

# CAPÍTULO 1

## Arte, revolución y modernidad

*Mariela Alonso*

El período 1780-1870 es denominado por diferentes teóricos la *Época de las revoluciones*, ya que en este lapso en gran parte de Europa y de América las revoluciones burguesas se ven propiciadas por el desarrollo económico tecnológico, y por la ascensión social de la burguesía capitalista. Entre los principales procesos revolucionarios se destacan la independencia de los Estados Unidos de Norteamérica (1776), la Revolución Francesa (1789), la independencia de las colonias españolas en América (primera mitad XIX), las revoluciones de 1830 que triunfan en Europa occidental, y las revoluciones de 1848 que, en un lento proceso, culminan en la unificación de Alemania e Italia respectivamente (1871). En cada uno de estos lugares, la revolución supone el fin de la monarquía absolutista y la organización de estados nacionales, así como la toma del poder político por parte de la burguesía que, a partir de entonces, dirige el Estado en función de sus intereses. Esto significa el establecimiento de sistemas constitucionales liberales con soberanía nacional, separación de poderes, elecciones parlamentarias y un poder judicial independiente. En cada uno de estos estados, la constitución garantiza, además, libertades individuales (religiosa, de pensamiento, de prensa, etc.) y ayuda a regular el libre comercio.

Sin embargo, no todas las revoluciones burguesas tienen las mismas características. Mientras que en Europa Occidental son el resultado de la toma del poder por parte de la burguesía capitalista, en el resto de ese continente implican la alianza entre la nobleza y la burguesía, y este compromiso limita el proceso revolucionario, con todas las consecuencias que esto conlleva, entre ellas, que la monarquía conserve gran parte de los poderes.

No obstante esta complejidad, el proceso de la Revolución Francesa resulta especialmente significativo porque de él surgen ideologías que dominan la historia del siglo XIX y un imaginario simbólico que será referente de muchos de los estados emergentes, que verán en sus principios teóricos la base de una nueva civilidad, y en sus imágenes y estilos artísticos nuevos referentes y modelos de belleza y heroicidad. El motor de cambio en el nuevo sistema de las artes que se configura en el siglo XIX es la pintura, que forma el gusto burgués y

conduce al resto de las artes desde Francia, el gran escenario de la modernidad hasta 1945, respecto del cual el resto de los países se tornan periféricos.

En el siglo XIX –en términos de G. Argan– el arte se expresa en términos dialécticos, ya que no hay una sucesión de movimientos como en épocas anteriores sino una simultaneidad dinámica de diversos estilos y expresiones que responden a diferentes miradas sobre el mundo. Por lo tanto, los caminos se cruzan y producen una estética mucho más compleja, una estética de la modernidad que trabaja desde el presente e integra nuevos saberes, nuevos espacios, nuevas clases sociales, que son parte de la cultura urbana que se está cimentando, a la vez que con el revival, la cita y la alusión, toma elementos del pasado que le permiten legitimar ese presente. En general, este carácter dialéctico se expresa en pares dialógicos que manifiestan distintas relaciones con el pasado y el presente, con el lugar que dan a la historia y con la relación con la propia época, a lo que también responden los recursos plásticos utilizados. En este sentido, el neoclásico es una reacción ante el Barroco y, al mismo tiempo, una bandera política para los representantes de la Ilustración primero, y luego para los revolucionarios, que lo exhiben en oposición al rococó propio de la nobleza aristocrática, expresado en obras como *Cerrojo*, de Jean Honoré Fragonard (1778), ambientadas en la corte y cargadas de erotismo, y en las *fêtes galantes* de Jean-Antoine Watteau, uno de los representantes del último barroco francés y del primer rococó, a quien se le atribuye la creación este género, caracterizado por escenas de cortejo amoroso y diversiones, con un encanto idílico y bucólico, bañadas en un aire de teatralidad. Inspirado en las obras de los maestros renacentistas.

En contraste con la mirada barroca, los artistas neoclásicos vuelven la vista a épocas pasadas consideradas modelos del triunfo de la razón y del equilibrio, en particular a la Grecia Clásica y a la Roma de la República y el primer Imperio, de las cuales imitan sus formas estéticas, inspirados en los hallazgos arqueológicos de la época, en particular los de Pompeya y Herculano. En este sentido, se puede afirmar que el arte neoclásico se basa en el *revival* de un estilo del pasado, que conlleva que muchos artistas utilicen este recurso de manera pasiva, es decir, borrando las propias huellas con el objetivo de lograr una absoluta asimilación de la obra a la época anterior.

El gran representante del neoclásico es **Jacques Luis David**, profundamente comprometido con la Revolución y responsable de la construcción de una nueva iconografía. Entre sus obras se destacan *El juramento de los Horacios* (1784) y *La muerte de Marat*, que resumen los principios estéticos de este movimiento. Aunque *El Juramento* es un encargo de la monarquía francesa con fines propagandísticos, en el que se representan héroes clásicos que aluden al rey como modelo ejemplar, cuando esta pintura se expone en el Salón de 1785 es saludada como expresión de los nuevos principios revolucionarios, lo que la convierte en un símbolo de la Revolución Francesa: el mensaje que representa es que es necesario anteponer los valores públicos y la defensa de la patria a los intereses privados y ofrecer, si es preciso, la vida en el altar de la patria, que está por encima de los sentimientos personales y de la familia. El propio David, en la Convención Revolucionaria de 1793 expresa: “Esas muestras de heroísmo y virtud cívica, conocidas por las

gentes, sacudirán los espíritus y sembrarán las semillas de la gloria y la lealtad a la patria". Por lo tanto, esta pintura puede considerarse el manifiesto del neoclasicismo, a través de recursos plásticos como la postura central clásica, el uso de la cuadrícula que dialoga con un espacio aprehendido perceptualmente, los protagonistas alineados en posición de heroísmo acompañados por las mujeres, que están en lugar de las lloronas eternas, la reducción de las distancias entre planos, el motivo del arco del medio punto, el claroscuro atenuado, y el énfasis en la espadas que refuerza visualmente la instancia del juramento. En la misma línea, *La muerte de Marat* (1793) representa el asesinato de Jean-Paul Marat, el escritor jacobino que, mientras escribe en su bañera, es apuñalado por Carlota Corday, adepta a la facción girondina. En esta obra hay un trabajo corporal acentuado, desarrollado mediante una paleta acotada a un verde y un amarillo mortecinos, reforzado por una tensión dada por lo testimonial de la escena. La idealización de la figura, la severidad del tratamiento, la fuerza de la composición definen esta obra como paso definitivo hacia la modernidad, y también como afirmación política y elocuente del valor del sacrificio por un ideal superior.

En este contexto, David es el responsable de educar y formar artistas, para fijar y hacer trascender esta etapa didáctica y política de la pintura, exaltando así los ideales revolucionarios. Discípulo de David es **Dominique Ingres**, defensor del dibujo clásico en el cuyas obras se ven algunas paradojas de la modernidad, ya que, aunque mantiene las reglas de la academia, inspiradas en el ideal estético griego, muchas de sus obras, especialmente los desnudos femeninos, están dominadas por un exotismo propio del siglo XVIII. Es continuador del estilo de David tanto en la pintura histórica como en los retratos y en los desnudos, y también del dibujo exacto y pureza de formas. En sus obras la base de lo pictórico es el dibujo, que traduce en conocimiento intelectual la noción sensorial del objeto, y refuerza el sentido de lo clásico ya que busca la armonía, la proporción, el ritmo y la belleza idealizada. Estéticamente, aspira a la luminosidad, la exactitud y el equilibrio, en las que el gesto y la pose deben revelar el carácter y el ánimo de la persona. En *el Baño turco* (1862) queda manifestada la fuerza de la línea y de la idealización, ya que cada una de las veinticuatro mujeres que integran la escena no es tomada del natural sino dibujada a partir de los bocetos de obras anteriores.

Dialogando con esta linealidad se encuentran las obras románticas, cuyos comienzos se dan en Inglaterra y Alemania, en donde se produce por un lado el redescubrimiento de Shakespeare y del gótico, por otro el culto del genio original y de la fantasía en el *Sturm und Drang*, guiado por la libertad de expresión a la subjetividad individual y a la emoción. Este movimiento de fines de siglo XVIII, que se opone a la Ilustración alemana y se constituye en precursor del Romanticismo, concede a los artistas la libertad de expresión de la subjetividad individual y de la emoción en contraposición a las limitaciones impuestas por el racionalismo. El Romanticismo en general se define, pues, como un arte burgués: dependiente del individuo, subjetivo, orientado a los valores de la propia nación que se buscan en el pasado. El valor de la fuerza imaginativa, del ritmo, del dinamismo, toman forma en artistas que buscan lo pictórico, lo

desequilibrante, lo no tipificado, llegando incluso a proponer lo afeado, lo no bello como camino alternativo al ideal.

En Inglaterra, el romanticismo es un movimiento político y cultural que se opone al racionalismo de la Ilustración y del Clasicismo, y que busca romper con todos los cánones establecidos en busca de una libertad en la creación. Uno de los géneros más desarrollados es la poesía, que permite expresar el rechazo a la sociedad burguesa e industrializada a través de un lenguaje subjetivo, irracional y libre. **William Blake**, poeta y artista plástico, desarrolla una obra basada en visiones fantásticas y simbólicas, como en *Visión de las hijas de Albión* (1793), una composición casi onírica en la que condena la crueldad de la castidad y el matrimonio sin amor, y defiende el derecho de la mujer a su completa autorrealización.

En Alemania hay también una valoración simbólica y poética del mundo perdido y, al mismo tiempo, una contemplación de la Naturaleza como espectáculo bello y sublime. Así, el paisaje, la luz, pero también las tormentas y otros fenómenos naturales serán protagonistas de la obra. Y en esa valoración emotiva, se encuentra una de las raíces fundamentales del romanticismo. **Caspar Friedrich**, considerado el artista alemán más importante de su generación, trabaja paisajes alegóricos en los que muestra figuras contemplativas opuestas a cielos nocturnos, nieblas matinales, árboles estériles o ruinas góticas. Su interés primario como artista es la reflexión acerca de la naturaleza. Su trabajo, a menudo simbólico y anti clásico, intenta dar una respuesta subjetiva y emocional al mundo natural: “El sentimiento del artista es su ley”, declara Friedrich en 1830. Las pinturas de Friedrich establecen la presencia humana disminuida en contraste con paisajes sublimes, casi metafísicos. Por ejemplo en su obra *Caminante en un mar de niebla* (1817), el paisaje sublime agita y mueve el espíritu, e incluso causa temor, dado que representa el inmenso poder de la naturaleza, ilimitada e infinita, ante la cual el hombre es de una insignificante pequeñez.

En España, el Romanticismo no se da como un sistema sino en el marco de la invasión napoleónica que desencadena los levantamientos populares que llevan a la primera Constitución española, promulgada en Cádiz en 1812. En este contexto se desarrolla la obra de **Francisco de Goya**, el primer pintor romántico español, considerado también precursor del expresionismo, principalmente por la obra de su última etapa. De su juventud son los cartones para tapices, las pinturas religiosas y los retratos por encargo realizados para la Corte de Madrid, como *La familia de Carlos IV* (1800), una compleja composición inspirada en *Las Meninas* de Velázquez, y caracterizada por el dominio formal de la luz, la mirada analítica que permite casi definir las personalidades de los retratados, acentuada por la reducción de las referencias espaciales. pero la obra verdaderamente desequilibrante y que será referente para las vanguardias es la de la última etapa de su vida, la que realiza en paralelo a las obras por encargo a partir de 1792, luego de perder el oído, en que se aleja de los academicismos para afirmar la necesidad de libertad del pintor.

En 1794, con una serie de cuadros integrada, entre otras, por *Corral de locos*, *El naufragio*, *El incendio*, *fuego de noche*, *Asalto de ladrones* e *Interior de prisión*, inicia la exploración de lo

que Kant en *Lo bello y lo sublime* (1764) califica de *sublime terrible*: lo monstruoso y extravagante, temas truculentos, lenguaje expresionista, atmósfera oscura e inquietante. En adelante, la tragedia y lo absurdo de la condición humana son las principales motivaciones especialmente de su obra gráfica, marcada por temas eje para los artistas románticos: lo grotesco, lo satírico, lo fantástico e inquietante, el horror ante la guerra, la exaltación de la lucha por la patria, lo carnavalesco y el expresionismo.

*Lo grotesco* aparece ya en *Cómicos ambulantes* (1793 - 1794), que representa una compañía de actores inspirada en la comedia del arte, con rostros deformados y exageración de los rasgos físicos. *Lo satírico* se ve en *Los caprichos* (1799), una serie de ochenta grabados en aguafuerte y aguatinta con las que ambienta escenas de un anticlericalismo más o menos explícito, divididas entre la crítica de costumbres y la exploración de la brujería y la noche. El grabado más emblemático de esta serie es el Capricho N° 43, *El sueño de la razón produce monstruos* en el que, una vez apagado el mundo de las luces, el hombre vencido por el sueño se sumerge en lo monstruoso. Respecto de *lo fantástico y lo inquietante*, entre 1809 y 1813 Goya elabora varias escenas de violencia extrema en las que se representan violaciones, asesinatos a sangre fría y escenas de canibalismo: *Asalto de bandidos I, II y III*, *Caníbales preparando a sus víctimas* y *Caníbales contemplando restos humanos*, todas ambientadas en escenarios tenebrosos e indefinidos. El horror ante la guerra es denunciado en *Los desastres de la guerra* (1810 y 1815), una serie de ochenta y dos grabados que detalla las crueldades cometidas en la Guerra de la Independencia Española (1808-1812). La exaltación de la lucha por la patria se ve en *El coloso* (1808-1812, aunque en 2008 se cuestiona su atribución), que expresa a través de una alegoría romántica la voluntad de lucha del pueblo español ante la invasión napoleónica. El tratamiento de la luz resalta la sensación de falta de equilibrio y desorden. También exaltan la participación popular dos grandes cuadros de historia en los que interpreta los sucesos ocurridos los días dos y tres de mayo de 1808 en Madrid. En *El dos de mayo de 1808* (1814) el protagonista es el colectivo anónimo integrado por quienes, en su resistencia, llegan al extremo de la violencia. Por su parte, *El tres de mayo de 1808* (1814) presenta una composición dinámica y desequilibrante, propia de una instantánea fotográfica, que juega con los contrastes entre los distintos grupos, con la luz y con el relato que el espectador construye al recorrer la obra con la mirada. Tanto el cromatismo como el dinamismo y la composición, así como el ambiente nocturno y la fuerza dramática que sostiene la escena son un precedente de obras características de la pintura romántica francesa. *Lo carnavalesco*, en términos que Mijail Bajtin desarrolla en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais* (1941), está expresado desde la Antigüedad en la cultura popular, que se burla de la autoridad mediante la subversión de las jerarquías establecidas, principalmente las de la aristocracia, la religión y la familia, que son ridiculizadas por medio de personajes paródicos e irreverentes. En Goya la carnavalización se ve en *Los disparates* (realizados entre 1815 y 1823, y editados en 1864), una serie de veintidós estampas de temática muy diversa, integrada principalmente por imágenes oníricas y críticas, y también

en una serie de cuadros de pequeño formato de temática carnavalesca realizados entre 1812 y 1819, entre los que se encuentran *Procesión de disciplinantes*, *Casa de locos* y *El entierro de la sardina*, una ceremonia con la que en España se anuncia el fin del Carnaval. El *expresionismo* en tanto desplazamiento de la representación del mundo externo al mundo interno, de una marcada intensidad y ruptura del equilibrio formal, se manifiesta en las *Pinturas negras* (1819-1823), una serie de catorce murales en óleo *al secco* que pinta sobre las paredes de la Quinta del Sordo, trasladadas a lienzo a partir de 1874. Entre las obras se encuentra *Saturno devorando a sus hijos*, que conmueve por el horror ante el canibalismo, a la vez que lleva a reflexionar acerca del tiempo que todo lo devora.

En Francia, el Romanticismo se desarrolla durante la Restauración borbónica (1814-1830) como reacción contra las normas del clasicismo y del racionalismo filosófico de los siglos anteriores. Este movimiento se basa en la reivindicación de lo particular frente a lo colectivo, y en la rebeldía creadora por parte de los artistas, que quieren terminar con las normas aristotélicas que limitan la creación al respeto de las unidades de tiempo, espacio y acción, así como con la imitación de los ideales grecolatinos. La rebelión contra la imitación de la antigüedad clásica comienza a finales del siglo XVIII con la *Querrela entre antiguos y modernos*, cuyos participantes se posicionan en dos bandos: los Modernos, que defienden la idea de que la modernidad supone una superación de lo antiguo, y los Antiguos, que sostienen la superioridad eterna de la Antigüedad clásica. El eje del debate es la discusión acerca de qué es lo que vale en la pintura: pintar como Rubens, como Giorgione, como Poussin. Los Antiguos proponen la línea de Poussin, que implica tomar como base el dibujo, estructurar la composición con una cuadrícula y disponer del color de acuerdo con el color local y el tono, con una pincelada modelada, que puede reconocerse como clásica. Por su parte los Modernos toman a Rubens con toda esta exaltación del color, más dinámica, con contraste de luces y sombras, con pinceladas más desprolijas. El resultado de la Querrela impone a los Antiguos, pero los artistas Modernos deciden oponerse, y hay una vuelta de discusión donde triunfan los modernos, lo que deja durante el rococó francés una forma de pintar que va perdiendo los límites de la representación más naturalista, en pos de formas abiertas y pinceladas más sueltas.

La influencia de artistas de otros países y el interés por la Edad Media (reivindicada como reacción frente al neoclasicismo academicista) son importantes para entender el Romanticismo francés, pero la influencia más fuerte es la de Rousseau, quien realiza una gran contribución al movimiento por la libertad individual al expresar en su obra los conflictos entre los valores morales y sensuales, y se muestra contrario al absolutismo tanto de la Iglesia y como del Estado, que debe ser una personificación de la voluntad abstracta de los individuos. Además, el espíritu de la Revolución francesa influye fuertemente en la literatura y la filosofía románticas, introduciendo ideas de democracia y derechos del individuo. La naturaleza que aman los románticos es la verdadera naturaleza, con sus caprichos y su salvajismo. El paisaje romántico por excelencia, más allá de las fronteras de cada país, es el ilimitado de las montañas y todo aquél que exprese lo sublime. De este modo, en Francia, el Romanticismo es expresión directa

de la vida, de las pasiones humanas, de los conflictos dramáticos. En general los románticos se expresan contra el dogma de David e Ingres: el observador debe asistir a la gestación de la forma, que debe nacer del color.

Los artistas más representativos son Géricault y Delacroix. Por temática y tratamiento de la imagen la obra de **Théodore Géricault** es netamente romántica: trabaja los temas propios de la vida cotidiana, incluyendo la desesperación, la locura, la enfermedad y el sufrimiento del individuo, y utiliza un estilo recargado, con empastes y gran uso del claroscuro que acentúa la atmósfera dramática que enmarca las escenas. Sus personajes parecen siempre en tensión, como si estuvieran conteniendo la fuerza que emana del conflicto interior que los agobia. En *La balsa de la Medusa* (1819), obra emblemática del romanticismo francés, expresa de forma vehemente un tema contemporáneo: inspirado en la noticia de un naufragio real, a la vez que denuncia los hechos ocultos por las autoridades, sintetiza en la desesperación de los sobrevivientes expuestos al mayor de los sufrimientos físicos y espirituales el drama de la existencia humana, cuya incertidumbre conduce a unos a la desesperación, aunque otros se mantienen firmes en la esperanza. Argan sugiere que en la obra se establece el pasaje de la muerte en los primeros planos a la vida en los últimos, e inscribe esta pequeña historia en la gran historia a través del arte.

Entre 1821 y 1824 Géricault realiza una serie de pinturas con diez de los pacientes internados en el manicomio de La Salpêtrière de París, por encargo de un psiquiatra que busca representar distintas enfermedades, y en los cuales el artista procura mantener la impronta realista y dar una cierta dignidad a los retratados ya que no busca, como en otras obras, denunciar la locura, sino exponer a quienes, por su condición física, son marginados de la sociedad, y construye una belleza que no tiene que ver con lo clásico ni con la crueldad de los excesos románticos, estableciendo una dialéctica romántico realista, con un trabajo de pincelada despejado y expresivo en la que aparece la dimensión crítica.

Por su parte, **Eugène Delacroix** utiliza el color por fuera de los límites del color local, con lo que refuerza el carácter dinámico de la composición mediante la yuxtaposición no lineal de manchas cromáticas. *La Libertad guiando al pueblo* (1831), por ejemplo, representa una escena del 28 de julio de 1830 en la que el pueblo de París levanta barricadas contra las restricciones a las libertades individuales impuestas por el rey Carlos X de Francia. Los disturbios se convierten en un levantamiento que finaliza en una revolución protagonizada por ciudadanos de todos los sectores sociales. Dado que no hay un único líder, Delacroix representa al pueblo conducido alegóricamente por la Libertad, cuya representación con el gorro frigio y la bandera tricolor es en adelante símbolo y emblema de las revoluciones sociales occidentales. Para Argan éste es el primer cuadro político de la pintura moderna dado que la historia contemporánea es la lucha política por la libertad, ligada indisolublemente al concepto de Patria, con lo que la alegoría de la libertad lo es también de la nación, asociación de ideas constante en los artistas románticos. Además, Argan señala que en esta obra la vida, representada por la acción y el levantamiento, va a hacia adelante, hacia fuera del marco, lo

que funciona como estrategia para involucrar al espectador, que se ve llamado por el tratamiento romántico de la libertad con el pecho descubierto, pero cuya fisonomía presenta una estructura clásica, lo que crea una tensión dialéctica. Finalmente, el movimiento de la composición nace y se desarrolla a partir de la inestabilidad de los planos de apoyo, lo que le permite compararla con *La Balsa de la Medusa* de Géricault, así como a través de las asimetrías, las diagonales y los estallidos de color la acercan a *Los fusilamientos del 3 de mayo*, de Goya.

En simultáneo, aparecen hacia 1820 los comienzos de un naturalismo (proto-impresionismo), tendencia que centra su interés artístico no en la acción del hombre sino en los eventos de la naturaleza expresados con una nueva mirada. Esta corriente busca captar de manera directa la impresión que produce la realidad, sin el agregado de efectos característicos de los paisajistas ingleses y holandeses de siglos anteriores que procuran agregar *dignidad* al paisaje. Su principal representante es **John Constable**, quien rescata como figura y tema eje en sus composiciones lo que hasta ese momento es considerado fondo o encuadre. Por ejemplo en su obra *Nubes sobre árboles* (1821), el gran protagonista es el cielo, definido por el propio autor como “el principal ‘órgano del sentimiento’ en las composiciones [...] El cielo es la fuente de la luz en la naturaleza y lo gobierna todo” (Carta a John Fisher, obispo de Salisbury, 23 del octubre de 1821).

En 1824, el Salón de París presenta una exposición de Constable que influye sobre algunos artistas jóvenes, que empiezan a explorar ese vínculo expresivo con la naturaleza, lo que desencadena que décadas después, durante las revoluciones burguesas de 1848, en el pueblo de Barbizon los artistas se reúnan para seguir estas ideas realistas sobre la pintura y el naturalismo, en una actitud de abierta oposición al sistema vigente no sólo en el ámbito plástico sino también en el orden social. Los fundadores de la **Escuela de Barbizon** son Rousseau, Corot, Millet y Daubigny. Estos artistas excluyen de sus obras la idealización y defienden la observación directa de la naturaleza, por lo que valoran especialmente la importancia de la luz y reconocen además el papel que juega la atmósfera que rodea a los objetos en la formación de los colores. Para ellos la única fuente de inspiración del arte es la realidad, expresada en el campo y la gente trabajadora que lo habita, como puede verse en *El paisaje después de la lluvia* (1852) de Théodore Rousseau o en *El Ángelus* (1857-59) de Jean-François Millet, que a través del motivo de la vida campesina busca conmover al espectador.

El gran referente del realismo en la pintura es **Gustave Courbet** quien, al igual que **Honoré Daumier**, entienden el arte como un espacio de lucha y resistencia, en el que muchas veces su visión de la realidad se expresa a través de la sátira y la crítica social y política, como en *El vagón de tercera* (1862-1864) de Daumier, en la que en tonos oscuros representa diferentes figuras del proletariado urbano, en las que se destaca su concepción del dibujo caracterizada por la distorsión de las figuras, que hace de su obra un antecedente de la caricatura moderna. Courbet acuña el término realismo cuando organiza la exposición *Realismo* en un pabellón anexo a la Exposición Internacional de París de 1855, que rechaza *El Taller del pintor* (1855),

hoy considerada su manifiesto. En esta obra de gran formato el artista combina todos los géneros, tanto el retrato como el desnudo y el paisaje, y expresa su visión de los intereses y las pasiones de la sociedad.

La segunda mitad del siglo XIX está marcada por el desarrollo de diferentes movimientos que progresivamente se distancian de lo académico para dejar lugar a la subjetividad. En esta línea, hacia 1848 la obra del **Grupo Preraphaelista** marca la escena figurativa en Inglaterra. Estos artistas proponen el retorno a lo espiritual en el arte, despreciando la pintura académica. Para ello, proponen inspirarse en los primitivos italianos y flamencos del siglo XV, anteriores a Rafael, y trabajan desde el efecto decorativo, el naturalismo, las ambigüedades semánticas y la sencillez expresiva. John Everet Millais, Holman Hunt y Dante Gabriel Rossetti son sus principales representantes. En el mismo escenario, **William Turner** es considerado por diferentes teóricos el artista que hace del paisaje un género trascendente. Su interés por la luz y lo efímero lo establecen como antecedente del impresionismo, lo que se expresa en obras como *Lluvia, vapor y velocidad* (1844), descriptivas de una atmósfera y de una sensación más que de elementos aislados. El *simbolismo*, uno de los movimientos más importantes del período, junto el Art Nouveau, se desarrolla en Francia y en Bélgica, y se origina en *Las flores del mal* (1857) de Charles Baudelaire. Los artistas simbolistas rechazan el naturalismo y la referencialidad, y dan lugar a lo onírico y sobrenatural. Entre sus representantes se encuentran Puvis de Chavannes, Gustave Moreau y Odilon Redon quien, por ejemplo, elige temas fantásticos que muchas veces acercan el sueño y la vida, como en *Araña sonriente* (1881). Por su parte, **Édouard Manet** es considerado un precursor del impresionismo. Su *Almuerzo sobre la hierba* (1863) es una de las obras más radicalizadas del momento, ya que trasgrede las convenciones en su combinación de géneros a la vez que desafía desde lo técnico.

En las últimas décadas del siglo, el desarrollo del *Impresionismo* y *Postimpresionismo* (a la par del movimiento simbolista) transforma definitivamente el lenguaje plástico, ya que los impresionistas desechan el color local en pos de la apariencia que la luz da a los objetos (por lo que priorizan la pintura al aire libre) y, a través de recursos de planimetría y yuxtaposición en la triangulación espacial, la renovación de la relación entre forma y luz y la representación polisensorial por empastes y manchas de color, ofrecen una nueva manera de representación. El cuadro que da nombre a este movimiento es *Impresión: sol naciente* (1872) de **Claude Monet**, presentado en la primera exposición colectiva de 1874. En esta obra, igual que en las realizadas por otros impresionistas como Auguste Renoir, Camille Pissarro, Alfred Sisley y Paul Cézanne, Monet rescata el valor del instante, expresado a través de la fuerza de la luz y la riqueza de color.

Otras formas de operar con la sintaxis plástica impresionista son denominadas Postimpresionismo, aunque bajo ese nombre no hay un grupo ni una escuela sino individualidades muy marcadas que hacen de la mirada el eje estructural y nuevo soporte simbólico de su obra, y cuyas indagaciones se proyectan en las vanguardias históricas. Entonces, el nombre de postimpresionistas lo reciben artistas como Seurat, Gauguin, Cezanne,

van Gogh y Lautrec. **Georges Seurat** trabaja a partir de estructuras de color y utiliza el punto como magnitud independiente, lo que da lugar a la técnica divisionista, fielmente representada en *Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte* (1884), cuya realización le demanda dos años, ya que está basado en el estudio de la teoría óptica del color, lo que lo lleva a yuxtaponer puntos minúsculos sobre la base de los complementarios que, a través de la unificación óptica realizada por el ojo del observador, dan lugar a la forma. **Paul Gauguin** desarrolla una obra que, desde lo sintético, se aleja de la representación, recupera lo plano y ofrece la posibilidad de representar atributos espaciales por empleo del color en estado puro y simbólico, como en el *Cristo amarillo* (1889), en la que reduce la imagen a zonas de un solo color. Por su parte, **Paul Cézanne** renuncia a llevar sus composiciones al cubo escenográfico y defiende el valor autónomo del objeto, del fragmento, lo que se ve en obras como *Monte de Santa Victoria* (1900), ya que considera que crear es pensar con los ojos y que el espacio es una construcción mental y sentimental, por lo que el artista debe recuperar el poder de la creación y la imaginación, siempre postergadas por las racionalizaciones academicistas, representar el ojo en movimiento y geometrizar las formas lo que constituye la base de las primeras exploraciones cubistas de Picasso. Crear: pensar con los ojos. **Vincent van Gogh**, en obras como *Noche estrellada* (1889) utiliza la pincelada como elemento pictórico y la línea como modo de expresión, la saturación del color para lograr espacio y climas, ya que la obra es para él un espacio de descarga irreprimida de lo psíquico. En las obras de **Henri de Toulouse Lautrec** la línea expresiva no es el rasgo de visión pictórica sino del dibujo moderno, lo que le permite describir en sus obras el mundo de diversión de la gran ciudad, como se aprecia en *Baile en el Moulin Rouge* (1890), en la que se aprecia una especial utilización de escorzos y manchas.

En conclusión, en la historia de la pintura del siglo XIX europeo pueden trazarse una serie de relaciones entre los conceptos de *modernidad*, *estilos artísticos* y *revolución*, a partir de las transformaciones temáticas, los cambios plásticos, el fin de un tipo de narrativa (vasariana) y los vínculos con los movimientos sociales que se expresan en obras clave de la producción artística. Uno de los ejes propuestos está dado por el texto de Argan, que propone pensar los estilos de este período en función de una dialéctica. Esta fase de la modernidad se inscribe entre dos revoluciones fundamentales: la tecnológica, o industrial, y de todos los dispositivos, que abarca también el campo de las artes; y la revolución social (derivada de 1789) que se manifiesta en un cambio en el sistema de trabajo y también en la configuración urbana. Ambas se expresan en las tendencias realistas y los naturalismos ingleses y franceses, en la obra de Goya, inclasificable pero en sintonía con estos cambios. Lo que prevalece en esta etapa es una oscilación entre lo clásico y lo romántico, que se constituye en el eje del siglo XIX que luego se profundiza y cambia en el último tercio del siglo XIX y que produce una estética mucho más compleja. De este modo, por un lado se busca revivir la antigüedad greco romana a través de la mirada renacentista que expresa el orden del iluminismo, la confianza en la razón como forma de conocimiento, el hombre como epicentro del mundo, la idea de belleza armónica y la perfección de las formas. Por otro lado, el orden romántico invoca otro camino de la modernidad que sospecha de la razón y es el

lugar de descubrimiento de nuevas subjetividades que permiten ir más allá y se manifiesta en los romanticismos. La prevalencia final de las subjetividades se pone de manifiesto a partir de la búsqueda de los impresionistas y postimpresionistas, que hacen de la mirada el eje estructural y nuevo soporte simbólico de la obra.

## **Bibliografía:**

Argan, G. (1991). *El arte moderno*. Madrid: Akal.

Casullo, N. (1999). *Itinerarios de la modernidad*. Buenos Aires: Eudeba.

Danto, A. (1997). *Después del fin del arte*. Buenos Aires: Paidós.

Francastel, P. (1981). *Sociología del arte*. Buenos Aires: Alianza Emecé.

Hatje, U. (2009). *Historia de los Estilos Artísticos 2. Desde el Renacimiento hasta el tiempo presente*. Madrid: Istmo.

Nochlin, L. (1991). *El realismo*. Madrid: Alianza Forma.