

# DOCUMENTACIÓN PARA COMENTARIOS

# CONTEXTO

La segunda mitad del S. XIX se caracteriza por una serie de acontecimientos históricos de gran relevancia política y social: **la unificación italiana** 1861, **la reordenación de los grandes imperios** como Alemania 1871, **la caída del Segundo Imperio y la llegada de la Tercera Republica en Francia** 1870 así como la **consolidación de los Estados Unidos de América** después de la Guerra de Secesión 1861-1865. Todo eso vino acompañado de **transformaciones socioculturales como la afirmación de la burguesía** como consumidora de actividades culturales, la **conversión del arte en mercado** y una **nueva forma de relación entre los artistas y el cliente**.

**El crecimiento demográfico, la concentración urbana, el desarrollo industrial y los cambios en las comunicaciones** especialmente el ferrocarril, hicieron reformular las necesidades urbanísticas de las grandes ciudades y sustituir el trabajo artesano por el trabajo mecánico.

El arte apeló al gusto de las clases dominantes con la producción de diversas obras que se integran en un todo unitario (eclecticismo). Otra corriente, minoritaria, aprovechó las fisuras del mercado del arte para buscar **nuevas formas de expresión** aprovechando la osadía de algunos marchantes y la constancia de los artistas atentos a los experimentos científicos.

La sociedad cada vez más industrializada y competente, contribuyó a la inevitable sustitución del lenguaje artístico vigente por los lenguajes más adaptados a las nuevas perspectivas y la caída de axiomas tan característicos como lo que proclamaba que “arte es igual a belleza” y su antagonismo entre obra de arte y objeto útil. Todo eso generó una serie de movimientos que fueron el germen de las vanguardias del S. XX.

El **centro artístico europeo más importante** del arte de la segunda mitad del S. XIX fue **París**. La capital francesa se convirtió en el centro creador y receptor de las principales tendencias pictóricas: **realismo** 1848, **impresionismo** que inició un proceso de ruptura respecto a las normas de representación objetiva de la realidad. Este camino será seguido, hacia la década de 1890 por el **postimpresionismo y el simbolismo**, tendencias que abrirían las puertas del profundo cambio que se produjo a principios del S. XX.

**Roma**, a pesar de continuar como centro del arte oficialista y académico fue decayendo como foco artístico. En su lugar además de la ciudad de **París** otras como **Londres, Berlín, Bruselas, Viena, Milán, Múnich y Barcelona** se convirtieron en nuevos centros artísticos y arquitectónicos, gracias sobre todo a la aparición de una nueva corriente: **el Modernismo**.

En las décadas centrales del S. XIX el romanticismo y su idealización de la historia, de la sociedad y de la naturaleza dejaron paso **al realismo**, una corriente que se interesó por la realidad concreta y que triunfó en Francia entre 1848 y 1870. Con él se abandonan los temas medievales, clásicos u orientales y se sustituyen por temas contemporáneos tratados con objetividad, en los que están latentes las ideas político-sociales del momento. A este cambio contribuyeron: la definitiva **implantación de la burguesía**. **El positivismo filosófico de Auguste Comte** que considera los datos de los sentidos fuente documental del conocimiento. **La sensibilidad y la conciencia de los artistas cara a los problemas sociales** derivados de la industrialización y el **desencanto por los fracasos de la revolución de 1848**.

**La aparición de la fotografía** – daguerrotipo- presentada por **Daguerre** en 1839 en la Academia de Ciencias y Artes de París, **la difusión de la prensa escrita**, **la revolución tecnológica y el positivismo filosófico** influyeron en la tarea de estos artistas. Así en cuanto a la composición, los encuadres serán casuales, como las instantáneas fotográficas y la técnica; libre y diversa según los artistas.

En la etapa de formación del **realismo francés** del S. XIX, el **desacuerdo del arte oficial con las nuevas tendencias** se acentúan hasta abrir una brecha insalvable. El primero, oficial y dirigido, expuesto en los salones oficiales y el segundo contestatario e independiente. Los artistas adscritos a esta última opción aunque parten de los mismos principios supuestos realistas evolucionaron cara a temáticas nuevas y sus obras van a ser expuestas en salones extraoficiales independientes.

## **REALISMO**

Los artistas realistas pintaron sin selección temática, es decir, representando fielmente lo que tenían ante sus ojos. La realidad, por lo tanto, es causa y finalidad en si misma.

Tanto en literatura (Balzac, Zola Oller, Galdós) como en pintura, buscó la realidad más próxima y cotidiana, no la de los grandes hombres ni la de los grandes acontecimientos. Son las nuevas clases populares surgidas de la revolución industrial, con su miseria y sus necesidades las que aparecen como protagonistas de este nuevo arte que rechazó la retórica romántica y la idealización neoclásica. **El realismo se negó a idealizar las imágenes**.

El enfoque directo supuso un choque con las convenciones, con la concepción del arte como sublimadora de la realidad. El artista es parte de la sociedad y no puede permanecer impasible ante ella. A menudo los realistas toman partido por las gentes más humildes y se comprometen con los grandes problemas políticos y sociales.

La creación artística debía ser técnicamente perfecta pues el artista pintaba lo que veía, pero elegía lo que miraba. En los artistas más sensibles socialmente afloró un deseo de muestra de las miserias del proletariado urbano o rural para que sirviese de revulsivo social. Otros, dedicaron sus esfuerzos a traducir la visión de la naturaleza sin convencionalismos académicos y renunciando a los efectismos románticos. Estos esfuerzos no se entienden sin las experiencias inglesas y alemanas de las décadas anteriores (**Constable, Turner y Friedrich**).

El fundamento de la representación realista del paisaje lo encontramos en la **Escuela de Barbizón**, desarrollada en Francia a partir de 1830 por algunos pintores jóvenes encabezados por **Theodor Rousseau** y en la propuesta personal de **Camille Corot**.

A pesar de que la pintura barroca española es un referente evidente en la conformación del lenguaje pictórico realista, fue **Goya**, con sus **Caprichos** y sus **Desastres de la guerra** el precursor de este movimiento eminentemente pictórico.

**Francia** tomó de nuevo la bandera de la renovación pictórica ejemplificando nombres de **Gustave Courbet**, **Honoré Daumier** y **Jean –François Millet**, un trio que definió la escuela realista francesa y fue la antesala de las corrientes realistas europeas.

**Courbet** mostró su ideario en dos obras programáticas de nueva tendencia: *El entierro en Ornans* y *El taller del pintor*. **Daumier**, también caricaturista, incidió en la crítica social, presente en su obra *El vagón de tercera clase*, mientras que **Millet** se acercó al mundo de los campesinos en su *Ángelus*. En España la ideología realista estuvo representada por **Ramón Martí Alsina** y **Carlos de Haes**.

## IMPRESIONISMO

En el último cuarto de S. XIX, un nuevo movimiento pictórico, **el impresionismo** culminó la tendencia de unir visión y luz, inherente a la pintura occidental desde el Renacimiento. La captación de la luz mediante toques cromáticos sueltos fue la ambición de todos los grandes maestros de la pintura, pero los antecedentes más directos los encontramos especialmente en los paisajistas ingleses **Constable** y **Turner**.

La sensibilidad social fue hostil a esta nueva manera de pintar. En 1863, **Manet** (precursor del movimiento a medio camino entre el realismo y el impresionismo) expuso su cuadro **Almuerzo campestre** que escandalizó a los sectores tradicionales ligados a los salones oficiales del arte y en cambio entusiasmo a los innovadores. Aunque los pintores impresionistas estuvieron en contra del academicismo y del arte oficial, intentaron que sus obras fuesen admitidas en el salón de París, pero al ser rechazados, se expusieron en el llamado salón de los Rechazados.

A estos artistas les unía un sentimiento de amistad, más que una conciencia de movimiento, que no tenían, ni querían, si bien luchaban juntos por sus ideales estéticos. Aunque no existió una escuela impresionista como tal, estos artistas se reunían en tertulias y en los cafés parisenses para discutir sobre cuestiones pictóricas y puede decirse que su forma de pintar o estilo impresionista, perduró hasta nuestros días.



NOMBRE: ***Almuerzo campestre***  
*o almuerzo sobre la hierba.*

AUTOR: ***Edouard Manet*** (París  
1832-1883).

CRONOLOGÍA: 1863.

TÉCNICA: *óleo sobre lienzo.*

MEDIDAS: 2,64 x 2,08 m.

ESTILO: *realista/ impresionista.*

ICONICIDAD: alta

GÉNERO: costumbrista.

TEMA: almuerzo en el campo

LOCALIZACIÓN: *Musee d'Orsay*  
(París).



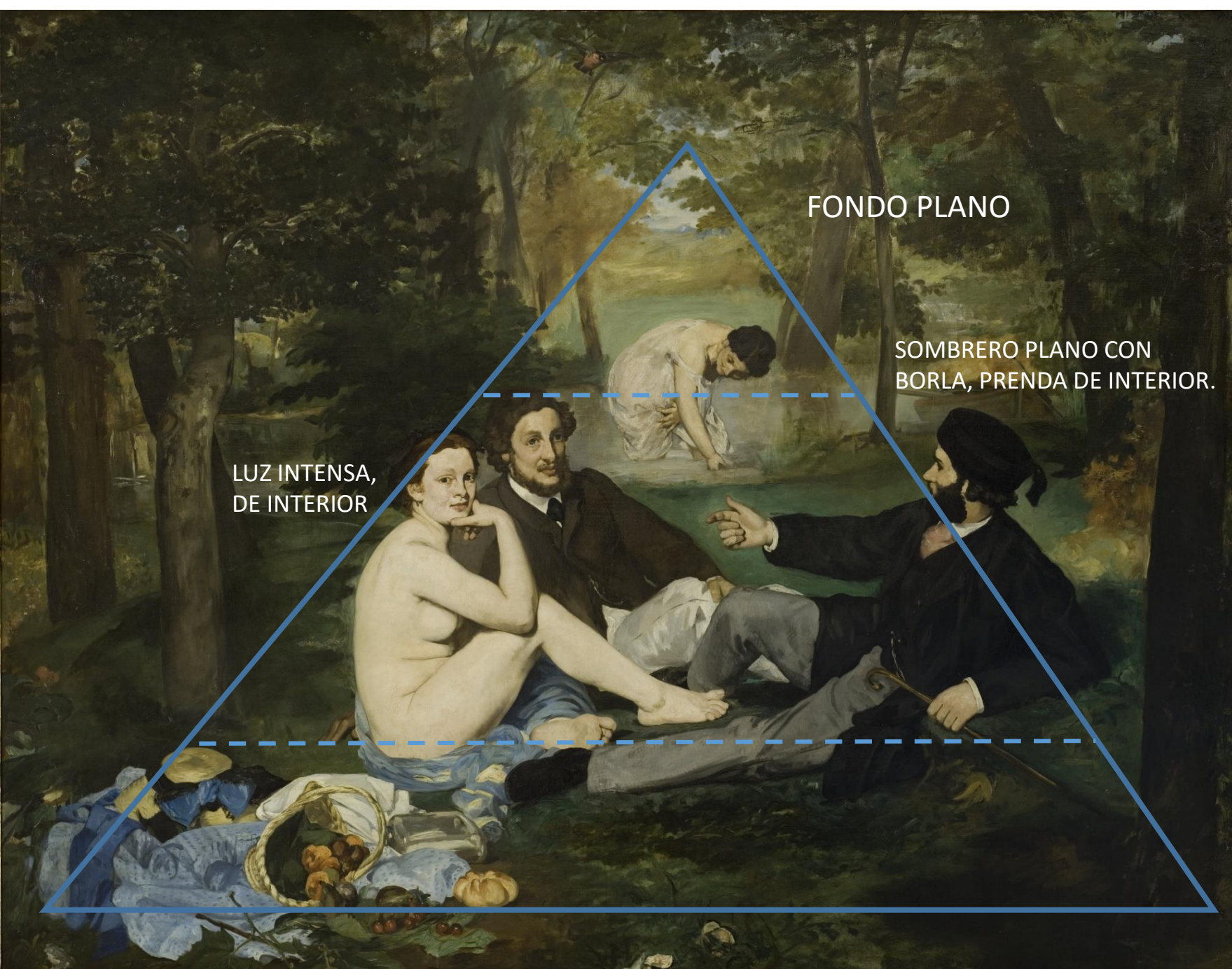
**Almuerzo campestre o almuerzo sobre la hierba**, titulada inicialmente **El baño**, refleja una escena cotidiana en el que aparecen, a la orilla de un río y en primer término, dos hombres vestidos que hablan tranquilamente junto a una mujer desnuda, mientras otra, al fondo, se remoja en el río, cerca de una barca.

**Manet** deliberadamente eligió un formato de lienzo grande (normalmente reservado para los grandes temas) en **horizontal**, descriptivo.

Su representación es **figurativa naturalista y realista** no en un sentido social ya **que habla de la libertad del artista** sino por **los retratos, al tratarse de personas reales**.

Los dos hombres son: el hermano de **Manet, Gustave** y su futuro cuñado, el escultor holandés **Ferdinand Leenhoff**. La modelo en primer término lleva el cuerpo regordete de la esposa de **Manet, Suzanne Leenhoff**, y la cara de su modelo favorita, **Victorine Meurent**. La del fondo es una modelo **Alexandrine-Gabrielle Meley**, frecuente entre los pintores amigos de **Manet**, más tarde se convertirá en la esposa de **Émile Zola, Alexandrine Zola**.

El cuadro representa un almuerzo en un bosque, cerca de Argenteuil, donde discurre el Sena.



**COMPOSICIÓN** : se estructura en **tres planos**:

**1º término** hay una cesta con frutas, pan y las ropas de las mujeres.

**2º centro**, donde se sitúa la mujer desnuda cuyo cuerpo está crudamente iluminado y mira directamente al espectador y los dos hombres vestidos elegantemente como dandis que parecen estar ocupados conversando, ignorando a la mujer.

**3º al fondo**, la otra mujer en ropa interior, se refresca en el agua.

La escena queda incluida en un **triángulo compositivo** formado por la **perspectiva lineal del cuadro**, cuyo **punto de fuga** se sitúa en el hueco y el cielo pintado en la parte alta del lienzo.

**Manet integra las figuras en el paisaje** como si formasen parte de él. Emplea **la perspectiva aérea en clave moderna**: el fondo está pintado toscamente y carece de profundidad, dando al espectador la impresión de que la escena no tiene lugar en el exterior, sino en un estudio, impresión que se refuerza por el **uso de una luz intensa «fotográfica»**, que casi no deja sombras: de hecho, **la iluminación es inconsistente y nada natural**, y destaca a la modelo inicial.



El hombre de la derecha luce un sombrero plano con una borla, del tipo que normalmente se usa en los interiores.

La planitud del fondo, a la que nos referíamos antes, se consigue y refuerza por medio de la **gradación tonal del color tanto en la representación de las sombras como de las luces.**

**El colorido es armónico y refrescante, de paleta restringida, donde abundan los verdes.** Con la **gradaciones de este color** Manet es capaz de reproducir desde la sombra de un árbol a la transparencia del río. Para conseguir un **contrapunto luminoso** utilizó el negro y el blanco como colores predominantes en las figuras centrales.

La escena se encuentra **compuesta como si se tratase de un fotomontaje moderno.** Las **figuras no parecen tener relación entre ellas** sobre todo la figura femenina del fondo que da la sensación de estar flotando en el aire en vez de sumergida en el agua, debido a una **desconcertante perspectiva; parece un recorte.**

**Manet** no sigue las pautas ilusionistas de la perspectiva tradicional, sino que **desintegra la composición a modo de collage** representando el mundo moderno.



La obra, a caballo entre realismo e impresionismo y presentada en el salón oficial de 1863, fue rechazada por atrevida y mal representada y pasó a formar parte del extenso cartel del salón de los rechazados.

El principal motivo de crítica fue la desnudez injustificada de la mujer central al no tratarse de una escena mitológica, único escenario donde se aceptaba el desnudo, escandalizaba la representación de una mujer desvestida almorzando despreocupadamente con dos hombres completamente vestidos y lo acentuaba el hecho de que las figuras eran reconocibles, lo que no era tolerable exhibirla en un recinto oficial.

También fue motivo de burla el hecho de que las distintas figuras de la obra no parecen tener relación entre ellas, la falta de tonos medios en algunas figuras y la sensación de recorte de la figura del riachuelo que está compuesta con una cierta perspectiva gótica, no lineal.

La obra perdida del *Juicio de París* de **Rafael** - reproducción de un grabado de **Raimondi**- y *El concierto campestre* de **Tiziano** son dos de los referentes básicos de esta obra.

No obstante si sus modelos son formales, sus influencias tendrán un calado más amplio.

Esta obra fue el origen de las representaciones espaciales de **Cézanne** y del cubismo posterior desarrollado por **Picasso y Braque**, por su negativa a seguir las pautas ilusionistas de la perspectiva tradicional, desintegrando la composición a modo de collage.

Por otro lado **la utilización de la perspectiva aérea en clave moderna**, es en realidad un manifiesto de una nueva manera de pintar y en efecto, de una nueva concepción del arte y la relación entre el arte y su público.

La hechura es conscientemente clásica. Sin embargo, no intentó ocultar las pinceladas: la pintura parece inacabada en algunas partes de la escena. El desnudo está muy lejos de las figuras suaves e impecables de **Cabanel** o **Ingres**.

Con este cuadro **se inicia la pincelada impresionista**.

(Falta el contexto en la obra del artista)

## ANTECEDENTES



*El concierto campestre* de **Tiziano**



*Juicio de París* de **Rafael** - reproducción de un grabado de Raimondi-

## REPERCUSIÓN



*Cézanne. Las bañistas.*



NOMBRE: OLYMPIA

AUTOR: **Edouard Manet**  
(París 1832-1883).

CRONOLOGÍA: 1863.

TÉCNICA: *óleo sobre lienzo.*

MEDIDAS: *130,5 x 190 cm*

ESTILO: *realismo*  
*impresionismo*

GÉNERO: *desnudo*

ICONICIDAD: *alta*

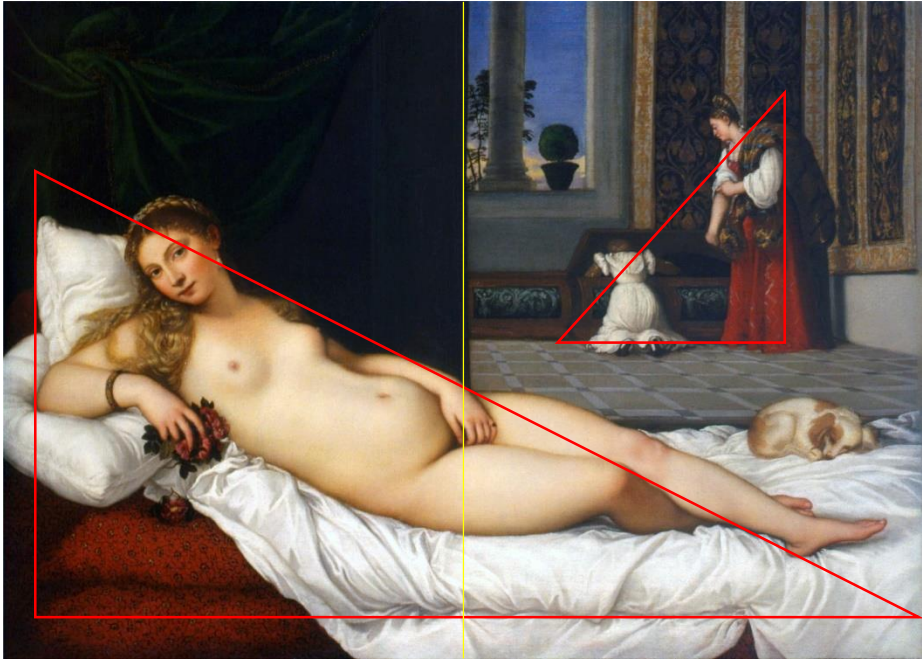
TEMA: *retrato de una*  
*mujer desnuda*

LOCALIZACIÓN: *Museo*  
*de Orsay*



Se trata del retrato de una prostituta parisina, una parodia de (la ***Venus de Urbino*** de Tiziano) y una flagrante descripción de los hábitos sexuales modernos.

El cuadro obedece a la respuesta que **Manet** dio tras el escándalo que supuso ***Almuerzo sobre la hierba***. Los desnudos estaban aceptados siempre que fuesen la representación mitológica de alguna divinidad. **Manet** aquí sustituye a la diosa veneciana del amor y la belleza por una refinada prostituta parisina, pero además de volver a representar a una mujer de carne y hueso y dada su profesión, ni la sentimentaliza, ni la idealiza, ***Olympia*** no parece avergonzada, ni insatisfecha. No es una figura exótica o pintoresca. Mira tranquilamente al espectador, lo que supuso otro revulsivo a las mentes “bien pensantes” de la época. Otro de los motivos fue que la mujer pintada era bastante conocida en París: la modelo y también pintora **Victorine Meurent**, amante de **Nadar** y amiga de **Manet**, a quien había medio representado en ***Almuerzo sobre la hierba***, pintado en el mismo año aunque expuesto dos años antes que ***Olympia***. De hecho este cuadro no lo presentó al Salón hasta 1865, donde fue rechazada.

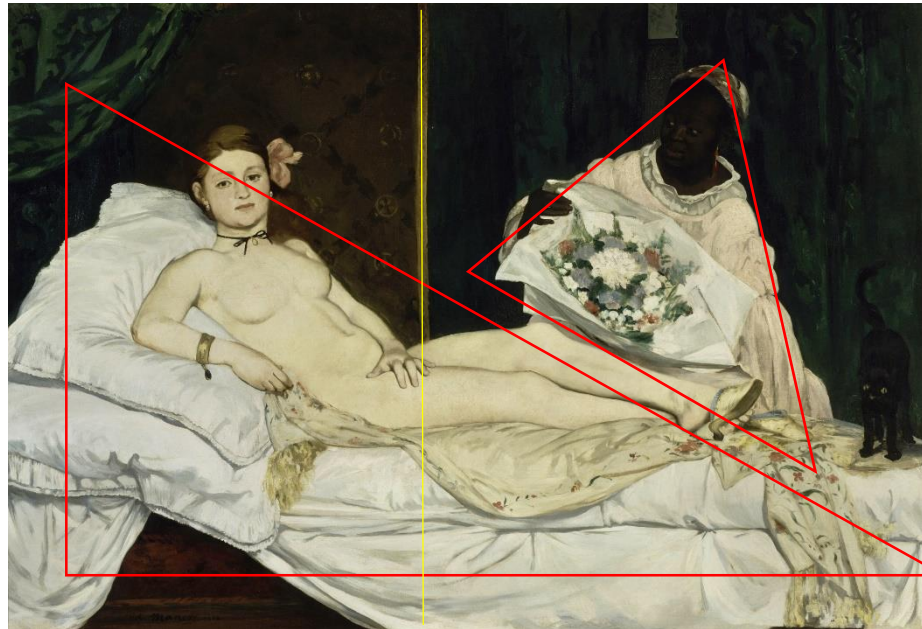


**FORMATO horizontal descriptivo y con una ICONICIDAD figurativa realista.**

**COMPOSITIVAMENTE** presenta la misma estructura que la *Venus de Urbino*. En ambos casos el espacio está dividido en dos partes, bien por una cortina o un separador. A la izquierda y en el primer término un triángulo rectángulo enmarca la figura principal recostada y desnuda sobre un diván en tonos claros, lo que contrasta con el fondo oscuro. A la derecha y en segundo lugar aparecen las sirvientas, en el caso de *Olympia* esta le ofrece un ramo de flores.

**SIMBOLOGÍA** las flores eran el regalo típico que los clientes ofrecían a las meretrices de clase alta, lo que da idea de su profesión, otro dato que reforzaría esta idea sería la sustitución del perro (símbolo de la fidelidad) dormido, por un gato (que simboliza la ambigüedad y la inquietud, estando implicado en relaciones o situaciones promiscuas o veladamente eróticas) y despierto. El felino impresionó tanto al público que durante años **Manet** sería recordado aún como «el pintor de los gatos». La orquídea en el pelo es una referencia al sexo, ya que se creía que tal flor poseía poderes afrodisíacos, el llevar un solo zapato de tacón (alegoría de la inocencia perdida), el *je-ne-baise-plus* que ciñe al cuello de "*Olympia*" reforzarían esa idea.

No sería exactamente una venus púdica aunque se tape los genitales, este gesto no se asocia al pudor o castidad, con la manera en que lo hace parece realizar una tajante declaración: de que el observador, al que le corresponde el papel de cliente, no ha pagado por verla.



La orquídea, el brazaletes (que pertenecía a la madre de **Manet**) y la pantufla con tacón (que parece casi un zueco) cumplen la función sexual de fetiche y enfatizan su desnudez.

**ILUMINACIÓN** deslumbrante y frontal, muestra un perturbador distanciamiento del pintor con las figuras que no le permiten moralizar sobre ella.

Se produce un notable contraste entre la modelo y la ropa, tanto la de la cama como la de la criada de color, con el fondo oscuro del resto del cuadro.

**PALETA.** Predominio en armonía del negro y el blanco, las únicas manchas de color son, por un lado, los bordados florales tipo oriental de una tela de seda, especie de mantón con flecos, que hay sobre la cama y del ramo de flores que le trae la sirvienta, que en cierto modo repite los colores de las flores bordadas.

Tanto *Almuerzo sobre la hierba* como *Olympia* entusiasmaron a los pintores más jóvenes por lo que suponían de observación directa de la vida contemporánea, por su naturalidad y por su emancipación técnica. **Manet** se convirtió sin quererlo, en el personaje principal del grupo que se reunía en el Café Guerbois, la cuna del Impresionismo.

PABLO DE  
VALLADOLID  
DE VELÁZQUEZ



## EL PÍFANO 1866

Lo pintó tras su regreso de un viaje a España, 1865, donde descubrió la obra de **Diego Velázquez**.

El cuadro, fue rechazado por el jurado del Salón de París de 1866. La pintura fue expuesta en 1867 en una de las muestras que **Manet** hacía de su producción en su propio taller. En 1884 estuvo presente en la gran exposición retrospectiva de su obra que se organizó como homenaje, tras su muerte en 1883.

Concibe un fondo sin profundidad, en que los planos vertical y horizontal son apenas distinguibles. En opinión de **Peter H. Feist**, muestra la atracción de **Manet** por «el efecto decorativo de unas figuras individuales de gran tamaño, con contornos enfáticos y colocadas ante una superficie de fondo».

Frente al fondo monocromo, resalta la figura energicamente coloreada sobre la base de una paleta reducida pero de colores vivos, en la que predomina la técnica del empaste: el negro nítido de la guerrera y zapatos, el rojo de los pantalones, el blanco de la bandolera... La figura destaca «firme, armoniosa y viva».

**Manet** retrata a un personaje anónimo, un adolescente, músico de la banda de la Guardia Imperial, que fue enviado a **Manet** por el comandante **Lejosne**, para ser «tratado como un Grande de España».



Expuesto en el Salón de París en 1882, fue la última gran obra del **Édouard Manet**. Dentro de la tendencia de entonces en cuanto a temas y sitios escogidos, como cafés, *cabarets*, incluso prostíbulos (tratados sin condescendencia alguna y a menudo en términos positivos) **Manet** centra la obra en el reconocido *cabaret* parisino, el **Folies Bergère**.

Presenta a una chica (Suzon) delante de un fondo vívido y típicamente impresionista: el bar *cabaret*. En la obra se pueden ver reflejados en el espejo que se encuentra a las espaldas de Suzon, las piernas de una trapezista, los palcos y demás detalles del lugar. La camarera parece estar hablando con un cliente, también reflejado en el mismo espejo. Delante de Suzon se aprecia un juego de botellas flor y un cuenco lleno de frutas sobre un mostrador de mármol, todo presentado de manera impecable, lo cual da idea de la destreza de **Manet** para el manejo de las naturalezas muertas.

Aunque Suzon trabajaba para la época en el Folies Bergère, la obra no se realizó ahí. Ella posó para la pintura en el taller de **Manet** detrás de una mesa llena de botellas y otros objetos y el pintor los combinó con los bocetos que había realizado previamente. Posiblemente sea esta la razón de las críticas de muchos especialistas en torno a esta obra.

La pintura ejemplifica el compromiso de **Manet** con el realismo en su representación detallada de la escena contemporánea.

Muchas han sido las críticas hechas a sus obras, pero casi todas estas han mostrado que tienen una razón de ser.



# IMPRESIONISMO

## CONTEXTO. IMPRESIONISMO

En el último cuarto de S. XIX, un nuevo movimiento pictórico: **el impresionismo** culminó la tendencia de unir visión y luz, inherente a la pintura occidental desde el Renacimiento. La captación de la luz mediante toques cromáticos sueltos fue la ambición de todos los grandes maestros de la pintura, pero los antecedentes más directos los encontramos especialmente en los paisajistas ingleses **Constable y Turner**.

La sensibilidad social fue hostil a este nuevo manera de pintar. En 1863, **Manet** (precursor del movimiento a medio camino entre el realismo y el impresionismo) expuso su cuadro **Almuerzo campestre** que escandalizó a los sectores tradicionales ligados a los salones oficiales del arte y en cambio entusiasmo a los innovadores. Aunque los pintores impresionistas estuvieron en contra del academicismo y del arte oficial, intentaron que sus obras fuesen admitidas en el salón de París, pero al ser rechazados, se expusieron en el llamado salón de los Rechazados.

A estos artistas les unía un sentimiento de amistad, más que una conciencia de movimiento, que no tenía ni querían, si bien luchaban juntos por sus ideales estéticos. Aunque no existió una escuela impresionista como tal, los artistas impresionistas se reunieron en tertulias y en los cafés parisienses para discutir sobre cuestiones pictóricas y puede decirse que su forma de pintar o estilo impresionista, perduró hasta nuestros días.

Tres de estos artistas **Claude Monet, Pierre Auguste Renoir y Alfred Sisley** (los únicos verdaderamente impresionistas) viajaron a una villa francesa *Argenteuil*, para experimentar con las impresiones luminosas. En *Argenteuil*, **Monet** pinta su obra **Sol naciente. Impresión** 1872 que da nombre al grupo, ya que al ser presentado en una exposición, provocó el desprecio del crítico **Louis Leroy** que en tono despectivo dio nombre de impresionistas a los artistas que participaban.

La historia del impresionismo iniciada en 1874 convirtió a París en la capital de la pintura y desde entonces los artistas dedicaron un período de su aprendizaje al estudio de esta técnica pictórica.

Durante la Guerra de 1870 **Monet, Camille Pissarro y Sisley** estudiaron la obra de los ingleses **Constable y Turner**.

Los aportaciones técnicas principales de los impresionistas fueron las siguientes:

**1. La teoría de los colores.** Se basaba en los descubrimientos de los científicos **Eugène Chevreul y Odge Rood** según los cuales hay tres tipos de colores primarios (amarillo, rojo y azul) tres complementarios (verde, violeta y naranja). Los colores no existen sino en relación a los colores, más próximos; los impresionistas pretendían que el ojo percibiese los colores compuestos que ellos no mezclaron en la paleta.

**2. La plasmación de la luz.** Se descubrió que los colores no son inmutables y que la incidencia de la luz es determinante. De ahí que los pintores plasman los colores tal y como los ven, sin que les importe el color que objetivamente tienen las cosas. Trataron también de captar la atmósfera, y todo eso incide en las relaciones entre la luz, el tiempo y el espacio. Además, plasmaron el instante fugaz, la impresión de un momento determinado.

3. **Las apariencias sucesivas.** Un mismo paisaje puede ser objeto de múltiples plasmaciones con tonalidades diversas, principalmente en función de como incide la luz en determinados horas del día o épocas del año.

4. **La coloración de sombras en detrimento del claroscuro.** Para representar las sombras, los pintores abandonaron las tonalidades oscuras y optaron por reducir los espacios coloreados con las tonalidades complementarias, por ejemplo las luces amarillas y sombras violáceas.

5. **La pincelada suelta.** Los pintores impresionistas emplearon pinceladas sueltas de colores puros agrupados que al ser contempladas a distancia se funden en el ojo del espectador.

6. **Plein air.** Es el tipo de pintura realizada al aire libre y que tiene sus antecedentes en la escuela de Barbizón. El artista trabaja directamente en el lugar que pinta y no en el taller.

*MONET*



**NOMBRE: Sol naciente.  
Impresión.**

**AUTOR: *Oscar- Claude Monet.***  
(País 1840-Giverny 1929).

**CRONOLOGÍA: 1872.**

**TÉCNICA: óleo sobre lienzo.**

**MEDIDAS: 63x 48 cm.**

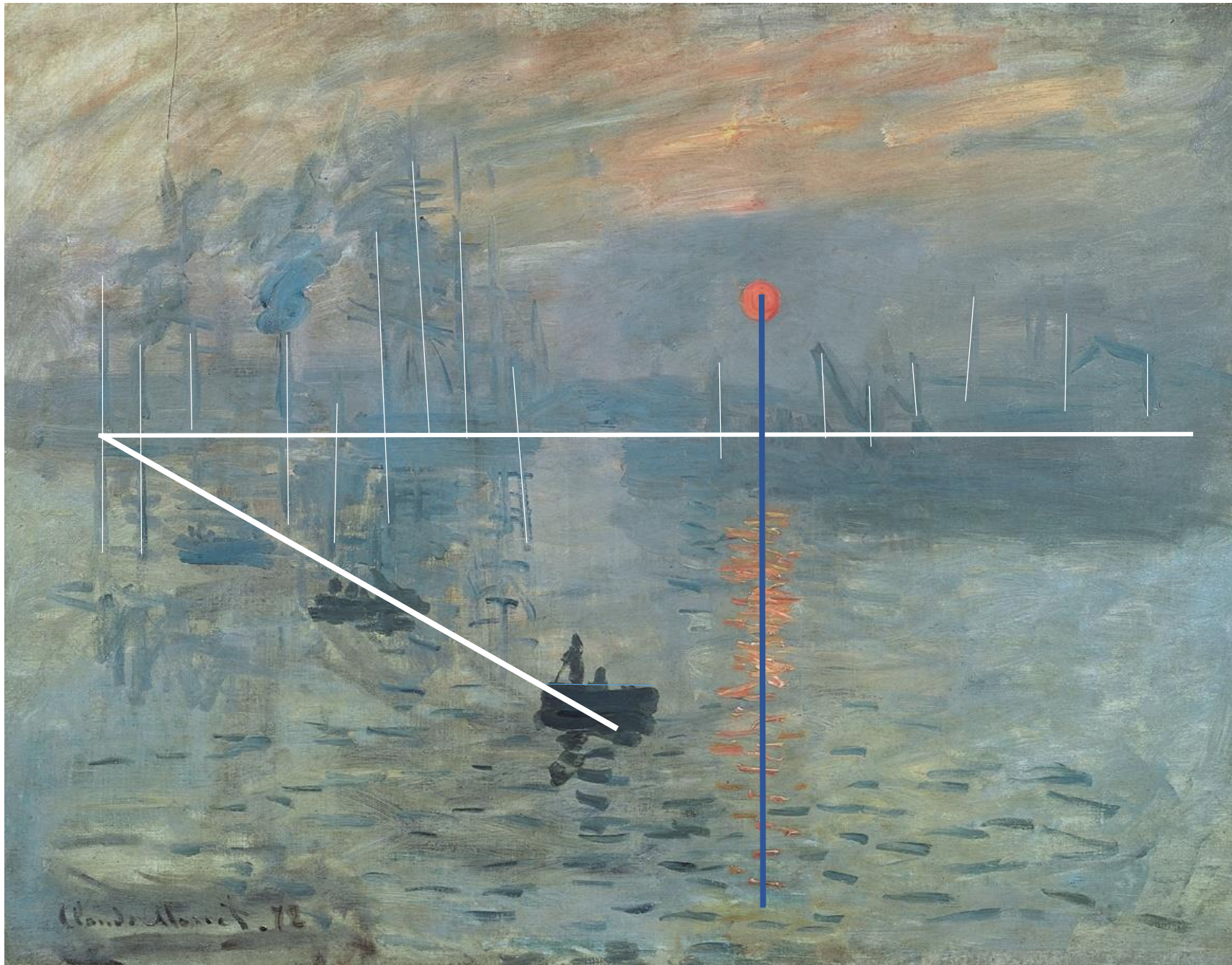
**ESTILO: impresionista.**

**GÉNERO: paisaje**

**ICONICIDAD: media**

**TEMA: amanecer en el puerto  
de Le Havre.**

**LOCALIZACIÓN:  
Musée Marmottan. París.**



**Sol naciente. Impresión**, muestra una apacible vista del Puerto de *Le Havre*, en donde tres botes de remos navegan mientras, entre la niebla matinal y la humareda de las chimeneas de las fábricas, amanece. Al fondo se adivinan los mástiles de los grandes barcos mercantes y las chimeneas de las fábricas del puerto. El sol está representado por un pequeño círculo anaranjado, abriéndose paso e iluminando las tranquilas aguas marinas.

**El formato**, horizontal, refuerza la descripción del paisaje y contribuye a la sensación de tranquilidad del cuadro.

Al contrario de la pintura clásica, este cuadro **no narra ninguna historia**, es simplemente una pura instantánea de la realidad al modo de cómo podría realizarla un fotógrafo, sin ningún tipo de contenido religioso, mitológico o costumbrista. Es este sentido, lo podemos considerar como anti literario, siendo el **verdadero protagonista la luz**. Los botes y las personas que navegan en ellos quedan reducidos a simples manchas y la técnica utilizada es fruto de la espontaneidad e inmediatez que exige la pintura al aire libre y el deseo de captar no la representación real del amanecer en el puerto, sino la impresión causada por el amanecer y los efectos que la luz matinal provocan en el agua y el horizonte donde el humo expulsado por las chimeneas, símbolos de la era industrial, se mezclan con la neblina matinal.

Cuando **Monet** pintó este cuadro París y Francia aún se encontraba en plena inestabilidad consecuencia de su derrota en la guerra franco-prusiana y el estallido social durante la Comuna de París.

**Monet** prescinde de los criterios convencionales de representación, obedeciendo solo a menciones suscitadas por la captación directa de los diferentes elementos naturales y **abandona la práctica académica de perfilar y detallar los objetos**. Todo lo que aparece en el lienzo fue fruto de un conjunto de **pinceladas, brillantes y dinámicas** que solo insinúan y consiguen con eso una sorprendente sensación de un esbozo, **domina el color sobre la línea**.

**COMPOSICIÓN:** en **V**, con la diagonal que forman los barcos y la línea del horizonte, equilibrada por la vertical que describen el sol y su reflejo en el agua, el sol como punto perceptual al no coincidir con ninguna línea de composición principal tensiona y dinamiza el conjunto. Apenas perceptibles **las verticales de los barcos y chimeneas del fondo crean un ritmo vertical que junto al horizontal de los barcos y las reflejos del agua contribuyen a expresar movimiento**.

**LA PALETA es restringida**. Domina el tono azul ceniza de la tenue niebla y en contraste, está el naranja del sol y su reflejo luminoso. La elección de ambos **colores complementarios** responde al hecho de que el pintor conoce la **ley de contraste simultáneo**, descubierta en 1839, por el químico francés **Eugène Chevreul**, según esa ley: la yuxtaposición de dos tonalidades complementarias hace que la intensidad de ambas sea mejor porque se potencian la una a la otra.

**LA PERSPECTIVA** no obedece a las reglas de geometría, sino que resulta de la disociación cromática que define el espacio: las formas y los volúmenes son sugeridos por las pinceladas, más que por el dibujo y su punto de fuga lo marca el sol.

**PINCELADA** Se aprecia la pincelada muy suelta. Los impresionistas estudiaron una nueva manera de pintar y buscaron casi unánimemente la impresión fugaz que se desea captar y que constituirá el tema del cuadro, a pesar de no presentar una nueva teoría estética.

En esta obra **Monet**, recurre a uno de los temas favoritos de la época: la plasmación de los reflejos de la luz sobre el agua. Se puede apreciar también el interés que suscita en el pintor francés la voluntad de captar la presencia y la influencia de la atmósfera en la naturaleza.

Fue representada en 1874 y dio nombre al movimiento, tras las duras palabras que publicó en la revista satírica **Le Charivari**: el pintor, dramaturgo y crítico del arte **Louis Leroy** que basándose en el cuadro de **Monet** tituló irónicamente en su crítica: *exposición de los impresionistas*. Este enunciado aludía al carácter poco definido del cuadro y llegó a afirmar que el papel de empapelar en estado embrionario estaba más cuidado que esa pintura.

La obra de **Monet** no puede entenderse sin la experiencia pictórica de la **escuela de Barbizón** y la influencia de la obra del paisajista inglés **William Turner**. De los primeros, heredó la defensa de la pintura al aire libre (á plein air) del inglés, **Monet** recogió la vaporosa sensación de atmósfera y las variaciones de la luz.

**Monet** acercó el arte a un claro elemento de ruptura en relación al tradicional sistema perceptivo y representativo y su experimentación sirvió de base a posteriores revoluciones postimpresionistas y vanguardistas

(falta la ubicación en la obra del artista)



Influencia de la obra de ***William Turner***.

ANTECEDENTES





NOMBRE: *La catedral de Ruan*

AUTOR: *Oscar- Claude Monet*  
*(París 1840 - Giverny 1929)*

CRONOLOGÍA: *1890-1893*

TÉCNICA: *óleo sobre lienzo*

MEDIDAS: *65 x 100 cm.*

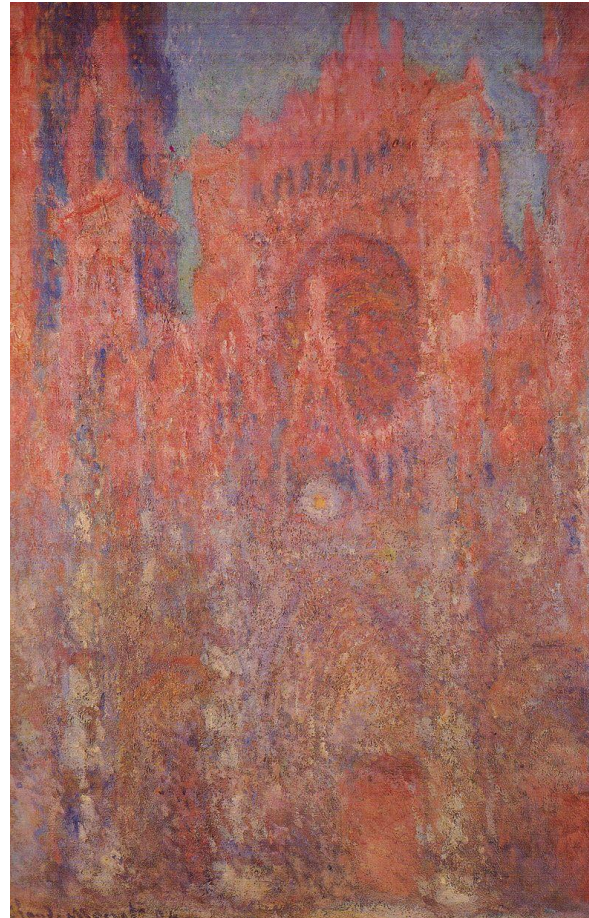
ESTILO: *impresionista.*

GÉNERO: *paisaje urbano*

ICONICIDAD: *media*

TEMA: *fachada de la catedral de Ruan*

LOCALIZACIÓN: *este está en el Museo Pushkin, Moscú.*



A partir de 1890 pintó series de telas dedicadas al mismo motivo bajo distintas conducciones luminosas y climáticas. Entre estas destacan los de última década del S. XIX. **Monet** decidió centrar su trabajo en la plasmación de **La catedral de Ruan**, continuando así una de aquellas series sobre un mismo tema que tanto éxito le proporcionaron ente sus coetáneos.

Son una treintena de cuadros con el mismo motivo: la fachada oeste, la principal, de la catedral de Ruan.

El **formato vertical** nos centra en el modelo.

A pesar de la aparente monotonía del conjunto, **Monet** escoge en realidad tres ángulos ligeramente distintos desde los que capta las **variaciones luminosas** de la fachada de la catedral, en la que los detalles se desvanecen bajo en este caso el **azul claro, el rosa y el dorado**, según este a la luz o la sombra. Las formas y los volúmenes son sugeridos por las pinceladas, más que por el dibujo.

**La perspectiva** ya no obedece a las reglas de geometría, sino que resulta de la disociación cromática que define el espacio.

Emplea óleo sobre lienzo con una pincelada suelta y empastada tratando de representar las partículas de luz. Se precisa cierta distancia para que nuestra capacidad perceptiva pueda apreciar la imagen por síntesis óptica.

Los impresionistas estudiaron una nueva manera de pintar y buscaron casi unánimemente la impresión fugaz que se desea captar y que constituirá el tema del cuadro, a pesar de no presentar una nueva teoría estética. La imposibilidad de representar en un mismo lienzo cada variación de luz llevó a **Monet** a trabajar simultáneamente con varios a la vez, aplicando una pincelada rápida.

La prosecución y conclusión de cada uno de ellos iba en función de la similitud con las condiciones ambientales de un momento determinado. Su gran memoria visual y retentiva óptica le permitieron mismo finalizar algunos de estos cuadros en su taller de Giverny. El resultado final fue una treintena de vistas de resultados sorprendentes. La intención de **Monet** fue la de reflejar el juego de luz y los diversos cambios en la atmósfera durante el transcurso del día sobre el único motivo de la fachada oeste el pórtico del edificio.

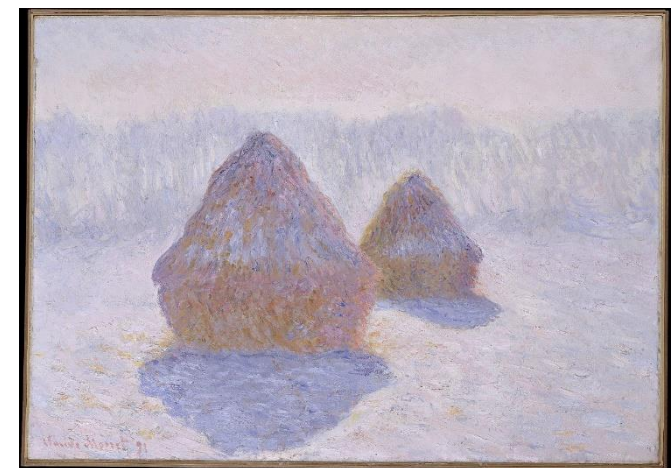
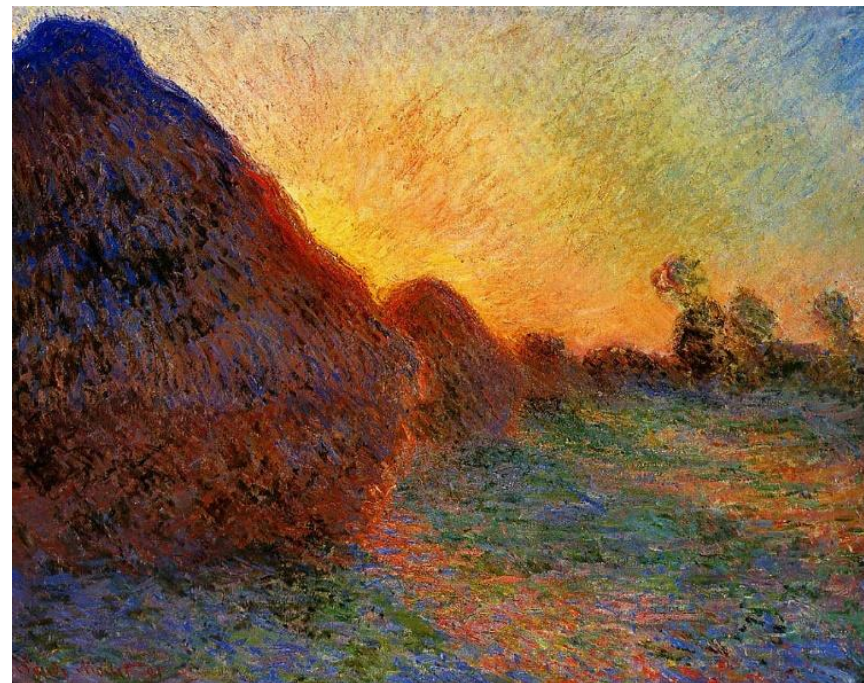
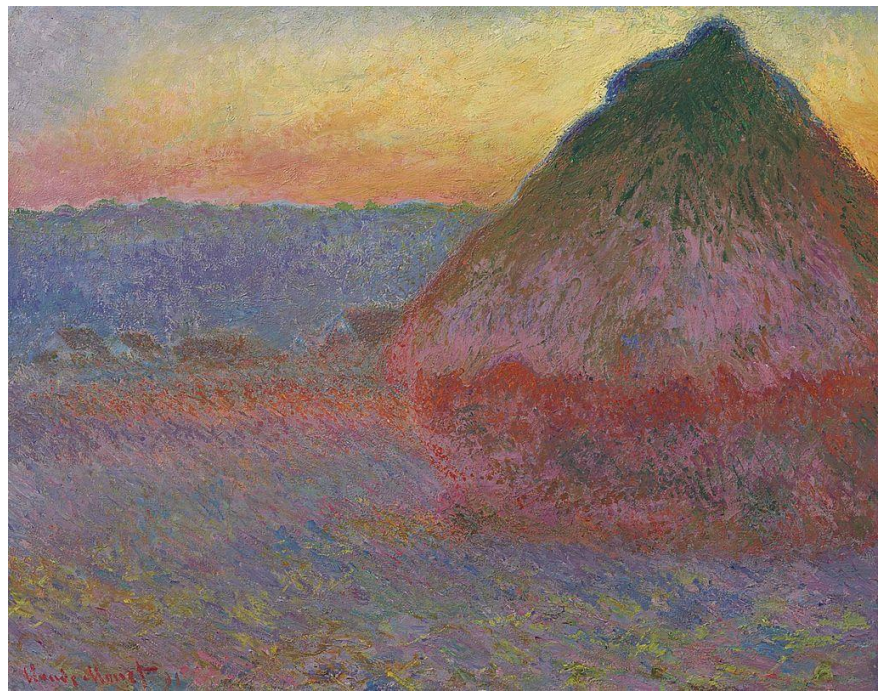
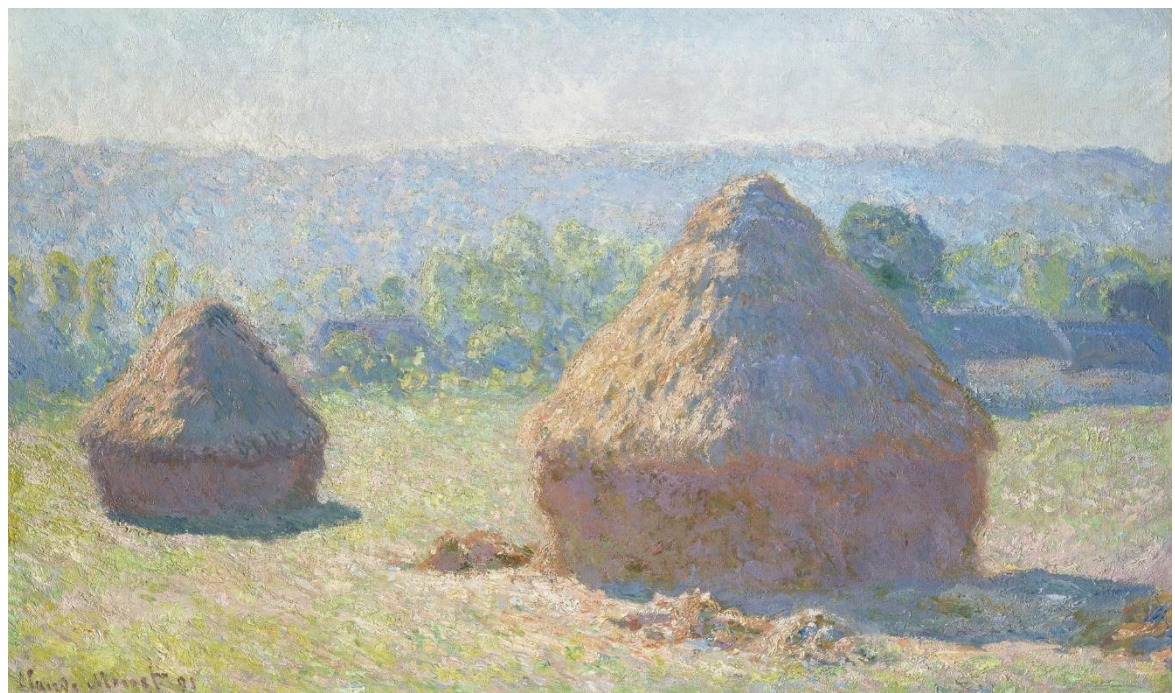
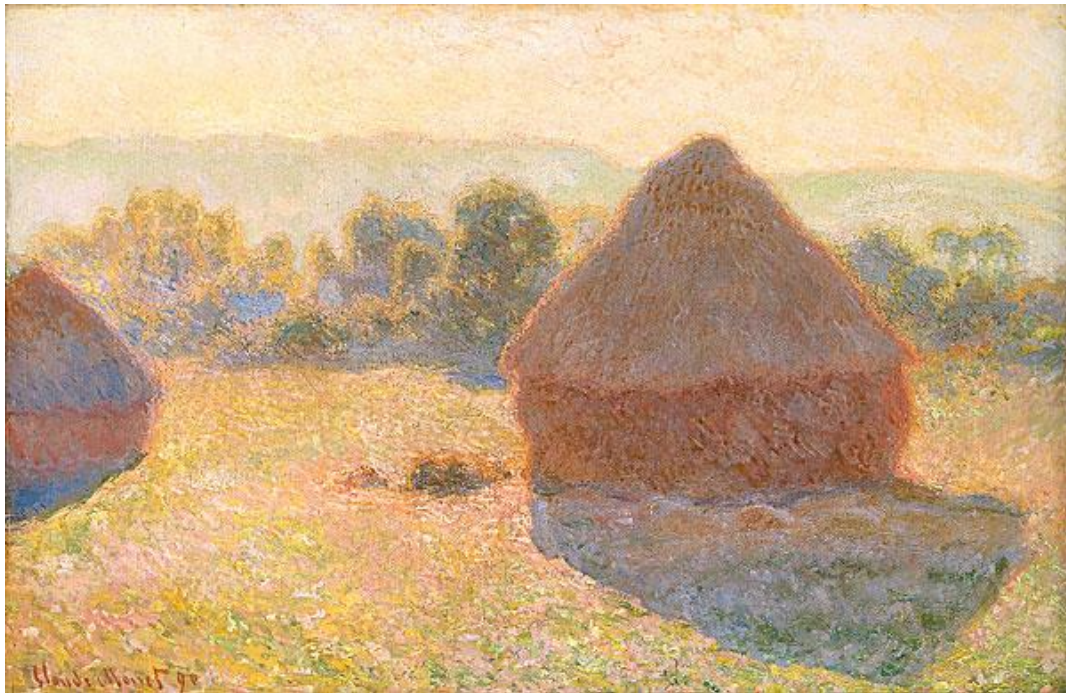
El propio artista dejó escrito su modo de abordar aquella particular tarea: “todos los días capto y sorprendo alguna cosa que aun no supiese ver... que difícil es hacer esta catedral...! Cuanto más avanzo, más me fatiga restituir lo que siento; y me digo que aquel que dice terminar una tela es terriblemente orgulloso”.

Con progresiva desintegración del grupo de los impresionistas **Monet** dejó claro París y se trasladó a Giverny, aun que también viajó a otros lugares.

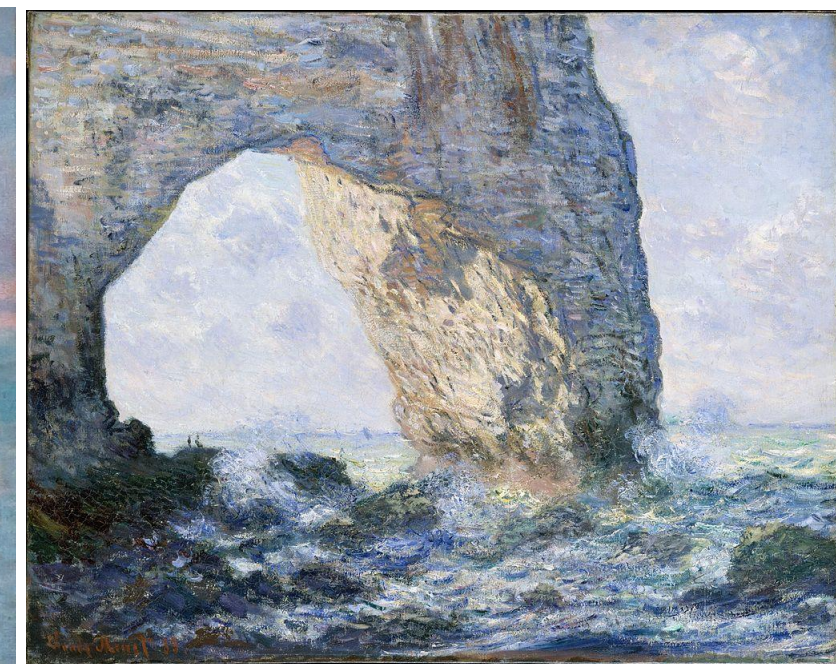
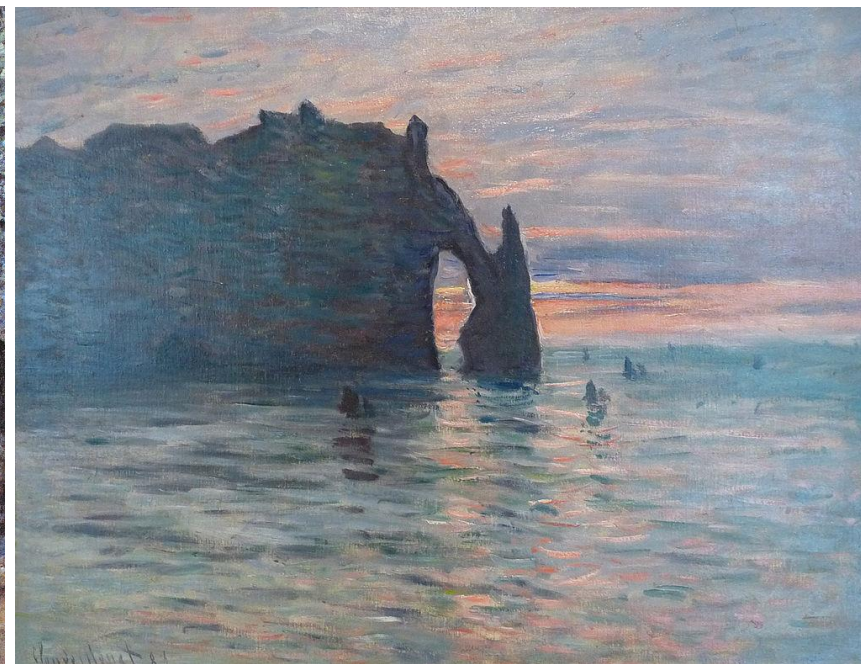
A partir de 1890 pintó series de telas dedicadas al mismo motivo bajo distintas condiciones luminosas y climáticas. Entre estas destacan: ***Los Almiarés, Los acantilados de Bretaña o el Parlamento de Londres***. Una de las obras de Almiarés (Pajares) servirá como inspiración a **Kandinsky** en su estudio del arte abstracto.

Por primera vez en la historia de la pintura, se logró representar la cuarta dimensión, el tiempo, un logro reivindicado por numerosas vanguardias varias décadas después posteriores en las que cabe señalar a **Andy Warhol**: en su película ***Empire***, graba el *Empire State Building* durante un día completo sin mover la cámara de sitio. La luz y el paso literal del tiempo nos remite a **Monet**.

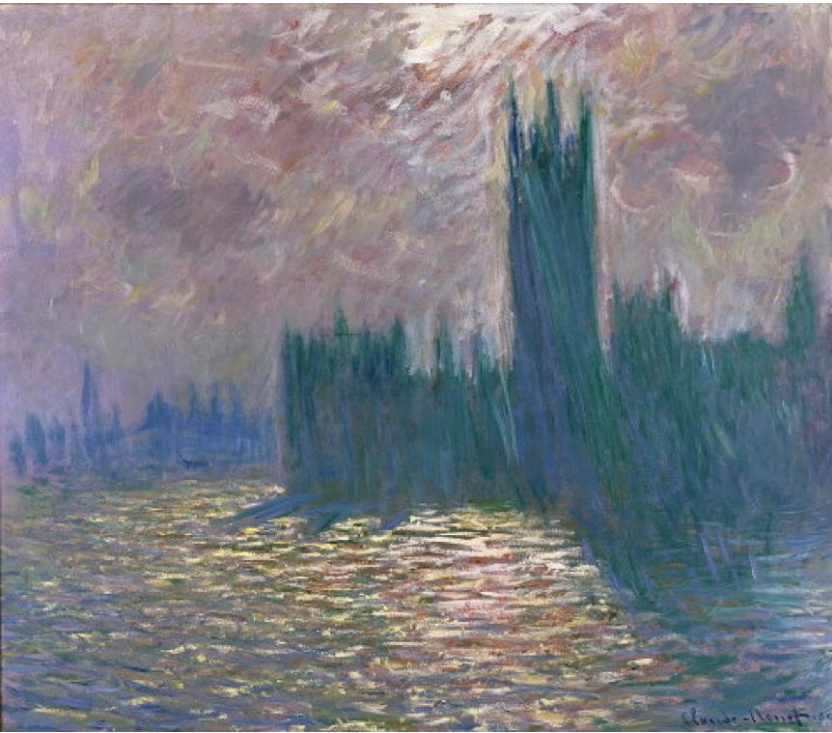
***(Falta la ubicación en la obra del artista)***



Algunos cuadros de la serie  
*Los pajares*



Algunos cuadros de la serie *Acantilados de Bretaña*



Algunos cuadros de la serie  
*Del Parlamento*



Cuadro perteneciente a la serie nenúfares, su obra cumbre.





NOMBRE: **Los Nenúfares**

AUTOR: *Oscar- Claude **Monet***  
(París 1840 - Giverny 1929)

CRONOLOGÍA: 1898 1926

TÉCNICA: *óleo sobre lienzo*

MEDIDAS: 219 x 602 cm.

ICONICIDAD: *media baja.*

ESTILO: *impresionista.*

GÉNERO: *paisaje.*

TEMA: *nenúfares y sauces bajo diferentes luces*

LOCALIZACIÓN: Musée de l'Orangerie, París (Francia).



Serie *Nenúfares*: *Las nubes*. Alrededor de 1915-1926. Óleo sobre lienzo. Sala 1, muro norte. L' Orangerie, París.



Serie *Nenúfares*: *Sol poniente*. Alrededor de 1915-1926. Óleo sobre lienzo. Sala 1, muro oeste. L' Orangerie, París.



Serie *Nenúfares*: *Reflejos verdes*. Alrededor de 1915-1926. Óleo sobre lienzo. Sala 1, muro este. L' Orangerie, París.



Serie *Nenúfares*: *La mañana*. Alrededor de 1915-1926. Óleo sobre lienzo. Sala 1, muro sur. L' Orangerie, París.



Serie *Nenúfares*: *Mañana con sauces*. Alrededor de 1915-1926. Óleo sobre lienzo. Sala 2, muro norte. L' Orangerie, París.



Serie *Nenúfares*: *Árboles reflexiones*. Alrededor de 1915-1926. Óleo sobre lienzo. Sala 2, muro oeste. L' Orangerie, París.



Serie *Nenúfares*: *Mañana clara con sauces*. Alrededor de 1915-1926. Óleo sobre lienzo. Sala 2, muro sur. L' Orangerie, París.



Serie *Nenúfares*: *Los dos sauces*. Alrededor de 1915-1926. Óleo sobre lienzo. Sala 2, muro este. L' Orangerie, París.

A partir de la década de los noventa **Monet** trasladó sus preocupaciones artísticas por la luz a distintas obras de arte con sus **series**, en ellas repetía un mismo motivo pintado bajo iluminaciones diversas; a este respecto se corresponden las series de **La Catedral de Ruan, La Estación de San Lázaro o Los Nenúfares**.

Existen aproximadamente 250 **Nenúfares** pintados por **Monet** en los últimos años de su vida. El ya anciano pintor retirado en su **casa de Giverny** donde vivió a partir de la década de los ochenta y hasta su muerte, instaló un puente japonés y un estanque con plantas exóticas que le servirían de modelo e inspiración en su **Jardín**, (sus cuidados eran tan especiales que hubo que aumentar la temperatura del agua del estanque y construir presas provocando la indignación de los habitantes de la localidad). Las plantas, los reflejos en el agua de los sauces y el agua en sí, son los únicos temas que en aquel momento interesaban realmente al artista. Los reflejos de la luz producen cambios en la percepción de los colores.

La obsesión de los artistas impresionistas por la pintura plain air -al aire libre- le llevó a representar **todo tipo de luces** naturales, además es el medio lumínico quien establece la profundidad en la composición de las obras. **Los Nenúfares** son en realidad composiciones a base de **manchas de color; el dibujo**, con la eliminación de la línea y vaporización de los contornos, ha sido casi olvidado por completo, la forma apenas tiene importancia.

La **composición resulta tan libre** que sus obras son cercanas a la abstracción. **Los Nenúfares** serán la obra que inspire las composiciones de **Cézanne** y las formas de los artistas cubistas como **Braque o Picasso**.

**Monet** no se queda atado a su pasado, arriesga con una **pincelada** más difusa, meditabunda. Ya no busca solo capturar el instante como fenómeno lumínico, sino también la densidad de la experiencia interior, como si el espejo de agua sobre el que flotan fuera también el espejo de las propias figuraciones del alma en busca de quietud.

**Monet** realizó las pinturas en paneles alargados de 220 cm de alto y 600 cm de ancho, éste era el mismo **formato** que el utilizado por los publicistas para los carteles publicitarios. La idea del artista era colocar los paneles en una estancia circular de modo que el espectador **pudiera observar la evolución** de estas preciosas plantas acuáticas en diversos momentos del día y sobre todo los cambios producidos por el paso de las estaciones.

Aquellos últimos años de **Monet** (de 1898 a 1926) coincidieron con una revolución en el arte. Desde que **Monet** empezó a pintar la serie hasta que terminó, aparecieron el **expresionismo, el fauvismo, el cubismo y la abstracción**.

Quizá por eso la consagración de esta serie no fue instantánea. En estas últimas obras, las formas están ya prácticamente disueltas en manchas de color. Muchos historiadores de arte afirman que al sufrir **Monet** de cataratas, el artista veía tras un filtro borroso y amarillento. De hecho, tras ser operado, volvió una temporada a su estilo anterior.

De toda esta serie de nenúfares, quizás los más famosos y espectaculares son los paneles que se exhiben en el **Museo de la Orangerie de las Tullerías**, en París. **Monet** los pintó para ser expuestos en una estancia circular de 360º y son considerados "*la capilla sxtina del impresionismo*" pintados entre 1898 y 1926.

Dicen los investigadores Hugh Honour y John Fleming en su libro *Historia del arte*, que **Monet** tenía aún por intención "exponer una experiencia inmediata de la naturaleza", y fue así como concibió no solo cada lienzo de los **Nenúfares de gran formato**, sino también su disposición en el espacio. Estos investigadores ven todavía en **Monet** "la exquisitez de la pincelada, las delicadas y sutiles armonías cromáticas y las amplias y dispersas composiciones de los **Nenúfares**". A esto agregan las siguientes palabras:

**Monet** tomaba un riesgo deliberado. En cierto sentido, no pensó solo en el resultado de un cuadro como fenómeno singular, no al menos en la serie de los lienzos monumentales. Pensó en un **concepto** y en las condiciones necesarias para poder apreciarlo. Casi podríamos decir que **Monet** se acerca, muy remotamente, a una idea de instalación. Concibió la obra no como objeto único sino como experiencia conjunta. A este respecto, decía sentirse tentado a la idea de que estos lienzos envolvieran el interior de una sala, para producir la ilusión de estar sumergido en aquellas escenas, sin horizonte ni orilla, y esperaba que aquel efecto se tradujese en un **refugio para la meditación y la paz**, tal como lo atestigua una carta fechada en junio de 1909. La Primera Guerra Mundial había comenzado ya en el año 1914, antes de que **Monet** iniciara esta nueva sección de la serie. Dicen que el pintor, aunque vivía lejos de la zona de combate, podía escuchar el barullo de los trenes con municiones. El conflicto internacional estaba dejando a Europa sumida en una gran depresión.

Hacia 1918 ya se avecinaba el fin de la guerra. Después de que se firmó el armisticio el 11 de noviembre de 1918, **Monet** quiso celebrarlo donando al estado francés una selección de ocho lienzos de su serie de gran formato, concebida como un **monumento a la paz**. Es esa colección está la que se encuentra en el Museo de la Orangerie.

*OTROS IMPRESIONISTAS*

# SISLEY

## *INUNDACIÓN EN PORT-MARLY (1876)*

Conjunto de 7 obras. 47 años

La localidad, Marly-le-Roi, donde **Sisley** residió un tiempo, sufrió en el año 1876 unas fuertes inundaciones que Sisley **representó en cuatro de sus lienzos.**

Durante las inundaciones de ese año del río Sena en Port Marly a las afueras de París, Sisley planta su caballete en plena calle y resuelve distintas escenas con su manera impresionista a pesar de esa situación tan agustiosa. Hará lo mismo en otras situaciones de nevadas.



# PISARRO



## ***BOULEVARD DE MONTMARTRE*** 1897

Museo del Hermitage de San Petersburgo

Muestra la calle en un día de otoño, con los árboles medio desnudos de hojas y la luz del sol filtrada por las nubes, lo cual provoca sutiles diferencias lumínicas entre los edificios, dependiendo de su orientación.

Por el boulevard circulan numerosos carruajes en ambos sentidos y en las aceras se entretienen los paseantes mirando los escaparates de las tiendas y los cafés.

Tanto los coches como los personajes son simples manchas que se superponen una al lado de la otra para sugerir, más que representar, las figuras, que sólo podemos reconstruir desde la distancia.

La conexión con la realidad es aún fácilmente identificable aunque la técnica pictórica parece minimizarla, anticipando lo que luego harán las vanguardias.



# MORRISOT

*DÍA DE VERANO (1879)*



**Berthe** había sido madre, en el invierno anterior y acompaña a la niñera y a la pequeña Julie en sus paseos diarios al parque. El Bois de Boulogne le estimuló a retomar la pintura al aire libre.

**Morisot** encontró un compromiso ideal entre los deberes de la maternidad y el deseo de volver a pintar lo antes posible. Llevándose los modelos al parque, podía pintar y estar al mismo tiempo con su hija Julie.

El cuadro describe una escena soleada en el agua. En uno de los lagos del parque, dos mujeres hacen una excursión en barca, sentadas ocupando todo el primer plano. **Morisot** se ha acercado mucho a las modelos. No plasma una vista espontánea sino que ofrece una composición muy estudiada y preparada con un boceto en acuarela. Este estudio presenta el motivo de forma prácticamente idéntica : probablemente lo hizo directamente en el Bois de Bologne.

**Renoir** eligió un motivo muy similar para su obra **Barcas en el Sena**. En comparación con esta obra se puede apreciar como la pintora se concentra en las figuras, mientras que **Renoir** solo las trata como parte del paisaje.

**Morisot** sigue, las indicaciones de la luz y del color. Además formula, con motivos muy personales, aspectos específicos del sexo femenino.

Sus pinceladas son enormemente libres, inconexas, enérgicas, con líneas en zigzag y gruesas manchas de color, creando una piel de color irregular, que se diferencia de la lisura académica de la técnica tradicional.



## *CEREZO, 1891*

*Neuilly-sur-Seine, patrimonio de Mr. y Mrs. Denis Rouart.*

Sería su composición más ambiciosa y de mayores dimensiones, en ella trabajó intensamente. Muestra a dos niñas (una de ellas **Julie**) cogiendo cerezas.

En los años 90, el estilo de pintura de **Morisot** recibió un nuevo desarrollo, en gran parte gracias a **Renoir**, que seguía siendo un amigo devoto. La composición para Renoir ahora ocupa un lugar más “honorable”, y el trabajo en el dibujo representa un proceso sistemático. Los dos artistas que trabajan en motivos similares, crean muchas pinturas al aire libre. Durante este fructífero período, se pintó este cuadro.

Se aprecia un movimiento ascendente al que contribuyen todos los detalles de esta composición: las figuras de las chicas con los brazos levantados hacia arriba, las escaleras, el formato del lienzo, extendidas verticalmente. La técnica del artista, que se distingue por la naturaleza caótica de las pinceladas, también se cambia y está sujeta a un movimiento ascendente; Cabe destacar, especialmente en la imagen de cabello y vestidos, que el pincel funcionaba verticalmente.



## MUJER LLEVANDO UN COLLAR DE PERLAS 1879

El retrato de una *Mujer con collar de perlas en un palco* se presentó primero en la 4ª exposición de los impresionistas, donde se dedicó una estancia a las obras de **Mary Cassat** con motivos del teatro y de la ópera. Este cuadro fue uno de los pocos que se vendieron en la exposición.

Al igual que **Renoir** y **Degas**, también **Mary Cassat** reprodujo los grandes teatros y la ópera de París como centro de la cultura y de la vida moderna. El teatro y la ópera eran dos lugares de la vida pública en donde las mujeres podían participar; era un lugar para ver, pero también para dejarse ver.

No obstante a diferencia de su amigo **Degas** en sus cuadros de teatro **Cassat no** se concentró sobre lo que ocurría en el escenario o en el foso de la orquesta, sino al público femenino. Son las espectadoras del teatro las que, se convierten en objetos de observación: por un lado, por las miradas del público: por otro, por la mirada del observador del cuadro. El teatro, constituye tan solo el marco en que se presenta el motivo, y pasa a un segundo plano. La exhibición del atractivo físico, ya sea paseando en el parque o asistiendo al teatro, forma parte del papel que desempeña la mujer a finales del siglo XIX. Los espectadores de **Mary Cassat** parecen ser conscientes de ello. Los abanicos que sostienen en la mano, que podrían servir de protección visual permanecen cerrados. Esto queda especialmente claro en *Mujer de negro en la ópera* de 1879, con el hombre que se asoma de su palco y no observa a la mujer que acompaña, sino que con sus prismáticos fija su mirada en la espectadora del primer plano. Esta, a su vez, dirige la mirada al escenario.

También la mujer del *collar de perlas* es observada, en su palco, por el público que aparece en el fondo del cuadro. Ella, a su vez, no mira al escenario, sino a los puestos del palco que aparecen en el espejo detrás de ella. Al situar un espejo inmediatamente detrás del sillón rojo, consigue un sorprendente efecto espacial. Inteligentemente aprovecha el espejo posterior para recoger una visión más amplia del teatro, con los palcos y el público. La elegante curvatura de los puestos del palco solo se aprecia en este reflejo, que es lo que crea este efecto espacial plano.

Otro punto es la luz refulgente de la lámpara de araña, de la que hace trabajo de investigación de los efectos de la luz artificial. El cuadro que está muy iluminado por la luz de las lámparas del techo, la luz se vierte hacia delante, por encima de la mujer, y en el reflejo que produce el contraluz. La luz brilla sobre sus hombros desnudos y blancos, descansando sobre el guante de la mano derecha con la que sostiene el abanico. Todo el cuadro parece bañado en una luz roja y dorada, puede considerarse como una de las obras de mayor armonía de **Mary Cassat**. (hay que tener en cuenta, que el invento del alumbrado de gas es reciente, y esto causa fascinación en ella). El ambiente del cuadro es de expectación y entusiasmo, sensaciones que se podían disfrutar en una noche de teatro, ya que era una actividad muy de moda, un lugar de encuentro y de relación.



## EL BAÑO DEL NIÑO 1893

Su relación con **Degas** inspiró su gusto por las composiciones chocantes y asimétricas y despertó su interés por el grabado. Su mayor logro en este campo fue una serie de innovadores grabados en color, mezcla de aguatinta y punta seca.

Cuando **Mary Cassatt** creó *El baño* se encontraba en la plenitud de su carrera creando una enternecedora escena doméstica. Había asimilado la influencia de los impresionistas, cuyo entusiasmo por las escenas de la vida urbana moderna compartía, pero había desarrollado un enfoque muy personal de esta temática, que presentó desde una perspectiva femenina. A **Mary Cassatt** se le conoce sobre todo por sus cuadros de madres y niños, pero su repertorio se extiende más allá, pintó a mujeres paseando en barca, probándose vestidos, viajando en ómnibus o conduciendo un carro en el Bois de Bologne.

Se aprecia la influencia de los grabados japoneses, que vio en una exposición de París en mayo de 1890. El punto de vista alto, con las figuras vistas desde arriba, es típico del grabado japonés, como lo es la proximidad del artista a la escena hasta el punto de cortar el vestido de la mujer en el margen, el énfasis en los patrones decorativos, la estrechez del campo visual, que abarca solo a las dos figuras principales, las cabezas, incluso la niña presenta unos rasgos algo orientales.

**Cassatt** tenía una gran habilidad para mostrar el tierno vínculo entre madres e hijos. El brazo protector que rodea a la niña evoca un ambiente de tranquilidad y armonía doméstica en el hogar. Y al igual que su amigo **Edgar Degas**, **Cassatt** evitaba las actitudes corporales estereotipadas que se enseñaban en las academias, prefiriendo colocar a sus modelos en posturas inusuales y con todo naturales.

La jarra de agua demuestra que da más importancia a la impresión decorativa que a la perspectiva. La pintora asumió este estilo aquí, ya que la perspectiva de la jarra no coincide con la acusada inclinación de la alfombra.



1872



1875



1875



1879



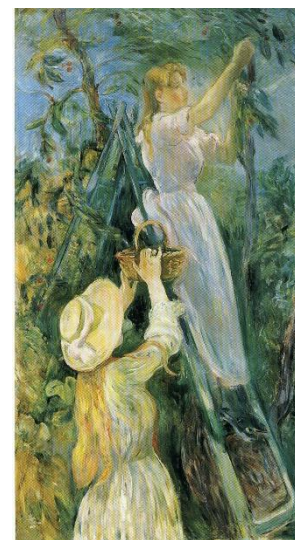
1885



1888-89



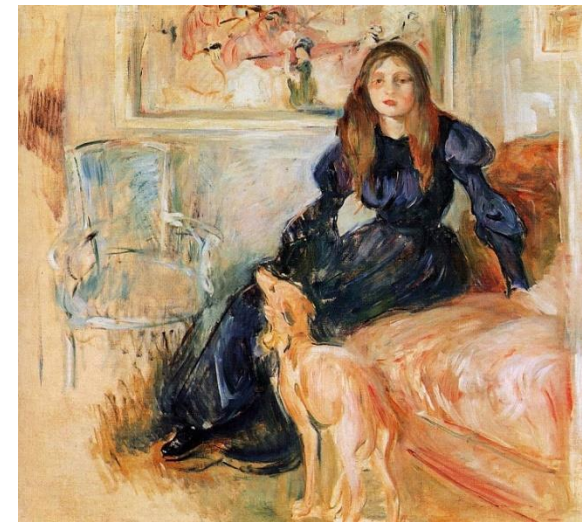
1890



1891



1891



1893

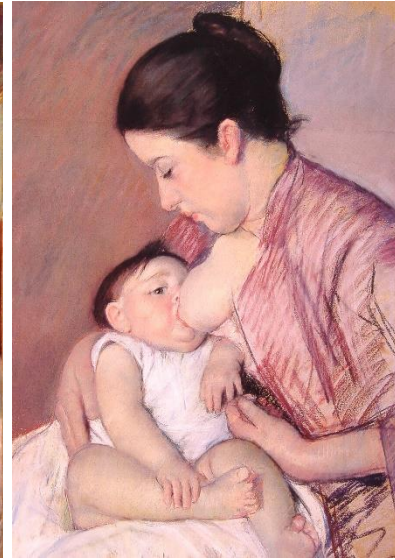
MORRISOT



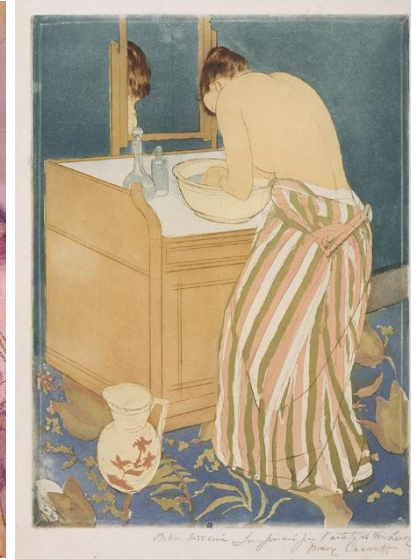
1879



1879



1890



1890-91



1891



1893



1893-94



1895



1897



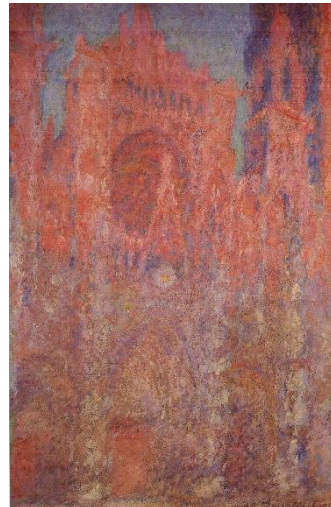
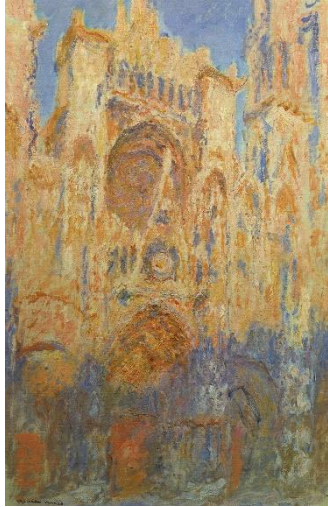
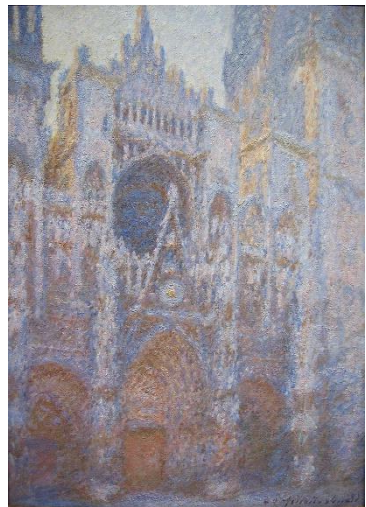
1901

CASSAT

1872



1877

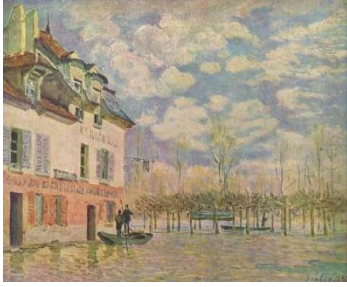


1890-95

MONET

# SISLEY

1876



1876



1876



1878



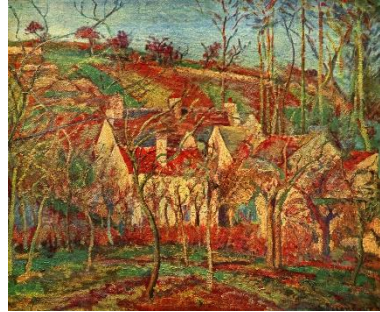
1880



1888



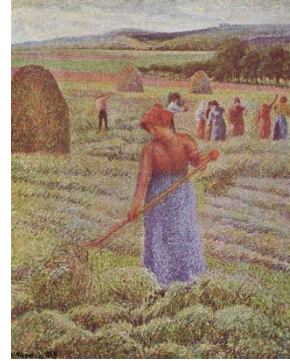
# PISARRO



1877



1886



1889



1897



# RENOIR

1876



1876



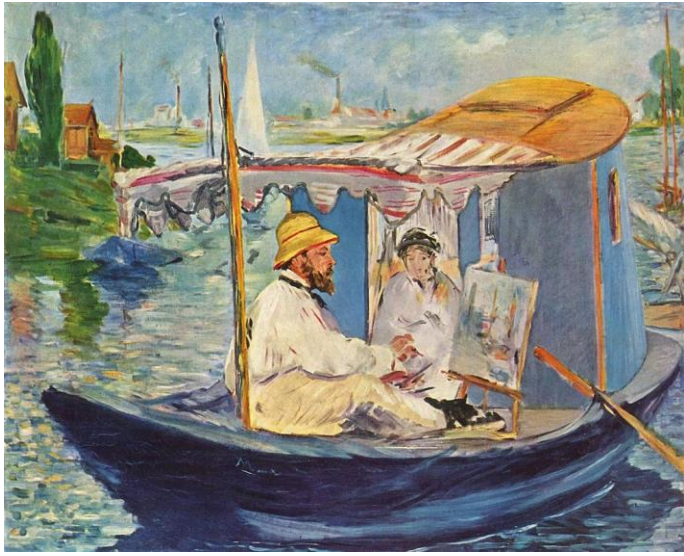
1881



1884-87







1874



1874



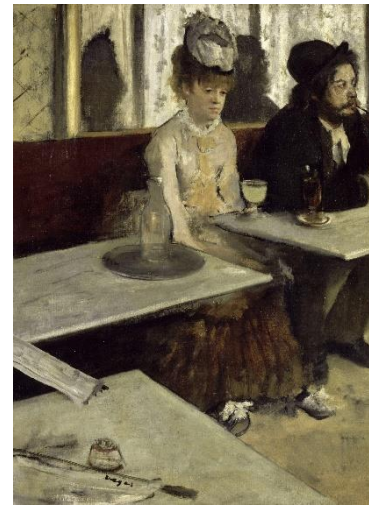
1882

MANET

# DEGAS



1871-74



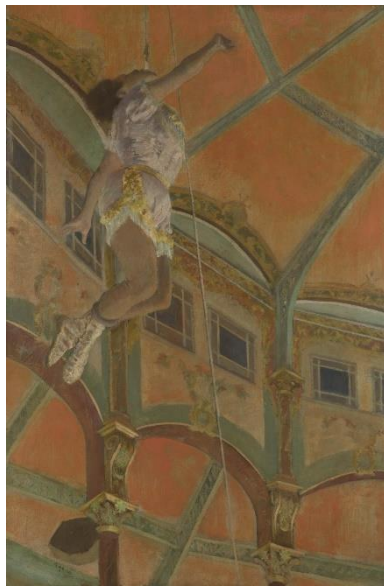
1876



1874



1875



1879



1877



1878



1886

