

	INSTITUCION EDUCATIVA LA PRESENTACION					NOTA:
	NOMBRE ALUMNA:					
	AREA/ ASIGNATURA : EDUCACIÓN ARTISTICA					
	DOCENTE: ORIANA MARÍA ZAPATA MEJÍA					
PERIODO	TIPO DE GUIA:	GRADO	Nº	FECHA	DURACION	
2	APRENDIZAJE	10	5	JULIO	60 MINUTOS	
INDICADOR DE DESEMPEÑO						
Identifica diferentes movimientos artísticos contemporáneos que le permiten la construcción de un lenguaje artístico particular para la elaboración de sus propuestas de clase, entre ellos reconoce los aportes que hizo la Pintora Mexicana Frida Kahlo.						

EL IMPRESIONISMO

PAYRO, Julio E., *El Impresionismo en la Pintura*, Buenos Aires, Editorial Columba, Colección Esquemas, 4ª Edición, 1971, pp. 45-51.

CARACTERÍSTICAS DEL IMPRESIONISMO.

Para definir el Impresionismo, conviene recordar que no pretendió ser otra cosa que una variante perfeccionada del realismo, una forma naturalista de representar la realidad sin retoques, la desnuda verdad del espectáculo registrado por el ojo. Se desentendió de toda creación imaginativa o sentimental, rechazó todo aquello que el pintor no pudiera observar directamente en el curso de la vida corriente. Eludió, pues, la pintura religiosa, mitológica o histórica y se limitó a cultivar cuatro géneros: el paisaje, la naturaleza muerta, el retrato y el cuadro de costumbres. (*El Moulin de la Galette* y *Los remeros en Chatou* de Renoir; *La cacería* de Monet; *El Mercado* de Pissarro, y otras composiciones impresionistas similares no puede clasificarse en otro género que en el costumbrista, aunque estén hechos con un espíritu y una sensibilidad distintos de los de los costumbristas vulgares). En el tratamiento de estos géneros, todo pintor impresionista se apartó por completo de las normas corrientes en materia de pintura, por el sencillo hecho de tener muy en cuenta fenómenos ópticos a los cuales sus predecesores no habían prestado suficiente atención y cuyo estudio los indujo a plantearse de nuevo todos los problemas del arte. Una comparación con los procedimientos pictóricos de los realistas permitirá precisar lo que descubrieron los impresionistas y las consecuencias que tuvo su hallazgo.

Como ya se ha expresado, el realismo adoptó los procedimientos pictóricos del ilusionismo renacentista. Un pintor ilusionista traza en el plano único, bidimensional, del lienzo, mediante ciertos recursos imitativos, imágenes de objetos que parecen poseer un determinado volumen y estar colocados en diversos planos escalonados hasta el horizonte. Ante un cuadro ilusionista, el espectador ha de creerse colocado frente a una especie de ventana, a través de la cual viera un mundo tridimensional, de mercados relieves. Los recursos principales de la técnica ilusionista fueron desarrollados por Masaccio, sus contemporáneos y sus sucesores, y llevados quizás a su máxima eficacia por el Caravaggio. Son recursos propios del dibujante: dibujo anatómico, sombreado, escorzo, perspectiva lineal, y permiten, si se quiere, representar la naturaleza mediante el uso exclusivo del blanco, los grises y el negro. Si el ilusionista emplea el color -rojos, azules, etc.- lo supedita a los efectos del dibujo claroscuro. Por eso, en muchos cuadros de la época barroca, y en muchos también de la

escuela realista del siglo XIX, el colorido es lo de menos, siendo lo importante la subestructura que modela las formas mediante gradaciones de valores acromáticos. Esta es la razón por la cual un cuadro antiguo pierde poco de su significado cuando es reproducido en monocromo por los procedimientos fotográficos que anulan el color, pero respetan el claroscuro. En cambio, el cuadro moderno, en que el color asume más importancia que la forma, no resiste a semejante reproducción.

El ilusionista aspira a ser totalmente veraz, pero no logra ese propósito: para obtener el efecto de los más fuertes relieves, tiene que exagerar el contraste entre el blanco -con que representa la mayor intensidad luminosa- y los grises y negros con que sugiere las penumbras y la sombra. Falsea, por lo tanto, los valores. Como, por otra parte, los colores vibrantes son incompatibles con el claroscuro, el ilusionista los elude y sólo emplea tonos quebrados y bajos: falsea, pues, también el colorido. De ahí que un cuadro realista sea mucho más oscuro y muchísimo menos vivo de color que la realidad en que se funda. Así, el mundo pintado por un artista como Courbet es un mundo apagado, triste y tenebroso.

Como todo ilusionista, el realista consideraba que lo esencial del objeto era su forma: su contorno y su relieve. En cuanto al color, lo veía como una propiedad secundaria del objeto. Lo veía, además, como algo que estuviera, por decirlo así, adherido a la forma. Creía que el color de cada objeto era absoluto, que no podía cambiar nunca, salvo en la medida en que apareciera más claro o más oscuro según el cuerpo recibiese luz o estuviese en la sombra. De la luz sólo sabía (o quería saber) que modificaba los valores del objeto y que, de acuerdo con las circunstancias, podía ser un poco más cálida o un poco más fría: más dorada o más plateada. Lo que los pintores no consideraron nunca, antes del Impresionismo, es que el color depende de la índole misma de la luz y de las variadísimas condiciones en que los cuerpos -opacos, transparentes o translúcidos- absorben, transmiten o reflejan los rayos luminosos.

Difícil sería decir si Monet y Renoir dedujeron de la Óptica de Newton nociones útiles para el pintor, si leyeron a Helmholtz y a Chevreul¹ o si, procediendo empíricamente, descubrieron en la práctica lo que la teoría hubiera podido enseñarles acerca de la dispersión de la luz. Lo más probable es que, con motivo de la publicación de la versión

¹ La Óptica de Newton se publicó en 1704; La ley del contraste simultáneo de los colores, de Chevreul, es de 1829; el Manual de óptica fisiológica, de Helmholtz, se publicó en alemán en 1854 y en francés en 1864.

francesa de la obra de Helmholtz, hubiesen leído algún artículo de divulgación acerca de la misma y, armados de esta suerte con nociones generales de óptica, buscasen su aplicación en la pintura de paisaje. Bazille, que había estudiado medicina varios años, fue quizás el iniciador de sus compañeros en este orden de investigaciones.

Sea lo que fuere, cuando Renoir y Monet trabajaron juntos en la Grenouillere, procedieron como si conocieran muy bien todo lo referente a los fenómenos luminosos y vieran el mundo en la inédita realidad de las frescas coloraciones del espectro solar. La naturaleza se les apareció muy distinta de la imagen que de ella habían dado el realismo o cualquiera de las escuelas de paisaje del pasado. En primer lugar, comprobaron que cada cuerpo reflejaba una luz colorida, la cual se cruzaba y mezclaba con la luz reflejada por otros cuerpos, de tal modo que el tono local (el color absoluto de los objetos visibles) se veía constantemente modificado por lo circundante. Advirtieron que la atmósfera era como un velo de color que, a su vez, alteraba la coloración de los objetos sumidos en ella; que el contraste entre la sombra máxima y la luz más viva no era tan fuerte como lo habían pintado los antiguos (cosa que, antes de ellos, ya habían advertido Edouard Manet); que las sombras propias o proyectadas no eran neutras, sino coloreadas, y que la luz solar misma, según las horas del día, cambiaba apreciablemente de color. Vieron, en suma, que el color reinaba por doquier, en la claridad, en la sombra, en el aire, y revestía los seres y las cosas de un manto impalpable, vibrante y complejo de tintas innumerables, llenas de frescura y alegría. La solidez positiva de aquel mundo corpóreo, de fuertes relieves, que habían pintado los realistas, desaparecía bajo la intensa palpación luminosa al aire libre: los volúmenes se tornaban imperceptibles, las distancias se acortaban, los pesos se aligeraban, los contornos se diluían en aquel fabuloso entremezclarse de *halos* coloridos, y el paisaje se tomaba sutil, volátil, inmaterial. Donde el fenómeno se hacía más potente y arrobador era en la superficie del agua. El líquido agitado, ondulante, fragmentado en mil cortas olas bajo el soplo de una brisa o por el paso de una canoa, cabrilleaba y esplendía en incontables reflejos tomasolados. Pero en la superficie terrestre también: en el follaje de un árbol, en la figura humana, en el frente de una casa, en una ribera herbosa, en una roca -en todo elemento del paisaje-, los colores de la luz tendían su enmarañada red de vibraciones y creaban, mediante sus mágicas correspondencias, una prodigiosa unidad cromática.

Una de las primeras conclusiones a que llegaron los maestros impresionistas fue que, en la naturaleza, el blanco y el negro absolutos no existían: no había objeto que absorbiera totalmente, o reflejara totalmente, la luz. Como consecuencia inmediata de esta comprobación, excluyeron de su paleta el negro (del cual no prescindía Edouard Manet), que reemplazaron por morados o violetas, es decir, por los colores más oscuros que figuran en el espectro solar, y dejaron de emplear el blanco puro aunque siguieron blanqueando las otras tintas, para aclararlas en caso de necesidad). También renunciaron al uso de las tierras (siena, sombra, ocre, etc.), que consideraron incompatibles con la traducción veraz de los efectos de la luz (por cuanto esas tierras no tienen equivalente en el espectro). En cambio, utilizaron con entusiasmo todos los pigmentos vivos, los azules, celestes, verdes, amarillos, anaranjados, rosas, lilas, rojos y púrpuras. Si a esto se añade que realizaron los mayores esfuerzos -aunque a veces sin éxito- para evitar toda mezcla "sucia", quedará explicado por qué pintaron los cuadros más coloridos que se habían visto hasta entonces.

En cuanto a la técnica pictórica que adoptaron los impresionistas, fue la consecuencia forzosa de dos propósitos que los animaban: el de preservar la máxima pureza de los colores que empleaban y el de captar el instante fugaz, el efecto pasajero, frente a la naturaleza.

Las tintas más puras, cuando se combinan mal, producen mezclas borrosas. Los impresionistas se dieron cuenta de que, para no ensuciar sus colores, no les bastaba ser prudentes al preparar sus tonos en la paleta: tenían que cuidarse de no mezclar accidentalmente dos tintas incompatibles al aplicarlas en el lienzo. A fin de evitar esas combinaciones fortuitas, optaron por yuxtaponer las pinceladas en vez de superponerlas. Procediendo de ese modo crearon aquel característico pincelar corto y nervioso, aquella técnica irregular del toque aparente, que tanto desagradó al público de 1874, acostumbrado a la factura lisa e impersonal, a la lenta artesanía de los académicos.

Pero esa escritura abreviada, esa taquigrafía pictórica que adoptaron los impresionistas para representar lo que veían se debió también al hecho de que pintaban al aire libre. Querían que sus impresiones fueran transcritas sin demora para que sus cuadros fuesen más verídicos. Y sabían que no les sería posible registrar en toda su riqueza las sensaciones provocadas por la naturaleza directamente observada si confiaban en su memoria visual e iban a ejecutar pausadamente sus obras en el taller. Frente al paisaje elegido, trabajando con prisa para captar efectos fugitivos, desprovistos de las comodidades que proporciona la labor en un estudio cerrado, no podían permitirse el lujo de lentas preparaciones y elaboraciones. Lo que la naturaleza les dictaba, tenían que llevarlo al lienzo con toda premura, mediante una serie de signos tan espontáneos como certeros.

ACTIVIDAD

1. Elabora en tu Diario de Campo un cuadro comparativo entre el "Realismo" y el "Impresionismo" como el que se muestra a continuación:

REALISMO			IMPRESIONISMO		
principales características	principales artistas	temas que evitaron	principales características	principales artistas	temas que evitaron

2. Según su comprensión lectora trate de determinar a que movimiento artístico corresponde cada imagen y justifique su respuesta

# IMAGEN	IMAGEN	INTERPRETACION PERSONAL
1		
2		
3		
4		

Ahora me siento como el paisaje, puedo ser audaz e incluir todos los tonos de azul y rosa: es encantador, es delicioso". Claude Monet