

# ACADEMICISMO FRANCÉS



Cuando la Académie Royale de Peinture et de Sculpture se fusionó con otras dos academias para convertirse en la Académie des Beaux-Arts en 1816, se posicionó como la institución artística más ilustre de Europa y el resto de academias europeas le empezó a tomar como ejemplo. Durante dos siglos, el mundo del arte europeo estuvo controlado por las academias, instituciones que fomentaban, valoraban y ejercían de representantes de las artes. Las academias artísticas se establecieron por primera vez en Italia durante el siglo XVI y empezaron a florecer por toda Europa, dejando a un lado el sistema de formación en los gremios y convirtiéndose en el camino más fiable para los artistas profesionales, que, además de formarse, participaban en concursos y exposiciones.

Para conseguir una plaza en una academia de arte, los ilusionados jóvenes artistas tenían que pasar un examen de acceso. Una vez aceptados, estudiaban allí durante varios años. La función de las academias era situar a los artistas por encima de los artesanos, que en aquella época eran vistos como profesionales de los trabajos manuales, y poner énfasis en el componente intelectual que suponía la creación de arte. Para formarse como artistas en una academia, los estudiantes dedicaban varios años a copiar obras de creadores del pasado con el objetivo de asimilar sus métodos. Cada uno de los dibujos tenía que ser aprobado por un maestro antes de que el estudiante pudiera pasar al siguiente nivel. Al principio empezaban a dibujar a partir de grabados, después a partir de réplicas hechas con yeso de estatuas clásicas y finalmente empezaban a dibujar del natural. Una vez adquiridas las competencias en el campo del dibujo, los estudiantes aprendían a pintar; no obstante,

había una estricta jerarquía de temas aceptables. La pintura histórica, que incluía los temas bíblicos y clásicos, gozaba del estatus más elevado; después venía la pintura de retratos y paisajes, y por último, los bodegones y las pinturas de género. A lo largo de todo el siglo XIX, el neoclasicismo (véase pág. 260), un movimiento que ponía especial énfasis en la pureza lineal, y el romanticismo (véase pág. 266), movimiento centrado en el uso expresivo del color, eran los estilos que la Academia aprobaba; además, incitaban a los estudiantes a inspirarse en ellos para crear sus obras. A los mejores estudiantes se les concedía el prestigioso título de «académico», el máximo reconocimiento profesional que podía recibir un artista.

Los concursos servían para medir los progresos de los estudiantes. En París, el concurso más famoso era el Prix de Rome, cuyo ganador podía pasar hasta cinco años estudiando en Roma. Otro importante concurso era el Salón de París, la exposición de arte oficial de la Académie des Beaux-Arts. Se celebraba anual o bianualmente y solo aceptaba pinturas y esculturas realizadas en los estilos convencionales del arte académico. En el Salón de París se exponían miles de obras; el jurado decidía dónde se colocaba cada obra en cada exposición y, por tanto, determinaba la probabilidad de que una obra fuera vista por los coleccionistas privados.

Entre los principales artistas académicos se encontraban William Bouguereau (1825-1905), Jean-Léon Gérôme (1824-1904), Alexandre Cabanel (1823-1889) y Thomas Couture (1815-1879). Todos ellos combinaron con éxito las teorías del neoclasicismo (según las cuales el arte debía basarse en los obras clásicas aceptadas como modelos de forma y composición), y el romanticismo (según el cual el arte tenía que ser subjetivo, individual, imaginativo y expresar las emociones del artista). La pintura de Bouguereau *El nacimiento de Venus* (1879; véase pág. 278) es un buen ejemplo de la técnica pictórica, a base de pinceladas apenas perceptibles y colores suaves, del arte académico. La Academia exigía una temática sentimental, y los artistas académicos optaron por representar temas religiosos y clásicos, y presentaron interpretaciones idealizadas de dichos temas, con un detallismo extraordinario. La pintura de Cabanel *Fedra* (página anterior) retrata el momento de la mitología griega en que Fedra declara su amor a Hipólito. Gérôme se inspiró también en esta mitología para pintar su *Pigmalión y Galatea* (derecha), en la que se retrata la escultura de Galatea que cobra vida gracias a la diosa Venus, satisfaciendo así el deseo de Pigmalión de tener una esposa tan hermosa como su escultura. La composición es dramática y está cargada de sentimiento; aun así, la figura central está realizada con un respeto por la forma de la escultura de la Antigüedad típico del neoclasicismo.

La industrialización y las revoluciones europeas de 1848 transformaron la situación social y los artistas empezaron a cuestionar la autoridad del arte académico. Los primeros en rebelarse fueron los realistas franceses (véase pág. 300) y los prerrafaelitas británicos (véase pág. 294), quienes cuestionaron el conservadurismo y la estructura inflexible de las academias, así como su control del mecenazgo. Los artistas rebeldes empezaron a organizar exposiciones alternativas y extraoficiales para exhibir sus obras menos convencionales. Más adelante, los impresionistas (véase pág. 316) rechazaron los principios del arte académico, argumentando que todos los temas eran igualmente aceptables y que la representación fiel de la sensibilidad de la luz era el verdadero objetivo del arte. SH



- 1 **Fedra** (1880)  
Alexandre Cabanel • óleo sobre lienzo  
194 x 286 cm  
Musée Fabre, Montpellier, Francia
- 2 **Pigmalión y Galatea** (h. 1890)  
Jean-Léon Gérôme • óleo sobre lienzo  
89 x 68,5 cm  
Metropolitan Museum of Art,  
Nueva York, Estados Unidos

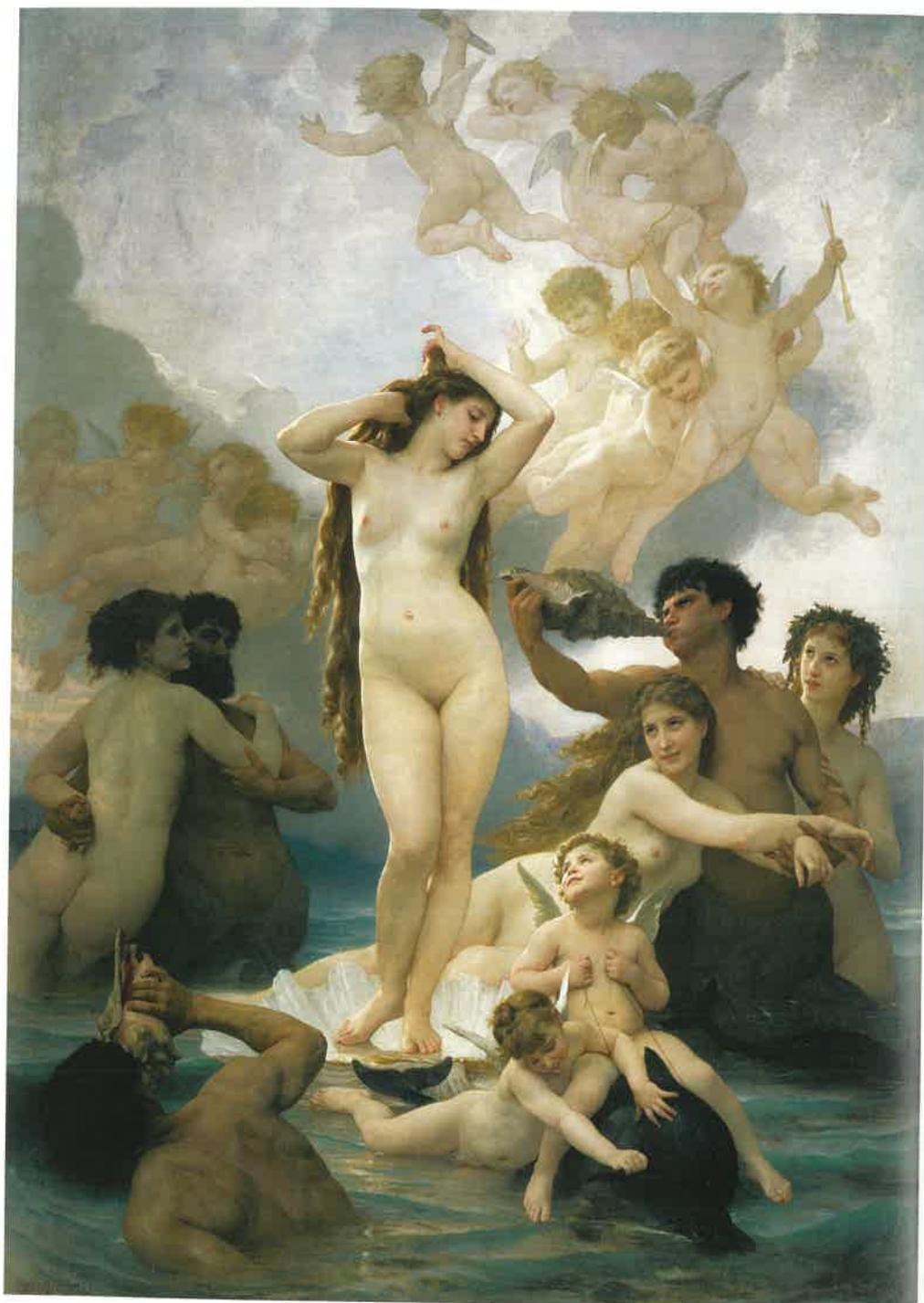


## HECHOS CLAVE

h. 1800	1816	1824	1834	1835	1841	1848	1849	1855	1863	1863	1881
Buena parte del arte francés, en especial el académico, muestra una clara influencia del pintor Jacques-Louis David (1748-1825) y sus numerosos pupilos.	La Académie Royale francesa se fusiona con otras dos academias para convertirse en la Académie des Beaux-Arts.	Eugène Delacroix (1798-1863) exhibe <i>La matanza de Quíos</i> en el Salón de París. Su enfoque libre desafía las tradiciones establecidas del arte académico.	<i>El martirio de San Sinfiriano</i> de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) no es bien recibido, lo que enfurece al artista.	Ingres, decidido a no volver a exhibir sus obras en público, abandona París para convertirse en el director de la Académie à France de Roma.	Ingres regresa a París tras la buena recepción en el Palacio Real de <i>Antíocho y Estratónice</i> , lo que supone la aprobación de su estilo neoclásico.	La Revolución francesa hace que el Salón de París se convierta en un acontecimiento más liberal y empieza a rechazarse cada vez menos obras.	Gustave Courbet (1819-1877) pinta <i>Entierro en Omans</i> en un estilo realista que desafía el idealismo de la tradición académica.	El arte académico francés consigue un reconocimiento a escala mundial al ser exhibido en la Exposición Universal de París.	La Académie des Beaux-Arts es rebautizada con el nombre de École des Beaux-Arts, escuela de arte por excelencia hasta el siglo XX (véase pág. 414).	El jurado del Salón rechaza unas 3 000 obras, más de la mitad de las presentadas ese año. Se establece el Salon des Refuses en señal de protesta.	El Gobierno francés retira las subvenciones al Salón de París. Un grupo de artistas funda la Société des Artistes Français (Sociedad de Artistas Franceses).

# El nacimiento de Venus 1879

WILLIAM BOUGUEREAU 1825-1905



óleo sobre lienzo  
300 x 215 cm  
Musée d'Orsay, París, Francia

## NAVEGADOR



Esta representación clásica de la diosa romana del amor y la belleza está basada en multitud de obras icónicas anteriores. Con esta pintura, William Bouguereau, el arquetípico artista académico francés, rindió homenaje a la pintura homónima de Sandro Botticelli (1445-1510), a *El triunfo de Galatea* (h. 1512; véase pág. 180) de Rafael y a *Venus Anadiómene* (1848) de Jean-Auguste-Dominique Ingres. Venus, con su piel perfecta y aporcelanada y su pelo largo y suelto, emerge de entre las olas subida en una concha, rodeada y admirada por tritones, ninfas marinas y *putti*. Como muchos de sus contemporáneos, Bouguereau usó como pretexto una diosa para retratar un desnudo voluptuoso e idealizado. Su uso de los colores intensos, sus minuciosos acabados, la precisión de su ejecución y la perfección física de la protagonista hicieron que esta obra tuviera un gran éxito cuando fue expuesta por primera vez. Su refinada técnica representa el logro por excelencia de la tradición académica francesa, una técnica por la que fue admirado por los tradicionalistas e injuriado por la vanguardia durante toda su vida. SH

## PUNTOS DESTACADOS



### 1 PIERNAS DE VENUS

La postura de Venus es asimétrica, algo que Bouguereau copió conscientemente de Botticelli. Pero esta Venus no adopta una postura «púdica», esto es, no se cubre sus partes íntimas con las manos, es mucho más erótica y el artista se deleita al dejar al descubierto el cuerpo torneado de una mujer bella. Sus pinceladas suaves y vidriosas fueron muy admiradas por los defensores del arte académico; Bouguereau era conocido por su maestría a la hora de representar la piel con gran realismo.



### 2 CARA Y BRAZOS DE VENUS

Lejos de avergonzarse de su desnudez, Venus levanta los brazos en un gesto de languidez y mira hacia abajo en señal de modestia por su belleza. Cuando Bouguereau pintó esta obra, Ingres era considerado el mejor pintor de desnudos; la postura elegida por Bouguereau recuerda a la de la Venus de Ingres.



### 3 PUTTI EN EL CIELO

Los orondos y pequeños *putti* que admiran a la diosa recuerdan a los dos *putti* que aparecen en la pintura de Rafael *Madonna Sixtina* (h. 1512-1514). Como en muchas de las obras de Bouguereau, el fondo aparece pintado esquemáticamente con el objetivo de que el tema central adquiera prominencia.



### 4 NINFAS Y CÉFIRO

En la mitología romana, los céfiros arrastraron a Venus en una concha desde el océano hasta Pafos, Chipre, y representaban las pasiones espirituales. En honor a la Venus de Botticelli, Bouguereau pinta a los céfiros y a las ninfas entrelazados y con un estilo muy naturalista.



### 5 PUTTI CON DELFÍN

Dos *putti* aparecen montados sobre un delfín, símbolo tradicional de la protección. Los artistas académicos franceses solían pintar *putti*, casi siempre representados con forma de niños alados, para mostrar su reverencia hacia el arte del Renacimiento italiano (véase pág. 164).

## PERFIL DEL ARTISTA

### 1825-1845

Bouguereau nació en La Rochelle, Francia. Recibió sus primeras clases de dibujo de la mano de Louis Sage, un alumno de Ingres. En 1842 su familia se trasladó a Burdeos, donde se inscribió en la École Municipale de Dessin et de Peinture. En 1844 ganó su primer premio por su pintura de la figura de san Roque.

### 1846-1874

Bouguereau consiguió ingresar en la École des Beaux-Arts de París en 1846 y ganó el Prix de Rome en 1850. Empezó a exhibir pinturas de género y temas mitológicos en el Salón de París.

### 1875-1905

Empezó a dar clases en la Académie Julian, una alternativa a la École des Beaux-Arts. En 1881 fue elegido primer presidente de pintura de la Société des Artistes Français.

# ARTE JAPONÉS



- 1 **Las cincuenta y tres etapas del camino a Tokaido: salida temprana del daimyo** (h. 1834)  
Utagawa Hiroshige • impresión xilográfica  
25,5 x 37,5 cm Brooklyn Museum of Art, Nueva York, Estados Unidos
- 2 **Viaje por las cascadas de varias provincias: la cascada de Amida sobre el camino de Kisokaido** (1830)  
Katsushika Hokusai • impresión xilográfica  
35,5 x 25,5 cm  
Weatherspoon Art Museum, Greensboro, Estados Unidos
- 3 **Portada de Le Japon Artistique** (1888)

El arte de los *ukiyo-e* («imágenes del mundo flotante») floreció con una fuerza renovada durante la primera mitad del siglo XIX, cuando varias series de grabados de paisajes de Katsushika Hokusai (1760-1849) y Utagawa Hiroshige (1797-1858) fueron publicadas con poco tiempo de diferencia. Un buen ejemplo de estos grabados es *Viaje por las cascadas de varias provincias: la cascada de Amida sobre el camino de Kisokaido* (superior derecha). La escena muestra el hueco redondo de la cascada, el cual recuerda a la cabeza de Amida, el Buda de la Luz Infinita. El uso dominante del azul caracteriza los grabados de paisajes tanto de Hokusai como de Hiroshige. El llamado «azul prusiano», hecho a partir de anilina sintética, se empezó a importar de Occidente a principios del siglo XIX y pronto sustituyó al tinte tradicional (menos permanente) hecho a base de plantas.

La serie de Hokusai *Treinta y seis vistas del monte Fuji* (h. 1829-1833) fue una obra monumental que convirtió el paisaje en un género pictórico popular. La serie sirvió de inspiración al joven Hiroshige, coetáneo de Hokusai, quien creó la serie *Las cincuenta y tres etapas del camino a Tokaido: salida temprana del daimyo* (superior), en la que se representan las cincuenta y tres etapas del camino costero del Tokaido (camino del mar de Japón), en las que los viajeros podían detenerse para descansar y refrescarse. Las escenas de Hiroshige retratan a varios viajeros, entre ellos los más importantes de todos, los *daimyo*, señores feudales que viajaban hasta Edo desde sus fincas provinciales para asistir al juicio del *shogun*. Hiroshige continuó produciendo grabados topográficos en otras series, como por ejemplo *Cien famosas vistas de Edo* (1856-1858), una serie que constituye un importante testimonio de cómo era el Japón del siglo XIX. Las imágenes del campo en las diferentes estaciones captaron la atención de los habitantes de la ciudad de Edo, fomentaron su apreciación

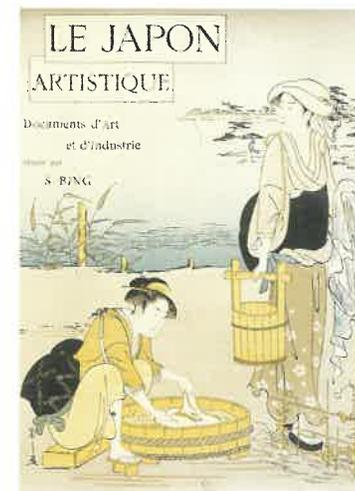
de la belleza inspiradora de la naturaleza e invitaron a los ciudadanos a viajar y contemplar en primera persona los paisajes de Japón. Las vistas líricas y románticas del Japón rural de Hiroshige ofrecían una vía de escape de las realidades de la sociedad de Edo, que cada vez era más caótica y decadente.

A mediados del siglo XIX Japón vivió radicales cambios políticos y sociales y la autoridad del shogunato de Tokugawa empezó a desmoronarse. Las presiones de Gran Bretaña y Estados Unidos obligaron a Japón a abrirse al mundo exterior después de un largo período de aislamiento. En 1868, una coalición de líderes samuráis derrocó al Shogún y estableció un nuevo gobierno en Edo, ciudad que fue rebautizada con el nombre de Tokio. La segunda mitad del siglo XIX estuvo marcada por la rápida occidentalización que tuvo lugar bajo el eslogan «*Bunmei kaika*» («Civilización e ilustración»).

El entusiasmo por las exposiciones a gran escala empezó con la Exposición Universal de Londres en 1851, seguida por múltiples exposiciones internacionales en Europa y Estados Unidos durante la segunda mitad del siglo XIX. El Gobierno japonés estaba decidido a participar en la escena internacional, esperando aumentar sus exportaciones y potenciar la economía del Gobierno recién constituido. En Gran Bretaña, la Exposición Universal celebrada en Londres en 1862 albergó una gran cantidad de obras de arte japonesas, entre ellas grabados *ukiyo-e*, bronce, cerámicas, piezas laqueadas y esmaltadas y textiles. Los artistas victorianos empezaron a coleccionar objetos japoneses, de modo que los elementos japoneses empezaron a ocupar un lugar prominente en el esteticismo (véase pág. 310). El diseñador y empresario Christopher Dresser (1834-1904) viajó a Japón y suministró bienes a las tiendas recientemente abiertas de Liberty en Regent Street y Tiffany & Co. en Nueva York.

El arte y la artesanía japoneses fueron recibidos con entusiasmo en Francia, en parte gracias a la influencia del crítico del arte Edmond de Goncourt, quien fue el primero en fomentar el gusto por todo lo que tuviera que ver con Japón, dando pie al desarrollo del japonismo. Se sabe que Tadamas Hayashi, un marchante de arte japonés afincado en París, vendió más de 150 000 grabados *ukiyo-e* entre 1890 y 1901. Los artistas del impresionismo (véase pág. 316) y del postimpresionismo (véase pág. 328) sintieron fascinación por los dinámicos efectos visuales de los grabados *ukiyo-e*. Algunas de las características del *ukiyo-e*, como por ejemplo su uso exagerado del escorzo, la asimetría de sus composiciones, sus zonas pintadas con colores lisos o sus figuras recortadas, fueron adaptadas por los jóvenes artistas que trabajaban en los círculos impresionistas y postimpresionistas.

Siegfried Samuel Bing (1838-1905), un marchante de arte alemán que trabajaba en París, también contribuyó a la expansión del japonismo. A partir de 1888 empezó a publicar un periódico ilustrado mensual, *Le Japon Artistique* (derecha), una publicación que desempeñó un papel crucial a la hora de diseminar la estética japonesa entre el público europeo. Su objetivo era resaltar la importancia de los motivos naturales del arte japonés. Su tienda parisina Maison de l'Art Nouveau abrió sus puertas en 1895; fue la precursora del movimiento *art nouveau* (véase pág. 346) e inspiró al artista francés más representativo del movimiento, Emile Gallé (1846-1904) a la hora de diseñar sinuosas vasijas de cristal decoradas con flores e insectos. **MA**



## HECHOS CLAVE

1811	1826-1833	1854	1863	1867	h. 1868	1872	1876	1878	1885	1890	1891
El shogunato de Tokugawa permite por primera vez la traducción de libros escritos en otras lenguas.	Katsushika Hokusai produce su importante serie de grabados de paisajes <i>Treinta y seis vistas del monte Fuji</i> .	Japón abre sus puertos marítimos a Occidente por primera vez en doscientos años. Europa empieza a sentir fascinación por Japón.	El fotógrafo anglo-italiano Felix Beato (1832-1909) llega a Japón. Sus fotografías sirven de inspiración a los artistas europeos.	La Exposición Universal de París cuenta por primera vez con un pabellón dedicado a Japón.	Una revuelta en Japón desemboca en el regreso al poder del emperador Meiji y contribuye a mejorar las relaciones entre Japón y Occidente.	James McNeill Whistler (1834-1903) dibuja <i>Japonesa pintando un abanico</i> , caracterizada por una gran sutileza y una delicadeza casi asiáticas.	Claude Monet (1840-1926) expone su pintura <i>Camille Monet vestida de japonesa</i> en la segunda Exposición Impresionista de París.	Hayashi (1853-1906) viaja a París para asistir a la Exposición Universal. Una vez finalizada la exposición, abre un negocio de antigüedades.	La opereta de Gilbert y Sullivan <i>Mikado</i> , inspirada en la cultura japonesa, se estrena en el Savoy Theatre de Londres.	Vincent van Gogh (1853-1890) escribe una carta en la que habla de su pintura <i>Almendra en flor</i> y explica que se inspiró en el arte japonés.	Mary Stevenson Cassatt (1844-1926) expone una serie de grabados de estilo japonés en París después de haber asistido a una exposición de grabados <i>ukiyo-e</i> .

# La gran ola de Kanagawa h. 1831

KATSUSHIKA HOKUSAI 1760-1849



impresión xilográfica  
26 x 38 cm  
British Museum, Londres, Reino Unido

La gran ola de Kanagawa, diseñada por Katsushika Hokusai, es una de las imágenes del arte japonés más conocidas en Occidente. Forma parte de la serie *Treinta y seis vistas del monte Fuji*. A principios del siglo XIX, el paisaje era un tema nuevo en el ámbito del *ukiyo-e* y la serie pintada por Hokusai fue muy bien recibida. En los *ukiyo-e* del siglo XVIII los paisajes se usaban como telones de fondo de actividades humanas; en la imagen de Hokusai, la naturaleza asume el papel protagonista. Las pequeñas figuras que pueden verse en los botes, balanceándose precariamente sobre el mar enfurecido, parecen estar a punto de ser engullidos por la gigantesca ola. El cielo amenazador que puede verse tras el nevado monte Fuji advierte de que el tiempo va a empeorar. La obra sugiere la fragilidad de la existencia humana comparada con la fuerza de la naturaleza. MA

## 👁️ PUNTOS DESTACADOS



### 1 FIRMA DE HOKUSAI

A la izquierda del cartucho del título puede leerse: «Hokusai aratame litsu hitsu» («Hecho por el pincel de litsu, antiguamente Hokusai»). Se sabe que Hokusai usó hasta treinta nombres diferentes a lo largo de su larga carrera. Firmó muchas de sus obras como Gakyōjin Hokusai («Hokusai, loco por el dibujo»).



### 2 OLAS COMO ZARPAS

La cresta de la ola está congelada en su punto más alto. Los picos de agua, que parecen zarpas, echan espuma como si estuvieran vivas, poniendo énfasis en el poder destructor de la naturaleza. El inminente choque crea una gran tensión que contrasta con la tranquilidad del monte Fuji, situado al fondo.



### 3 CIELO ATMOSFÉRICO

La sutil gradación del cielo crea un efecto atmosférico de una cierta melancolía alrededor del monte Fuji. Esta gradación se conoce como «técnica bokashi» y se consigue limpiando parte del color del bloque antes de empezar a imprimir. Esta técnica cambió la impresión xilográfica del siglo XIX.

## 📖 PERFIL DEL ARTISTA

### 1778-1803

A la edad de dieciocho años Hokusai fue aceptado en el estudio de Shunsho y se le puso su primer nombre profesional: Shunro. Se convirtió en un experto grabador de *ukiyo-e* y se especializó en la representación de escenas de género y de elegantes mujeres.

### 1804-1820

Hokusai empezó a centrarse en la representación de paisajes y de imágenes de la vida cotidiana de Japón. Trabajó en colaboración con el autor Takizawa Bakin e ilustró novelas populares y libros de fantasía. También publicó su primer *Hokusai Manga* (1814-1878).

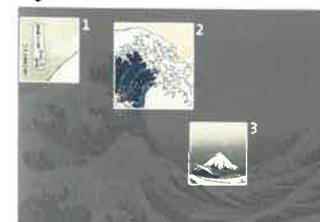
### 1821-1833

Durante la década de 1820, Hokusai estaba en la cúspide de su carrera y publicó su serie de grabados más célebre, *Treinta y seis vistas del monte Fuji*. Llegó a ser tan popular que el artista añadió otros diez grabados a la serie.

### 1834-1849

En 1834 Hokusai diseñó imágenes en blanco y negro para otra destacada serie de paisajes: *Cien famosas vistas del monte Fuji*. Produjo importantes obras durante los años siguientes. A pesar de su éxito, Hokusai vivió y murió al borde de la pobreza.

## 🗺️ NAVEGADOR



# REALISMO



El realismo marcó un alejamiento formal y estilístico de las pinturas históricas y de escenas idealizadas y dramáticas de la naturaleza del arte académico (véase pág. 276) de principios del siglo XIX. Formaba parte de un movimiento artístico más amplio que empezó en Francia en los albores de la revolución de febrero de 1848. El rápido crecimiento demográfico, las sucesivas cosechas fallidas y la rápida industrialización habían causado importantes pérdidas y penurias a los más pobres, tanto en las zonas rurales como en las urbanas. Esta situación provocó un malestar considerable que culminó en la revolución, tras la cual el gobierno provisional declaró el sufragio universal masculino y concedió a los ciudadanos el «derecho a trabajar». Ahora los pobres podían hacerse oír políticamente. Los pintores realistas reaccionaron a los cambios sociales y políticos rebelándose contra el conformismo artístico, evitando el romanticismo (véase pág. 266), pasando a representar a gente y acontecimientos ordinarios en un estilo pictórico naturalista y casi fotográfico, basado en la observación minuciosa. Solían pintar este tipo de escenas en grandes lienzos para aumentar deliberadamente su importancia, haciéndolas parecer acontecimientos históricos de primer orden.

Gustave Courbet (1819-1877) es considerado el líder del movimiento realista; su pintura *El taller del pintor: alegoría real sobre siete años de mi vida artística y moral* (superior) constituye una proclamación de sus ideales artísticos y políticos. En ella combina el prestigioso estilo y la escala de la pintura histórica con el tema realista

de su taller, ridiculizando así la estancia idealizada del arte académico. A la izquierda de la pintura aparecen varios representantes de todas las profesiones y posiciones sociales –tanto ricos como pobres–, entre ellos un cura, un mercader, un cazador y un mendigo. A la derecha Courbet retrata a sus amigos, entre ellos su mecenas Alfred Bruyas (1821-1877), el filósofo y anarquista Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865), el crítico y novelista Champfleury (1821-1889) y el poeta Charles Baudelaire (1821-1867). El artista aparece en el centro junto a una musa desnuda, un gato y un niño. Las críticas de Courbet al arte académico no tuvieron una buena acogida entre las altas esferas del mundo del arte. El jurado del Salón de París de 1855 aceptó más de diez pinturas de Courbet, pero se negó a exponer *El taller del pintor*. Este hecho llevó a Courbet a organizar una muestra individual en la Exposición Universal de París en 1855. Instaló su propio pabellón, al que bautizó con el nombre de Pavillon du Réalisme. La iniciativa no trajo consigo importantes ventas, pero consiguió llamar la atención de toda una generación de jóvenes artistas parisinos. Tras esta exposición, Courbet dejó a un lado el estilo romántico de sus primeros años y empezó a pintar paisajes, paisajes marítimos y bodegones realistas. Finalmente se centró en la pintura de temas más cargados de erotismo, desnudos como *El sueño* (1866; véase pág. 308) y *El origen del mundo* (1866), un minucioso estudio de los genitales femeninos, cuya exhibición en público estuvo prohibida hasta finales del siglo posterior.

El escrutinio de los males urbanos y sociales encontró su más vívida expresión en las caricaturas políticas y las tiras cómicas de Honoré Daumier (1808-1879), cuyas litografías empezaron a publicarse en los periódicos políticos más satíricos. Daumier también produjo alrededor de trescientas pinturas, entre ellas *La lavandera* (derecha). Se trata de la más grande de las tres versiones de la composición, una de las cuales fue expuesta en el Salón de París de 1861. La pintura está basada en las observaciones que hacía desde su taller, que daba al río Sena. En ella se representa a una lavandera acompañada de su hija regresando a tierra después de lavar ropa en los botes amarrados en el río. Courbet retrata a las protagonistas con una nobleza escultórica y una elegancia comparables a las de cualquier Venus. Esta pintura ejemplifica la simpatía de los artistas realistas por aquellas personas que dedicaban sus vidas al trabajo duro e inexorable. Las dos protagonistas están visiblemente exhaustas; la hija, que aparece con una maza en la mano, parece condenada a seguir los pasos de su madre.

El campo pasó a ser un tema importante para los artistas realistas: representaban paisajes inhóspitos de la misma forma que sus predecesores habían retratado importantes acontecimientos históricos y mitológicos. La escuela de artistas de Barbizon encabezó el giro hacia la pintura de escenas rurales inspirándose en las pinturas de ese tema del artista inglés John Constable (1776-1837); estaba formada por un grupo de artistas encabezado por Jean Baptiste Camille Corot (1796-1875), Théodore Rousseau (1812-1867), Jean-François Millet (1814-1875) y Charles-François Daubigny (1817-1878). Todos ellos se instalaron en la población de Barbizon, cerca del bosque de Fontainebleau, y empezaron a pintar paisajes, ya no como telón de fondo para escenas mitológicas, sino como protagonistas de sus obras. Millet exploró la idea de representar figuras en sus paisajes, incluidos trabajadores del campo en obras como *Las espigadoras* (1857; véase pág. 304).



1 *El taller del pintor: alegoría real sobre siete años de mi vida artística y moral* (1854-1855)  
Gustave Courbet • óleo sobre lienzo  
361 x 598 cm  
Musée d'Orsay, París, Francia

2 *La lavandera* (h. 1863)  
Honoré Daumier • óleo sobre madera  
49 x 33 cm  
Musée d'Orsay, París, Francia



## HECHOS CLAVE

1830-1832	1848	1848	1850	1856-1857	1857	1865	1867	1867	1871	1871	1872
El escritor y pionero en el campo del realismo literario Honoré de Balzac (1799-1850) publica seis novelas breves tituladas <i>Escenas de la vida privada</i> .	El Salón de París acepta diez pinturas de Courbet. El artista entabla amistad con el crítico de arte Champfleury, que será su principal defensor.	Marx y Engel, pertenecientes a un grupo de refugiados políticos alemanes, publica el manifiesto radical <i>El manifiesto comunista</i> .	El retrato de Courbet de dos trabajadores del campo, titulado <i>Los picapedreros</i> (1849; destruido en 1945), escandaliza al público del Salón de París.	Como teórico del movimiento realista, Champfleury edita la publicación periódica <i>Le Réalisme</i> .	La pintura de Millet <i>Las espigadoras</i> se expone en el Salón de París. Es tachada de subversiva por retratar la pobreza de la población rural.	Cuando se expone en el Salón de París, la pintura <i>Olympia</i> de Manet es tachada de escandalosa debido a su naturaleza erótica.	Courbet y Manet organizan exposiciones a título personal en la Place de l'Alma de París, cerca del lugar donde se celebró la Exposición Universal.	Se publica el primer volumen de <i>El capital</i> , de Karl Marx, que analiza la importancia de introducir la maquinaria en los lugares de trabajo.	El ejército francés es derrotado en enero, después del asedio de París, poniendo fin a la guerra franco-prusiana.	Se forma la comuna de París en marzo. Courbet es elegido delegado de instrucción pública y presidente de la Fédération des artistes.	El Salón de París rechaza pinturas que Courbet había creado mientras estuvo encarcelado por su participación en la comuna.



3

4

5

**3 Gente pobre recogiendo carbón en una mina agotada (1894)**

Nikolai Kasatkin • óleo sobre lienzo  
80 x 107 cm  
Museo Ruso, San Petersburgo, Rusia

**4 Rosas en una copa de champán (1873)**

Henri Fantin-Latour • óleo sobre lienzo  
38,5 x 31 cm  
Colección privada

**5 La fundición (1875)**

Adolph Menzel • óleo sobre lienzo  
153 x 253 cm  
Neue Nationalgalerie, Berlín, Alemania

Rousseau prefería pintar paisajes *au plein air* («al aire libre»). Aunque también incluía figuras en sus pinturas, su tamaño era siempre mínimo comparado con el paisaje, subrayando así el poder de la naturaleza y la relativa impotencia del hombre. Sus melancólicas pinturas fueron rechazadas en tantas ocasiones por el jurado del Salón de París durante veinte años que el crítico de arte Thoré llegó a ponerle el apodo de *le grand refusé*. La influencia de los artistas de la escuela de Barbizon es evidente en los paisajes de Corot, como por ejemplo *Nantes: la catedral y la ciudad vistas a través de los árboles* (h. 1865-1870), en la que representa la naturaleza de forma realista, dibujando el follaje y los efectos de la luz con una gran sutileza. No obstante, Corot adoptó una paleta cromática nacarada y un interés por la luz y las sombras que le distinguen de otros miembros de la escuela y le señalan como el precursor del impresionismo (véase pág. 316). Aunque su obra temprana representa la naturaleza de forma exacta y con un dominio extraordinario del perfil y la definición, el artista fue adoptando progresivamente un estilo cada vez más impresionista en el que las cualidades de los paisajes se sugerían en lugar de representarse fielmente.

Édouard Manet (1832-1883), como había hecho antes Courbet, quiso liberarse de las limitaciones que imponía el arte académico. Su obra constituye la transición entre el realismo y el impresionismo, tanto por su elección de temas como por su técnica pictórica. Manet desafió tanto a las altas esferas del mundo del arte como a la opinión pública al pintar escenas cotidianas en las que aparecían mendigos y clientes habituales de cafeterías y tabernas. Sus obras, igual que las dos últimas de Courbet, solían ser controvertidas: *Olimpia* (1865; véase pág. 306), en la que la modelo, desnuda y claramente identificable como una cortesana parisina corriente, que adopta la postura de la *Venus de Urbino* (1538) de Tiziano, fue tachada de escandalosa. Aunque Manet se dejó influenciar por Courbet, nunca formó parte de su círculo más íntimo. El teatral sentido de la composición y el uso de las líneas negras de Manet hacen que sus obras se puedan distinguir claramente de las de aquel.

La negación de la idealización y la minuciosidad de Courbet a la hora de retratar lo que el ojo ve influyeron de forma notable en la obra de pintores más jóvenes tales como Henri Fantin-Latour (1836-1904), uno de los estudiantes que en 1861 trabajaron en el taller de Courbet. Fantin-Latour se hizo conocido por sus retratos y sus bodegones, en especial los de flores, como por ejemplo *Rosas en una copa de champán* (página siguiente, superior).

Aunque pueda parecer que la pintura de flores no podía ser en ningún caso un acto de rebelión, Fantin-Latour era consciente de que un bodegón con fruta o con flores era considerado por los académicos como el género más bajo de la pintura. Evitó en la medida de lo posible las escenas religiosas, literarias e históricas. En su lugar, produjo imágenes cuya principal finalidad era resultar atractivas a la vista. Fresco, vital y extraordinario en su uso magistral de la pintura, Fantin-Latour produjo obras que desafiaron las constricciones del arte académico.

El movimiento realista no solo tuvo lugar en Francia. Hacia mediados del siglo XIX, habían tenido lugar varias revueltas políticas en Austria, Alemania e Italia como consecuencia de la creciente conciencia social y de la fe en la democracia y en la libertad individual. El socialismo promulgado por los filósofos alemanes Karl Marx (1818-1883) y Friedrich Engels (1820-1895) se centraba en el ideal de la igualdad social y la distribución justa de la riqueza. Esta ideología se convirtió en la *raison d'être* del arte realista. En 1870 un grupo de artistas realistas formó la Sociedad a Favor de las Exposiciones Itinerantes en Rusia, un colectivo que organizaba exposiciones en un esfuerzo por acercar el arte al pueblo. Los miembros del colectivo pasaron a conocerse con el nombre de «Los Trotamundos» o «Los Itinerantes». Entre ellos se encontraba Nikolai Kasatkin (1859-1930), conocido por sus pinturas de género en las que representaba a trabajadores y a mineros de la cuenca del Donetz, en Ucrania; un buen ejemplo de este tipo de obras es *Gente pobre recogiendo carbón en una mina agotada* (página anterior). La mujer que aparece de pie mirando directamente al observador pone de relieve la desesperada existencia y los esfuerzos diarios de los pobres.

El siglo XIX fue un periodo marcado por el rápido progreso tecnológico y la industrialización. Aunque la producción de Adolph Menzel (1815-1905) varió tanto en estilo como en contenido a lo largo de toda su trayectoria artística, es considerado uno de los principales pintores realistas de Alemania por sus grandiosas obras en las que retrataba el estilo y las condiciones de vida de la clase obrera. Para pintar *La fundición (inferior)*, Menzel realizó más de 150 dibujos preliminares en la acería Chorzów (en aquella época se llamaba Königshütte) del sur de Polonia, que entonces formaba parte de Prusia. La provocativa modernidad de la pintura hizo que se convirtiera en un éxito inmediato; no tardó en hacerse famosa con el nombre de *Moderne Zyclopen* («Cíclopes modernos»). ED



# Las espigadoras 1857

JEAN-FRANÇOIS MILLET 1814-1875



óleo sobre lienzo  
83,5 x 110 cm  
Musée d'Orsay, París, Francia

Jean-François Millet está estrechamente relacionado con la escuela de artistas de Barbizon que se instaló en una pequeña población a las afueras de París. Los artistas compartían la voluntad de desarrollar un estilo de pintura de paisajes más naturalista.

Millet se hizo conocido sobre todo por sus escenas campesinas realistas. Estas escenas rurales fueron muy controvertidas en su momento porque estaban pintadas a una escala hasta entonces reservada a obras clásicas o históricas. En *Las espigadoras* Millet confiere a las tres campesinas un gran sentido de la dignidad. Están llevando a cabo un trabajo agotador: dos de ellas recogen los restos de las cosechas después de la recolección y la tercera ata las pocas vainas recogidas. Las expresiones fijas de las mujeres y sus rasgos marcados y toscos acentúan la pesadez de su trabajo. Aparecen sobre una armoniosa escena de fondo en la que pueden verse varios campesinos recogiendo una abundante cosecha en un espeso y dorado campo de trigo. Millet se sirve del contraste de luces y sombras para poner énfasis en la división de clases.

Millet puso todo su empeño en explorar la relación entre la clase campesina y el campo; su objetivo, no obstante, no era crear obras abiertamente políticas. Veía su obra como algo personal, y *Las espigadoras* es un buen ejemplo de su naturaleza melancólica. Cuando la pintura fue expuesta en el Salón de París de 1857, la opinión de los críticos sobre el tema elegido estuvo muy dividida, según cuál fuera su tendencia política. Los republicanos elogiaron la obra porque constituía un retrato dignificado y realista de las clases rurales trabajadoras; los conservadores, por su lado, dudaron de la naturaleza progresista de la obra y la tacharon de subversiva. La obra de Millet afectó profundamente a Vincent van Gogh, quien mostró la misma compasión por los trabajadores del campo. ED

## NAVEGADOR



## PUNTOS DESTACADOS



### 1 PAISAJE

Millet era un verdadero maestro de la pintura de paisajes y destacaba por su representación naturalista de escenas campestres. En *Las espigadoras* Millet pinta un paisaje pastoral idílico bañado por la cálida luz del atardecer. El paisaje contrasta notablemente con el extenuante trabajo de las tres espigadoras.



### 2 TERRATENIENTE

La figura montada a caballo que puede verse al fondo, corresponde al terrateniente, que supervisa la cosecha de los campesinos. Millet representa al dueño de las tierras como una figura borrosa e inactiva en la distancia, algo que subraya la difícil situación de las espigadoras.



### 3 ESPIGAR

El verbo *espigar* hace referencia a la actividad que consiste en recoger las espigas que no han recogido los granjeros durante la cosecha. Las tres mujeres representan las tres fases del proceso de espigar: buscar las espigas, recogerlas y atarlas para formar fajos. En aquella época, era una de las principales actividades de los campesinos franceses. Millet dirige la mirada del observador a la labor de los campesinos y la aleja de la cosecha del terrateniente.



### 4 SOMBREROS AZULES Y ROJOS

Los colores intensos de los sombreros de las campesinas destacan sobre el suave paisaje dorado. El tono de los colores se intensifica gracias a la luz del ocaso y dirigen la mirada hacia las mujeres agachadas, lo que acentúa su dedicación a la tierra. Los sombreros de color rojo y azul y las mangas blancas de la mujer del centro recuerdan a los colores de la bandera francesa, un importante símbolo en el clima de agitación política que vivió Francia durante el siglo XIX.

## PERFIL DEL ARTISTA

### 1814-1836

Jean-François Millet nació en la localidad de Gruchy, en Normandía, en el seno de una acaudalada familia agrícola. Fue uno de los alumnos del pintor de retratos Paul Dumouchel.

### 1837-1844

Millet se trasladó a París en 1837 y estudió durante dos años en la École des Beaux-Arts junto a Paul Delaroche. Durante este período pintó principalmente retratos y pequeñas escenas pastorales; el Salón de París aceptó por primera vez una de sus obras en 1848. Se casó con su primera esposa, Pauline-Virginie Ono, en 1841, pero Pauline murió pocos años después.

### 1845-1859

A mediados de la década de 1840 Millet conoció a los artistas con los que se uniría a la escuela de Barbizon. Como Constant Troyon (1810-1865) y Narcisse Díaz (1807-1876). En 1849 se instaló en Barbizon y pintó paisajes y campesinos trabajando. Las tres obras en las que retrata a campesinos—*El sembrador* (1850), *Las espigadoras* y *El ángelus* (1857-1859)—marcaron un punto de inflexión en su carrera, pero las pinturas no fueron bien recibidas por el público general.

### 1860-1875

Durante la década de 1860 Millet se ganó a una clientela internacional, aunque siguió siendo un artista económicamente inestable hasta poco antes de morir.

## ESCUELA DE BARBIZON

Jean-François Millet fue uno de los miembros fundadores de la escuela de artistas de Barbizon. Sus integrantes pintaban en un estilo realista y producían sobre todo escenas paisajísticas. El grupo de artistas se instaló en la localidad de Barbizon, cerca de Fontainebleau, y se inspiró en su entorno más inmediato, como puede verse en la pintura del siglo XIX de Théodore Rousseau *Estanque junto a un bosque (inferior)*. Su objetivo era conferir un mayor naturalismo a sus obras; lo consiguieron pintando temas sencillos y poniendo la máxima atención en los detalles. Los artistas dieron un giro consciente hacia el realismo en medio del movimiento romántico (véase pág. 266) que dominaba en aquella época. Otros pintores realistas importantes de la escuela de Barbizon fueron Théodore Rousseau y Charles-François Daubigny.



# Olimpia 1863

ÉDOUARD MANET 1832-1883

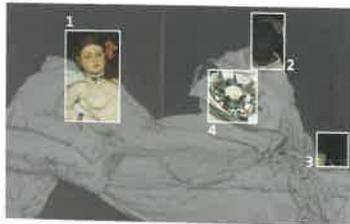


óleo sobre lienzo  
130 x 190 cm  
Musée d'Orsay, París, Francia

La pintura de Manet *Olimpia* suscitó una gran controversia en la Francia napoleónica del siglo XIX. Su descarada representación de una cortesana francesa tumbada en su lecho difería en gran medida de la escena de sociedad que el artista había pintado solo un año antes, *Música en las Tullerías*. Aunque *Olimpia* puede enmarcarse en un contexto más amplio de desnudos femeninos y su postura recuerda a la *Venus de Urbino* (1538) de Tiziano, esta pintura provocó un gran escándalo por su deliberada falta de alegoría y por su alusión a la mera desnudez en lugar de recordar a los desnudos clásicos. En el arte del siglo XIX, los desnudos eran un género perfectamente respetable siempre que la protagonista fuera representada como una ninfa o una diosa clásica. En *Olimpia*, la protagonista es una mujer corriente llamada Victorine Meurent (1844-1927), la modelo y compañera de Manet. Esta aparece representada en una localización contemporánea, adornada con una orquídea rosa en el pelo, joyas y un zapato, los cuales dirigen la atención hacia su artificial desnudez y hacia su estatus como cortesana. El hecho de que solo lleve una zapatilla simboliza la pérdida de la inocencia y la orquídea constituye un símbolo convencional de sexualidad.

En esta obra, Manet promueve la idea realista de que el arte puede representar la vida cotidiana de forma sencilla y directa. El cuerpo desnudo de la protagonista no está pintado en el estilo suave e idealizado de los desnudos clásicos; en realidad, la intensa iluminación añade un componente de brutalidad a la escena. La pintura fue expuesta por primera vez en el Salón de París de 1865 y los observadores modernos la consideraron vulgar y completamente inapropiada para su exposición en el codiciado espacio del salón. La figura desnuda mira directamente hacia fuera del lienzo, algo que resultó muy polémico. La obra muestra una notable falta de modestia. La doncella negra, completamente vestida, fue otro elemento de discordia. Su papel como figura central de la pintura sigue siendo discutido entre los especialistas en arte postcolonial. ED

## NAVEGADOR



## PUNTOS DESTACADOS



### 1 DESNUDO FEMENINO

El desnudo es uno de los ejes canón artísticos y era considerado la máxima expresión del éxito en la creación. No obstante, la *Olimpia* de Manet no fue vista de la misma forma: se vio como una «mujer desnuda» y no como un desnudo. Los adornos de su cuerpo —en especial sus joyas— señalan su estatus de cortesana, lo que la sitúa en un nivel de abyección más elevado que el de las figuras alegóricas representadas en muchas pinturas históricas de la época romántica.



### 2 DONCELLA DE OLIMPIA

La doncella negra es el retrato de una mujer llamada Laura, que posó para esta pintura como modelo profesional. Se ha convertido en una figura retrospectivamente icónica dada la subjetividad de las figuras negras en el cánón histórico del arte. Aparece de pie, completamente vestida y con un ramo de flores en las manos, probablemente del cliente de su señora. Olimpia se muestra indiferente a la presencia de su doncella, lo que enfatiza su distancia física y emocional.



### 3 GATO NEGRO

El gato negro es un símbolo de superstición e indica la naturaleza tabú de lo que está siendo representado. El gato es especialmente resonante por el hecho de estar situado junto a Laura, ya que dirige la atención a los estereotipos de la feminidad y de la sexualidad sobre la mujer negra que circulaban en la época.



### 4 RAMO DE FLORES

El ramo de flores es un símbolo clásico de la sexualidad femenina y convierte este escenario en un escenario muy sexual. El estampado formado por las flores se repite en las sábanas del diván de Olimpia, lo que pone énfasis en su estatus de cortesana común.

## PERFIL DEL ARTISTA

### 1832-1845

Édouard Manet nació en París en una familia de clase media-alta. Su padre se opuso a su carrera artística. Su tío, en cambio, lo llevaba con frecuencia a visitar el Louvre; en 1845 inició su primer curso de dibujo.

### 1846-1860

El artista perfeccionó su técnica copiando a los antiguos maestros del Louvre. Durante la década de 1850 viajó a Europa y visitó varios museos en Austria, Alemania, los Países Bajos e Italia. También estudió junto al artista Thomas Couture (1815-1879) entre 1850 y 1856. Después abrió su propio taller de pintura.

### 1861-1869

En el Salón de París de 1861 expuso *El cantante español* (1860), una obra aclamada por la crítica. Sin embargo hacia 1863 Manet provocó un gran escándalo con la abierta sexualidad de *Almuerzo sobre la hierba*, que fue rechazada por el salón. *Olimpia* fue una obra también controvertida. Manet pasó a ser conocido (muy a su pesar) como el líder de la vanguardia.

### 1870-1883

Animado por su amiga Berthe Morisot (1841-1895), Manet trabajó al aire libre y pintó varias escenas urbanas de París, entre ellas *Cafe concierto* (1878). Sus últimas obras estuvieron influenciadas por los impresionistas, como puede verse en *Berthe Morisot* (1872). Falleció a la edad de 51 años.

## REPRESENTACIÓN DE VENUS

La pintura *Olimpia* está inspirada en la larga tradición de la pintura de *Venus desnudas representada en obras como Venus y Cupido con un tocador de laúd* (h. 1565-1570; inferior) de Tiziano. Representar a Venus sin ropa era algo aceptado porque se trataba del retrato de una figura alegórica o mitológica. Los desnudos clásicos eran comunes durante el Renacimiento italiano, por lo que el público del arte del siglo XIX debía estar acostumbrado a esta tradición. Los pintores realistas, no obstante, retrataron un tipo diferente y no idealizado de desnudos femeninos. Manet fue objeto de duras críticas cuando se expuso su pintura *Olimpia* en 1865. Asimismo, la exposición de las escenas eróticas de Gustave Courbet estuvo prohibida durante buena parte del siglo XIX a causa de su contenido sexual.



# IMPRESIONISMO

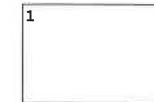


El término *impresionista* empezó a usarse como un insulto. El crítico Louis Leroy (1812-1885) aprovechó el título de un paisaje marino de Claude Monet (1840-1926), *Impresión, sol naciente* (*superior*) para escribir: «Impresión, ¡un estampado de papel pintado en su estado más embrionario está mejor acabado que este paisaje marino!». Leroy tituló su mordaz artículo «Exhibición de los impresionistas». El término había quedado acuñado.

Monet formaba parte de un grupo de artistas que trabajaron en Francia durante la segunda mitad del siglo XIX. El colectivo reaccionó contra los temas históricos y contra los acabados exageradamente refinados del arte académico francés (véase pág. 276). Su intención era crear imágenes de la vida moderna tal y como ellos la veían, capturando la impresión de un momento fugaz y los efímeros efectos de la luz. Las pinturas impresionistas fueron recibidas con escaño cuando fueron expuestas por primera vez en París en la década de 1870 porque parecían inacabadas a ojos de los expertos del siglo XIX. En lugar de crear una superficie lisa en la que las pinceladas desaparecían, los impresionistas aplicaban pinturas de colores llamativos y brillantes y pinceladas quebradas. Sus temas fueron tan revolucionarios como su técnica. Salían de sus *ateliers* (talleres) para observar el mundo que les rodeaba y pintaban lo que veían: paisajes de los alrededores de París, bailarinas atándose sus zapatillas, y lavanderas trabajando, entre otros. Este tipo de escenas fueron tachadas en su momento de radicales e incluso de impropias.

Una de las fuentes de inspiración de los impresionistas eran los grabados de madera japoneses, vistos por primera vez en Francia en la década de 1850. En ellos se representaban escenas de la vida cotidiana con colores lisos y llamativos, diseños sencillos y composiciones dinámicas y a menudo descentradas. En ocasiones incluían figuras que se aproximan en primer plano, que aparecían recortadas por el borde de la imagen. La fotografía también tuvo un fuerte impacto sobre los impresionistas. Las imágenes de bailarinas de ballet (véase pág. 320) de Edgar Degas (1834-1917) estaban inspiradas en las fotografías en ráfaga de Eadweard Muybridge (1830-1904), en las que podía verse cómo se movían las personas y los animales. Los fotógrafos usaban cámaras de mano para tomar fotografías borrosas de figuras en movimiento. Las imágenes presentaban composiciones aleatorias, en ocasiones con primeros planos vacíos y cortes inesperados. Los impresionistas, pues, componían sus obras minuciosamente para intentar que transmitieran tal espontaneidad.

El impresionismo surgió en la década de 1860 con los encuentros de un grupo de artistas de ideologías afines que se reunían en los talleres de aprendizaje, los denominados *ateliers*, y en los cafés de París. El miembro de más edad del grupo, Camille Pissarro (1830-1903), conoció primero a Monet en la Académie Suisse en 1859. Monet se incorporó al taller de Charles Gleyre (1806-1874) en 1862. Allí se hizo amigo de sus compañeros de estudio, que más tarde pasarían a conocerse como los «impresionistas»: Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Alfred Sisley (1839-1899) y Frédéric Bazille (1841-1870). Bazille fue asesinado en la guerra franco-prusiana antes de haberse podido forjar un nombre como pintor. El amplio taller que Bazille compartía con Renoir, situado en el barrio parisino de Batignolles, aparece representado en la pintura *El taller de Bazille* (*inferior*). El taller era un lugar de encuentro



- 1 Impresión, sol naciente (1872)**  
Claude Monet • óleo sobre lienzo  
48 x 63 cm  
Musée Marmottan Monet, París, Francia
- 2 El taller de Bazille (1870)**  
Frédéric Bazille, Édouard Manet • óleo sobre lienzo  
98 x 128,5 cm  
Musée d'Orsay, París, Francia

## HECHOS CLAVE

1859	1863	1870-1871	1872	1874	1876	1876	1877	1881	1886	1894	1902
Pissarro y Monet ingresan en la Académie Suisse de París.	Napoleón III (1808-1873) promueve el Salon des Refusés para los artistas rechazados en el Salón de París. Entre ellos Manet y Almuerzo sobre la hierba.	La guerra franco-prusiana provoca que muchos artistas impresionistas se trasladen a Londres. Bazille es asesinado en el conflicto.	Monet pinta <i>Impresión, sol naciente</i> , la pintura que dio nombre al movimiento impresionista.	Un grupo de artistas cuya obra había sido rechazada en el Salón de París organizan una exposición en París; entre ellos algunos impresionistas.	Sisley pinta <i>La inundación de Port-Marly</i> . Pinta la escena en siete ocasiones, concentrándose en los reflejos del agua.	Renoir pinta <i>Baile en Le Moulin de la Galette</i> (véase pág. 322)	Degas invita a Cassatt a exponer con los impresionistas. Es la única estadounidense y una de las pocas mujeres que se unió al círculo.	La sexta exposición impresionista provoca cierto desencanto dentro del grupo por estar demasiado enfocada al realismo.	La novela de Émile Zola (1840-1902) <i>La obra crítica</i> el movimiento impresionista.	El caso Dreyfuss divide el movimiento impresionista al revelar que Renoir y Degas son antisemitas; muchos se declaran partidarios de Dreyfuss.	La vibrante superficie texturada de la escultura de Rodin <i>El pensador</i> (véase pág. 324) recuerda a las pinceladas quebradas de la pintura impresionista.



para los artistas impresionistas que en la época se decía que pertenecían a la escuela de Batignolles. Édouard Manet (1832-1883) aparece mirando hacia un lienzo situado sobre un caballete; se cree que el hombre que aparece detrás de él fumando una pipa es Monet y que el hombre que puede verse sentado en una mesa junto a las escaleras es Renoir. Bazille incluyó algunas de las obras rechazadas por el Salón de París en su pintura a modo de crítica implícita a la Academia y a modo de declaración de intenciones respecto al arte.

Monet invitaba a sus amigos a viajes para pintar en el bosque de Fontainebleau, al sur de París. Los jóvenes artistas se inspiraban en el espíritu realista (véase pág. 300) de Gustave Courbet (1819-1877) y en los paisajes pintados *au plein air* («al aire libre») de los pintores de la escuela de Barbizon: Théodore Rousseau (1812-1867), Charles-François Daubigny (1817-1878) y Jean-Baptiste-Camille Corot (1796-1875). Pero, mientras que la anterior generación de artistas hizo estudios de paisajes al aire libre, todos, excepto Daubigny, los terminaban en sus talleres. Monet, Sisley, Renoir y Bazille terminaban sus obras *in situ* siempre que les era posible.

Cuando no estaban pintando, los futuros impresionistas se reunían con regularidad en el Café Guerbois, un popular lugar de encuentro para muchos artistas y escritores progresistas. Manet solía ser el centro de atención de estas reuniones, en las que exponía sus ideas vanguardistas sobre el arte. En esta época, Degas también se dejó influenciar por Manet. Degas se había formado en la École des Beaux-Arts y había estudiado arte antiguo y renacentista en Italia; pero bajo la influencia de Manet, Degas empezó a interesarse por temas de la vida moderna. Manet también incorporó al grupo a su elegante modelo, protegida y cuñada Berthe Morisot (1841-1895).

A pesar de tener inquietudes comunes, no todos los impresionistas se adhirieron fielmente a los principios del impresionismo. Monet es considerado como la quintaesencia del impresionismo debido a su temática moderna y su compromiso vital de capturar la impresión visual causada por los efímeros efectos de la luz. La temática de Sisley era más restringida: pintó sobre todo paisajes. Degas se mantuvo apartado del grupo, aunque expuso en siete de las ocho exposiciones impresionistas. Se comprometió a dibujar y a pintar en interiores, por lo que produjo sus obras en su taller. Buena parte de la obra de Pissarro representa escenas rurales en lugar de urbanas. *Los tejados rojos, rincón de un pueblo en invierno* (página siguiente) retrata el campo cercano a su residencia de Pontoise. La modernidad de Pissarro reside en su enfoque del color, la luz y la composición. El marrón anaranjado de los tejados se refleja en el color de las plantas y los campos; sus densas pinceladas e *impastos* capturan la luz. Recorren el lienzo sucesivos planos paralelos y el autor crea una sensación de profundidad a través de la disminución del tamaño de sus protagonistas.

A Morisot, una mujer respetable, y a la artista estadounidense Mary Stevenson Cassatt (1844-1926) se les prohibió pintar muchas de las escenas de la vida moderna contemporánea que pueden verse en las pinturas de sus compañeros pintores. A diferencia de los pintores impresionistas, las pintoras no podían sentarse a pintar en los bulevares, los cafés y los parques. Como consecuencia, las imágenes de las pintoras del círculo impresionista representan sobre todo a mujeres en entornos domésticos, como en el tocador que aparece en la pintura de Morisot *Mujer joven empolvándose la cara* (superior izquierda) o en lugares públicos respetables como en el palco de un teatro, como puede verse en la pintura de Cassatt *En el palco* (inferior izquierda). Cassatt retrata a una elegante mujer en un espectáculo de tarde en el Français, un teatro de París.

Manet pasó a verse como el padre de los pintores impresionistas, ya que les sirvió de inspiración para sus pinturas de la vida moderna. No obstante, se negó a exponer con ellos y continuó buscando el reconocimiento en el Salón de París, la exposición oficial de arte que se celebraba cada año en Francia. En esta época, en Francia, tener éxito como artista significaba tenerlo en el Salón de París. Su comité de selección solía escoger pinturas académicas muy bien acabadas de temática histórica, religiosa o mitológica. Dado que este no era el tipo de arte que los futuros impresionistas querían pintar, muchas de sus pinturas fueron rechazadas. En 1874, como reacción a los repetidos rechazos, los artistas decidieron

tomar cartas en el asunto y organizar ellos mismos una exposición. Se pusieron un nombre a sí mismos que no sugería ningún estilo colectivo. Treinta artistas, entre los cuales se encontraba el grupo principal formado por Monet, Renoir, Sisley, Pissarro, Degas y Morisot, expusieron bajo el nombre de Société Anonyme des artistes, peintres, sculpteurs, graveurs («Sociedad Anónima de Artistas, Pintores, Escultores y Grabadores»). Entre 1874 y 1886 celebraron ocho exposiciones impresionistas. Este fue el período durante el cual el impresionismo alcanzó su máximo esplendor y vivió su momento de máxima coherencia. No obstante, incluso durante este período, el grupo no formaba una escuela unificada o exclusiva: únicamente Pissarro expuso en las ocho exposiciones. Muchos otros artistas, desde Eugène Boudin (1824-1898), el antiguo mentor de Monet, hasta Mary Cassatt, la protegida de Degas, fueron invitados a exponer junto con los impresionistas. Durante la octava exposición, que tuvo lugar en 1886, una sala en particular marcó el final del círculo impresionista original: fue precisamente en la que Georges-Pierre Seurat (1859-1891) y Paul Signac (1863-1935) expusieron obras como *Tarde de domingo en la isla de La Grande Jatte, 1884* (véase pág. 334). Estos artistas mostraban un enfoque más sistemático a la hora de representar el color y la luz, que se hizo conocido con el nombre de «neopresionismo».

Aunque el impresionismo era, en esencia, una nueva forma de pintura, Degas y Renoir también produjeron esculturas. Asimismo, artistas contemporáneos como Medardo Rosso (1858-1928) y Auguste Rodin (1840-1917) compartían el espíritu del impresionismo, esto es, rechazaban la precisión y el idealismo de la escultura académica para crear vibrantes superficies texturadas que recordaban a las pinceladas impresionistas.

El círculo impresionista inicial se desintegró a finales de la década de 1880, pero el impresionismo tuvo una notable influencia que duró varios años. Hacia finales del siglo XIX, artistas de todo el mundo pintaban temas de la vida moderna con pinceladas llamativas y libres; así pues, los movimientos artísticos subsiguientes pueden verse como una evolución del impresionismo y como una reacción contra sus limitaciones.

En muchos sentidos, marcó el inicio del arte moderno. JW



3  
5

4

3 *Mujer joven empolvándose la cara* (1877)  
Berthe Morisot • óleo sobre lienzo  
46 x 39 cm  
Musée d'Orsay, París, Francia

4 *Los tejados rojos, rincón de un pueblo en invierno* (1877)  
Camille Pissarro • óleo sobre lienzo  
54,5 x 65,5 cm  
Musée d'Orsay, París, Francia

5 *En el palco* (1878)  
Mary Stevenson Cassatt • óleo sobre lienzo  
81 x 66 cm  
Museum of Fine Arts, Boston, Estados Unidos

# La clase de danza 1871-1874

EDGAR DEGAS 1834-1917



óleo sobre lienzo  
85 x 75 cm  
Musée d'Orsay, París, Francia

## NAVEGADOR



Edgar Degas escribió en una ocasión: «Me llaman el pintor de bailarinas». Y, en efecto, más de la mitad de sus óleos y sus pasteles retratan a bailarinas adolescentes del *corps de ballet* de la Ópera de París—sobre el escenario, durante sus ensayos o entre bambalinas—. A partir de la década de 1870 Degas dibujó y pintó este tipo de escenas de manera obsesiva. *La clase de danza* es una obra característicamente íntima e informal—en la que se muestran detalles como el de la joven bailarina rascándose la espalda— aunque también impersonal. «Para mí, la bailarina ha sido el pretexto para pintar preciosas telas y para representar el movimiento», escribió el propio Degas. En la inquietante composición descentrada, las bailarinas y sus madres se apiñan alrededor del profesor, Jules Perrot. El diseño asimétrico, el punto de vista inusual y las figuras cortadas delatan la influencia de la fotografía y de los diseños de los grabados *ukiyo-e* japoneses que Degas coleccionaba. Las líneas convergentes dibujadas por las tablas del suelo dirigen la mirada del observador hacia arriba para crear un dramático sentido del espacio. A pesar de su aparente espontaneidad, se trata de una pintura minuciosamente estudiada que Degas iba modificando a medida que trabajaba en ella. JW

## 👁️ PUNTOS DESTACADOS



### 1 DETALLES INFORMALES

Una de las jóvenes bailarinas aparece jugueteando con uno de sus pendientes, aunque su cara está parcialmente tapada por el hombro encorvado de la niña que está sentada al piano rascándose la espalda. Estos detalles informales añaden un toque de humor y una sensación de realismo a la pintura.



### 2 PILASTRAS

Degas copió estas pilastras de mármol de otra pintura en la que se representaba una escena similar. Solía dibujar en la Ópera de París hasta que se incendió en 1873. En lugar de pintar en el nuevo local, optó por dibujar las localizaciones de sus pinturas posteriores basándose en sus dibujos del antiguo.



### 3 MONSIEUR JULES PERROT

La imagen de *monsieur Perrot* está basada en un dibujo que Degas hizo en 1875. Perrot fue uno de los bailarines más aventajados de su generación y un célebre coreógrafo. En realidad se había retirado de la enseñanza diez años antes de que Degas empezara esta pintura. La imagen parece ser en parte un homenaje a este gran hombre. Los escáneres de rayos X han revelado que Degas originariamente había pintado a un profesor de danza no identificado.



### 4 CAMBIO DE PUNTO FOCAL

Inicialmente, la bailarina que aparece en primer plano era la figura principal de la pieza y estaba encarada al observador. Degas le dio la vuelta, dirigiendo la mirada del espectador hacia el nuevo punto focal de la pieza: Jules Perrot. Los detalles rojos contribuyen a articular el sentido del espacio.

## 🕒 PERFIL DEL ARTISTA

### 1834-1858

Tras estudiar derecho, Hilaire-Germain-Edgar Degas ingresó en la *École des Beaux-Arts* en abril de 1855, donde se formó con Louis Lamothe (1827-1860), un antiguo alumno de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), con quien desarrolló un estilo basado en la exquisita artesanía. También vivió tres años en Italia, donde estudió a los antiguos maestros.

### 1859-1873

Degas regresó a París y cambió de dirección artística, probablemente influenciado por Manet. Sustituyó las localizaciones históricas por cafés, el ballet o el hipódromo.

### 1874-1885

La obra de Degas se expuso en la primera exposición impresionista de 1874. Las deudas familiares le obligaron a concentrarse en su arte para ganar dinero y empezó a crear algunas de sus obras más perdurables, en las que a menudo representaba a artistas o a ciudadanos parisinos de la clase obrera, como por ejemplo *La absenta* (1876), *Miss La La en el Circo Fernando* (1879), y numerosas imágenes de bailarinas, entre ellas *La estrella del ballet* (h. 1876) o la escultura *Pequeña bailarina de catorce años* (h. 1881).

### 1886-1917

Degas empezó a trabajar más con la pintura al pastel y la escultura y produjo varias escenas memorables con protagonistas femeninas, entre ellas *La bañera* (1885-1886) y *Bailarinas en el bar* (1888). También experimentó con la fotografía.

# Baile en el Moulin de la Galette 1876

PIERRE-AUGUSTE RENOIR 1841-1919



óleo sobre lienzo  
131 x 175 cm  
Musée d'Orsay, París, Francia

**P**ierre-Auguste Renoir aplicó pinceladas de colores vibrantes en esta compleja obra para transmitir la animada atmósfera de una multitud en movimiento. Esta pintura fue expuesta en la tercera exposición impresionista, de 1877, y suscitó tanto críticas como elogios. Un crítico declaró que la pintura captaba «a la perfección la atmósfera estentórea y más bien bohemia de esta sala de bailes al aire libre»; otro comentarista opinó que las figuras parecían «estar bailando sobre una superficie que parecía un conjunto de nubes purpúreas». Sin duda, una obra maestra del impresionismo temprano, esta obra representa a personas jóvenes disfrutando de una tarde de domingo en un baile bajo el sol del jardín de Le Moulin de la Galette, un antiguo molino de viento de Montmartre, París, reconvertido en café y sala de bailes.

El amigo y biógrafo de Renoir, Georges Rivière, afirmó que la obra había sido pintada *in situ*, pero sus grandes dimensiones y la existencia de dibujos preliminares hacen pensar que Renoir completó la obra en su taller después de haber dibujado varios esbozos al aire libre. Renoir alquiló un estudio cerca de Le Moulin para poder asistir a los bailes y poder pintar la escena. En lugar de usar modelos profesionales, Renoir convenció a sus amigos artistas y escritores y a varias trabajadoras locales para que posaran para él. Rivière aparece sentado en la mesa de la derecha de la pintura, con un sombrero de paja. La pareja de Renoir, Marguerite Legrand, conocida como Margot, aparece bailando, con un vestido rosa, a la izquierda del lienzo. Quizás a causa de las opiniones dispares que suscitó la obra, Renoir empezó a distanciarse del grupo de artistas impresionistas después de la exposición y empezó a centrarse en la exposición de su obra en el Salón de París. **JW**

## NAVEGADOR



## PUNTOS DESTACADOS



### 1 LÁMPARAS DE GAS

Los bailes dominicales del Moulin de la Galette se extendían hasta las once de la noche. Al anochecer, se encendían lámparas de gas. Renoir incluye estas características lámparas blancas en la pintura, aunque su objetivo no era captar la luz artificial, sino los efectos de la luz del día a través de los árboles.



### 2 ATMÓSFERA DE COQUETE

Renoir capta la atmósfera de flirteo del baile. Un hombre deja reposar su mano sobre el tronco de un árbol, inclinándose hacia adelante, como si intentara llamar la atención de la adolescente, con la espalda apoyada en el árbol. Entre ellos, una niña sentada mira fijamente a uno de los hombres en primer plano.



### 3 FIGURA CORTADA

En la esquina inferior izquierda de la pintura aparece una joven mujer sentada en un banco hablando con una niña pequeña, cuya inclusión añade un toque de inocencia a la escena. La cara de la mujer está cortada por el borde del lienzo. Este corte pone de relieve la influencia de la fotografía en la obra de Renoir y contribuye a transmitir una sensación de inmediatez e informalidad. Renoir crea conscientemente la sensación de que esta escena no es un posado.



### 4 VESTIDO DE LA BAILARINA

Las ligeras pinceladas que caracterizaban a Renoir captan el efecto de la luz y las sombras sobre el vestido rosa de Legrand, sobre su pareja de aspecto desenfadado y sobre el suelo en el que bailan. Las manchas de tonos rosa pálido, rosa perla y azul malva constituyen las «nubes purpúreas» a las que se refería el crítico contemporáneo. Las pinceladas suaves y quebradas de Renoir difuminan los bordes y disuelven las formas, pero aun así, unifican la composición.

## PERFIL DEL ARTISTA

### 1841-1860

Renoir nació en Limoges, en el suroeste de Francia, donde trabajó en una fábrica de cerámica pintando diseños sobre las vasijas.

### h. 1861-1868

Se trasladó a París y empezó a trabajar en el taller del pintor académico (véase pág. 276) suizo Charles Gleyre (1806-1874), que estaba muy de moda en la época. Allí se dejó influenciar por la obra del pintor realista (véase pág. 300) Gustave Courbet. En París, Renoir conoció a otros pintores, entre ellos Claude Monet y Alfred Sisley. Más adelante, los tres se convertirían en pintores impresionistas. Renoir expuso por primera vez en el Salón de París en 1864.

### 1869-1880

Renoir y Monet trabajaron juntos dibujando a orillas del río Sena; Empezó a usar colores más claros. En 1874, seis de las pinturas de Renoir fueron expuestas en la primera exposición impresionista.

### 1881-1890

Tras visitar Italia y dejarse impresionar por la obra de Rafael (1483-1520), el estilo de Renoir cambió: se volvió más lineal y clásico y adoptó una técnica formal.

### 1891-1919

Renoir padeció artritis reumatoide. En 1892 viajó a España y se inspiró en la obra de Diego Velázquez (1599-1660). En 1907 se trasladó a Provenza porque su clima era más cálido. En los últimos años de su vida se pasó a la escultura.

## PORCELANA PINTADA

A la edad de trece años, Renoir aceptó un puesto de trabajo como aprendiz de pintor de porcelana, un trabajo que desempeñó durante cinco años hasta que la fábrica fue automatizada. Tal fue la habilidad que adquirió que se le conocía con el apodo de Señor Rubens. Durante este periodo desarrolló un cierto gusto por el arte decorativo, especialmente el francés del siglo XVIII, y su técnica como colorista a través del uso de colores claros y nítidos. Esta pieza de porcelana (*inferior*) del siglo XVIII diseñada por el artista del rococó (véase pág. 250) François Boucher (1703-1770) y fabricada en Sèvres es un buen ejemplo del extraordinario efecto de los colores puros sobre un fondo blanco que tanto inspiró a Renoir. Al haber pintado sobre porcelana blanca, Renoir era consciente de que un lienzo pintado de color blanco o crema hacía que los colores parecieran más claros y más luminosos. En su pintura *Baile en el Moulin de la Galette*, Renoir muestra una gran destreza en la forma de unificar la gran y compleja composición a través de la superposición de tonos azules, oscuros y claros, rosas perlados, cremas y amarillos mantecosos.



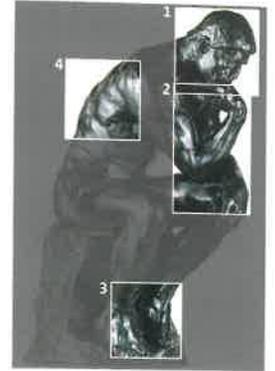
## El pensador 1880-1881

AUGUSTE RODIN 1840-1917



bronce  
68,5 cm de altura  
Burrell Collection,  
Glasgow, Reino Unido

## NAVEGADOR



En un principio, Rodin diseñó esta escultura como parte de un encargo más amplio para el Musée d'Arts décoratifs de París. El conjunto se titulaba *Las puertas del infierno* y estaba compuesto de varias estatuas que representaban diversos personajes de la *Divina comedia* de Dante. Esta figura tenía que estar situada sobre el dintel, contemplando el destino de las atormentadas figuras esculpidas en relieve justo debajo de él. Pero el museo nunca llegó a construirse. En 1888 *El pensador* fue expuesto como una obra independiente titulada *El poeta*. Es probable que esta escultura representara al poeta Dante. No obstante, Rodin prescindió de detalles anecdóticos y esculpió una figura desnuda para crear una imagen atemporal y universal. Cada uno de los elementos de *El pensador* es ilustrativo de la reflexión intensa y continuada. Como afirmó el propio Rodin: «Piensa no solo con el cerebro, con la frente arrugada, las narinas dilatadas y los labios comprimidos, sino también con cada uno de los músculos de sus brazos, de su espalda y de sus piernas, con el puño cerrado y los dedos de los pies doblados». Esta obra maestra muestra la extraordinaria fuerza expresiva que Rodin confería al cuerpo humano desnudo; una de sus esculturas de bronce está situada sobre su tumba. IZ

## PUNTOS DESTACADOS



### 1 CABEZA INCLINADA

La figura está absorta en sus pensamientos, con la barbilla apoyada en la mano. Su cabeza inclinada y sus dedos doblados sugieren que se está entregando a una profunda concentración. Sus enormes rasgos son toscos y poco refinados comparados con las exageradas arrugas de su modelada frente.



### 2 CONTRAPPOSTO

El brazo derecho doblado de la figura reposa sobre su muslo izquierdo y su brazo izquierdo, en posición más relajada, reposa sobre su rodilla izquierda. La postura del *contrapposto* recuerda a las esculturas y a las pinturas de Miguel Ángel y hace que la escultura resulte interesante desde todos los ángulos. La postura también acentúa los tonos de la piel, los músculos y las venas de la figura. Rodin puso mucho énfasis en el poder emocional del contorno.



### 3 DEDOS DE LOS PIES DOBLADOS

Los dedos de los pies, doblados como si agarraran la escarpada roca, expresan intensidad y concentración: la expresión física externa del esfuerzo mental interno. La tensión se extiende hasta los músculos de las pantorrillas, los cuales añaden intensidad y movimiento a la figura a pesar de estar señitada.



### 4 ESPALDA MUSCULADA

La luz, al caer sobre la escultura, enfatiza la tensa musculatura de la espalda del pensador. La textura abultada de la superficie crea dramáticos contrastes de luces y sombras, que evocan las pinceladas quebradas de la pintura impresionista, algo que mejora si se contempla desde todos los ángulos.

## PERFIL DEL ARTISTA

### 1840-1870

Cuando era adolescente, Rodin se inscribió en la escuela estatal de arte y diseño. A pesar de haber recibido premios de dibujo y moldeo, fue rechazado en tres ocasiones por parte de la prestigiosa *École des Beaux-Arts*. A continuación optó por ganarse la vida como cantero ornamental.

### 1871-1879

Rodin se trasladó a Bélgica para encontrar un trabajo y organizó su primera exposición como escultor independiente en Bruselas. En 1875 viajó a Italia, donde se dejó inspirar por la obra de Miguel Ángel. La primera gran obra de Rodin, *La edad de bronce* (h. 1876) causó verdadero furor cuando fue expuesta en Bruselas y en el Salón de París. Era tan realista que fue (erróneamente) acusada de ser un molde de un modelo real.

### 1880-1899

En 1880 a Rodin se le encargó la creación de *Las puertas del infierno*. Mientras trabajaba en este y otros proyectos, su reputación y su taller fueron creciendo. La naturaleza radical de obras como *Los burgueses de Calais* (encargada en 1884) y el magnífico *Monumento a Balzac* (encargado en 1891) llevó consigo notoriedad y éxito.

### 1900-1917

A pesar de la controversia que rodeaba su obra, Rodin era considerado el mejor escultor vivo del mundo; en la Exposición Universal de París de 1900 se le dedicó un pabellón entero. Se casó con la que había sido su compañera durante buena parte de su vida, Rose Beurat, pocos meses antes de morir.

# Nenúfares: mañana con sauces llorones 1915-1926

CLAUDE MONET 1840-1926

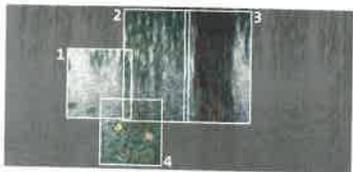


panel izquierdo  
óleo sobre lienzo  
200 x 425 cm  
Musée de l'Orangerie, París, Francia

Los nenúfares fueron el principal centro de atención del arte de Claude Monet durante más de veinticinco años. En 1890 compró la casa y los terrenos que él y su familia tenían alquilados en Giverny, en el departamento francés de Eure. La familia convirtió los terrenos en jardines, en los que había un gran estanque de nenúfares. Monet construyó un enorme taller en el jardín para poder trabajar. Además de las pinturas dedicadas a los nenúfares (produjo en torno a 250), el artista también previó pintar un gran proyecto decorativo que envolvería al observador. Animado por un distinguido amigo, el primer ministro francés Georges Clemenceau, creó lo que se ha bautizado como la «Capilla Sixtina del impresionismo»: una serie de magníficos murales en los que se representa el estanque de nenúfares desde distintos puntos de vista.

En 1927, un año después de la muerte de Monet, estos ocho murales de nenúfares fueron instalados en dos salas ovaladas de la Orangerie, un edificio del jardín de las Tullerías de París. Este panel está situado a la izquierda de uno de los murales, una obra compuesta por tres paneles que mide casi 13 m de longitud. El enorme lienzo—el artista trabajó en él durante años en su estudio—es una síntesis de observación y memoria que puede parecer alejado de las pequeñas pinturas esquemáticas que Monet ejecutaba con rapidez al aire libre durante sus primeros años como pintor impresionista. Aun así, las preocupaciones de sus primeros años continuaban siendo las mismas: el agua, los reflejos y lo que él llamaba *enveloppe*—el «envase» atmosférico de luz que baña cada una de las escenas—. Como él mismo dijo sobre su estanque de nenúfares, «la esencia del motivo es el reflejo del agua, que cambia de aspecto a cada instante». JW

## NAVEGADOR



## PUNTOS DESTACADOS



### 1 REFLEJOS

Para capturar los reflejos en el agua de un día nuboso pero claro, Monet aplica pinceladas extraordinariamente libres y entrelazadas para crear un velo incrustado de colores iridiscentes. Monet omite tanto el horizonte como el cielo, con lo que crea así un sentido del espacio ambiguo y flotante.



### 2 RASTRO DE LAS HOJAS

Las hojas del sauce llorón que tocan la superficie del agua dejan un fino rastro continuo a su paso y apenas pueden distinguirse de sus propios reflejos. Zarcillos de pintura verde, salpicados de rosas y azules oscuros, descienden en vertical por el lienzo y se entrelazan caóticamente con los blancos, los rosas y los azules de la superficie del estanque. El fleco de hojas se extiende por todo el lienzo, de arriba abajo, con lo que crea un efecto de friso bidimensional.



### 3 TRONCO DEL SAUCE

En un momento dado, Monet decidió reducir el grosor de este tronco. Aunque está pintado con pintura texturada de color marrón, azul, ocre y rosa intenso, sus bordes han sido bruscamente cubiertos con los colores pálidos del agua y la vegetación situadas detrás. En el lienzo completo, los troncos recorren el lienzo de arriba abajo, creando una especie de mecanismo para enmarcar la composición. La superficie del agua parece flotar detrás de los troncos.



### 4 FLORES

Los racimos de flores de color blanco, rosa pálido y amarillo que salpican la superficie del lienzo están pintados con densos *impastos*. La forma elíptica de los nenúfares se sugiere a través de rápidas pinceladas caligráficas de pintura roja, azul y verde, que son mucho más finas.

## PERFIL DEL ARTISTA

### 1851-1857

Claude Monet empezó vendiendo caricaturas al carboncillo en Le Havre. Eugène Boudin le enseñó primero a manejar la pintura al óleo; ambos pintaban en exteriores, inspirados por el pintor holandés Johan Jongkind (1819-1891).

### 1858-1872

Monet estudió en el *atelier* parisino de Charles Gleyre, donde conoció a Pierre-Auguste Renoir, Frédéric Bazille y Alfred Sisley. Sus experimentos a la hora de capturar con rapidez los efectos de la luz mientras pintaban en exteriores dieron pie al desarrollo del impresionismo. Monet se casó con Camille Doncieux en 1870. Su pintura *Impresión, sol naciente* (1872) motivó el nombre con el que el crítico Louis Leroy bautizó el movimiento.

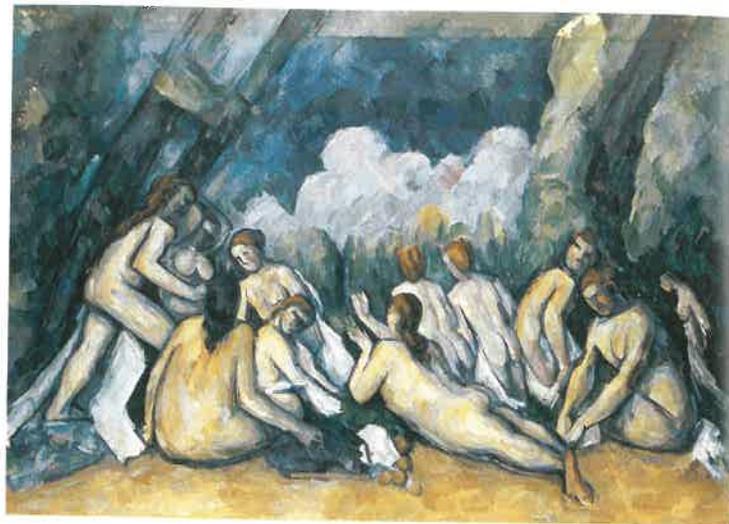
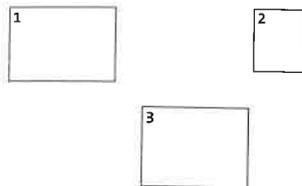
### 1873-1880

Camille murió en 1879 y se hizo cargo de sus dos hijos Suzanne Hoschedé (que también tenía hijos) en París hasta que se fueron a vivir con Monet en el departamento de Eure en 1880.

### 1881-1926

Las obras de Monet empezaron a venderse por importantes sumas de dinero y en 1890 compró la propiedad de Giverny. Entre sus últimas pinturas se cuentan numerosos estudios de la catedral de Ruan, en los que observó los efectos cambiantes de la luz.

# POSTIMPRESIONISMO



- 1 **Bañistas** (h. 1894-1905)  
Paul Cézanne • óleo sobre lienzo  
127 x 196 cm  
National Gallery, Londres, Reino Unido
- 2 **Autorretrato** (1889)  
Vincent van Gogh • óleo sobre lienzo  
65 x 54,5 cm  
Musée d'Orsay, París, Francia
- 3 **Paisaje tropical, Martinica** (1887)  
Paul Gauguin • óleo sobre lienzo  
90 x 115 cm  
Staatsgalerie Moderner Kunst, Múnich, Alemania

El término *postimpresionismo* hace referencia a la obra de una serie de artistas que tomaron el relevo de los impresionistas (véase pág. 316). Estos artistas no formaban un grupo o un movimiento cohesionado ni compartían un objetivo o un estilo común. La mayoría o bien habían pasado por una fase impresionista anterior o se habían visto afectados por algún aspecto del estilo antes de emprender la exploración de nuevos territorios artísticos. En la práctica, el término *postimpresionismo* se usó sobre todo para describir la obra de cuatro artistas: Paul Cézanne (1839-1906), Georges-Pierre Seurat (1859-1891), Vincent van Gogh (1853-1890) y Paul Gauguin (1848-1903). Los cuatro artistas reaccionaron, cada uno a su manera, al impresionismo: Cézanne se centró en la escultura pictórica; Seurat se interesó por la naturaleza científica del color; las pinceladas expresivas de Van Gogh reflejaban la intensidad emocional del artista, y Gauguin experimentó con el uso simbólico del color y la línea.

El término *postimpresionista* fue acuñado por el crítico de arte y pintor inglés Roger Fry (1866-1934). De 1906 a 1910 trabajó como comisario de exposiciones en el Metropolitan Museum of Art. En 1910 organizó una exposición de arte francés moderno en Londres titulada «Monet y los postimpresionistas». El evento se organizó de forma apresurada y las críticas que suscitó fueron en su mayor parte negativas; no obstante, causó sensación porque presentó el arte contemporáneo europeo al público inglés. La mayoría de las obras expuestas eran de Cézanne, Gauguin y Van Gogh. El título de la exposición fue lo único en lo que los organizadores fueron capaces de ponerse de acuerdo. Se barajaban los términos *expresionistas* y *synetistas*, pero finalmente optaron por *postimpresionistas*. Dos años después, Fry organizó una segunda exposición postimpresionista mucho mejor enfocada y mejor recibida.

El impresionismo había revolucionado el arte francés. Había revelado nuevas formas de capturar el mundo físico sobre un lienzo. No obstante, muchos artistas tuvieron la sensación de que habían llegado al final de un callejón sin salida: parecía que pintar sombras y reflejos ya no era suficiente. Los artistas postimpresionistas por lo general se alejaron del naturalismo del impresionismo y, en su lugar, empezaron a usar colores más vivos, pinceladas más densas y expresivas, que enfatizaban las formas geométricas y temas más propios de la vida real. La máxima representación de este enfoque se encuentra en el corazón de la obra de Cézanne. Paul Cézanne quería desprenderse de los detalles superficiales para ir un poco más allá y analizar la geometría esencial de la naturaleza. Mientras que la mayoría de los impresionistas aplicaban pequeños toques de pintura, Cézanne optó por el uso de parches de color más grandes. A medida que fue adquiriendo confianza, estos planos de color se fueron volviendo más grandes y más abstractos. Los resultados pueden verse en sus últimos paisajes, como por ejemplo *La montaña Sainte-Victorie con gran pino* (h. 1887; véase pág. 332), y sus últimas pinturas figurativas, como por ejemplo *Bañistas* (izquierda). Este enfoque radical de la composición influyó notablemente en los cubistas (véase pág. 388).



Gauguin empezó a pintar como pasatiempo. Animado por Camille Pissarro (1830-1903), desarrolló un estilo impresionista y participó en las cinco últimas exposiciones impresionistas. Cuando el movimiento empezó a desintegrarse, se dejó influenciar por los pintores simbolistas (véase pág. 338), los cuales adoptaron colores puros, sin mezclar, y un estilo rítmico y lineal para expresar ideas o emociones. Antes de trasladarse a vivir a Tahití, donde residió durante la última parte de su carrera, Gauguin pasó cinco meses (en el año 1887) en la isla caribeña



## HECHOS CLAVE

1872	1879	1884	1886	1889	1891	1893	1895	1899	1903	1906	1912
Cézanne se traslada cerca de la casa de Pissarro en Pontoise. Pissarro anima a Cézanne a centrarse en la pintura de paisajes.	El pintor <i>amateur</i> y físico estadounidense Ogden Rood (1831-1902) escribe un influyente libro sobre la teoría del color titulado <i>Cromática moderna</i> .	Influenciado por las teoría óptica y la teoría del color, Seurat empieza a trabajar en la pintura de <i>Tarde de domingo en la isla de La Grande Jatte</i> , 1884 (véase pág. 334).	Van Gogh abandona Amberes y se traslada a París, donde conoce a Gauguin, Seurat y Pissarro, entre otros.	Van Gogh pinta <i>Noche estrellada</i> . Ese mismo año produce más de 150 lienzos.	Seurat muere de meningitis a la edad de treinta y un años; según Signac, «murió por exceso de trabajo».	Gauguin pinta <i>La luna y la tierra</i> basándose en una leyenda polinesia.	Cézanne organiza una exposición individual en París que inspira a multitud de jóvenes artistas.	Signac publica <i>De Eugène Delacroix al neoimpresionismo</i> , una obra que glorifica a los postimpresionistas.	El Salon d'Automne de París alberga una exposición de pinturas de Gauguin. Su obra influye en la obra de los jóvenes artistas vanguardistas.	Cézanne muere en Aix-en-Provence, Francia, tras haber alcanzado un estatus casi de mito entre las sucesivas generaciones de artistas.	Fry organiza una segunda exposición postimpresionista en Londres. Alberga diversas obras cubistas y cuenta con secciones británicas y rusas.

4

5

7

6

**4 Modelos (1886-1888)**

Georges-Pierre Seurat • óleo sobre lienzo  
200 x 250 cm  
The Barnes Foundation, Merion,  
Estados Unidos

**5 Retrato de Alice Sethe (1888)**

Théo van Rysselberghe • óleo sobre lienzo  
195 x 98 cm  
Musée départemental Maurice Denis,  
Saint-Germain-en-Laye, Francia

**6 En el Moulin Rouge: el baile (1890)**

Henri de Toulouse-Lautrec •  
óleo sobre lienzo  
116 x 150 cm  
Philadelphia Museum of Art,  
Estados Unidos

**7 Mujeres en el pozo (1892)**

Paul Signac • óleo sobre lienzo  
195 x 131 cm  
Musée d'Orsay, París, Francia



de Martinica, donde pintó la obra *Paisaje tropical, Martinica* (página anterior, inferior), uno de los diversos lienzos inspirados en la vegetación exótica y el paisaje de la isla. Las pinturas que produjo en Martinica ponen de manifiesto la adopción por parte del artista de colores más lisos y cálidos y su giro hacia el cloisonismo, un estilo pictórico en el que se usaban líneas oscuras o llamativas para cercar zonas de colores claros. Gauguin continuó explorando más en profundidad este nuevo estilo en la colonia de artistas de Pont-Aven, en Bretaña, un lugar que visitó en varias ocasiones junto con muchos otros artistas. La obra que produjo durante este tiempo sirvió de inspiración a un grupo de jóvenes pintores conocido con el nombre de Nabis y encabezado por Paul Sérusier (1864-1927).

Gauguin hizo una infortunada visita a Van Gogh en Arlés, al sur de Francia, donde este último vivía sumido en la pobreza y en la depresión, pero donde produjo muchas de sus obras más célebres. Gauguin y Van Gogh se habían conocido en París, donde ambos se habían sentido oprimidos por las limitaciones del arte impresionista. Una discusión entre los dos artistas en Arlés desembocó en la crisis de Van Gogh durante la cual se mutiló la oreja izquierda. A pesar de su delicada salud mental, Van Gogh consiguió combinar el simbolismo y las formas simplificadas y decorativas que había contemplado en los grabados japoneses para conseguir un efecto extraordinario. La intensidad de la personalidad de Van Gogh se pone de relieve en su *Autorretrato* (véase pág. 329). El artista produjo alrededor de cuarenta y tres autorretratos en un período de diez años. En una carta dirigida a su hermana explicaba: «Estoy buscando un parecido más profundo que el obtenido por un fotógrafo». En este autorretrato de 1889 puede verse su característica técnica del *impasto*, con sus pinceladas gruesas y arremolinadas que tanto enfatizan la mirada fija del protagonista. Los tonos azules y verdes que dominan el lienzo contrastan notablemente con los rojizos del pelo y la barba del artista.

Como Cézanne, Seurat se centró en un aspecto específico del impresionismo, pero lo trasladó a otro nivel. Su principal interés era la óptica. Seurat admiraba la armonía de colores vibrantes conseguidas por los impresionistas; no obstante, sus métodos no le satisfacían. Los impresionistas combinaban casi siempre los colores de manera intuitiva; Seurat, en cambio, estaba decidido a establecer una metodología más racional y científica para su arte. Se documentó mucho sobre el tema, basando su técnica «divisionista» en las ideas que encontró en *Grammaire des Arts du Dessin* (*Gramática de las artes del dibujo*; 1867). Llegó a la conclusión de que sus colores serían más vivos e intensos si intercalaba pequeños toques de tonos complementarios en lugar de mezclarlos en su paleta.

Seurat bautizó su teoría de la separación de colores con el nombre de «divisionismo», pero pronto empezaron a usarse otros muchos términos. El crítico Felix Fénéon (1861-1944) bautizó la técnica con el nombre de «puntillismo» y acuñó el término *neoimpresionismo* para describir el movimiento fundado por Seurat. Los neoimpresionistas introdujeron un enfoque más científico del color y la luz a través de las técnicas del divisionismo y el puntillismo. Probablemente Seurat pensó que estaba refinando la técnica de los impresionistas, pero no tenía ninguna intención de darle el mismo uso. Sus pinturas no representan reflejos parpadeantes ni fugaces efectos luminicos. Sus figuras son estáticas, esculturales y tienen un carácter atemporal. Aunque la pintura *Tarde de domingo en la isla de La Grande Jatte*, 1884 (1884-1886; véase pág. 334) levantó una gran controversia cuando fue expuesta en la última exposición impresionista, de 1886, muchos pensaron que se trataba de un manifiesto de las teorías del artista, lo que incitó a muchos a convertirse a su estilo. Su pintura *Modelos* (izquierda) fue la segunda que Seurat produjo en el estilo puntillista. Esta monumental obra retrata a modelos desnudas desvestiéndose en el taller de Seurat, probablemente justo después de haber posado para la pintura *Tarde de domingo en la isla de La Grande Jatte*, 1884.

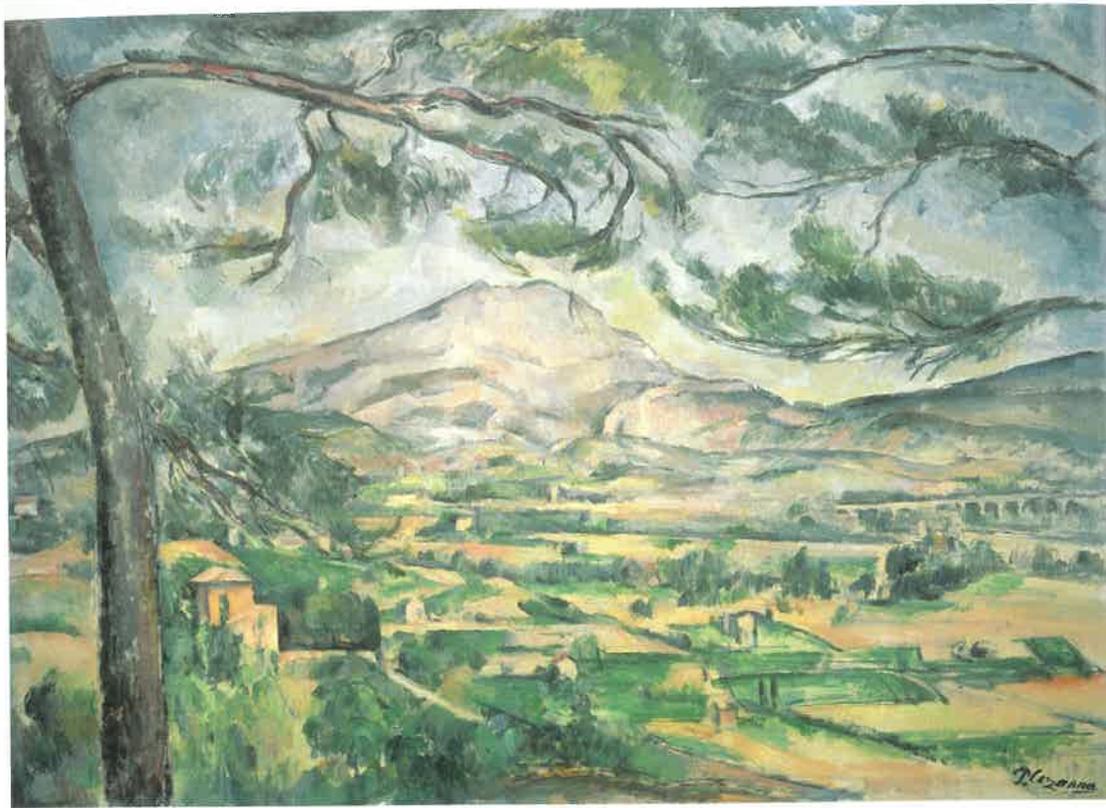
El más destacado de los discípulos de Seurat fue Paul Signac (1863-1935). Se conocieron en 1884 y se hicieron amigos de inmediato. Signac promulgó el evangelio del divisionismo con un fervor considerable; tras la muerte de Seurat en 1891 se convirtió en el principal portavoz del grupo. En 1892 abandonó París para instalarse en Saint Tropez, donde produjo varias pinturas del puerto. Signac pintó *Mujeres en el pozo* (página anterior, inferior) a partir de uno de sus primeros dibujos. Decidió separar los dos personajes y dedicarles una pintura. Sintetizó elementos del paisaje para crear un paisaje nuevo. En Francia, los otros neoimpresionistas destacados fueron Henri Edmond Cross (1856-1910) y Pissarro; en Bélgica los principales representantes del estilo fueron Théo van Rysselberghe (1862-1926) y Henri van de Velde (1863-1957). Van Rysselberghe aplicó las técnicas divisionistas al campo de la pintura de retratos, como puede verse en pinturas como *Retrato de Alice Sethe* (*superior derecha*).

Uno de los artistas postimpresionistas más coloristas fue Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901). La mayoría de sus obras, entre ellas *En el Moulin Rouge: el baile* (inferior), se centran en los cafés bohemios, los burdeles y los clubes nocturnos de Montmartre, un sórdido mundo que retrató con fidelidad y a su vez con compasión, humor y perspicacia. El hombre que puede verse bailando con gran destreza a la izquierda de la pintura es un experto bailarín que actuaba bajo el seudónimo de Valentin le Désossé («Valentin el Deshuesado»). Toulouse-Lautrec fue un artesano extraordinario: innovador en su uso de las rápidas pinceladas, en el énfasis que ponía en los perfiles y los contornos y en su habilidad a la hora de capturar la espontaneidad de la gente en su entorno de trabajo. **IZ**



# La montaña Sainte-Victoire con gran pino h. 1887

PAUL CÉZANNE 1839-1906

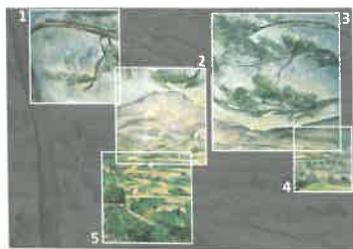


óleo sobre lienzo  
67 x 92,5 cm  
The Courtauld Gallery, Londres, Reino Unido

Situada justo al este de Aix-en-Provence, la montaña Sainte-Victoire fue el tema más recurrente de las pinturas de Paul Cézanne. Pintó más de sesenta representaciones de la misma montaña: la usaba para llevar a cabo sus radicales experimentos con la pintura de paisajes y de hecho cambió continuamente su técnica pictórica. Mientras que los impresionistas (véase pág. 316) se habían centrado en los efectos fugaces de la luz y el clima en el paisaje, Cézanne intentó analizar la geometría subyacente de las rocas y la vegetación «para tratar la naturaleza a través del cilindro, la esfera, el cono». Su principal objetivo profesional fue reproducir sus escenas exactamente como las veía: un árbol, por ejemplo, podía aparecer como un cilindro representado a través de unos pocos planos de color. Cézanne estudió la montaña Sainte-Victoire desde diversos ángulos, mediante bloques de color para conseguir un efecto espacial conocido como «profundidad plana» y representar así la topografía de la montaña de forma más efectiva.

Cézanne pintó este lienzo desde un rincón de la propiedad de su cuñado, desde donde solía trabajar en dos imágenes de la misma vista al mismo tiempo. Cuando Cézanne expuso esta obra por primera vez en una sociedad de pintores *amateur* de Aix, la Société des Amis des Arts, en 1895, fue recibida con cierta incompreensión. La única persona que admiró la pintura fue el hijo de un amigo de la infancia de Cézanne, el joven poeta y escritor Joachim Gasquet. El artista le agradeció tanto esta apreciación que firmó la pintura –algo que hacía en raras ocasiones– y se la regaló a Gasquet. Dos años antes de la muerte de Cézanne, en 1906, Gasquet vendió la pintura por la entonces increíble cantidad de 12 000 francos; en ese momento Cézanne ya había sido redescubierto por los jóvenes pintores vanguardistas contemporáneos. **IZ**

## NAVEGADOR



## PUNTOS DESTACADOS



### 1 EL CIELO ENTRE LAS RAMAS

A Cézanne le preocupaba más el efecto general de su pintura que los detalles individuales. Entre las ramas del árbol pueden verse trozos pintados de gris y verde que pueden ser nubes u hojas. Estos trozos contribuyen a crear el efecto deseado: hacer que la parte superior del lienzo desprendiera movimiento.



### 2 MONTAÑA

Cézanne dibujaba los elementos principales con marcas muy simples hechas con carbón y después añadía parches de color. Construía sus formas orquestando minuciosamente los tonos de dichos parches. La superficie escarpada de la montaña se transmite únicamente a través del color.



### 3 RAMAS SOBRE LA HONDONADA

El árbol constituye un marco para el motivo principal: la montaña. La ligera curva del tronco complementa la suave pendiente diagonal del paisaje que aparece en primer plano. De un modo similar, las ramas de la derecha siguen la línea de la hondonada que puede verse a lo lejos.



### 4 VIADUCTO

El artista incluye en la pintura el Pont de l'Arc, el principal monumento artificial del valle. Cézanne fue omitiendo estos rasgos identificables a la hora de representar detalles específicos; prefería usarlos únicamente como vehículo para explorar la interacción entre el color y la forma.



### 5 PAISAJE SIMPLIFICADO

Cézanne intentaba reducir el paisaje a su estructura más esencial, algo que expresó a través de las líneas y las formas geométricas. Presentaba las curvas en forma de múltiples planos llanos. El efecto era novedoso y fue llevado a una mayor abstracción en la obra de los cubistas (véase pág. 388).

## PERFIL DEL ARTISTA

### 1839-1860

Cézanne nació en Aix-en-Provence, en el sur de Francia. Su padre era fabricante de sombreros y copropietario de un banco; bajo su influencia, Cézanne empezó a estudiar derecho. En 1861 empezó a interesarse por el arte y se inscribió en la Académie Suisse de París, donde conoció a Camille Pissarro.

### 1861-1872

Cézanne regresó a París. Allí expuso en el Salon des Refusés y se relacionó con artistas impresionistas. No obstante, no tuvo éxito comercial. Sus primeras obras están repletas de fantasías mórbidas y a menudo violentas. Esta tendencia cambió después de conocer a la vendedora de libros Mari-Hortense Fiquet en 1869. Cézanne temía la reacción de su padre, por lo que mantuvo la relación en secreto.

### 1873-1886

Cézanne trabajó en Pontoise junto con Pissarro, quien le ayudó a desarrollar un estilo más maduro. Cézanne participó en dos de las exposiciones impresionistas, pero prefería trabajar desde la soledad de Aix. Se casó con Fiquet en 1886.

### 1887-1906

Gracias a la herencia que le dejó su padre, Cézanne era ahora suficientemente rico como para dedicarse plenamente a sus experimentos artísticos. Empezó a ganarse cierto reconocimiento en 1895 después de exponer en una exposición individual organizada por el comerciante de arte Ambroise Vollard.

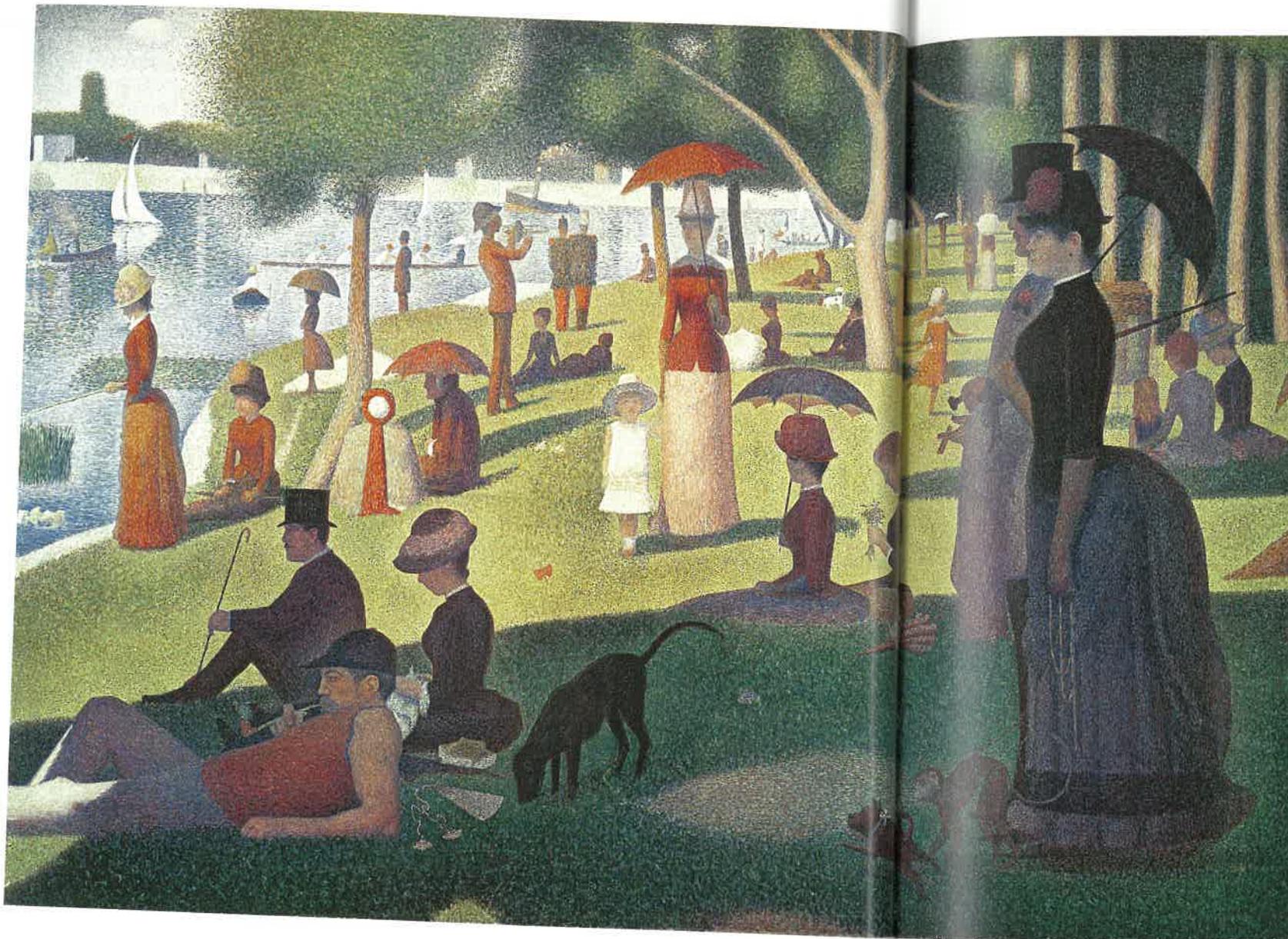
## CAMILLE PISSARRO

El temperamento de Cézanne nunca fue el más adecuado para el estudio académico convencional; aun así, asistió a la Académie Suisse, donde no se practicaba una instrucción formal. La principal influencia del estilo de su madurez vino de la mano del pintor impresionista Camille Pissarro, un estudiante de la Académie. En 1872 Cézanne se trasladó cerca de la residencia que Pissarro tenía en Pontoise, Francia. Pissarro alejó a Cézanne de los melodramáticos inventos de su juventud y le animó a centrarse en la pintura de paisajes, como en la pintura del propio Pissarro *Entrando en la aldea de Voisins* (1872; inferior). Convenció a Cézanne para que pintara en exteriores, algo que resultó ser crucial, ya que sentó las bases del método de trabajo que Cézanne aplicó durante el resto de su carrera.

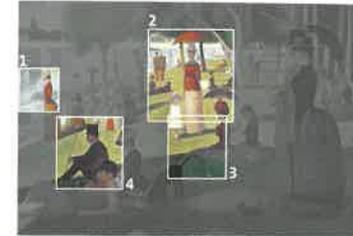


# Tarde de domingo en la isla de La Grande Jatte, 1884.

1884-1886 GEORGES-PIERRE SEURAT 1859-1891



## NAVEGADOR



Esta gigantesca obra maestra de Georges-Pierre Seurat causó un gran revuelo cuando fue expuesta en la última exposición impresionista, de 1886. Algunos asistentes se quedaron perplejos al verla, pero la mayoría de ellos reconoció que se trataba de una obra revolucionaria que iba mucho más allá de los límites del movimiento original. En lo que al tema se refiere –la representación de una escena de la vida urbana moderna–, la obra se mantenía fiel al espíritu del impresionismo. La Grande Jatte es una pequeña isla situada en el río Sena a la que parisinos de todas las clases sociales iban para relajarse durante su día libre. El lienzo de Seurat retrata un corte transversal de la sociedad: soldados, barqueros y una nodriza se mezclan con las clases más altas, elegantemente vestidas. En cuanto a su ejecución, la pintura no podría ser más diferente. El tratamiento de la luz y el color era muy complejo y anunciaba la llegada del estilo puntillista, que desarrolló el propio Seurat. Además, la composición carecía totalmente de la espontaneidad que tanto admiraban los impresionistas. El artista produjo más de cincuenta estudios preliminares a medida que trabajaba minuciosamente en la estructura de la pieza, desde dibujos al óleo del paisaje del fondo hasta dibujos hechos con lápices de colores de figuras individuales. Las figuras parecen anónimas y psicológicamente aisladas, como si de un fragmento de un friso clásico o del Antiguo Egipto se tratara. Su falta de individualidad es deliberada. Seurat quiso dar un paso adelante en el impresionismo y crear una imagen que contara con la *gravitas* y la atemporalidad de una pintura histórica a gran escala. Esto no implica que la obra carezca de un humor irónico propio: Seurat pinta sus figuras vestidas a la última moda, pero adoptando posturas clásicas, sin duda una pulla irónica a la sociedad petimetre moderna. Seurat intentó unir las disparatadas figuras de una forma armoniosa y decorativa. El resultado es una obra que se hizo notoria inmediatamente después de ser expuesta y abrió el camino a un nuevo enfoque de la pintura. **IZ**

óleo sobre lienzo  
207 x 308 cm  
Art Institute of Chicago, Estados Unidos



### 1 MUJER PESCANDO

La imagen de la pescadora resulta desconcertante porque aparece vestida con sus galas dominicales y su único instrumento es su caña de pescar. Se ha sugerido que es una alusión a la figura de una prostituta basada en un juego de palabras: en francés *pêcher* significa «pescar» y *pécher* significa «pecar».



### 2 MUJER Y NIÑA

Seurat dirige la mirada del observador hacia la mujer y la niña que pasean en la media distancia. Ambas miran directamente hacia el observador y parecen estar caminando por un paisaje de ensueño, rodeadas de figuras inmóviles. Son las únicas que no aparecen de perfil.



### 3 USO DE SOMBRAS

Seurat crea profundidad y perspectiva a través de su uso poco natural de las sombras. La extensa zona bañada por una sombra muy oscura en primer plano dirige la mirada del espectador hacia el interior de la pintura y contrasta con el resto de la escena, bañada por la luz del sol.

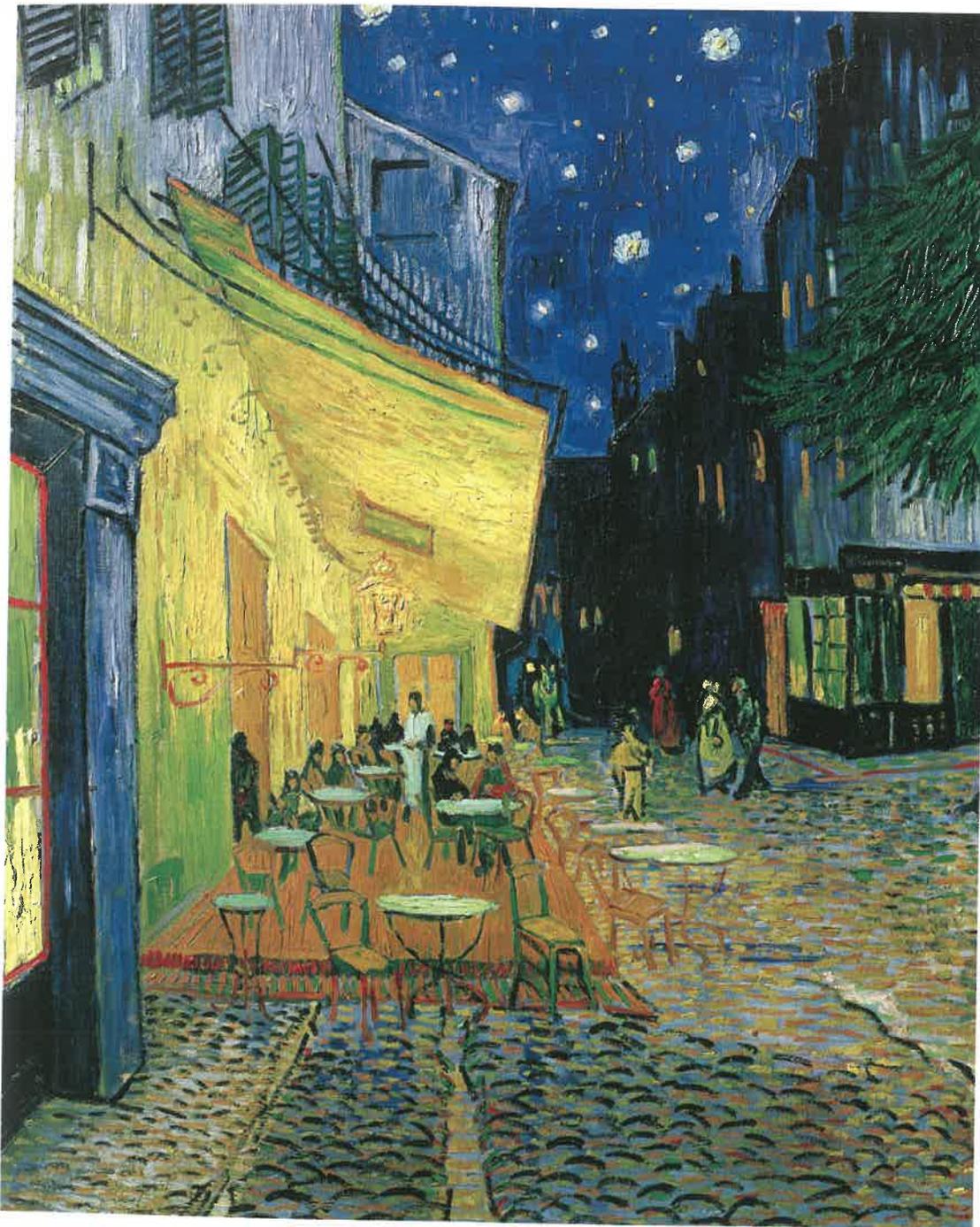


### 4 HOMBRE SENTADO CON SOMBRERO DE COPA

En la composición pueden verse discrepancias de escala. Por ejemplo, el tamaño del hombre sentado parece demasiado reducido en comparación con las dos figuras que están sentadas a su lado y en comparación con la mujer del parasol.

# Terraza de café por la noche 1888

VINCENT VAN GOGH 1853-1890



óleo sobre lienzo  
81 x 65,5 cm  
Rijksmuseum Kröller-Müller,  
Otterlo, Países Bajos

Vincent van Gogh pintó esta vibrante escena nocturna en la Place du Forum en Arlés, Provenza, en septiembre de 1888. Se había instalado en la ciudad a principios de ese mismo año y estaba esperando ansiosamente la llegada de Paul Gauguin. Mientras tanto, trabajó arduamente, experimentando con nuevas técnicas que había aprendido de los impresionistas (véase pág. 316) y combinándolas con colores mucho más ricos y una superficie de pintura mucho más vigorosamente trabajada. Van Gogh mencionó en una de sus cartas que la idea de pintar esta imagen le llegó después de leer una descripción de un café por la noche que aparecía en una novela de Guy de Maupassant. Primero confeccionó un detallado dibujo a la pluma, pero quería «pintar la noche en ese preciso lugar», ya que era «la única forma de evitar las escenas nocturnas convencionales, con su iluminación pobre, cetrina y blanquecina». En la línea de la filosofía impresionista, su principal objetivo era transmitir la oscuridad de forma natural, sin usar pintura negra. Tras completar la obra, escribió con júbilo a su hermano: «Aquí tienes: una pintura nocturna en la que no he usado el color negro, solo los preciosos colores azul, violeta y verde». 1Z

## 👁️ PUNTOS DESTACADOS



### 1 CIELO

Van Gogh aplicó la pintura en capas muy gruesas, sin alisar después la superficie. Sus pinceladas son de una visible perfección, especialmente evidentes en la formación del cielo a base de retales. A veces modelaba sus formas mediante varias capas de *impasto* en lugar de dibujarlas primero.



### 2 CABALLO Y TRANSEÚNTES

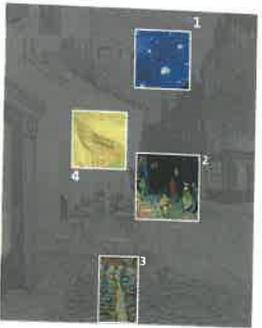
Van Gogh representa el reflejo de la luz amarillenta de las lámparas de gas en el caballo y en los transeúntes. Mientras que los impresionistas hubieran hecho algo así para capturar el momento fugaz, Van Gogh exagera el proceso, usándolo sobre todo para conseguir un efecto decorativo y expresivo.



### 3 CANALETA

El artista se sirve de una perspectiva desconcertante para dirigir la mirada del espectador hacia el interior de la composición. La mitad inferior de la pintura está repleta de líneas convergentes. La línea que forma la canaleta del centro de la pintura señala directamente al camarero. La canaleta está flanqueada por marcadas líneas diagonales: a la izquierda por el pavimento y a la derecha por la fila de mesas de la terraza y por el pavimento.

## 🧭 NAVEGADOR



### 4 TOLDO

Van Gogh se marcó el reto de retratar dos fuentes de luz opuestas: la luz reluciente y artificial del café y la iluminación, más poética, de las estrellas. Van Gogh estaba especialmente absorto en la representación de la zona situada debajo del toldo, pintada en su totalidad con diferentes tonos de amarillo.

## 🕒 PERFIL DEL ARTISTA

### 1853-1881

Van Gogh nació en la localidad holandesa de Groot-Zundert. Su padre era predicador. Empezó varias ocupaciones antes de encontrar su verdadera vocación: trabajó como marchante de arte, como profesor en Inglaterra y como predicador seglar en Bélgica.

### 1882-1885

Van Gogh se trasladó a los Países Bajos, donde tomó clases particulares de arte de la mano de Anton Mauve (1838-1888), clases que pagaba su hermano Theo. En 1885 produjo su primera obra maestra, *Los comedores de patatas*.

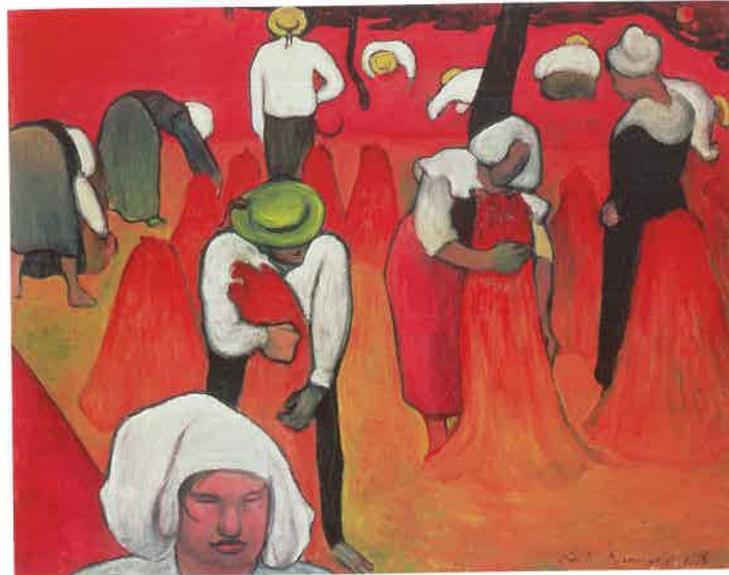
### 1886-1888

Van Gogh se trasladó a París, donde conoció a los impresionistas y su círculo. En 1888 se trasladó a Arlés, en el sur de Francia, atraído por su luz solar; como consecuencia, los colores de sus obras se intensificaron. Gauguin se trasladó también a Arlés, pero la salud mental de Van Gogh se deterioró y acabó agrediendo a Gauguin, el cual abandonó Arlés. Van Gogh, consternado, se mutiló una de sus orejas.

### 1889-1890

Van Gogh fue hospitalizado en Saint-Rémy, donde continuó trabajando con fervor, produciendo algunas de sus mejores pinturas. En 1890 se trasladó a Auvers-sur-Oise, cerca de París, para estar cerca de su hermano. Su obra iba ganando reconocimiento paulatinamente, pero el agotamiento nervioso había hecho mella en el artista. Murió en julio después de pegarse un tiro.

# SIMBOLISMO Y SINTETISMO



1

2

3

- 1 Segadores en Pont Aven (1888)**  
Émile Bernard • óleo sobre lienzo  
72 x 92 cm  
Colección Josefowitz, Lausana, Suiza
- 2 La muerte verde (h. 1905)**  
Odilon Redon • óleo sobre lienzo  
55 x 46 cm  
Museum of Modern Art, Nueva York,  
Estados Unidos
- 3 Le Grand-Lemps (h. 1892)**  
Pierre Bonnard • óleo sobre lienzo  
35 x 24 cm  
Colección privada

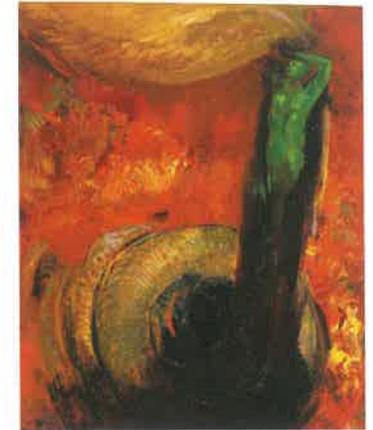
El simbolismo surgió en la década de 1880 como reacción contra la obsesión por el materialismo y el cambio tecnológico del siglo XIX. El término fue acuñado por el poeta y crítico francés Jean Moréas en un artículo que escribió para *Le Figaro* titulado «Le Symbolisme» en 1886. Los poetas simbolistas expresaban sentimientos profundos y personales, escribía Moréas, «para revestir la idea de una forma sensual». El término pronto empezó a aplicarse a cualquier estilo pictórico imaginativo e intuitivo que evitara la objetividad y el naturalismo. Los pintores simbolistas desarrollaron la idea planteada anteriormente por Eugène Delacroix (1798-1863) según la cual el color podía ser expresivo y a su vez descriptivo. Muchos artistas también exploraron ideas similares con respecto a la línea y la forma. Los pintores simbolistas rechazaban el naturalismo y el realismo con el objetivo de revivir el énfasis puesto en la imaginación durante el romanticismo (véase pág. 266). Evitaban el mundo exterior tangible y procuraban mirar en su interior y convertir los sentimientos y las ideas en puntos de partida para crear arte.

El simbolismo estaba más relacionado con un enfoque artístico que con un estilo en particular. Uno de los principales grupos de artistas que aplicaban este enfoque estuvo instalado durante poco tiempo en Pont Aven, en Bretaña. Formaban parte del grupo Paul Gauguin (1848-1903), Émile Bernard (1868-1941) y Paul Sérusier (1864-1927). Los artistas se sentían atraídos por el folclore rural y la piedad religiosa de las zonas rurales más remotas. Experimentaban con imágenes de sueños y recuerdos mediante formas planas y simplificadas, colores poco naturales y patrones rítmicos. Los resultados de estos experimentos pueden verse en la pintura de Bernard *Segadores en Pont Aven* (superior).

La hierba artificialmente roja de la pintura le confiere una sensación de que la escena pertenece a otro mundo. Gauguin, por su parte, creía que el arte era una abstracción creada a través de la síntesis de la naturaleza vista a través de las experiencias del artista. Su estilo, a base de colores lisos y sin mezclar y de formas simplificadas perfiladas en negro, fue enormemente influyente. Un buen ejemplo de este estilo es su pintura *La visión tras el sermón* (1888; véase pág. 340). Gauguin defendía que una reacción emocional al arte era más importante que una respuesta intelectual, y que los artistas debían pintar a partir de su imaginación en lugar de basarse en la observación. Aconsejó a sus compañeros que «pintaran de corazón» porque la emoción es más significativa que las formas naturales. Esta teoría de la síntesis del tema con las emociones fue bautizada con el término *sintetismo*; tanto Bernard como Gauguin presumían de haberla desarrollado. El sintetismo, como rama del simbolismo, vivió su máximo esplendor entre 1888 y 1894, aunque algunos artistas continuaron aplicando este estilo hasta el siglo XX.

Mientras que los pintores del sintetismo exploraban sentimientos a través de personajes humildes, las emociones como la melancolía, la desesperación y la desesperanza se convirtieron en temas centrales para otros artistas simbolistas. Los sueños, las pesadillas, la religión y la muerte se retrataban a través de imágenes intensas y espirituales. Algunos simbolistas trabajaban con un gran detallismo, mientras que otros trabajaban con una sencillez absoluta y casi infantil. Muchos artistas pintaban grandes áreas con colores lisos y otros usaban tonos luminiscentes y aplicaban delicadas pinceladas. Odilon Redon (1840-1916) pintó imágenes de ensueño con elementos e ilusiones imaginarios fragmentados sobre el subconsciente, anticipándose a muchas de las ideas del surrealismo (véase pág. 426). *La muerte verde* (derecha) representa una visión o fantasía macabra en la que aparece una figura verde de aspecto embrujado que emerge del interior de una criatura similar a una serpiente.

Otro grupo de artistas simbolistas fueron los Nabis (a. 1888-1900). Entre los miembros del grupo se encontraban Maurice Denis (1870-1943), Pierre Bonnard (1867-1947), Edouard Vuillard (1868-1940), Félix Vallotton (1865-1925) y Paul Sérusier. El nombre del grupo provenía de la palabra hebrea que significa «profeta» y hacía referencia al entusiasmo que sentían los artistas por el expresivo estilo sintetista de Gauguin y al fervor con el que lo apoyaban. Sérusier, que había conocido a Gauguin en Pont Aven en 1888, era el principal motor del grupo. El estilo de los Nabis se caracterizaba por los parches de colores lisos, los llamativos contornos y el dibujo simplificado. Los artistas también experimentaron pintando sobre diferentes soportes, entre ellos cartón y terciopelo. Además de pintar, produjeron carteles, grabados, textiles e ilustraciones de libros, además de escenografías para producciones teatrales simbolistas. Buena parte de su obra estaba influenciada por los grabados japoneses contemporáneos y por los diseños del movimiento *art nouveau* (véase pág. 346). Mientras que muchos de los Nabis trataban temas cristianos místicos, Bonnard y Vuillard a menudo retrataban escenas domésticas íntimas. A diferencia de los impresionistas (véase pág. 316), los cuales buscaban reflejar fielmente los colores del mundo natural, Bonnard solía exagerar y distorsionar el color con el objetivo de expresar un estado de ánimo, como puede verse en la pintura *Le Grand-Lemps* (derecha), uno de sus típicos paisajes densos. SH



## HECHOS CLAVE

1884	1886	1888	1889	1890	1891	1893	1896	1897	1899	1900	1903
Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898) empieza a trabajar en una serie de murales simbolistas para el Musée des Beaux-Arts de Lyon, Francia.	El poeta Jean Moréas revela el manifiesto simbolista en un artículo sobre los poetas Stéphane Mallarmé y Paul Verlaine en <i>Le Figaro</i> .	Sérusier pinta <i>El talismán</i> , un paisaje repleto de formas llanas y llamativas separadas por contornos oscuros. Sirve de catalizador para los Nabis.	Se organiza una pequeña exposición de obras sintetistas en el Café Volpini de París durante la Exposición Universal. No se vende ninguna de las obras.	Vuillard pinta su <i>Auto-retrato octogonal</i> . La pintura muestra un uso visionario de los colores llamativos que anticipa el fauvismo (véase pág. 370).	El crítico francés Albert Aurier escribe un artículo sobre Gauguin en el que define la estética del simbolismo. El poeta Arthur Rimbaud muere en Marsella.	Edvard Munch (1863-1944) empieza a pintar <i>El friso de la vida</i> , una serie de pinturas que exploran la psicología y los estados mentales; entre ellas <i>El grito</i> .	Bonnard organiza su primera exposición individual en la Galería Durand-Ruel de París. Los Nabis exponen por última vez.	Gauguin se traslada definitivamente a Tahití. Regresa a Francia solo una vez antes de morir para pintar en Pont Aven, Bretaña.	Gustav Klimt (1862-1918) pinta <i>Nuda Veritas</i> ; su desnudez gráfica y su simbolismo sexual escandalizan a la sociedad vienesa.	Durante sus años de formación, Pablo Picasso (1881-1973) abraza el simbolismo. Será su período azul.	Los Nabis se desintegran y la revista <i>La Revue Blanche</i> cierra sus puertas. Había sido una de las grandes defensoras de Bonnard y Vuillard.

# La visión tras el sermón 1888

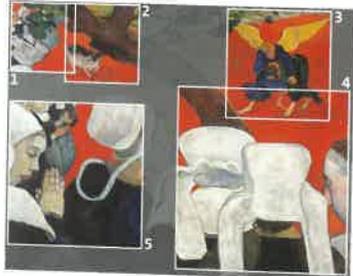
PAUL GAUGUIN 1848-1903



óleo sobre lienzo  
72 x 91 cm  
National Gallery of Scotland, Edimburgo,  
Reino Unido

Considerada por lo general la primera obra maestra de Gauguin, *La visión tras el sermón* es una obra simbólica y espiritual. Las mujeres bretonas que aparecen en la pintura, ataviadas con su característico tocado ceremonial, acaban de escuchar el sermón del cura basado en la historia del Génesis (32, 22-32) sobre la noche que Jacob pasó luchando contra un misterioso ángel. Esta dramática composición, con sus atrevidos colores, se apartaba notablemente de la mayoría de las obras producidas durante la década de 1880, período en que se presuponía una fidelidad al naturalismo. Después de la octava exposición impresionista, de 1886, Gauguin decidió buscar su propio estilo expresivo. Convencido de que el naturalismo había corrompido París, decidió instalarse en la localidad rural de Pont Aven, en Bretaña. Allí, junto con otros artistas de ideologías afines, desarrolló el sintetismo. Este nuevo estilo artístico presentaba similitudes con el simbolismo y se centraba en la simplificación de las formas y en la aplicación de la pintura en zonas de colores claros sin modelar. Mientras trabajaba en esta pintura, Gauguin escribió a Vincent van Gogh: «El paisaje y la lucha existen únicamente en la imaginación de la gente que reza después del sermón». El árbol que atraviesa en diagonal la escena separa los diferentes temas de la obra. Los tonos sombríos de los vestidos de las mujeres denotan su pertenencia al mundo terrenal. Estos tonos contrastan con los colores vivos con los que se representa el tema espiritual de la visión. El uso de los colores que hace aquí Gauguin marca su alejamiento del impresionismo (véase pág. 316). Su representación de las figuras también es un reflejo de los santos de madera poco elaborados, las paredes ásperas y las gárgolas que había visto en la iglesia de Pont Aven. SH

## NAVEGADOR



## PUNTOS DESTACADOS



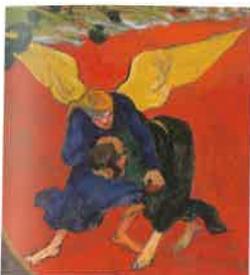
### 1 MUJERES ARRODILLADAS

Las austeras formas en blanco y negro de las mujeres bretonas, situadas sobre el fondo rojo simbolizaban la ruptura de Gauguin con el impresionismo. Esperaba que su representación de sencillas personas del campo reintroduciría el misterio de sus vidas espirituales en una sociedad urbana materialista.



### 2 ÁRBOL Y VACA

El mundo real y el mundo imaginario (secular y espiritual) de las figuras y la visión están separados por el tronco diagonal de un árbol. La parte más lejana del tronco está matizada con una fina línea naranja y refleja el carácter resplandeciente de la visión. La vaca representa la sencillez de la vida rural.



### 3 JACOB Y EL ÁNGEL

La técnica usada por Gauguin al pintar zonas perfiladas con colores oscuros estaba influenciada por el arte japonés. El resultado es similar al de los vitrales. El hecho de elegir el azul marino para la túnica del ángel, el verde botella para la de Jacob y el amarillo cromado para las alas resulta surrealista.



### 4 TRES FIGURAS EN EL BORDE

Al recortar las figuras en los bordes del lienzo, rechazando así la perspectiva tradicional y abandonando cualquier fuente de luz particular, Gauguin estaba rompiendo todas las convenciones. La distorsión de los tocados y la cabeza del sacerdote recuerdan al estilo de los grabados japoneses.



### 5 MUJER REZANDO DE PERFIL

La cara de la mujer que aparece rezando está toscamente modelada. El artista añadió pocos detalles y pocos tonos; además, los contornos negros hacen que la imagen parezca incluso más llana. Los llamativos toques de blanco se corresponden con el calor de los tocados de las mujeres.

## PERFIL DEL ARTISTA

### 1872-1879

Gauguin inició una exitosa carrera como corredor de Bolsa en París y se casó con Mette Sophie Gad en 1873, con quien tuvo cinco hijos. Tras conocer a Pissarro en 1874, empezó a pintar paisajes bajo su influencia y comenzó a pasar buena parte de su tiempo con los impresionistas.

### 1880-1882

Gauguin expuso junto con los impresionistas en tres de sus exposiciones independientes en París.

### 1883-1887

Después de sufrir una crisis económica, Gauguin abandonó el mercado bursátil para dedicarse al arte a tiempo completo. En 1886, tras exhibir en la última exposición impresionista, dejó a su familia en Copenhague y se trasladó a Pont Aven, Bretaña, Francia, donde residió durante un año y produjo muchas obras sintetistas.

### 1888-1890

Gauguin conoció a Van Gogh y residió con él en Arlés, al sur de Francia. Ambos discutieron, y Gauguin regresó a París en 1890.

### 1891-1903

Gauguin se trasladó a Tahití, donde pintó varias obras vividas y primitivistas. Intentó suicidarse en 1897 y en 1901 se fue a vivir con una muchacha tahitiana a las Islas Marquesas. Fue condenado por difamación en 1903, pero murió antes de que se hiciera efectiva la sentencia.

## GRABADOS JAPONESES

A finales de la década de 1850, los tratados entre Japón y Occidente abrieron el comercio e introdujeron la cultura japonesa en Europa. La expresión francesa *le japonisme* empezó a usarse en 1872 para describir la influencia del arte japonés en el arte occidental. Tras conocer a Van Gogh en 1886, el entusiasmo de Gauguin por el arte japonés creció notablemente y empezó a coleccionar grabados y dibujos de Katsushika Hokusai (1760-1849) y Ando Hiroshige (1797-1858). Estas obras le sirvieron de inspiración, y basó muchas de sus composiciones en sus disposiciones austeras y asimétricas y en sus zonas lisas pintadas con colores claros. Gauguin incorporó con frecuencia imágenes de estos grabados en sus pinturas, como en *Flores con un grabado japonés* (1889; inferior).



# PRIMITIVISMO



Hacia finales del siglo XIX, el control imperial europeo de América del Sur, África, Asia y Australasia había crecido y las conquistas coloniales en Asia, África y Oceanía en particular provocaron que los artilugios recogidos en las colonias fueran enviados a los países colonialistas para ser expuestos o vendidos como curiosidades. Se abrieron museos etnológicos en muchas ciudades europeas y muchos artistas viajaron a lugares como África del norte y Oriente Próximo. Esta circunstancia coincidió con el deseo de los jóvenes artistas de vanguardia de dejar a un lado las tradiciones artísticas establecidas. Desilusionados con la esencia de la vida moderna, algunos artistas empezaron a explorar el arte tribal en museos y a interesarse por culturas no occidentales como las africanas o las oceánicas. Creían que el arte de estas culturas antiguas era más moral, más instintivo

y más sincero que el arte académico (véase pág. 276), el cual veneraba la técnica y las ideas clásicas. Confiaban en que el arte se podía vigorizar a través del rechazo de la sofisticación occidental y de la observación de otras culturas.

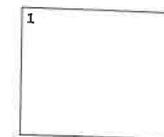
Más que un movimiento definido, el primitivismo era una tendencia cuyas ideas influyeron en buena parte del arte del siglo XX. El significado del término pronto se amplió para referirse al arte producido por niños o artistas sin formación y se solapó con lo que pasó a conocerse como «arte naif». Este estilo artístico sencillo y sin complicaciones, como puede verse en *La encantadora de serpientes* (1907; véase pág. 344) de Henri Rousseau (1844-1910), fue inicialmente vilipendiado por las altas esferas del mundo del arte pero recibido como un estilo innovador e inspirador entre los jóvenes artistas de vanguardia.

Pablo Picasso (1881-1973), Paul Gauguin (1848-1903), Emil Nolde (1867-1956), Henri Matisse (1869-1954), Constantin Brâncuși (1876-1957), Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) y Amedeo Modigliani (1884-1920) fueron solo algunos de los artistas que reaccionaron a las distorsiones de forma, a los llamativos estampados y a los colores opuestos del arte tribal que tanto liberaron a los artistas de la tradición de la representación. Empezaron a experimentar con la sencillez de sus formas y sus contornos, con sus códigos simbólicos, con sus distorsiones y con sus estampados. Dejaron a un lado los detalles, el realismo, la perspectiva lineal y los colores naturales y empezaron a crear obras abstractas de una forma hasta entonces impensable. Estos artistas también celebraron la sensualidad y el concepto de inconsciencia de este tipo de arte.

Uno de los primeros artistas que infundieron en otros las nociones del primitivismo fue Gauguin. Decepcionado con Francia, se trasladó a Tahití y se concentró en la producción de obras de arte carentes de artificio y de complejidad técnica. Su interés por el arte folclórico se intensificó y empezó a estudiar las técnicas de los artesanos locales. A través del rechazo a la civilización occidental, Gauguin pretendía que su arte fuera más primitivo, más exótico, más instintivo y más fiel a lo que él consideraba la pureza natural y moral de los pueblos indígenas que vivían a su alrededor. El resultado fueron pinturas como *Arearea* (izquierda), una obra que simplifica el volumen a través del uso de planos de colores lisos y evoca una atmósfera de exotismo con su «primitiva» intensidad de colores y su mezcla de sueño y realidad. Cuando la obra de Gauguin fue expuesta en Alemania en 1905 y 1910, causó un profundo impacto en los expresionistas alemanes (véase pág. 378), muy interesados en las formas simplificadas y exageradas del arte etnográfico.

El atractivo del primitivismo no se limitaba a la pintura sino que se extendía a los ámbitos de la música y la escultura. Brâncuși transformó la escultura dejando a un lado los modelos y empezando a practicar una talla directa—inspirado en el arte folclórico y las máscaras de Rumania— para producir obras cada vez más abstractas. Produjo varias versiones del busto de una joven húngara titulado *Mademoiselle Pogany* (derecha) en el que simplificaba sus rasgos para reducirlos a formas geométricas hasta conseguir una aerodinámica forma ovalada.

Las extensivas interpretaciones y el atractivo universal del primitivismo hicieron que el estilo siguiera aplicándose en el arte del siglo XX. Después de la segunda guerra mundial y de la desaparición del colonialismo, la estética del arte tribal había permeado tanto en la práctica artística que la idea del primitivismo se convirtió en una corriente dominante. SH



1 **Arearea** (1892)  
Paul Gauguin • óleo sobre lienzo  
74 x 94 cm  
Musée d'Orsay, París, Francia

2 **Mademoiselle Pogany, versión** (1913)  
Constantin Brâncuși • bronce con  
pátina negra sobre base de piedra caliza  
44 x 21,5 x 31,5 cm  
Museum of Modern Art, Nueva York,  
Estados Unidos



## HECHOS CLAVE

1891	1893	1903	1904	1905	1906	1907	1910	1912	1913	1923	1938
Gauguin se instala en Tahití, donde explora el arte autóctono. Rousseau expone su primera pintura en el Salon des Indépendants.	Rousseau, cuya obra ha sido expuesta en varias ediciones del Salon des Indépendants desde 1886, deja su trabajo para dedicarse al arte.	El Salon d'Automne de París organiza una exposición dedicada a Gauguin, que influye a los artistas de vanguardia, en especial a Picasso.	Kirchner estudia arte étnico en el Museum für Völkerkunde de Dresde. Un año después las pinturas de Gauguin se exponen en el Museum Weimar.	Rousseau expone <i>El león hambriento atacando a un antilope</i> en el Salon d'Automne junto a obras de otros artistas (véase pág. 370).	Matisse compra una estatua africana en una tienda parisina de objetos usados; se la enseña a Picasso, que se pasa la noche dibujándola.	Picasso visita las colecciones africanas del Trocadero de París, ofrece un banquete en honor a Rousseau y pinta <i>Las señoritas de Aviñón</i> (véase pág. 392).	La Galería Arnold de Dresde organiza una exposición dedicada a Gauguin. Kirchner diseña el cartel basándose en una pintura de Gauguin.	Modigliani esculpe <i>Cabeza de mujer</i> sobre piedra caliza. Sus rasgos faciales y su cabeza abstracta y alargada están inspirados en la escultura africana.	Nolde viaja a Papúa-Nueva Guinea, donde se inspira para crear una serie de obras que recuerdan a las tallas tribales de madera.	Brâncuși esculpe <i>Pájaro en el espacio</i> , en el que pretende representar un pájaro al vuelo.	Kirchner se suicida después de que el régimen nazi confiscara 639 de sus obras y las tachara de «arte degenerado».