinión negativa sobre los pintores boloñeses, de quienes dice “*Supongo que estamos de acuerdo en pasar rápidamente a través del desierto que forma la escuela de Bolonia*”²⁴ y con esto refleja su falta de comprensión para este grupo de pintores, que es justamente lo que destaca de la actitud de la Academia contra los impresionistas, evidenciando que no es una situación exclusiva de su momento, el expresar rechazo por un estilo o escuela determinado.

Luego salta a los pintores españoles y a los holandeses, quienes al contrario de los boloñeses, sí le agradan. Camina en un escenario imaginario con el espectador y al hablar sobre el siglo XVIII y su producción estética, Duret expresa su

²² Ver: http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/pintura/commentaire_id/joven-en-traje-de-baile-18781.html?tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=509&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=32d3986a4d (visitada el 20 de julio de 2009).

²³ Claude Monet, Alfred Sisley, Camille Pissarro, Auguste Renoir y Berthe Morisot.

²⁴ Cit. en Guillermo Solana, *op.cit.*, p.132.

concepción de la historia y la relación que guarda con la producción estética de la época, y dice: “*El arte del siglo XVIII nos agrada particularmente, porque no se puede expresar mejor la manera de sentir de una época y porque nos hace vivir su vida*”.²⁵ Aprovecha aquí para reforzar el objetivo principal de su ensayo: la defensa del impresionismo respecto a la producción estética anterior y los juicios de la Academia. Su mayor argumento la evidencia del cambio constante en el gusto, por medio de pintores como Chardin y Watteau y de cómo Diderot se soliviantaba contra ellos.²⁶

Duret considera que la tolerancia debe ser la norma a la hora de exhibir las pinturas, dice que no es necesario el olvidar las escuelas anteriores y exponer sólo al impresionismo, sino que lo correcto es crear una línea de continuidad, invitando a las exhibiciones de los impresionistas a otras escuelas de pintura.

Termina con un curioso diálogo gastronómico en el que presenta a los comensales [estéticos] un nuevo platillo, de donde vale la pena extraer una frase que refleja el ánimo de aleccionamiento que este crítico tenía al escribir sobre el movimiento: “*El gusto es cuestión de costumbre y el paladar necesita aprendizaje*”²⁷.

²⁵ *Ibidem*, p. 134

²⁶ Arnold Hauser hace notar el contexto de estos dos pintores del siglo XVIII, cuando dice: “El propio Watteau no fue durante toda su vida sino el pintor de un círculo relativamente pequeño [...] la crítica contemporánea lo menciona rara vez, y la mayor parte de las veces para censurarlo. Incluso Diderot desconoció su significación y le colocaba detrás de Teniers.” Vid. *op.cit.* p. 31.

²⁷ *Ídem*.

Théodore Duret pertenecía a una familia de alto estatus social con una educación conservadora y una vida llena de comodidades, lo que le permitió viajar por el mundo y conocer las culturas de Japón, China, Mongolia, Java e India. Por ello, en este ensayo hay múltiples referencias a la cultura oriental, donde según sus propias palabras: “*Le peuple japonais est essentiellement un peuple de goût, rien de ce qu’il façonne n’est laid; les objets de la vie usuelle du pauvre comme du riche, par la coupe, la forme ou la couleur, sont ici choses de goût*”.²⁸ Duret le otorga una importancia fundamental a la influencia japonesa en los cuadros impresionistas.



Ilustración 20. Claude Monet, *Madame Monet en Kimono (La Japonesa)*,

óleo sobre tela, 231.8 x 142.3 cm., 1876, Boston, Museum of Fine Arts.

Una de estas influencias será el arte impreso, de donde provienen las estampas japonesas que los impresionistas tenían tanto en cuenta al realizar sus

²⁸ El pueblo japonés es esencialmente un pueblo de gusto, nada es feo, los objetos de la vida cotidiana tanto del pobre como del rico, por el corte, la forma o el color, son también cosas de gusto. Théodore Duret, *Voyage en Asie*, Elibron Classics, Boston, 2006, p. 18.

trabajos. Al respecto, en su libro *Voyage en Asie*, Duret narra: “*Le goût des Japonais pour les choses du dessin se montre ici dans toute sa plénitude. Il y a partout, à Yedo, des boutiques consacrées au commerce de l’imagerie; on en trouve jusque dans les faubourgs, à la lisière des champs*”.²⁹ Tan impresionado quedó Duret de la estética oriental, que usa constantes referencias a ella tanto en esta crítica como en la que escribió sobre Claude Monet para el catálogo de la exposición del pintor en la galería *La vie moderne*. Para finalizar, citaremos a Duret al hablar del colorido de Monet:

“Los japoneses, por su parte, no han visto la naturaleza en duelo y en la sombra; ella se les aparece, por el contrario, coloreada y llena de claridad; su ojo ha discernido sobre todo la coloración de las cosas, y han sabido armonizar uno junto a otro, sobre la seda o el papel, sin atenuarlos, los tonos más contrastados y variados que los objetos percibidos en la escena natural les daban.” Y remata más adelante con un comentario sobre lo contrastante de la estética europea y la oriental: “Y eso es lo que ha provocado más burlas, pues el ojo perezoso del europeo todavía toma por abigarrada la gama de tonos de los artistas del Japón, que sin embargo es tan verdadera y tan delicada”.³⁰

²⁹ El gusto de los japoneses por las cosas de diseño se muestra aquí en toda su plenitud. Hay por todas partes en Yedo, tiendas consagradas al comercio de imágenes; se las puede encontrar hasta en los suburbios, a las orillas del campo. *Ibid.*, p. 19

³⁰ Guillermo Solana, *op.cit.* p. 158.



Ilustración 21: Edouard Manet, Stéphane Mallarmé, óleo sobre lienzo, 27.5 cm x 36 cm, 1876, París, Museo de Orsay

Stéphane Mallarmé (París, 18 de marzo de 1842 – 9 de septiembre de 1898)

“El Jurado de Pintura de 1874 y Manet”¹

La reseña así titulada apareció por primera vez en la revista *La Renaissance Littéraire et Artistique* el 12 de abril de 1874, previo a la inauguración del Salón. Al igual que los otros críticos.

¹ Cit. en Guillermo Solana, *op.cit.*, pp. 51-54. Ver Anexo 1 de esta tesis, p. 134

Este artículo expone claramente las dos facetas del escritor: por un lado se tiene al poeta sugestivo, misterioso y simbolista² y, por otro, al crítico ocasional, observador y traductor del arte, que lleva a cabo el proceso crítico a favor del lector: observa, describe y traduce la obra.

Esta pequeña reseña parece ser un ataque frontal al jurado que seleccionó las obras presentes en el Salón Oficial de 1874. Es aparentemente una crítica dirigida al público espectador, cuyo objeto es preparar y cambiar su postura estética, así como resaltar la importancia del movimiento en la escena artística contemporánea. Mallarmé utiliza el estilo del *portavoz*, es un mensajero irónico que habla en nombre del público y pretende ser parte del sentimiento colectivo.

Este crítico juzga inútil el acto de ocultar las nuevas obras, que pretendía llevar a cabo el jurado, pues a su parecer éstas representan a la sociedad parisina, y en ese sentido, el público toma el papel de actor del arte y de valuator; puesto que son ellos quienes al final otorgan el valor artístico y económico a las piezas y por si fuera poco, son ellos quienes las adquieren.

Mallarmé acusa al jurado de interferir en el *circuito del arte* al no presentar la totalidad de las obras, revelando de esta manera la fuerte valía que el mercado del arte tomaba en ese momento. Stéphane Mallarmé representa al público decepcionado por el jurado y utiliza la ironía para cuestionar la decisión de esa

² Juliet Simpson, "Exeter, Stéphane Mallarmé" en *The Burlington Magazine*, Vol. 128 (May, 1986), p. 376

institución, criticando su uso del poder como selector de obras. Expone el criterio por el que la Academia le da la espalda a uno de los pintores más representativos de la nueva pintura: Claude Monet. Al hablar de tal criterio de selección, atribuye irónicamente el fracaso de Monet frente al jurado a dos atrevimientos: originalidad y talento:

“Manet, para una Academia (y esto que nombro es lo que entre nosotros, desgraciadamente, se torna todo conciliábulo oficial) es, desde el punto de vista de la ejecución no menos que de la concepción de sus cuadros, un peligro. La simplificación que aporta su mirada de vidente, tan positiva, a ciertos procedimientos de la pintura cuya culpa principal es velar el origen de este arte hecho de ungüentos y colores, puede tentar a los necios seducidos por una apariencia de facilidad.”³

Partiendo de los criterios de selección del jurado, Mallarmé utiliza con sarcasmo la expresión *moderno* y la dibuja como un efecto perverso y peligroso sobre lo *eterno*, representado en el concepto de Arte Ideal. Subraya además la preferencia del público por ésta llamada *perversión*, diciendo que lo actual y moderno se visualiza como atractivo, mientras que el pasado es obsoleto y no vale la pena traerlo al presente.

Es interesante mencionar los apelativos con los que este crítico define al jurado: les llama *pueriles*, *infantiles* y *fuera de lugar*. Dice que este grupo de dictaminadores es incapaz de reconocer la pintura de alta factura que los

³ Guillermo Solana, op.cit., pp. 51-52

impresionistas crean. Más adelante los acusa de *torpes, mentirosos, injustos, antiguos, rezagados y viejos*. Con estas ofensas para el jurado, Mallarmé define cuales son los defectos de los que carecen los pintores que no son valorados; si dice que el jurado es infantil, está sugiriendo que los pintores son experimentados y conocedores, saben lo que hacen. Cuando dice que el jurado está fuera de lugar, dice al mismo tiempo que los pintores están en el lugar correcto, que ese es su momento y su espacio para expresarse y exponer. Cuando señala a la Academia como mentirosa y rezagada está descalificando su labor, poniendo en duda frente al público aquello que los jueces dicen saber sobre la pintura; y esto significa el ataque más directo y agudo contra los métodos de selección, e inclusive contra la capacidad artística de los profesores integrantes de la Academia.

Para reforzar lo que se ha explicado en el párrafo anterior, en su labor descriptiva Mallarmé exhibe las cualidades del trabajo de Édouard Manet por medio de una tela a la que llama *El baile de la Ópera*. Destaca la ejecución de posturas humanas, que para el crítico están dotadas de *total humanidad*, o sea, de veracidad. Dice que la estética del cuadro es *irreprochable* y elogia la paleta de colores que Manet utiliza. Todo lo anterior conforma la defensa de Manet, puesto que al elogiar el cuadro evidencia la carencia de herramientas culturales necesarias –como un criterio de buen gusto, una actitud modernizante o de actualidad en las propias técnicas de los miembros del jurado– para ver tales cualidades, y por lo tanto, resalta

su incapacidad para juzgar el nuevo arte, al mismo tiempo que enaltece las virtudes del pintor, por ejemplo cuando dice:

[...] la gama deliciosa encontrada en los negros: fracs y dominós, sombreros y antifaces, terciopelo, paño, satén y seda. El ojo apenas se figura la necesidad de las notas vivas añadidas por los disfraces: sólo los distingue atraído y retenido al principio por el mero encanto del color grave y armonioso que forma un grupo *formado casi exclusivamente por hombres*. Nada pues, de desordenado ni de escandaloso en cuanto a la pintura, ni que quiera como salirse de la tela: sino, al contrario, la noble tentativa de entregar, con los puros medios exigidos de este arte, toda una visión del mundo contemporáneo.⁴



Ilustración 22. Edouard Manet, *El baile de máscaras de la Opera*, óleo sobre tela, 59 x 72.5 cm. 1873-74, Washington, Nacional Gallery of Art.

Destaca también la idea de *modernidad* cuando habla del mundo contemporáneo plasmado en las obras impresionistas. Al describir los cuadros rechazados establece los parámetros positivos de *buena factura, estilo, actualidad* y

⁴ Cit. en Guillermo Solana, *op.cit.*, p. 52.

frescura; y expone la carente apreciación estética de quienes se encargaron de la selección.

Con la descripción del cuadro titulado *Las golondrinas*, de Manet, el poeta ataca los criterios del jurado, denunciando que se haya acusado a esta tela de inacabada y poco trabajada. Con ello expone que el jurado es incapaz de entender el arte moderno, puesto que no tiene ni los patrones ni los criterios para poder apreciar a los nuevos pintores:

Dos damas sentadas sobre la hierba de una de esas dunas del norte de Francia, extendiéndose hasta el horizonte cerrado por la aldea tras la cual se siente el mar, tan vasta es la atmósfera que rodea a los dos personajes. Vienen de esta lejanía unas golondrinas a dar su título al cuadro. La impresión de aire libre se abre paso en primer lugar; y estas damas, absortas en su ensueño o contemplación, no son por lo demás sino accesorios en la composición, como conviene que las perciba en un espacio tan grande el ojo del pintor, atento a la sola armonía de sus telas grises y de una tarde de septiembre.⁵

Enseguida reflexiona sobre el sentido de la frase “una tela poco trabajada”, para exhibir finalmente al jurado de pintura que rechaza la nueva manera de plasmar la realidad, y dice:

¿Qué es una obra «no bastante trabajada cuando hay entre todos sus elementos un acorde por el cual ella se sostiene y posee un encanto fácil de romper con añadir una pincelada? Yo diría, deseoso de mostrarme explícito, observar que, por lo demás, esta medida, aplicada al valor de un cuadro, sin

⁵ Ibid, p. 53

estudio previo de la dosis de impresión que el comporte, debería, lógicamente, alcanzar el exceso en el acabado como en lo suelto: mientras que, por una inconsecuencia irregular, no se ve nunca ser severo el humor de los jueces con una tela que sea insignificante y a la vez minuciosa hasta el horror.⁶



Ilustración 23. Edouard Manet, *Las golondrinas*, óleo sobre tela, 65 x 81 cm. 1873, Zurich, E.G. Bührle Collection.

Mallarme discute el papel del público y el del jurado en la actividad cultural alrededor de los Salones. Dice que es labor del público como gran colectivo el decidir si la obra tiene valor artístico o no: *“El espíritu en el que ha sido concebida una pieza de arte, retrospectivo o moderno, y su naturaleza, succulenta o enrarecida, en una palabra, todo lo que concierne a los instintos de la multitud o de la persona: depende del público, que paga en gloria y en billetes, decidir si ello vale su papel y*

⁶ Idem

sus palabras”⁷ y sobre la labor del jurado, la define como una acción de lógica elemental: *“el jurado no tiene otra cosa que decir sino: esto es un cuadro, o bien: esto no es un cuadro”*.⁸

Resalta Mallarmé la relación directa entre público y artista, por medio del establecimiento de una línea directa entre lo que la sociedad vive y lo que el pintor plasma en sus telas, enlazando así la creación artística con el ámbito de lo social, y advierte que, de romper este lazo, la Academia está incurriendo en un grave error: *“[...] en cuanto ciertas tendencias, latentes hasta entonces en el público, han encontrado su expresión artística o su belleza en un pintor, es preciso que aquél conozca a éste: y no presentar el uno al otro es hacer de una torpeza una mentira y una injusticia”*.⁹

Mallarmé discute así el Salón de pintura de 1874, y al hacerlo abre ciertas interrogantes que devienen en pistas para ensayar sobre su labor como crítico de arte. Este poeta es considerado como el antecedente directo de las vanguardias del siglo XX, puesto que participó activamente de la constante renovación del lenguaje poético como voluntad generacional para separarse del lenguaje romántico, del *yo* lírico y del discurso positivista¹⁰.

⁷ Idem

⁸ Idem

⁹ Idem

¹⁰ Como anota Raúl García en su introducción a *Blanco sobre negro* de Stéphane Mallarmé: “La reformulación sintáctico-semántica del francés exigida por el simbolismo fue formulada en la flagrante

Mallarmé perteneció a uno de los grupos que pugnaron por escapar de la poesía naturalista y romántica para crear una interpretación de la realidad mucho más pura e introspectiva, en la que el símbolo espiritual e ideal provocara un mundo de ideas donde los sentidos estuvieran sublimados en función de las palabras.¹¹

Arnold Hauser anota: “*Mallarmé y los simbolistas pensaban que cada idea que se les ocurría era la expresión de su naturaleza más íntima; era una creencia mística en ‘la magia de la palabra’ la que les hacía poetas*”.¹²

Sus primeras poesías tuvieron gran influencia de poetas como Victor Hugo, Lamartine y Gautier, así como de Edgar Allan Poe y su poesía oscura; pero definitivamente, fue Baudelaire quien le enseñó a transformar el romanticismo y el viejo fanatismo de los artistas de la época.¹³ Los simbolistas recurrieron a la metafísica y a doctrinas esotéricas para reinterpretar aquello que la ciencia dejaba de lado.¹⁴

Junto con Odilón Redón¹⁵ y los simbolistas, Mallarmé compartió la inquietud por una reinterpretación de la realidad a través de un prisma de imágenes y símbolos, contraponiéndose a la observación minuciosa del naturalista. La meta de

intención de tomar distancia, de reaccionar, ante el discurso científico-positivista.” Stéphane Mallarmé, *Blanco sobre Negro*, México, Losada-Océano, 2000, p. 10

¹¹ Arnold Hauser, *op.cit.*, pp. 461-462.

¹² *Ibid* p. 492.

¹³ *Ibid*, p. 434.

¹⁴ Stéphane Mallarmé, *op.cit.* p. 12

¹⁵ Odilon Redón (Bordeaux, April 20, 1840 – July 6, 1916). Su simbolismo se manifestó por medio de la unión de un imaginario particular, un interés creciente por la botánica y la curiosidad por el *inconsciente*; elementos que dieron lugar a exploraciones plásticas y expresiones de lo mágico y lo fabuloso. Esta manera de buscar la representación de lo invisible por medio de las herramientas de la pintura tuvo repercusiones en las corrientes posteriores como los *nabis* y los *surrealistas*. Ver: Enrique Arias Inglés (comp.) *Historia Universal del Arte. Del Romanticismo al Modernismo*, Tomo 9, España, Espasa Calpe, 2000, p. 72.

este poeta era que el simbolismo reinterpretara la creación artística, como puede observarse ya desde su poema *Las ventanas*, donde muestra “*la búsqueda del poeta, detrás de la ventana, de una realidad creada por la mirada del arte, y no por la de la ciencia: ‘Que el vidrio sea el arte, sea el misticismo’ escribió. Sólo el vidrio del arte puede acceder a la profunda realidad.*”¹⁶

El trabajo artístico de Mallarmé se sitúa en el límite entre lo racional y la capacidad de las palabras para evocar significados. Mallarmé tiende a utilizar las palabras en función de lo que representan, más que por su sonoridad y cadencia.¹⁷ Arnold Hauser resume de esta manera el método de trabajo del poeta: “*Mallarmé comenzaba a escribir un poema sin saber exactamente a dónde conduciría la primera palabra, la primera línea; el poema surgía como la cristalización de palabras y líneas que se combinan según su propio acorde*”.¹⁸

A este respecto, vale la pena referirse a lo que anota el filósofo Ludwig Wittgenstein para subrayar el valor de las palabras en la obra de Mallarmé: “*Cuando digo ‘tengo un dolor’ estoy en cualquier caso justificado ante mí mismo*”. — *¿Qué quiere decir esto? ¿Quiere decir: “Si otro pudiera conocer a lo que llamo ‘dolor’ convendría en que empleo la palabra correctamente? Usar una palabra sin justificación no quiere decir usarla injustamente*” Y más adelante dice: “*No analizamos un fenómeno (por ejemplo, pensar) sino un concepto (pensar) y, por lo*

¹⁶ Stéphane Mallarmé, *op.cit.* p. 14

¹⁷ Guía de Sala para la exposición Stéphane Mallarmé (1842-1898) en www.musee-orsay.fr (visitada el 22 de julio de 2009).

¹⁸ Arnold Hauser, *op.cit.*, p. 452.

tanto, la aplicación de una palabra".¹⁹ Y Mallarmé reflexiona sobre este mismo asunto, empatando con lo dicho por Wittgenstein, en su carta al simbolista Henri Cazalis²⁰ escrita en octubre de 1864: "*Digo: ¡una flor! Y, fuera del olvido al que mi voz relega algún contorno, como algo distinto a los sabidos cálices, musicalmente se eleva, idea misma y suave, la ausente de todos los ramos*". La palabra en la poética de Mallarmé conlleva la fuerza, el impacto del medio sobre la idea que representa, pero también el impacto que la palabra tiene sobre el entorno. Mallarmé dice en el escrito llamado *Crisis del verso* publicado en la *Revue Blanch*, en 1895: "*El poema consiste entonces, no en la concepción poética de las cosas sino en una particular constelación de palabras cuya fuerza radica en la relación entre éstas y las imágenes que suscitan.*"²¹

Aquí podemos comenzar a enlazar su idea de creación artística con su defensa del impresionismo, en particular de la obra de Manet. Como lo anuncia en la misiva a Cazalis: "*Pintar no es la cosa, sino el efecto que produce. El verso no debe componerse de palabras sino de intenciones*".²² En esta frase rastreamos su vínculo con el sentido de la representación impresionista, puesto que lo defendido en las

¹⁹Ver: Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones Filosóficas*, México, UNAM, 2003, p. 243 y 285, respectivamente.

²⁰ Escribió bajo los pseudónimos de Jean Caselli y Jean Lahor (1850-1909). Fue autor de *L'illusion y L'art Nouveau*, así como fundador de la Sociedad para la Protección de los Paisajes y la Estética de Francia. Muchos de sus poemas fueron musicalizados por Camille Saint-Saëns, Henri Dupare, Charles Bordes, Ernest Chausson, entre otros músicos.

²¹ Stéphane Mallarmé, *Poesía*, Tr. e Introducción de Ximena Subercaseaux, México, Mantis Editores-Ediciones sin nombre, 2005 p. 3

²² Hilda Torres Varela, *Naturalismo y simbolismo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1977, p. 164.

telas de Manet es la esencia y voluntad de entregar una nueva visión del arte contemporáneo.²³

Su relación con el movimiento inició en 1873 al establecerse en París y conocer a Edouard Manet, con quien mantuvo una fuerte amistad hasta el momento de la muerte del pintor. Esta amistad dio múltiples frutos, Manet ilustró varias obras de Mallarmé y éste le dedicó dos artículos de crítica en 1874 y en 1876.

La influencia entre ambos artistas es evidente, por un lado, en la técnica de pinceladas furtivas y violentas de Manet buscando la representación de la realidad desde su propio sentir –como en caso del retrato que le hace al poeta– y por otro lado, en la importancia que toma el espacio visual en la poesía de Stéphane Mallarmé, en el efecto, la estructura y la analogía de sus construcciones literarias.

Respecto a la creación artística, Mallarmé tuvo una gran influencia *hegeliana* en su concepción. El filósofo alemán afirmaba que el artista es libre de escoger a su gusto las formas, los temas y los materiales para crear, sin atenerse a las reglas y convencionalismos anteriores. Hegel es, en efecto, la inspiración de la modernidad artística de Baudelaire, de la etapa final del romanticismo, y por lo tanto, de Mallarmé.²⁴

El tema de los caracteres de impresión y sus particularidades en los poemas de Mallarmé eran fundamentales, puesto que tanto letras como espacios en

²³ Guillermo Solana, op.cit. p. 52.

²⁴ Marc Jiménez, op.cit. p. 31.

blanco formaban parte de la estética de la obra²⁵; lo mismo que los lienzos impresionistas con el uso de la luz, el desvanecimiento de la línea, la pincelada rápida; caracteres, espacios, luminosidad y elementos pictóricos debían expresar el espíritu, el estado del alma del artista.²⁶

Dice Mallarmé en la carta a Cazalis: “la obra de arte es cosa en sí, es creación en la que el espíritu de acción del poeta se manifiesta en su cruda realidad. No se trata del objeto real, sino de la realidad del objeto artístico”. Lo que interesaba por sobre todas las cosas a Manet era el efecto de la obra, sus conexiones y relaciones con el entorno, no el objeto mismo; y de nuevo se empata con el ímpetu impresionista.²⁷

Ambas manifestaciones artísticas, pintura y poesía, se hermanan en un objetivo común: bajo estéticas determinadas –el simbolismo literario y el impresionismo como estilo pictórico de vanguardia– lograr una *reinterpretación* de la realidad que reflejara una mayor vitalidad, una identificación con el momento que vivían, y sobre todo, una búsqueda introspectiva de cada artista, así como su relación con el entorno social.

²⁵ Dina Blanc, “Mallarmé On the Press and Litterature: ‘Étalages’ and ‘Le Livre, instrument spirituel’ en: *The French Review*, Vol. 71, No. 3, February 1998, p. 414.

²⁶ En su introducción a Blanco sobre negro, de Stéphane Mallarmé, Raúl García dice: “Para 1866 ya se ocupaba de temas como los caracteres de impresión de los poemas, que debían poseer determinadas particularidades para expresar el espíritu, el estado del alma que deseaba exponer el poeta.” Stéphane Mallarmé, op.cit. p. 15.

²⁷ Ibid, pp. 17-18.

Esto es evidente en la crítica de Mallarmé, cuando habla del efecto que las pinturas causan en el público, y describe la identificación que ha comenzado a trabajarse entre el espectador y la colección de lienzos exhibidos en los Salones y rechazados por el jurado: “En cuanto al público, absorto ante la representación inmediata de su personalidad múltiple, no va a apartar nunca más la mirada de este espejo perverso ni a volverla hacia las magnificencias alegóricas de los plafones o entrepaños horadados por un paisaje, hacia el Arte Ideal y sublime.”²⁸

Al establecerse en París, Mallarmé entabló amistad con personajes muy importantes dentro del ámbito intelectual parisino, como Edgar Degas, Claude Monet, Edouard Manet y James Abbott Whistler; y también se hizo amigo de un editor llamado Emmanuel des Essarts²⁹, quien le ofreció la posibilidad de publicar su obra en diversas revistas³⁰. Su labor periodística de esa época cuenta con algunos comentarios sobre Whistler y Berthe Morisot; y en 1887, Mallarmé produjo un proyecto literario de poemas en prosa que estaría ilustrada por Renoir, Degas, Manet y algunos otros impresionistas, pero ésta nunca llegó a concretarse.³¹

Su defensa del impresionismo como pintura de la modernidad resalta que estos artistas convertían las herramientas usuales de la práctica de la pintura (el uso de materiales, soportes y técnicas) en innovadores elementos que desafiaban a la

²⁸ Guillermo Solana, *op. cit.* p. 52

²⁹ Emmanuel-Adolphe Langlois des Essarts (1839-1909). Poeta conocido también como Georges Marcy, escribió con frecuencia para la *Revue fantaisiste* y el *Parnasse contemporain*. Es autor de la pieza teatral *L'illustre Théâtre*.

³⁰ Stéphane Mallarmé, *op.cit.* p. 14

³¹ Guillermo Solana, *op.cit.*, p. 328.

costumbre académica, y era a través de estos medios que los pintores podían concretar sus teorías sobre el color y la luz.

Mallarmé se desempeñó profesionalmente como profesor de inglés, y vivió en Londres largas temporadas, trabajando en la enseñanza de esta lengua. De la cultura sajona desarrolló una gran admiración por Edgar Allan Poe y llegó a traducir “El Cuervo”, obra ilustrada por Edouard Manet y publicada por el editor Richard Lesclide en 1875. La colaboración entre Manet y Mallarmé tuvo otros frutos, como la edición ilustrada de “Prélude à l’après-midi d’un faune” en 1876, publicada por la casa editorial Derenne³².

En su labor de columnista, hasta el año de 1874 contaba con participaciones en periodicos como el *Parnasse Contemporain* y el *Symbolisme*. Como crítico, llevaba a cabo una actividad que tenía como origen el análisis del quehacer artístico de otros³³. La metodología que utilizaba en la crítica, como menciona Adolfo Sánchez Vázquez, es:

El crítico es un espectador que, partiendo de la contemplación, vuelve su mirada reflexiva sobre la obra poniendo en juego cierto bagaje teórico (acerca del arte, la sociedad y la cultura en que la obra se inserta). Es

³² *Guía de Sala para la exposición Stéphane Mallarmé (1842-1898)*. Esta obra de Mallarmé también inspiró un preludio orquestal de Claude Debussy (1862-1918) escrito en 1894.

³³ Al respecto, Adolfo Sánchez Vázquez comenta que la crítica no está dentro del ámbito de la producción, que no es en sí una actividad literaria, pero sí construye conocimiento; dice: “La crítica de la poesía no es poética, de la misma manera que la crítica de la pintura no conlleva los valores plásticos de su objeto. En este sentido, la crítica no es producción; es un acto *a posteriori* respecto al proceso creador y su producto.” Adolfo Sánchez Vázquez, *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 207.

asimismo un espectador que trata de explicar, fundar y comunicar en un lenguaje conceptual la estructura, el significado y la función social.³⁴

En la crítica de Mallarmé encontramos que, en efecto, su trabajo como crítico traduce la obra a través de la puesta en escena de sus herramientas culturales, su propia estética y su capacidad de observación, puesto que al hacerlo Mallarmé logra marcar una diferencia entre su ser creativo y su ser analítico. Sin embargo, su mirada reflexiva se une a su espíritu poético sin poder renunciar a su marco teórico y cultural, dejando ver pequeños destellos del simbolismo de su poesía, en la crítica de arte.

Además, es importante mencionar que para Mallarmé el periódico no es solamente un medio de comunicación, también es influencia cultural dentro de su trabajo poético; y por supuesto, un importante canal de retroalimentación entre el público y su producción artística, y consciente de la fuerza que tendrá en el futuro, apuntala junto con el impresionismo su propio trabajo hacia los albores del siglo XX.³⁵

³⁴ *Ibidem.*, pp. 207-208.

³⁵ Dina Blanc, *Mallarme on the Press and Litterature: "Étalages" and "Le Livre, instrument spirituel"* en *The French Review*, Vol. 1 No. 3, February, 1988. pp. 421-422.

Conclusiones

En las tres críticas analizadas puede verse que uno de los factores determinantes de la pugna por la aceptación del impresionismo proviene de la intención de romper con los moldes tradicionales de la cultura parisina, no sólo en las artes visuales sino también en la literatura y en la música; como un reflejo de los profundos cambios políticos y sociales que estaban viviendo en Francia, y como una forma de legitimación de la propia existencia como generación de *fin de siècle*. De no haber sido por el realismo y por el trabajo en su defensa, así como por los esfuerzos para

marcar diferencias entre el viejo régimen aristócrata y la nueva tendencia burguesa, los pintores impresionistas no hubieran logrado hacerse notar como un grupo de rompimiento legitimado, y como un eslabón en la transformación del modo de ver las artes, que rompería definitivamente con los viejos cánones en el siglo XX.

La voz del público a través de la crítica de arte ayuda a los críticos a encumbrar a la sociedad como el verdadero jurado de la nueva manifestación artística, provocando un cambio profundo en las instituciones académicas. La pintura y otras artes plásticas dejaron de ser el patrimonio exclusivo de un pequeño grupo, se democratizaron y se convirtieron en herramientas sociales que, en el futuro, darían oportunidad a la conversión de las artes hacia la expresión introspectiva, dejando de lado la tradición de cumplimiento de encargos o mecenazgos, y por supuesto, dando lugar a la democratización de la exposición del arte.

Lo que tuvieron en común estos tres personajes al escribir sobre el arte de su tiempo fue una imperante necesidad de reforzar la imagen de sí mismos frente al mundo cambiante que estaba a un salto del siglo XX. Compartieron una claridad de conciencia en cuanto a su papel dentro de la historia, al comprender el alcance que tendría el movimiento impresionista en los cambios dentro del imaginario colectivo en el futuro.

Émile Zola se convirtió en crítico por su faceta de periodista. Sin embargo, sus lazos con los grupos artísticos parisinos lo encaminaron a tomar por causa propia

la defensa del movimiento impresionista y a aprovechar para este fin el medio de comunicación impreso para el que trabajaba. Lo anterior combinado con su experiencia y carácter, dio lugar al estilo con el que no solamente planteaba un nuevo enfoque para comprender el arte, también para comprender y aceptar su propio trabajo.

Zola apoya al impresionismo porque se auto-promociona dentro de su defensa: el apoyo a las ideas novedosas de los impresionistas y los nuevos valores del arte caen directamente en un apoyo a su manera de escribir. Además, Zola colaboró con muchos de los elementos que hasta el día de hoy definen el estilo artístico de pintores como Monet, y sus descripciones perviven hoy en los textos monográficos del impresionismo.

En la defensa de Monet, Zola identifica la propia defensa. En el movimiento impresionista, Zola localiza su espíritu combativo y su necesidad de justificar y dar el valor a sus escritos sin que haya lugar a ataques de los críticos literarios. Émile Zola crea, por medio de las reseñas de los Salones en el *Évenement*, el entorno propicio para la aceptación de sus obras, pues al defender el impresionismo con valores como *modernidad* y *franqueza*, está sembrando el fundamento para que a través de la pintura y la literatura ésta corriente se convierta en estandarte de la sociedad parisina.

Théodore Duret representa al viajero adinerado, crítico casual, aquel personaje que a partir de una situación económicamente favorable puede conocer un

mundo más allá de las fronteras políticas y gracias a ello aprende a valorar el arte occidental en contraposición y complementación con el oriental. Duret sabe que el arte se crea a partir de cierto grado de sensibilidad en la apreciación del mundo exterior, y es este argumento el que le ayudará a educar la miradas del público para aceptar el impresionismo. Además, Duret se convierte en coleccionista y hasta cierto punto en promotor del arte, lo que lleva a la crítica del arte al nivel de pensamiento cultural en el que se conciben, transforman y constituyen los conceptos de la historia del arte.

Mallarmé representa al humanista heredero de la sed por el conocimiento venida del renacimiento, y su necesidad de buscar respuestas y argumentos afianza a su generación como la propietaria de la Modernidad. Asimismo, permite vislumbrar uno de los mayores cambios entre el siglo XIX y el XX: la velocidad con que los medios técnicos comenzaron a fluir y cómo influirían en la mentalidad de los hombres del siglo pasado, llegando al imponente imperio de la televisión y la Internet en la construcción de los imaginarios, identidades y bagajes culturales de quienes en la actualidad producen conocimiento.

Aunque aparentemente Mallarmé se contrapone al método de explicación del arte de Émile Zola, puesto que el primero se funde en el simbolismo literario y el segundo en el naturalismo positivista, ambos comparten una imperante necesidad de juzgar la obra completa de un artista y no basar tales juicios en la parcialidad de uno o dos cuadros de cada pintor.

Cada uno a su manera se hace consciente del mismo fenómeno: es necesario, como dice Mallarmé “estudiar la manifestación total de un talento excepcional”,¹ y Zola le respondería “analizar una personalidad, hacer anatomía de un temperamento, y por eso voy a menudo a buscar fuera del Salón las obras que no están allí y cuyo conjunto únicamente puede explicar al artista por completo”.²

Por otro lado, después de un análisis de otros críticos dentro de los tres niveles de estudio que se han propuesto aquí, se encontraron varios críticos que se quedaron en el primer nivel, aquel meramente descriptivo, donde el acercamiento a la obra de arte es primario y el resultado de la observación del crítico no va más allá de adjetivos calificativos y narraciones básicas de lo visto. Es por ejemplo el caso de Joris-Karl Huysmans o Ernst Chesneau.

En el segundo nivel de análisis, donde se encuentra una operación mental más complicada que logra convertir elementos visuales en conceptos intelectuales por medio de la reflexión, se encuentran críticos como Philippe Burty o Paul Bourget.

En el tercer nivel, en el que existe valoración de la obra artística bajo juicios estéticos provenientes de la experiencia y el bagaje cultural del crítico, encontramos obviamente a Emile Zola, Stéphane Mallarme y Théodore Duret como los principales, pero también enlistaremos a Jules-Antoine Castagnary, Henry James, Edmond Duranty, Georges Riviere o Charles Ephrussi.

¹ Guillermo Solana, op.cit., p. 51

² Ibid, p. 49

Esos críticos merecen ser estudiados y contextualizados dentro de las atmósferas intelectuales en las que germinaron sus juicios, para así obtener un panorama más complejo, que permita una mejor explicación de este movimiento artístico y de la construcción de los criterios de juicio estético desde el siglo XVIII hasta la actualidad.

En la presente tesis el parámetro para reconocer al impresionismo al mismo tiempo en su dimensión histórica y como corriente artística resultó suficiente al analizar los ingredientes culturales de las tres críticas seleccionadas puesto que, a través de los enlaces establecidos entre lo que los críticos dijeron y las influencias de su formación intelectual que pudimos rastrear, recreamos el horizonte cultural en el que nació el impresionismo, con la pieza clave de la confrontación entre los viejos moldes académicos y las nuevas tendencias de representación del mundo, tanto en la pintura como en la literatura, y su influencia en otros ámbitos artísticos, como por ejemplo la música.

Bibliografía

1. Artículos

B

BAUDELAIRE, Charles, “El pintor de la vida moderna” en BALZAC,

BAUDELAIRE, BARBEY D’AUREVILLY, *El dandismo*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1974.

D

DURET, Théodore, “Los pintores impresionistas [1878]” en SOLANA, Guillermo, *El impresionismo: La visión original. Antología de la crítica de arte (1867-1895)*, España, Ediciones Siruela, 1997. pp. 121-136.

----; “Claude Monet [1880]” en SOLANA, Guillermo, *El impresionismo: La visión original. Antología de la crítica de arte (1867-1895)*, España, Ediciones Siruela, 1997. pp. 157-160.

BIRCH, Dinah, “Introducción” en RUSKIN, John, *Sobre Turner*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.

E

ESPINOSA, Elia, “María Izquierdo y la crítica (desde 1929 a nuestros días)”, en *Tiempo y Arte. XIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1991.

G

GUASH, Anna María, “Las estrategias de la crítica de arte” en GUASH, Anna María (Coord.), *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2002, pp. 211-244

GEFFROY, Gustave, “Los almiars de Claude Monet”, en SOLANA, Guillermo, *El impresionismo: La visión original. Antología de la crítica de arte (1867-1895)*, España, Ediciones Siruela, 1997. pp. 287-290.

M

MALLARMÉ, Stéphane, “El jurado de pintura de 1874 y Manet [1874]” en SOLANA, Guillermo, *El impresionismo: La visión original. Antología de la crítica de arte (1867-1895)*, España, Ediciones Siruela, 1997. pp. 51-54.

-----; “Los impresionistas y Édouard Manet [1876]” en SOLANA, Guillermo, *El impresionismo: La visión original. Antología de la crítica de arte (1867-1895)*, España, Ediciones Siruela, 1997. pp. 95-110.

MIRBEAU, Octave, “Claude Monet” en SOLANA *El impresionismo: La visión original. Antología de la crítica de arte (1867-1895)*, España, Ediciones Siruela, 1997. pp. 241-244.

T

TORRES Varela, Hilda, *Naturalismo y simbolismo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1977.

P

PATIN, Sylvie, “La aportación del impresionismo, un movimiento innovador” en CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN *Maestros del impresionismo*, Noviembre de 1998, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes.

V

VALVERDE, Isabel, “La crítica de arte en el siglo XIX: Prácticas, funciones, discursos” en GUASH, Anna María (Coord.), *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2002, pp. 63-107

VÁZQUEZ, Josefina Zoraida, “De la Independencia a la Consolidación Republicana” en Escalante, Pablo, et.al. *Nueva Historia Mínima de México*, México, El Colegio de México (2004) 4ª reimpresión, 2007. pp. 137-191

VILLA de la, Rocío, “El origen de la crítica de arte y los Salones” en GUASH, Anna María (Coord.), *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2002, pp. 23-61.

Z

ZOLA, Emile, “Édouard Manet. Estudio biográfico y crítico [1867]” en SOLANA, Guillermo, *El impresionismo: La visión original. Antología de la crítica de arte (1867-1895)*, España, Ediciones Siruela, 1997. pp. 35-46.

----, “Los Actualistas [1868]” en SOLANA, Guillermo, *El impresionismo: La visión original. Antología de la crítica de arte (1867-1895)*, España, Ediciones Siruela, 1997. pp. 47-50.

----, “Una exposición: los pintores impresionistas [1877]” en SOLANA, Guillermo, *El impresionismo: La visión original. Antología de la crítica de arte (1867-1895)*, España, Ediciones Siruela, 1997. pp. 119-120.

----; “El naturalismo en el Salón [1880]” en SOLANA, Guillermo, *El impresionismo: La visión original. Antología de la crítica de arte (1867-1895)*, España, Ediciones Siruela, 1997. pp. 149-153.

2. Hemerografía

B

BLANC, Dina, “Mallarme On the Press and Litterature: «Étalages» and «Le Livre, instrument spirituel» en *The French Review*, Vol. 71, No. 3, February 1998.

S

SIMPSON, Juliet, “Exeter, Stéphane Mallarmé” en *The Burlington Magazine*, Vol. 128 (May, 1986), p. 376

Consultas a Internet

www.taschen.com (fecha de última visita: 28 de octubre de 2008).

www.musee-orsay.fr (fecha de última visita: 14 de julio de 2009).

<http://centauro.cmq.edu.mx> (fecha de última visita: 21 de julio de 2009)

Bibliografía

A

ABBAGNANO, Nicola, *Diccionario de Filosofía*, México, Fondo de Cultura Económica, 2ª reimpresión, 2008.

ARIAS Anglés, Enrique (comp.) *Historia Universal del Arte. Del Romanticismo al Modernismo*, Tomo 9, España, Espasa Calpe, 2000.

B

BALZAC, BAUDELAIRE, BARBEY D'AUREVILLY, *El dandismo*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1974.

BAYÓN, Damian, *Qué es la crítica de arte*, Buenos Aires, Editorial Columba, 1970.

BELL, Julian, *Mirror of the World. A New History of Art*, London, Thames and Hudson Ltd., 2007.

BRUUN, Geoffrey, *La Europa del siglo XIX. 1815-1914*, México, Fondo de Cultura Económica, 12ª reimpresión, 2005.

BROGAN, Denis William, *Francia, 1870-1939*, México, Fondo de Cultura Económica, 1947.

C

CASSIRER, Ernst, *Rousseau, Kant, Goethe. Filosofía y cultura en la Europa del siglo de las luces*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2007. pp. 50-51.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN *Maestros del impresionismo*, Noviembre de 1998, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1998.

CAYO, Plinio Segundo, *Textos de Historia del Arte*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 1988.

COSSÍO DEL POMAR, Felipe. *Crítica de arte. De Baudelaire a Malraux*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956.

CREPALDI, Gabriele, *Gran Atlas del Impresionismo*, España, Random House Mondadori – Electa, 2007.

COGNIAT, Raymond, *El Romanticismo*, Madrid, Aguilar, 1969.

CUNNINGHAM, Antonia, *Impresionistas*, Barcelona, Parragón, 2004.

D

DIDEROT, Denis, *Escritos sobre arte*, Madrid, Ediciones Siruela, 1994.

DURET, Théodore, *Voyage en Asie*, Elibron Classics, Boston, 2006.

E

ECCO, Umberto, *History of Beauty*, New York, Rizzoli, 4th print. 2008

-----, *On Ugliness*, New York, Rizzoli, 2nd print. 2008

ESCALANTE, Pablo, et al. *Nueva historia mínima de México*. México, El Colegio de México (2004) 4^a reimpresión, 2007.

F

FRANCASTEL, Pierre, *Historia de la Pintura Francesa*, Madrid, Alianza Forma, 1989.

G

GUASCH, Anna María (Coord.), *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2002.

GILBERT, Mark, *Wisdom of the Ages*, London, The Saint Catherine Press, 1936.

H

HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte. T. 2*, Buenos Aires, Editorial Debate, 2002.

J

JIMENEZ, Marc, *L'Esthétique contemporaine. Tendences et enjeux*, Paris, Klincksieck Études, 1999.

JOSEPHSON, Matthew, *Zola and his time*, New York, Garden City Publishing Company, Inc. 1928.

M

MALACARA, Daniel. *Óptica tradicional y moderna*, Colección La Ciencia para Todos, México, Fondo de Cultura Económica, 1ª reimpresión, 2007.

MANERO, Antonio, *Diccionario Antológico del Pensamiento Universal*, México, Uteha, 1958.

MALLARME, Stéphane, *Blanco sobre negro*, México, Losada-Océano, 2000.

-----, *Poesía*, Tr. e Introducción de Ximena Subercaseaux, México, Mantis Editores-Ediciones sin nombre, 2005

MENDIOLA, Alfonso, *Retórica, comunicación y realidad. La construcción retórica de las batallas en las crónicas de la conquista*, México, Universidad Iberoamericana, 2003.

Q

OCAMPO, Estela, *El impresionismo. Pintura. Literatura. Música*. Barcelona, Editorial Montesinos, 1981.

R

RICHARD, André, *La crítica de arte*. Buenos Aires, Editorial Eudeba, 1962.

RIBBARD, André, *Historia de Francia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1941.

RODRÍGUEZ, PRAMPOLINI, Ida, *La crítica de arte en México en el siglo XIX. Estudios y documentos I (1810-1858)* México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1964.

ROE, Sue, *Vida privada de los impresionistas*, Madrid, Turner, 2008.

RUSKIN, John, *Sobre Turner*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.

S

SÁNCHEZ Vázquez, Adolfo, *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

SOLÁ, Rosa (trad.), *El Siglo XIX*, España, Random House Mondadori – Electa, 2005

SOLANA, Guillermo. *El impresionismo, la visión original. Antología de la crítica de arte (1867-1895)*, España, Ediciones Siruela, 1997.

-- --, (Ed.) *Escritos sobre arte. Denis Diderot*, Madrid, Ediciones Siruela, 1994.

STOKSTAD, Marilyn y Bret Waller, *Les Mardis. Stéphane Mallarmé and the artists of his circle*, Kansas, The University of Kansas Museum of Art, 1965.

Sánchez Vázquez, Adolfo, *Cuestiones estéticas contemporáneas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

T

THUILLIER, Jacques. *Teoría General de la Historia del Arte*, México, Fondo de Cultura Económica, 1ª reimpresión, 2008.

TRABULSE, Elías. *La ciencia en el siglo XIX*, 2ª reimpresión, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

V

VASARI, Giorgio. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid, Cátedra, 2002.

VENTURI, Lionello. *Historia de la crítica del arte*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1979.

W

WINCKELMANN, Johann Joachim, *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*, México, Fondo de Cultura Económica, 2008.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Investigaciones Filosóficas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

Anexo 1

Las críticas de arte

Emile Zola

Los Actualistas¹

[“Les Actualistes”, *L’Evenement Illustré*, 24 de mayo de 1868]

No tengo que defender aquí la causa de los temas modernos. Esta causa está ganada desde hace tiempo. Nadie osaría sostener, tras las obras tan notables de Manet y Courbet, que la época presente no sea digna del pincel. Nos hemos librado, gracias a Dios, de griegos y romanos, y ya estamos hartos incluso de esa Edad Media que el romanticismo no consiguió resucitar entre nosotros durante más de un cuarto de siglo. Y nos encontramos frente a la sola realidad; incitamos a pesar nuestro a nuestros pintores a reproducirnos sobre sus telas, tal como somos, con nuestros trajes y nuestras costumbres.

No quiero decir que fuera de los temas modernos no haya salvación posible. Creo ante todo en la personalidad, y estoy dispuesto a aceptar de nuevo a griegos y romanos, si naciera un hombre de genio que los pintara como un maestro. Pero pienso que un artista no se libra impunemente de su tiempo, que obedece sin saberlo a la presión del ambiente y de las circunstancias. Según toda probabilidad, los maestros del mañana, los que traigan consigo una originalidad profunda y penetrante, serán nuestros hermanos, realizarán en pintura el movimiento que ha introducido en las letras el análisis exacto y el estudio curioso del presente.

¹ Emile Zola, “Los actualistas”, en Guillermo Solana (Editor), *El impresionismo: la visión original. Antología de la crítica de arte (1867-1895)*. Madrid, Ediciones Siruela, 1997. pp. 47-50.

Por lo demás, ahí está el Salón para darme la razón. Hay una tendencia cierta hacia los temas modernos. Pero qué raros son los pintores que comprenden lo que hacen, que van a la realidad por amor ferviente a la realidad.

Nuestros artistas son mujeres que quieren agradar. Coquetean con la multitud. Se han dado cuenta de que la pintura clásica hacía bostezar al público, y han abandonado de prisa la pintura clásica. Algunos se han atrevido con el frac; la mayoría se ha quedado en los ricos vestuarios de las damas pequeñas y grandes. Ni el menor deseo de ser veraz en todo aquello, ni la menor gana de renovar el arte y de ampliarlo estudiando el tiempo presente. Se nota que esta gente pintaría tapones de garrafa si la moda fuera pintar tapones de garrafa. Cortan sus telas a la moderna, eso es todo. Son sastres cuya única preocupación es satisfacer a sus clientes.

Los pintores que aman su tiempo desde el fondo de su alma y de su corazón de artistas entienden de otra manera las realidades. Procuran ante todo penetrar el sentido exacto de las cosas; no se contentan con un ilusionismo ridículo, interpretan su época como hombres que la sienten vivir en sí mismos, que están poseídos por ella y son dichosos de estar poseídos. Sus obras no son grabados de moda triviales e ininteligentes, dibujos de actualidad semejantes a lo que publican las revistas ilustradas. Sus obras están vivas, porque las han tomado de la vida y las han pintado con todo el amor que sienten por los temas modernos.

Entre estos pintores, en primera fila, citaré a Claude Monet. Ha mamado la leche de nuestra época, ha crecido y crecerá aún en la adoración de lo que le rodea. Ama los horizontes de nuestras ciudades, las manchas grises y blancas que forman las casa contra el cielo claro; ama, en las calles, la gente que corre, atareada, con sus abrigos; ama los hipódromos, los paseos aristocráticos donde rueda el estrépito de los coches; ama a nuestras mujeres, su sombrilla, sus guantes, sus trapos, hasta sus cabellos postizos y sus polvos de arroz, todo lo que las hace hijas de nuestra civilización.

En los campos, Claude Monet preferirá un parque inglés a un trozo de bosque. Le gusta descubrir por doquier la huella del hombre, quiere vivir siempre entre nosotros. Como auténtico parisiense, se lleva París al campo; no puede pintar un paisaje sin poner caballeros y damas bien vestidos. La naturaleza parece perder su interés para él en cuanto no lleva la impronta de nuestras costumbres.

Hay en él un pintor de marinas de primer orden. Pero entiende el género a su manera, y en ello encuentro de nuevo su profundo amor por las realidades presentes. Se advierte siempre en sus marinas un trozo de escollera, un rincón de muelle, algo que indica una fecha y un lugar. Parece tener debilidad por los barcos de vapor. Por otra parte ama el agua como una amante, conoce cada pieza del casco de un navío y podría nombrar hasta los menores cordajes de la arboladura.

Este año, sólo uno de los cuadros de Monet ha sido aceptado: *Navíos saliendo de los muelles de El Havre*. Unos tres mástiles llena la tela, remolcado por un vapor. El casco negro, monstruoso, se eleva sobre el agua verdosa; el mar se hincha y se ahueca en primer plano, agitado aún bajo el choque de la masa enorme que acaba de cortarlo.

Lo que me ha impresionado de esa tela es la franqueza, la rudeza incluso de la pincelada. El agua es acre, el horizonte se extiende con aspereza; se siente que la alta mar está ahí, que un golpe de viento pondría el cielo negro y las olas macilentas. Estamos cara al océano, tenemos ante nosotros un navío calafateado de alquitrán, oímos la voz sorda y jadeante del vapor, que llena el aire con su humareda nauseabunda. Yo he visto esos tonos crudos, he respirado esos olores salados.

Es tan fácil, tan tentador hacer colores bonitos con el agua, el cielo y el sol que hay que estar agradecidos al pintor que accede a privarse de un éxito seguro pintando las olas tal como las ha visto, glaucas y sucias, y poniendo sobre ellas un gran tunante de navío, sombrío, construido sólidamente, saliendo de los astilleros del puerto. Todo el mundo conoce a ese pintor oficial de marinas que no puede pintar una ola sin tirar fuegos artificiales. ¿Se acuerdan de esos triunfantes golpes de sol que convierten el mar en jalea de grosella, de esos buques engalanados iluminados por las luces de Bengala de un astro de cuento de hadas? ¡Ay! Claude Monet no tiene esas gentilezas.

Es uno de los pocos pintores que saben pintar el agua sin transparencia necia, sin reflejos mentirosos. En él, el agua es viva, profunda, verdadera sobre todo. Chapotea en torno a las barcas con olitas verdosas, cortadas por luces blancas, se extiende en charcos glaucos que un soplo hace estremecerse de pronto, alarga los mástiles que ella refleja rompiendo su imagen, tiene tintas macilentas y apagadas que se iluminan con agudas claridades. No es el agua falsa, cristalina y pura de los pintores de marinas de interior, es el agua durmiente de los puertos aquietada por capas oleosas, es el agua lívida del enorme océano que se revuelve sacudiendo su espuma sucia. El otro cuadro de Monet, el que el jurado ha rechazado y que representaba la escollera de El Havre, es quizá más característico. La escollera avanza, larga y estrecha, en el mar gruñón, elevando sobre el horizonte pálido las flacas siluetas negras de una hilera de farolas de gas. Algunos paseantes se encuentran sobre la escollera. El viento sopla de mar adentro, áspero, rudo, azotando las faldas, ahuecando el mar hasta su lecho, rompiendo contra los bloques de hormigón unas olas fangosas, amarillentas del limo del fondo. Son estas olas sucias, estos embates de agua terrestre, las que han debido espantar al jurado habituado a las olitas parlanchinas y relucientes de las marinas de azúcar candi.

Por lo demás, no habría que juzgar a Claude Monet por estos dos cuadros, so pena de considerarle de una manera muy incompleta. Me repugna estudiar unas oras tomadas aparte; prefiero analizar una personalidad, hacer la anatomía de un

temperamento, y por eso voy a menudo a buscar fuera del Salón las obras que no están ahí y cuyo conjunto únicamente puede explicar al artista por completo.

He visto de Claude Monet telas originales que son su carne y su sangre. El año pasado se le rechazó un cuadro de figuras, unas mujeres con vestidos claros de verano cogiendo flores en los senderos del jardín; el sol caía a plomo sobre las faldas de blancura deslumbrante; la sombra tibia de un árbol recortaba sobre las alamedas, sobre los vestidos soleados, un gran manto gris. Nada más extraño como efecto. Hay que amar singularmente su tiempo para osar una proeza semejante, las telas cortadas en dos por la sombra y el sol, unas damas bien puestas en un parterre que el rastrillo de un jardinero ha pintado primorosamente.

Ya lo he dicho, Claude Monet ama con un amor particular la naturaleza, que la mano de los hombres viste a la moderna. Ha pintado una serie de telas tomadas en jardines. No conozco cuadros que tengan un acento más personal, un aspecto más característico. Sobre la arena amarilla de las alamedas, se destacan los arriates, picados por el rojo vivo de los geranios, por el blanco mate de los crisantemos. Los macizos se suceden, muy floridos, rodeados de paseantes que van y vienen en elegante atuendo informal. Querría ver una de estas telas en el Salón; pero parece que el jurado está ahí para prohibirles cuidadosamente la entrada. ¡Qué importa, por lo demás! Ellas quedarán como una de las grandes curiosidades de nuestro arte, como una de las marcas de las tendencias de la época.

Desde luego, yo admiraría poco estas obras si Claude Monet no fuera un verdadero pintor. He querido simplemente hacer constar la simpatía que le lleva hacia los temas modernos. Pero si apruebo que busque sus puntos de vista en el medio donde vive, le felicito aún más por saber pintar, por tener un ojo certero y franco, por pertenecer a la gran escuela de los naturalistas. Lo que distingue su talento es una facilidad increíble de ejecución, una inteligencia ágil, una comprensión viva y rápida de cualquier tema.

No me preocupa su suerte. Domará a la multitud cuando quiera. Los que sonrían ante las asperezas deliberadas de su marina de este año deberían acordarse de su mujer vestida de verde de 1866. Cuando se puede pintar así una tela, es que uno posee a fondo su oficio, ha asimilado todas las maneras nuevas, y hace lo que quiere. No espero de él sino cosas buenas, justas y verdaderas.

Antes de terminar, diré algunas palabras de dos telas que me parecen dignas de ser nombradas junto a las de Claude Monet.

En la misma sala, cerca de la marina de este último, se encuentra un cuadro de Frédéric Bazille: "*Retrato de la familia*", que atestigua un vivo amor a la verdad. Los personajes están agrupados en una terraza, a la sombra suavizada de un árbol. Cada fisonomía está estudiada con un cuidado extremo, cada figura tiene un aire peculiar. Se ve que el pintor ama su época, como Claude Monet, y que piensa que se puede ser un artista pintando una levita. Hay en la tela un grupo encantador, el que forman las dos muchachas sentadas al borde de la terraza.

El otro cuadro del que quiero hablar es el que Renoir ha titulado *Lise* y que se presenta a una joven con vestido blanco, que se cubre con una sombrilla. Esta *Lise* me parece la hermana de la *Camille* de Claude Monet. Se presenta de frente. Saliendo de una alameda, balanceando su cuerpo flexible, templado por la tarde ardiente. Es una de nuestras mujeres, o mejor, una de nuestras queridas, pintada con una gran verdad y una búsqueda feliz del aspecto moderno.

Necesitaría citar aún varios nombres, si quisiera redactar una lista completa de los actualistas de talento. Bastará que haya nombrado a aquellos por los cuales siento más simpatía. El arte no es sino un producto del tiempo. Interrogo al porvenir, y me pregunto cuál es la personalidad que va a surgir, lo bastante grande, lo bastante humana para comprender nuestra civilización y hacerla artística interpretándola con la amplitud magistral del genio.

Théodore Duret

Los pintores impresionistas²

[*Les peintres impressionnistes*, Librairie Heymann et Perois, París, Mayo de 1878.

Se han suprimido las breves líneas biográficas sobre cada pintor.]

Prefacio

Que contiene algunas pequeñas verdades dirigidas al público

Cuando los impresionistas organizaron en 1877, en la rue Le Peletier, la exposición de cuadros que atrajo sobre ellos la atención del público, los críticos, la inmensa mayoría, se burlaron de ellos o los cubrieron de groseras injurias. La opinión de la mayoría de los visitantes fue que los artistas que exponían no estaban quizá desprovistos de talento, y que habrían podido quizá hacer buenos cuadros, si hubieran querido pintar como todo el mundo, pero que ante todo buscaban hacer ruido para alborotar a la multitud. En suma, los impresionistas se ganaron en su exposición la reputación de ser gente descarriada, y las bromas que la crítica, la caricatura, el teatro, siguen echando sobre ellos prueban que esta opinión persiste.

Y si uno se arriesga a decir “¿Sabe usted?, pues hay aficionados que los aprecian”, entonces el asombro crece. Pues serán unos excéntricos, se responde. El candor me obliga a declarar que este epíteto me suena más que ningún otro. Pues sí,

² Théodore Duret, “Los pintores impresionistas” en en Guillermo Solana (Editor), *El impresionismo: la visión original. Antología de la crítica de arte (1867-1895)*. Madrid, Ediciones Siruela, 1997. pp. 121-134

me gusta y admiro el arte de los impresionistas, y precisamente he tomado la pluma para explicar las razones de mi gusto.

Sin embargo, no crea el lector que soy un entusiasta aislado. No estoy solo. Formábamos al principio una pequeña secta, constituimos hoy una iglesia, nuestro número crece, hacemos prosélitos. Y les aseguro incluso que se encuentra uno en muy buena compañía en nuestra sociedad. Hay ante todo críticos como Burty, Castagnary, Chesneau, Duranty, que en el mundo de las artes nunca han sido considerados malos jueces; también literatos como Alphonse Daudet, D'Hervilly, Zola; y en fin, hay coleccionistas. Porque -¡aquí el público que tanto se ríe mirando a los impresionistas tiene que asombrarse aún más!- esta pintura se compra. Es verdad que no enriquece a sus autores lo bastante como para permitirles construirse palacetes, pero, bueno, se compra. Hay hombres, los que antaño dieron pruebas de gusto reuniendo obras de Delacroix, Corot, Courbet, que hoy se forman colecciones de impresionistas que los deleitan, para citar sólo algunos bien conocidos: D'Auriac, Étienne Baudry, De Bellio, Charpentier, Deudon, Dollfus, Faure, Murer, De Rasty.

Bueno, ¿y qué? ¿pretenden ustedes, porque se hayan reunido algunas docenas, hacer retractarse al público en su opinión? ¡Usted lo ha dicho! Con el tiempo tenemos esa pretensión.

Se ha discutido mucho para saber hasta qué punto el público era capaz de juzgar por sí mismo las obras de arte. Se puede conceder que es competente para sentir y degustar cuando está en presencia de formas aceptadas y de procedimientos tradicionales. Con todo descifrado, todo el mundo puede leer y entender. Pero si se trata de ideas nuevas, de maneras de sentir originales, si la forma que adoptan las obras son igualmente nuevas y personales, entonces la ineptitud del gran público para entender y captar de entrada es cierta y absoluta.

La pintura que, para ser comprendida, exige una adaptación del órgano del ojo y la costumbre de descubrir, bajo los procedimientos del oficio, los sentimientos íntimos del artista, es una de las artes menos fácilmente accesibles a la multitud. Schopenhauer ha clasificado las profesiones artísticas y literarias según el grado de dificultad para que se reconozca su mérito; ha situado como los más fácilmente admirados y más pronto aplaudidos a los saltadores de cuerda, los bailarines, los actores; ha puesto en último lugar a los filósofos e inmediatamente antes que ellos a los pintores.

Todo lo que hemos visto en nuestra época prueba la perfecta exactitud de esta clasificación. ¿Con qué desdén no se ha tratado a su aparición a los más grandes pintores? ¿Quién no tiene aún los oídos llenos de las mofas que eran el fondo de los juicios de la crítica y del público sobre ellos? ¿No se ha pretendido mucho tiempo que Delacroix no sabía dibujar y que sus cuadros eran sólo orgías de colores? ¿No se ha reprochado a Millet que hiciera paisajes innobles y groseros y dibujos imposibles

de colgar en un salón? ¿Y qué no se habrá dicho de la pintura de Corot? No está terminado, sólo son esbozos, es de un gris sucio, está pintado con restos de la paleta. Es un hecho cierto que durante mucho tiempo, cuando, excepcionalmente, un visitante se aventuraba en el estudio de Corot y éste, tímidamente, le ofrecía una tela, el quídam la rechazaba, poco deseoso de quedarse con lo que le parecía un pintarrajo y de gastarse el dinero en un marco. Si Corot no hubiera vivido hasta los ochenta años, habría muerto en el aislamiento y el desdén. ¡Y Manet!, se puede decir que la crítica ha reunido todas las injurias que había vertido desde medio siglo atrás sobre sus predecesores, para arrojarlas sobre su cabeza de una sola vez. Y sin embargo la crítica se ha retractado después públicamente, y el público ha sentido admiración; pero ¡cuánto tiempo y esfuerzos han sido necesarios, qué poco a poco a sucedido, penosamente, a través de conquistas sucesivas!

¡Vamos!, me dice el lector, ¿pretende usted sermonearme y disertar así sin fin sobre la pintura en general, o va a hablarme especialmente de los impresionistas? Es verdad. Pasemos la página.

Capítulo

Donde se establece el punto de partida y la razón de ser de los impresionistas.

Los impresionistas no se han hecho solos, no han nacido como los champiñones. Son el producto de una evolución regular de la moderna escuela francesa. *Natura non facit saltus*, no más en pintura que en cualquier otra cosa. Los

impresionistas descienden de los pintores naturalistas; sus padres son Corot, Courbet y Manet. A estos tres maestros les debe el arte de pintar unos procedimientos de factura más simples y la pincelada espontánea, que procede a grandes trazos y por masas, la única que desafía al tiempo. A ellos se debe la pintura clara, definitivamente liberada del litargirio, del betún, del chocolate, del jugo de buyo, del gergajo y del gratén. A ellos debemos el estudio del aire libre, la sensación no sólo de los colores, sino de los menores matices cromáticos, los tonos, y también la búsqueda de relaciones entre el estado de la atmósfera que ilumina el cuadro y la tonalidad general de los objetos pintados. A lo que los impresionistas debían a sus predecesores ha venido a sumarse la influencia del arte japonés.

Si paseáis a la orilla del Sena, en Asnières por ejemplo, podéis abarcar de un vistazo el tejado rojo y el muro de blancura resplandeciente de un chalet, el verde tierno de un álamo, el amarillo del camino, el azul del río. A mediodía, en verano, cualquier color os parecerá crudo, intenso, sin degradación posible ni envoltura en una media tinta general. Pues bien, aunque parezca extraño, no es menos cierto que ha sido preciso que llegaran entre nosotros los álbumes japoneses para que alguien osara sentarse a la orilla de un río, para yuxtaponer sobre una tela un tejado de un rojo audaz, un muro blanco, un álamo verde, un camino amarillo y el agua azul. Antes del Japón era imposible, el pintor mentía siempre. La naturaleza con sus tonos francos hería sus ojos: sobre la tela nunca se veían sino colores atenuados, ahogados en una media tinta general.

Cuando se ha tenido ante los ojos imágenes japonesas en las que se extendían uno junto a otro los tonos más contrastados y más agudos, se ha comprendido al fin que, para reproducir ciertos efectos de la naturaleza hasta ahora descuidados o juzgados imposibles de plasmar, había procedimientos nuevos que era útil intentar. Pues estas imágenes japonesas que tanta gente ha tomado al principio por abigarradas son de una fidelidad impresionante. Pregúntese a los que han visitado el Japón. Por mi parte, a cada momento encuentro, en un abanico o en un álbum, la sensación exacta de escenas y paisajes que he visto en Japón. Miro un álbum japonés y me digo: sí, así es como me apareció el Japón; así, bajo su atmósfera transparente y luminosa, se extiende el mar, azul y coloreado; éstos son los caminos, los caminos bordeados de este bello cedro, cuyas ramas cobran toda suerte de formas angulosas y extrañas; éste es el Fuji-Yama, el más alto de los volcanes, y también las masas de ligero bambú que cubren las colinas, y en fin, el pueblo hormigueante y pintoresco de ciudades y aldeas. El arte japonés plasmaba aspectos particulares de la naturaleza con métodos de colorido audaces y nuevos, no podía dejar de llamar la atención de los artistas inquietos, y así ha influido poderosamente en los impresionistas.

Cuando los impresionistas hubieron tomado de sus predecesores inmediatos de la escuela francesa la manera franca de pintar al aire libre, a la primera, aplicando pinceladas vigorosas, y una vez que comprendieron los procedimientos tan nuevos y

tan audaces del colorido japonés, partieron de estos puntos adquiridos para desarrollar su propia originalidad y abandonarse a sus sensaciones personales.

El impresionista se sienta a la orilla de un río: según el estado del cielo, el ángulo de visión, la hora del día, la calma o la agitación de la atmósfera, el agua toma todos los tonos; él pinta sin vacilación sobre su tela un agua que tiene todos los tonos. El cielo está cubierto, el tiempo lluvioso, él pinta el agua glauca, pesada, opaca; el cielo está despejado, el sol brilla, él pinta agua centelleante, plateada y azulada; hace viento, él pinta los reflejos que deja ver el chapoteo; el sol se pone y lanza sus rayos en el agua, el impresionista, para fijar estos efectos, planta en su tela amarillo y rojo. Entonces el público empieza a reírse.

Ha llegado el invierno, el impresionista pinta la nieve. Ve que al sol las sombras proyectadas sobre la nieve son azules, pinta sin vacilar sombras azules. El público ya se ríe del todo.

Ciertos terrenos arcillosos de los campos revisten apariencias lilas, el impresionista pinta paisajes lilas. El público empieza a indignarse.

Bajo el sol de verano, con los reflejos del follaje verde, la piel y las ropas toman una tinta violeta; el impresionista pinta personajes bajo bosques violetas. Entonces el público se desmelenaba absolutamente, los críticos agitan el puño, tratan al pintor de “comunista” y de criminal. Ya puede el desgraciado impresionista asegurar su perfecta sinceridad, y declarar que sólo reproduce lo que ha visto, que sigue

siendo fiel a la naturaleza; el público y los críticos le condenarán. Les trae sin cuidado si lo que descubren sobre la tela corresponde a lo que el pintor ha observado realmente en la naturaleza. Para ellos sólo existe una cosa: lo que los impresionistas ponen en sus telas no corresponde a lo que se encuentra en las telas de pintores anteriores. Es distinto, luego es malo.

Claude Monet

Si la palabra impresionismo se ha encontrado bien y ha sido aceptada definitivamente para designar a un grupo de pintores, son ciertamente las particularidades de la pintura de Claude Monet las que lo han sugerido en primer lugar. Monet es el impresionista por excelencia.

Claude Monet ha logrado fijar impresiones fugitivas que los pintores, sus predecesores, habían desdeñado o considerado imposibles de plasmar con el pincel. Los mil matices que adquiere el agua del mar y de los ríos, los juegos de la luz en las nubes, el colorido vibrante de las flores y los reflejos jaspeados del follaje bajo los rayos de un sol ardiente, han sido captados por él en toda su verdad. Pintando el paisaje no ya sólo en lo que tiene de inmóvil y de permanente, sino también bajo los aspectos fugitivos que le dan los accidentes de la atmósfera, Monet transmite una sensación singularmente viva y penetrante de la escena vista. Sus telas comunican realmente impresiones; se puede decir que sus nieves nos dan frío y que sus cuadros de plena luz nos calientan y nos llenan de sol.

Claude Monet había atraído la atención al principio pintando figuras. Su *Mujer en verde*, hoy propiedad de Arsène Houssaye, produjo sensación en el salón de 1865 y entonces se pronosticaba para el artista algo así como la carrera recorrida por Carolus Duran. Monet abandonó después la figura, que ya sólo juega en su obra un papel secundario. Se ha entregado casi exclusivamente al estudio del aire libre y a la pintura de paisaje.

A Monet no le atraen las escenas rústicas; apenas veréis en sus telas campos agrestes, no descubriréis bueyes ni borregos, y menos aún campesinos. El artista se siente inclinado hacia la naturaleza engalanada y las escenas urbanas. Pinta con preferencia jardines floridos, parques y bosquecillos.

Pero es el agua la que ocupa el lugar principal en su obra. Monet es por excelencia el pintor del agua. En el antiguo paisaje, el agua aparecía de una manera fija y regular con su “color de agua”, como un simple espejo para reflejar los objetos. En la obra de Monet, ya no tiene un color propio y constante; reviste apariencias de una infinita variedad, debidas al estado de la atmósfera, a la naturaleza del fondo sobre el cual corre o del limo que arrastra consigo; es límpida, opaca, tranquila, agitada, corriente o durmiente, según el aspecto momentáneo que el artista encuentra en la superficie líquida ante la cual ha plantado su caballete.

Sisley

La pintura de Sisley comunica una impresión de la naturaleza alegre y sonriente. No encontramos en Sisley a un melancólico, sino a un hombre de humor feliz, contento de vivir, que se pasea por el campo para expansionarse y gozar agradablemente de la vida al aire libre. Sisley es quizá menos audaz que Monet, no nos reserva quizá tantas sorpresas, pero, en cambio, no se queda a medio camino, como le sucede a veces a Monet, intentando plasmar efecto tan fugitivos que le falta tiempo para captarlos. Las telas de Sisley, de dimensiones medias, siguen el precedente de los cuadros de Corot y de Jongkind, y es imposible concebir cómo son todavía desdeñadas por el público.

Es seguro incluso que Sisley habría sido aceptado por el público hace mucho tiempo si hubiera aplicado su saber hacer a imitar simplemente a sus antecesores, pero, si muestra similitud y parentesco con ellos por los procedimientos de la pincelada y el encuadre de sus telas, no es menos independiente de su manera de sentir e interpretar a la naturaleza. Es impresionista, en fin, por sus procedimientos de colorido. Mientras escribo esto, tengo ante los ojos una tela de Sisley, una vista de Noisy-le-Grand, y ¡horror!, descubro en ella precisamente ese tono lila que tiene por sí solo el poder de indignar al público al menos tanto como todas las demás monstruosidades reunidas que se atribuyen a los impresionistas. El cielo está cubierto, deja caer una luz tamizada, que tiñe los objetos de un tono general gris-lila-violeta. Las sombras son transparentes y ligeras. El cuadro está pintado del natural y el efecto que el pintor reproduce es sin duda de una perfecta verdad. Pero es seguro

también que el artista no ha tenido en cuenta los procedimientos convencionales. Si hubiera pintado las viejas casas de pueblo en tonos terrosos, si hubiera hecho sus sombras negras y opacas para obtener una violenta oposición con los claros, habría estado en la tradición y todo el mundo entonces habría aplaudido. ¡Y el muy torpe no lo hizo!; es mucho más fácil pintar así que atormentarse para obtener tonos delicados y matizados, según el azar de los encuentros.

C. Pissarro

Pissarro es, entre los impresionistas, aquel en quien se encuentra, de la manera más acentuada, el punto de vista de los pintores puramente naturalistas. Pissarro ve la naturaleza simplificándola; es muy dado a captarla en sus aspectos permanentes.

Pissarro es el pintor del paisaje agreste, del pleno campo. Pinta con factura sólida los campos arados o cubiertos de mieses, los árboles en flor o desnudos en invierno, las carreteras con los olmos podados y los setos que los bordean, los caminos rústicos que se alejan bajo los árboles frondosos. Le gustan las casas de pueblo con los animales de labor, las charcas donde chapotean ocas y patos. El hombre que introduce en sus cuadros es preferiblemente el campesino rústico y el labrador encallecido.

Las telas de Pissarro comunican en sumo grado una sensación de espacio y soledad; desprenden una impresión de melancolía.

Es verdad que os dirán que Pissarro ha cometido imperdonables atentados contra el gusto. Imaginaos que se ha rebajado a pintar coles y lechugas, creo que incluso alcachofas. Sí, pintando las casas de ciertos pueblos, ha pintado los huertos dependientes de ellas, en estos huertos había coles y lechugas y él las reprodujo, como lo demás, sobre la tela. Ahora bien, para los partidarios del “gran arte”, eso es algo degradante, que demuestra en el artista unos gustos vulgares, un olvido completo del ideal, una falta absoluta de aspiraciones elevadas, y patatín y patatán.

Sería bueno sin embargo ponerse de acuerdo de una vez por todas sobre la expresión “gran arte”. Si se designa con ella cierta época del arte italiano, que corresponde, en el arte de la pintura, al periodo épico en el dominio literario, sí, se puede aplicar especialmente a este arte el epíteto de grande. Pero si se entiende simplemente la repetición, en épocas posteriores y hasta nuestros días, de las viejas formas italianas con procedimientos tradicionales y de escuela, hay que rehusar por el contrario a semejantes producciones, no solamente el epíteto de obras de “gran arte” sino la simple denominación de obras de arte. Son puros pastiches, copias amaneradas, y por lo tanto cosas sin vida y sin valor.

El arte no debe aislarse de la vida, y no puede ser comprendido separado de un sentimiento personal y espontáneo. Ahora bien, el arte así entendido abraza todas las manifestaciones de la vida, todo lo que contiene la naturaleza. Nada es noble ni vulgar en sí mismo, y el artista, según sus aspiraciones y su capricho, tiene el

derecho a pasear sus ojos por todas las partes del mundo visible, para reproducirlas sobre la tela.

Una vez más, es cuestión de momento y de costumbre. Mientras se trata de un artista vivo y discutido, la gente bien, si él los conduce a la taberna o los pasea por un huerto, se hacen los desdeñosos y los ofendidos. “Llevaos esos monigotes”, decía Lis XIV hablando de *Los bebedores* de Teniers. Luis XVI coleccionaba por el contrario con pasión esos mismos *bebedores*. Para uno los cuadros salían de las manos de un hombre vivo y discutido, para el otro eran debidos a alguien muerto y consagrado, al cual no se creía ya poder reprochar nada. ¿Quién piensa en encontrar mal que Rubens, en su *Kermesse*, haga cometer a sus Flamencos todas las incongruencias que siguen al abuso de las bebidas y el condumio? Cuando Millet pintó en su tela *Noviembre* un simple campo recién arado, el público pasaba sin mirar, y los críticos, en su mayoría, encontraron el cuadro demasiado basto y grosero; hoy día, si se quiere dar una idea del genio ingenuamente grandioso de Millet, se cita con preferencia esta tela. Cuando las coles y las lechugas de Pissarro hayan envejecido, se descubrirá en ellas estilo y poesía.

Renoir

Renoir, al contrario de Monet, Sisley y Pissarro, es ante todo un pintor de figuras, el paisaje sólo juega en su obra un papel accesorio. Renoir ha pintado telas de dimensiones importantes, que ha mostrado que era capaz de afrontar y vencer grandes dificultades de ejecución; tales son su *Lise*, del Salón de 1868, su *Baile en*

Montmartre, expuesto en 1877, en la rue Le Peletier; pero sobre todo su *Amazona galopando en un parque*, hoy propiedad del Sr. Rouart. Renoir reúne sobre la tela personajes de tamaño natural y generalmente reproducidos de medio cuerpo, a los que hace leer y conversar juntos, o sitúa en un palco, escuchando en el teatro. Es algo así como la pintura de género, desarrollada y sacada de sus proporciones restringidas.

Renoir destaca el retrato. No solamente capta los rasgos exteriores, sino que, sobre los rasgos, fija el carácter y la manera de ser íntima del modelo.

Dudo que ningún pintor haya interpretado nunca a la mujer de una manera más seductora. 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. Las mujeres de Renoir son hechiceras. Si os lleváis una de ellas a casa, será la persona a la cual echaréis la última mirada al salir y la primera al entrar. Conquistará un lugar en vuestra vida. Haréis de ella una amante. ¡Pero qué amante! Siempre dulce, alegre, sonriente, sin necesidad de vestidos ni sombreros, sabiendo prescindir de joyas; ¡la verdadera mujer ideal!

Berthe Morisot

La pintura de Morisot es una pintura muy de mujer, pero sin la sequedad y la timidez que se reprocha generalmente a las obras de los artistas de su sexo.

Los colores, en las telas de Morisot, adquieren una delicadeza, un aterciopelado, una morbidez singulares. El blanco se matiza de reflejos que lo llevan al matiz rosa de té o al gris ceniciento, el carmín pasa insensiblemente al tono melocotón, el verde del follaje cobra todos los acentos y todas las palideces. La artista termina sus telas dando aquí y allá, en los fondos, unas ligeras pinceladas, como si deshojara flores.

Para los “burgueses”, sus cuadros no son más que bocetos, no están acabados. Pero, si los abrazáis con la mirada y captáis el conjunto, los encontraréis llenos de aire, veréis espaciarse los planos y modelarse los personajes. Los seres que Morisot pone en sus paisajes o en sus interiores son distinguidos y simpáticos, a veces un poco endebles y como fatigados de tenerse en pie.

Postfacio

Que termina con una predicción.

Los cinco pintores de los que acabamos de hablar han desarrollado una originalidad suficiente y hallado algo lo bastante sorprendente para que haya habido que designarlos con una denominación común y nueva: forman el grupo primordial de los impresionistas. Limitaremos, pues, a ellos nuestro estudio, sin extendernos sobre algunos artistas de gran talento que, sin ser impresionistas, han expuesto con ellos: Cals y Rouart, que son naturalistas puros al margen de la influencia del Japón; Degas, que se distingue por la precisión y la ciencia del dibujo. Sólo mencionaremos

también el nombre de los pintores que se aproximan más a los primeros impresionistas o son discípulos suyos: Caillebotte, Cézanne, Cordey, Guillaumin, Lamy, Piette. Estos artistas, relativamente recién llegados, no han podido todavía demostrar de lo que son capaces, y sólo más tarde se podrá formular un juicio definitivo sobre su obra.

El prejuicio de que los impresionistas son artistas extraviados y que los que aman su pintura tienen gustos malsanos está tan difundido que sin duda más de un lector tendrá ganas de preguntarme: pero, señor mío, si le gusta la pintura de los impresionistas, ¿qué piensa usted de la pintura antigua? Pues, querido lector, lo que piensa usted mismo. Si quiere, le llevaré un instante al Louvre, para convencerle y para intentar hacer nacer en usted el feliz humor que nos permitiría ponernos de acuerdo.

Ya estamos ante los primitivos italianos, y creo que amamos igualmente su simplicidad, su dibujo conciso, su color tan sano y tan claro. Nos sentimos transportados a una esfera sobrehumana cuando llegamos a la región del arte italiano en su apogeo. Encontramos incluso que las telas del Louvre, de dimensiones reducidas, sólo dan una idea incompleta de esta pintura épica, y nos transportamos con el pensamiento, para tener una impresión soberana, ante *La disputa del Santo Sacramento*, *El Juicio Final*, la *Cena de Milán*.

Supongo que estamos de acuerdo en pasar rápidamente a través del desierto que forma la escuela de Bolonia. Pero muy pronto llegamos a los Españoles y nos

solazamos de nuevo. Del gran Velásquez sólo tenemos algunas telas pequeñas y, como hicimos con los italianos, nos transportamos con el pensamiento a Madrid y volvemos a ver *Las lanzas* y todas esas obras maestras que forman su cortejo.

Con el flamenco Rubens, la mitología, la alegoría y la epopeya, los hombres y los dioses, nos aparecen bajo una forma menos noble y menos pura que en Italia, pero la imaginación es menor vigorosa y la magia del colorido y la audacia de la pincelada es superior tal vez. Gustamos de la aptitud de los maestros holandeses para expresar el sentido íntimo de las cosas. Holanda vive entera en las telas de sus pintores.

Al atravesar las salas de la escuela francesa encontramos una gran nobleza en Poussin y la pintura de Lesueur nos da la misma nota melodiosa que la prosa de Fénelon y los versos de Racine.

El arte del siglo XVIII nos agrada particularmente, porque no se puede expresar mejor la manera de sentir de una época y porque nos hace vivir su vida. Y puesto que el principal propósito de este estudio ha sido protestar contra el injusto desprecio que persigue a los impresionistas, ante los maestros del siglo XVIII veo la ocasión de recordar qué fluctuaciones puede sufrir el gusto, cómo se puede poner por las nubes lo que se había querido arrojar al arroyo. ¿Quién no sabe en qué profundo desdén habían caído al comienzo de este siglo las obras del siglo XVIII? He aquí un Chardin que el Sr. Lacaze pescó en los muelles por un escudo, y el *Gilles* de Watteau, por el que pagó 600 francos. Y entre paréntesis, descubro que en su

época Chardin sufría precisamente de este reproche trivial de no terminar sus cuadros y no pintar más que esbozos. Fue nada menos que el mismo padre de la crítica, Diderot, quien se sublevaba así contra él.

Amamos, pues, la pintura en todas las escuelas y no pedimos a nadie que quite un solo cuadro para colgar un impresionista; que lo ponga solamente a continuación.

- ¡Comensales!, estáis bien a la mesa, seguid sentados; vamos a prolongar la mesa y a sentarnos a vuestro lado. Traemos un nuevo plato; os procurará las delicias de sensaciones nuevas. Gustadlo con nosotros.
- Ya hemos probado vuestro nuevo plato. No vale nada.
- Probadlo otra vez. El gusto es cuestión de costumbre y el paladar necesita aprendizaje.
- No, es inútil. No vamos a desdecirnos de nuestro primer juicio.
- Pues bien, os engañáis: os desdiréis.

Stéphane Mallarmé

El jurado de pintura de 1874 y Manet³.

[« Le Jury de peinture pour 1874 et M. Manet », *La Renaissance littéraire et artistique*, 12 de abril de 1874.]

Todos los que sienten alguna curiosidad ante el próximo Salón y los aficionados que vuelven los ojos hacia los estudios nuevos han sabido en los últimos días, muy bruscamente, que el jurado de pintura excluye dos de los tres cuadros enviados por Manet.

Gran decepción para algunos, aun entre la multitud, el no poder estudiar este año la manifestación total de un talento excepcional; y en cuanto a los enemigos irreconciliables de las aspiraciones nuevas exclamarán: ¿por qué no se ha rechazado todo el envío?

Yo mismo comparto el sentir de los primeros; y me uno absolutamente a la exclamación de los otros.

Si se quiere sustraer a los visitantes del Salón el espectáculo de una pintura que a veces los inquietó (como toda revelación cuya clave es aún oscura) así como apartar de ellos el peligro de dejarse convencer poco a poco por unas cualidades brillantes, hay que tener, por cierto, la valentía de abusar, plena y absolutamente, de

³ Stéphane Mallarmé, “El jurado de pintura de 1874 y Manet” en Guillermo Solana (Editor), *El impresionismo: la visión original. Antología de la crítica de arte (1867-1895)*. Madrid, Ediciones Siruela, 1997. pp. 51-54

un poder conferido con otro fin. Esa costumbre antigua y olvidada por algún tiempo de dirigir el gusto de la multitud, ¿por qué evocarla sólo a medias, o incluso en los dos tercios? (Quizá haya que salvar el Arte, como cualquier otra cosa.)

Sin embargo, se podría, para no asombrar a nadie más que a los miembros del jurado, alegar que el caso es más ordinario y que dos de las telas presentadas por el pintor ofrecían tales defectos, comparadas con la tercera, que su aceptación era imposible. Tal es, en efecto, pese al aparente absurdo que implican estas palabras, la sugerencia propuesta a la masa por el veredicto que se acaba de pronunciar. ¡Nada de exclusión sistemática, como ven! Hay juicio, incluso.

En cuanto a mí, por el solo hecho de que estas líneas aparecen en algún sitio donde se habla de arte, temería humillar a estos Señores, grupo de pintores hábiles antes de ser hombres torpes, al fingir creerme esta comedia: y con cierta deferencia, prefiero incriminar, más que su clarividencia técnica, la mala fe con que usan el poder que ha ido a parar a sus manos.

Hay algo molesto en una de estas acusaciones, aunque fuera falsa: la segunda, ya lo sé, se esquiva con una sonrisa.

¿Por qué no provocar esta sonrisa?

Manet, para una Academia (y esto que nombro es lo que entre nosotros, desgraciadamente, se torna todo conciliábulo oficial) es, desde el punto de vista de la ejecución no menos que de la concepción de sus cuadros, un peligro. La

simplificación que aporta su mirada de vidente, tan positiva, a ciertos procedimientos de la pintura cuya culpa principal es velar el origen de este arte hecho de ungüentos y colores, puede tentar a los necios seducidos por una apariencia de facilidad. En cuanto al público, absorto ante la reproducción inmediata de su personalidad múltiple, no va a apartar nunca más la mirada de este espejo perverso ni a volverla hacia las magnificencias alegóricas de los plafones o entrepaños horadados por un paisaje, hacia el Arte ideal y sublime. ¡Lo Moderno podría perjudicar a lo Eterno!

Tal es evidentemente la idea de la mayoría de los pintores que componen el jurado, infantil en un caso, pueril en otro, y que sólo está absolutamente fuera de lugar (en atención a mil cosas) si quieren mezclarla en cualquier medida en sus juicios.

¿Cómo y con qué pretextos pasar ahora de esta teoría a los hechos?

Tres cuadros presentados por el temible intruso: *El baile de la Ópera*, *Las golondrinas* y *El ferrocarril*. De los tres, uno, *El baile*, capital en la obra del pintor, donde marca como un punto culminante desde el cual se reanuda alguna tentativa antigua, era, sin duda, la obra que había menos razones para exponer a un éxito unánime; en cuanto a la segunda, *Las golondrinas*, muy singular para el ojo del aficionado y dotado de una seducción tranquila, podría pasar por el menos significativo. Rechazar éste a la vez que aquél, tal ha sido pues la idea: ¡para no reservar los rigores a la obra acentuada, sino golpear, con la misma severidad, el

producto más tranquilo!... Como la sabiduría más profunda no puede preverlo todo y sus planes fallan siempre en algún punto, quedaba el tercer cuadro, importante también bajo un aspecto ilusionista y rico en sugerencias para quien le guste mirar.

Yo creo que esta tela, escapada de las astucias e intrigas de los organizadores del Salón, les reserva aún otra sorpresa, cuando lo que hay que decir sobre ella lo digan los interesados en ciertas cuestiones, particularmente de puro oficio. Asunto de reseña del Salón que se hará aquí mismo: en cuanto a las dos obras rechazadas, que mañana volverán a las galerías particulares donde les espera su lugar, hay que discutir las, no con el jurado, que me dictaría si hiciera falta mis apreciaciones, sino ante el público, carente de toda base para sentar su convicción. Plasmar un rincón del baile de la Ópera: ¿qué peligros había que evitar en la realización de tal audacia? El alboroto discordante de un vestuario que no es un atuendo y la gesticulación atolondrada que no es de ningún tiempo ni lugar, y que no ofrece al arte plástico un repertorio de posturas auténticamente humanas. Las máscaras sólo sirven en el cuadro para romper, con algunos frescos tonos floridos, la posible monotonía del fondo de negros trajes de etiqueta; y desaparecen lo suficiente como para que no se vea en este estacionamiento serio de paseantes en el *foyer* sino un encuentro capaz de mostrar el aspecto de una multitud moderna, la cual no puede pintarse sin algunas notas claras que contribuyan a animarla. La estética es irreprochable, y en cuanto a la factura de esta pieza que las exigencias del uniforme contemporáneo hacían tan perfectamente difícil, no creo que se pueda sino asombrarse ante la gama deliciosa

encontrada en los negros: fracs y dominós, sombreros y antifaces, terciopelo, paño, satén y seda. El ojo apenas se figura la necesidad de las notas vivas añadidas por los disfraces: sólo los distingue atraído y retenido al principio por el mero encanto del color grave y armonioso que forma un grupo *formado casi exclusivamente por hombres*. Nada, pues, de desordenado ni de escandaloso en cuanto a la pintura, ni que quiera como salirse de la tela: sino, al contrario, la noble tentativa de entregar, con los puros medios exigidos de este arte, toda una visión del mundo contemporáneo.

En cuanto a *Las golondrinas*, concedo a la más superficial de las críticas una sola objeción, a fin de reducirla luego.

Dos damas sentadas sobre la hierba de una de esas dunas del norte de Francia, extendiéndose hasta el horizonte cerrado por la aldea tras la cual se siente el mar, tan vasta es la atmósfera que rodea a los dos personajes. Vienen de esta lejanía unas golondrinas a dar su título al cuadro. La impresión de aire libre se abre paso en primer lugar; y estas damas, absortas en su ensueño o su contemplación, no son por lo demás sino accesorios en la composición, como conviene que las perciba en un espacio tan grande el ojo del pintor, atento a la sola armonía de sus telas grises y de una tarde de septiembre.

Yo señalaba una reserva, hecha desde un punto de vista de escuela por quien no tendría en cuenta algunas observaciones precedentes: consiste, si se quiere, en que, para hablar en jerga, “el cuadro no está lo bastante trabajado”, o acabado. Hace

mucho tiempo que la existencia de esta broma me parece puesta en duda por aquellos que la profieren primero. ¿Qué es una obra “no bastante trabajada” cuando hay entre todos sus elementos un acorde por el cual ella se sostiene y posee un encanto fácil de romper con añadir una pincelada? Yo podría, deseoso de mostrarme explícito, observar que, por lo demás, esta medida, aplicada al valor de un cuadro, sin estudio previo de la dosis de impresión que él comporte, debería, lógicamente, alcanzar el exceso en el acabado como en lo suelto: mientras que, por una inconsecuencia singular, no se ve nunca ser severo el humor de los jueces con una tela que sea insignificante y a la vez minuciosa hasta el horror.

El público, frustrado en su deseo de admiración o de burla, sabe ahora todo: no queda sino formular en su nombre una cuestión de interés general, sugerida por la aventura.

La cuestión que se trataba de resolver una vez más, y con la misma inutilidad que siempre, se contiene toda en estas palabras: ¿cuál es, en el doble juicio pronunciado por el jurado y por el público sobre la pintura del año, la tarea que incumbe al jurado y la que corresponde a la multitud?

Resulta que la puesta en común de los talentos notorios de una época, entre los cuales cada uno posee necesariamente una originalidad muy diferente, que el acuerdo susceptible de establecerse entre ellos se apoye no en la originalidad, sino en el talento mismo abstracto y exacto, contenido en la obra que hay que juzgar. Todos los artistas tienen, indeciso algunas veces en la soledad del trabajo, pero

decidido en contacto con otros, un sentimiento muy neutro del valor artístico discernible dondequiera que se encuentre: producto precioso y cuya sola aportación les es requerida en el caso presente. El espíritu en el que ha sido concebida una pieza de arte, retrospectivo o moderno, y su naturaleza, succulenta o enrarecida, en una palabra, todo lo que concierne a los instintos de la multitud o de la persona: depende del público, que paga en gloria y en billetes, decidir si ello vale su papel y sus palabras. Él es el señor, en este punto, y puede exigir ver *todo lo que hay*. Encargado por el voto indistinto de los pintores de elegir, entre las pinturas presentadas en un marco, cuáles son, verdaderamente, cuadros, para ponerlos ante nuestros ojos, el jurado no tiene otra cosa que decir sino: esto es un cuadro, o bien: esto no es un cuadro. Prohibido esconder alguno: en cuanto ciertas tendencias, latentes hasta entonces en el público, han encontrado su expresión artística o su belleza en un pintor, es preciso que aquél conozca a éste: y no presentar el uno al otro es hacer de una torpeza una mentira y una injusticia.

La torpeza persiste felizmente en el caso presente, y es tal que basta para borrar las palabras graves que acaba de proferir la lógica. Sí, se ofrece a los rezagados de todas las escuelas, que se han repartido el éxito durante estos últimos años, una ocasión perfecta de mostrar al único hombre que haya intentado abrirse a sí y a la pintura una vía nueva, que de verdad les movía un fuerte apego a puntos de vista antiguos, pero que quizá no han entregado todavía todo su secreto, y no una ceguera total en cuanto al presente. Se ha creído tener que cerrar los ojos aún más:

gratuitamente. El día en que el público, cansado, se canse de todo, qué hacer, sin el cebo destinado, con sabia previsión, a contentar el justo gusto de lo nuevo? La multitud, a la cual no se oculta nada, visto que todo emana de ella, sólo se reconocerá, una vez más, más absoluta. Ganar algunos años a Manet; ¡triste política!

Este maestro nuevo, al que se ha visto, con un pensamiento superior y una sagacidad mal comprendida, presentar anualmente el desarrollo de su talento, cada vez más acusado y cada vez más antipático, por consiguiente, a los representantes de la pintura consagrada, tenía el derecho de esperar que el sobreentendido implicado por sus progresos fuera comprendido, a la larga, por jueces delicados y preocupados nada más que por el talento.

El jurado ha preferido ponerse en ridículo al hacer creer, durante algunos días más, que tenía cargo de almas.

Anexo 2

Listado de obras

Ilustraciones

Ilustración 1 Claude Monet, *Impression, soleil levant*, óleo sobre tela, 48 x 63 cm. 1872-1873, París, Musée Marmottan

Ilustración 2: J. Stockdale, Plano de la ciudad de París, 1800, Jerusalem, The Jewish National and University Library & The Hebrew University of Jerusalem.

Ilustración 3. Franz Xaver Winterhalter (1805-1873) Napoleón III, óleo sobre tela, 240 x 155 cm., 1852, Roma, Museo Napoleónico.

Ilustración 4. Eric Pouhier, *Palais Garnier o Palacio de la Ópera*, fotografía digital, 2005, París, Colección del autor.

Ilustración 5. Gustave Courbet, *Chasseurs dans la neige*, óleo sobre tela, 65x81 cm. cerca de 1864, Besançon, Musée des Beaux-Arts et Archéologie.

Ilustración 6. Camille Corot, *Une matinée, la danse des nymphes*, óleo sobre tela, 98x131 cm. cerca de 1850, París, Musée d'Orsay.

Ilustración 7. Caspar David Friedrich (1774-1840), *Caminante sobre el mar de niebla*, óleo sobre tela, 94.8 x 74.8 cm. 1818, Hamburgo, Kunsthalle.

Ilustración 8. Louis Beroud (1852-1930) *Dôme central à l'exposition universelle de 1889*, óleo sobre tela, 198 x 164.5 cm. 1890, París, Musée Carnavalet.

Ilustración 9: Claude Monet, *Boulevard des capuccines*, óleo sobre tela, 80x61 cm. 1874, Moscú, Museo Pushkin.

Ilustración 10. Gustave Caillebotte, *Mujer leyendo*, óleo sobre tela, 65x80 cm. 1880, colección privada.

Ilustración 11: Edouard Manet, *Émile Zola*, óleo sobre tela, 1.46 m x 1.14 m., 1868, París, Museo de Orsay.

Ilustración 12. Auguste Renoir, *Lise*, óleo sobre tela, 184 x 115 cm. 1867, Essen, Museum Folkwang Essen.

Ilustración 13. Frédérick Bazille, *Retrato de Familia*, óleo sobre tela, 152x230 cm. 1867, París, Museo de Orsay.

Ilustración 14: Edouard Manet, *Retrato de Théodore Duret*, óleo sobre tela, 46.5 x 35.5 cm, 1868, París, Musée du Petit Palais.

Ilustración 15. Camille Corot, *Une matinée, la danse des nymphes*, óleo sobre tela, 98 x 131 cm. , cerca de 1850, París, Museo de Orsay.

Ilustración 16. Claude Monet, *Regatas en Argenteuil*, óleo sobre tela, 48 x 75 cm. hacia 1872, París, Museo de Orsay.

Ilustración 17. Camille Pissarro, *Carretera de Ennery*, óleo sobre tela, 55 x 92 cm. 1874, París, Museo de Orsay.

Ilustración 18. Pierre-Auguste Renoir, *Claude Monet*, óleo sobre tela, 85 x 60.5 cm. 1875, París, Museo de Orsay.

Ilustración 19. Berthe Morisot, *Jóven en traje de baile*, óleo sobre tela, 71 x 54 cm. 1879, París, Museo de Orsay.

Ilustración 20. Claude Monet, *Madame Monet en Kimono (La Japonesa)*, óleo sobre tela, 231.8 x 142.3 cm., 1876, Boston, Museum of Fine Arts.

Ilustración 21: Edouard Manet, *Stéphane Mallarmé*, óleo sobre lienzo, 27.5 cm x 36 cm, 1876, París, Museo de Orsay.

Ilustración 22. Edouard Manet, *El baile de máscaras de la Opera*, óleo sobre tela, 59 x 72.5 cm. 1873-74, Washington, National Gallery of Art.

Ilustración 23. Edouard Manet, *Las golondrinas*, óleo sobre tela, 65 x 81 cm. 1873, E.G. Bührle Collection, Zurich.