

La ciudad en el impresionismo y el cubismo

The city in impressionism and cubism

Blanca Rebeca Ramírez Velázquez

Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco
blare19@prodigy.net.mx

Resumen. La pintura paisajística que desarrolló la modernidad romántica y realista priorizaba la manifestación de la campaña, es decir de las zonas rurales, o bien de entornos de corte regional como temas fundamentales para su representación. El impresionismo francés es la primera corriente que se interesó por representar la ciudad, con un fuerte énfasis en desarrollos costumbristas del momento en que la sociedad se traslada a los entornos urbanos y éstos se definen como centros de la cultura. Por su parte, años más tarde, el cubismo se encarga también de representar a las ciudades, sin embargo esta corriente las deconstruye y las interpreta a partir de la morfología geométrica de los cubos. El objetivo del presente ensayo es la de caracterizar cómo la ciudad entra en las corrientes pictóricas antes mencionadas a finales del siglo XIX y principios del XX.

Abstract. The landscape painting that developed in romantic and realistic modernism prioritized representation of the countryside, that is, rural areas, either regional settings or subjects fundamental to their representation. French impressionism was the first current interested in representing the city, with a strong emphasis on the development of customs in a time when society was moving to urban settings and these were being defined as cultural centers. Years later, cubism also represented cities, but deconstructing and interpreting them based on the geometric morphology of cubes. The main purpose of this essay is to characterize how the city entered these two pictorial streams in the late nineteenth and early twentieth centuries.

Palabras clave. Ciudad; arte; impresionismo; cubismo.

Keywords. Cities; art; impressionism; cubism.

Del campo a la ciudad en la pintura

La representación pictórica de la manera como la humanidad ha recreado su existencia en el mundo ha sido un elemento fundamental que la ha acompañado en su historia, desde las cuevas más antiguas que evidenciaban su necesidad de contender con los animales que les proporcionaban el sustento o las herramientas que les permitían dominarlos. También se encargó de darle a la representación un simbolismo creado por la organización de piedras que lo vinculaban con el universo o bien del tallado y pintado de objetos, pasando por representaciones iniciales del cuerpo humano que dejan evidencia de su capacidad y necesidad expresiva en la antigüedad. En ese transitar por la historia de la representación artística, en la pintura, la ciudad como locus del hábitat humano no fue importante hasta la llegada de la modernidad capitalista, que la toma como su elemento fundamental de ubicación.

Con el paso del feudalismo al capitalismo se decodifica la representación pictórica de la humanidad. Del neoclasicismo y el barroco, que privilegiaron los temas religiosos y místicos, se vuelcan los ojos de los artistas para representar los elementos nuevos que se encuentran en el entorno. Desde finales del renacimiento se gestaron cambios importantes en el desarrollo de la humanidad que influyeron en la redefinición de las ciencias (Immanuel Wallerstein 1996) y también de las artes (Arnold Hauser, 1998). La Revolución Francesa de

finales del siglo XVIII, marcada por algunos autores como un suceso histórico mundial (Immanuel Wallerstein, 1998), y la revolución industrial que prosperó en Inglaterra dieron giros importantes en la creación artística y científica de la época, manifestándose a partir de las transformaciones de la economía y la política (Blanca Ramírez y Liliana López Levi, 2012).

En el ámbito de la ciencia, la especialización del conocimiento que se evidenció desde finales del renacimiento y que se incrementó con los descubrimientos de los nuevos continentes y los recursos naturales en ellos encontrados, resultó, con el desarrollo de la modernidad capitalista, en una separación de la ciencia en las de orden físico, las humanidades y las sociales. Entre ellas surgen particularidades que se manifiestan en la gama amplia de conocimientos y especialidades que se encuentran en la actualidad (Immanuel Wallerstein, 1996). Esto se genera también por la primacía que empieza a tener la industria sobre un campo que se supedita a ella, gracias al abandono de las zonas rurales, para conformar grandes conglomerados urbanos que trastocan la economía agrario-artesanal y la convierten en industrial y mecanizada: en suma, en un cambio de la sociedad feudal a una de carácter moderna y capitalista (Blanca Ramírez y Liliana López Levi, 2012).

La ciudad se vuelve el lugar por excelencia de las recién formadas clases sociales que surgen de la nueva forma de producir, cambiando su territorialidad en forma drástica (Arnold Hauser, 1998). La producción antes hecha en casa o cercana a ella en los campos de la agricultura, se hace ahora en la industria naciente que concentra la mano de obra en otro lugar. El campo deja de ser el lugar importante para pasar de una ruralidad tradicional a una mecanizada y de ahí a la ciudad como centro de las transformaciones que el desarrollo capitalista está generando, pero también de la cultura de las ciudades en el sentido moderno. La máquina se vuelve el elemento fundamental que genera el cambio en todas sus formas: la de la industria, que se vuelve el centro del cambio en el siglo XVIII, manifiesto abiertamente en los transportes como el ferrocarril o el buque que hace la navegación en los mares, haciendo a un lado los barcos de velas que fueron tan bellamente pintados por románticos como el inglés Turner, experimentando por primera vez con el color de una manera que lo hace ser considerado como el primer pintor abstracto de la historia (Elsa Torffer, 2010).

Sin duda que esto genera también un cambio en la sociedad, en donde, si en el feudalismo el arte era controlado por la nobleza o la iglesia, se empieza a generar una nueva clase social que cambia de gusto artístico y dicta los cánones de lo que se debía representar en el momento (Arnold Hauser, 1998). Surgen así varios movimientos artísticos ante el convencimiento de los artistas que reaccionan de modo activista, convencidos de que la sociedad ha cambiado, que marcan una nueva tendencia en oposición a los dictados de la Academia, que seguía todavía los del neoclasicismo y el barroco. Esta necesidad de generar uniones estrechas entre los pintores es parte también de la adaptación que hacen a una nueva vida social (Arnold Hauser, 1998, p. 317), generando grupos de vanguardia que rompen con el hacer tradicional de la pintura iconoclasta de los siglos anteriores. En ese sentido, parecería que la confrontación entre los grupos que se oponen a las

transformaciones y quienes las hacen, marca y define por varios lustros los destinos de lo que es aceptado o no en la creación de la pintura.

El primero de los movimientos modernos es el romanticismo, que tiene como características fundamentales el oponerse a la serenidad clásica a través de la expresividad de los elementos que representaban, exaltar la libertad contraria a la rigidez neoclásica resaltando la imaginación y los sentimientos y abrirse a la variedad en contra de la unidad en la composición (Elsa Torffer, 2010). Es en ese contexto que inicialmente se abre la posibilidad de conocer los acontecimientos sociales nuevos que surgían en el mundo en transformación a través de dos temas fundamentales –la desesperanza y la tristeza–, de la experimentación con los nuevos elementos de descubrimiento de la humanidad, pero con el realismo como un elemento también de representación de la sociedad en que se vivía. En este transitar, estas nuevas corrientes artísticas surgen oponiéndose a las viejas formas, adentrándose como corrientes del pensamiento que se expresan en la literatura, la pintura y en otras formas de la expresión artística.

De esta manera, en la representación de un cuadro, el pintor no es un individuo aislado o su mente creativa se convierte en un ente independiente del entorno que retoma para pintar. A través de su reacción ante la realidad, refleja estructuras socio-espaciales en las que está inmerso así como también expresa parte de los sentimientos que este entorno le producen. Es una expresión de imaginarios sociales, de valores y referentes de una sociedad concreta (Blanca Ramírez y Liliana López, 2012, pp. 5-6). El paisaje urbano, antes que la ciudad, es uno de los lugares con los que se incursiona en esta corriente, a diferencia del realismo, que sí lo hace directamente en el ámbito urbano de los marginados, los proletarios y las prostitutas en su entorno individual, más que de las costumbres en su contexto social.

El realismo comparte con el romanticismo su postura anti-aristocrática; sin embargo, no solo rompe con el neoclasicismo sino también con el romanticismo como corriente y se inserta en momentos de transformación mucho más drásticos para la creación pictórica ya que desde mediados del siglo XIX surge la cámara fotográfica que empieza a competir rápidamente con la pintura del momento y cambia la orientación a través de la cual ésta se inserta: ¿para qué pintar al paisaje si este puede representarse a través de una fotografía?, o ¿cómo usar la fotografía para representar la realidad del momento?

El interés de los pintores se orienta entonces a la denuncia de la realidad de los trabajadores, de sus horas largas, de su explotación. Así surgen los temas de las prostitutas, los carniceros, la migración campo-ciudad, la sociedad de la periferia urbana en continuo crecimiento, pero también la del adentro urbano en la intimidad del desencanto y de los fracasos revolucionarios. Así, Daumier pinta 'El vagón de tercera', donde viajan prostitutas y migrantes; Millet dignifica al campesinado entre otros que lo hicieron de maneras muy diversas (Arnold Hauser, 1998; Elsa Torffer, 2010). Pero la identificación de un autor con una corriente es un tema controversial en la historia de la pintura ya que, a pesar de que algún autor puede tener características que lo consideran dentro de alguna, la posibilidad para integrarlos o clasificarlos solamente dentro de una corriente es de por sí difícil. Es importante mencionar las características del romanticismo y del realismo, pues

fueron contemporáneas o antecedieron al impresionismo, pero no cumplieron completamente con lo que el movimiento impresionista manifestaba. Así, Manet y Degas, siendo más realistas, su interés por el análisis del adentro urbano más que el espacio público, y algunas otras características que se mencionarán a continuación, pueden ser considerados pre-impresionistas más que integrarse de forma abierta en esta corriente.

Dentro de este contexto de cambios surge una de las corrientes más conocidas del movimiento artístico del siglo XIX, entre las cuales un movimiento revolucionario del arte que era poco entendido en su momento y que podría caracterizarse como urbano es el impresionismo. Pero ¿qué diferencias existen entre las corrientes de la época y el impresionismo?, ¿qué nos puede hacer pensar que sea éste más urbano que los anteriores?

La ciudad en el impresionismo y el postimpresionismo

El impresionismo surge como una visión alternativa a las posturas que marcaban el Salón oficial en donde exponían los pintores aceptados por la Academia, de donde fueron rechazados una y otra vez hasta que Nadar, con cierta reputación en la Francia cultural del momento, pone un local en el número 35 del Boulevard des Capucines, en la orilla derecha del Sena, a disposición de los amigos rechazados para que hicieran en él su primera exposición (Karl Ruhrberg et ál., 2005, p. 7). El impresionismo se convierte así en un estilo autónomo en la segunda mitad del siglo XIX manifestándose abiertamente con la primera exposición colectiva de impresionistas en 1874 conocida como el Salón de los Independientes, generando expectativas entre los jóvenes artistas que no seguían los cánones de la escuela de las Bellas Artes y se consideraban excluidos.

Un movimiento tan impactante y cambiante es a la vez muy efímero pues sólo dura doce años, ya que concluye con la última de sus exposiciones en 1886, empezando un nuevo periodo denominado postimpresionista o neoimpresionista (John Rewald, 1982, p. 11). Éste se prolonga, en opinión de algunos autores, hasta 1906, año en que muere Cézanne (Arnold, Hauser, 1998), extendiéndose, para otros, veinte años después con la aparición del cubismo, corriente que inicia una nueva época que se puede llamar del arte contemporáneo (John Rewald, 1982, p. 11).

En opinión de Arnold Hauser, el impresionismo fue un arte poco comprendido en su momento que marca un hito revolucionario importante en la historia de la humanidad ya que:

El impresionismo representa un salto tan osado como ninguna otra etapa de la evolución anterior, y el efecto sorprendente de las primeras exposiciones impresionistas no podía compararse con nada que se hubiera experimentado nunca antes en toda la historia de la innovación artística. La gente sintió las pinturas rápidas y la carencia de forma de los impresionistas como una provocación. (1998, p. 426)

Pero lo que también se resalta es su carácter meramente urbano que se inserta en el territorio específico de los cambios que el capitalismo estaba generando, en donde las ciudades son el centro de las transformaciones tecnológicas, económicas y culturales del momento, expresándolo de la manera siguiente:

El impresionismo es un arte ciudadano por excelencia, y no sólo, desde luego, porque descubre la ciudad como paisaje y devuelve la pintura desde sobreexcitados del hombre técnico moderno; es un estilo ciudadano porque describe la versatilidad, el ritmo nervioso, las impresiones súbitas, agudas, pero siempre efímeras de la vida ciudadana. (Arnold Hauser, 1998, p. 421)

Los cambios tecnológicos que impactan directamente en el impresionismo son la aparición de la cámara fotográfica que se consolida en la primera mitad del siglo XIX y que fija las imágenes en un papel pero en donde la luz es el elemento por rescatar por la pintura; la existencia del reloj y la manera de medir el tiempo que prioriza los momentos fugaces y el instante que permanece pero que también se van de manera cada vez más rápida; la existencia de una teoría del color elaborada por Chevreul, que los estudia y clasifica en primarios, secundarios y terciarios; y, por último, la posibilidad de contar con pinturas en tubos o en pasta que no requieren ser preparadas en el momento y pueden ser transportadas fuera del taller de pintura al lugar mismo que sirve como marco para la representación (Elsa Torffer, 2010).

Estas innovaciones en el hacer del momento son la base que define las características del impresionismo que son claras para su desarrollo, lo diferencian de otras corrientes y que pueden ser sintetizados de la manera siguiente:

1. Es una pintura abocetada que usa el empaste y la pincelada rápida y fugaz, corta y yuxtapuesta, para evidenciar poco los detalles y dejar las reglas y los matices de lado como lo resaltaba la pintura clásica. Es una reducción de la imagen habitual de la realidad ya que *“no muestra los colores como calidades concretas ligadas al correspondiente objeto, sino como fenómenos cromáticos abstractos incorpóreos e inmateriales, en cierto modo colores en sí”* (Arnold Hauser, 1998, pp. 426-427). Una característica fundamental es que no usa negro dentro de su gama cromática, por lo que matiza y da luz y sombra usando las gamas claras u oscuras de los colores complementarios.

2. Es una corriente que promueve el contacto visual directo con el objeto al aire libre, por lo que deja de pintar en el taller y sale a las calles para representar la realidad cambiante y fugaz que se evidencia con la modernidad. La ciudad en sus cambios cotidianos es parte de su interés, así como las escenas cotidianas de la vida moderna a finales del siglo XIX, y todo lo que se relaciona con la máquina: los puentes, los humos de las fábricas y el vapor que emiten.

3. Es un movimiento interesado fundamentalmente en la necesidad de imprimir los cambios de luz que se producen en diferentes momentos del día y de las estaciones del año, en lugar de contar con un tema en específico, por lo que se erige también, no sólo como un elemento fundamental para analizar el color, sino que, a través de él hacerlo con la luz. La

ciudad desde esta perspectiva es representada en el día pero también en la noche con todas sus cualidades y definiciones.

4. Es el *flaneur* un elemento fundamental para manifestar su impresión del entorno, entendido este como un acto de pasear, observar, gozar la ciudad a través del caminarla y de pintarla. Con ello se usa el momento del gozo para hacer la representación del instante en el momento en que éste se desarrolla. Es una pintura donde el cuadro se termina en el momento de realizarlo, en el lugar en donde se realiza, sin que su elaboración tarde días o hasta meses en el taller.

5. Es una pintura plana y sin perspectiva en donde las personas no están bien definidas ni delineadas, carece de volumen y de trazos claros en el dibujo. En su composición, se prioriza el paisaje en donde se eliminan totalmente los encuadres centrales que delimiten la composición, pero cuenta también con elementos de representación de la vida social de los ciudadanos.



Figura 1. Pissarro, C., Boulevard de Montmartre, Lluvia de Primavera.

La crítica fundamental a la pintura impresionista se centró en el uso que hizo de los colores frescos y brillantes, en la falta de comprensión de la ausencia de convencionalismo y rigidez. Sin embargo, con el tiempo, ha sido uno de los géneros pictóricos más conocidos y gustados por el público, que hizo famosos tanto a sus precursores como Degas y Manet, quienes siendo realistas, han sido considerados en algunas de sus características como impresionistas pues no seguían todas las características impuestas por el género; a los realmente impresionistas como Monet, Caillebotte, Renoir, Sisley y Pissarro, entre otros; como también a los postimpresionistas o neoimpresionistas como Van Gogh, Gouguin y

Cézanne. A diferencia de los primeros, en estos últimos no resulta posible encontrar un común denominador semejante que los aglutine (John Rewald, 1982, p. 9). Más parecería que cada autor sigue su propio camino con temáticas que son diferenciadas entre ellos, quienes a pesar de compartir algunos elementos con el impresionismo vuelven al dibujo y al trazo con volumen, se prefieren formatos alargados, si trabajan en el taller, no es una pintura del momento por lo que se pierde la espontaneidad, y empiezan a tener algunas relaciones con el simbolismo como en la pintura de Van Gogh. Sin embargo, entre ellos todos se conocen, participaron en el Salón Independiente e intercambiaban sus quehaceres cotidianamente.

En Alemania el impresionismo llegó a través de autores como Liebermann, Max Slevogt y Lovis Corinth sin innovaciones sustantivas al uso del color francés, solo suavizándolo al mezclarse con la pintura paisajística holandesa del siglo XIX (Karl Ruhrberg et ál., 2005, p. 11), por lo que fue una pintura mucho más paisajística y rural que urbana. Eso hace una gran diferencia con la francesa del momento. Tuvo el mismo objetivo de ser una pintura anti-académica y el contenido de los mensajes era un factor fundamental para su expresión.

Pero, ¿qué era la ciudad en ese momento y cómo se representaba en estas corrientes? Como ya se mencionó anteriormente, la ciudad era el lugar de la transformación, el cambio, la modernidad, la industrialización y la cultura. Era el lugar de las nuevas estaciones de transportes en donde estos se asentaban y representaban. Era el lugar de las nuevas calles ampliadas en donde circulaban sin problema ya las carretas y caballos, y años más tarde el lugar del coche. La ciudad, sobre todo París, lugar de asiento cultural de impresionismo y del costumbrismo de la época, se articuló a partir de los puentes construidos de hierro y no más de piedra, la ciudad compuesta por espacios públicos que eran los jardines, los cafés externos en donde la gente se reunía y los parques construidos ex profeso para que la gente caminara por las calles.

Los impresionistas representaban una misma vereda en las diferentes estaciones del año, escenas en diferentes poblados, los bordes de la ciudad y los pueblos que se transitaban hacia la campaña, escenas de calles con los mercados, las plazas y los cafés en donde se reunía la gente. Pero también pintaron el adentro de las casas modernas que dejaron de ser los castillos y contaban con espacios de esparcimiento para la clase media y los burgueses de la época que no se ubicaban en las grandes propiedades o mansiones, sino en los edificios urbanos de la nueva ciudad que los asentaba. Así, el París de Haussmann se convierte en uno de los temas favoritos de los impresionistas como Caillebotte, quien plasmó en sus lienzos, las grandes avenidas circuladas por carruajes y peatones que se mueven a lo largo de sus anchas banquetas; los tejados de la gran ciudad llenos de humo de la chimenea o bien con nieve durante el invierno; las avenidas con los árboles floreados durante la primavera.

Los temas de los neoimpresionistas cambian sustantivamente tanto sus técnicas, colores, a pesar de haber integrado algunos de los elementos anteriores a sus pinturas, como sus temas, que dejan de ser eminentemente ciudadanos. Van Gogh se hace más simbolista que impresionista ya que pintaba de memoria: después de la experiencia hay una idea que

genera un recuerdo que se pinta recuperando la forma y el volumen. Gauguin, por su parte, pinta una faceta importante de la modernidad del momento que se refiere al colonialismo, plasmado en el caso de Francia en Tahití, que fue parte de su expansión en Asia. Ahí parecería que el autor destaca más la representación de la búsqueda del paraíso perdido por la modernidad capitalista, que se recupera en las colonias a través de la pintura de las costumbres y tradiciones de la isla, que la vida urbana de la modernidad capitalista. Por supuesto que es una pintura más rural que urbana y costumbrista en el sentido más estricto.

El inicio de la pintura contemporánea: el cubismo y la ciudad

Con el arribo del cubismo al inicio del siglo XX se genera nuevamente una ruptura en la construcción de la pintura, en donde “el método de construcción de la imagen de un objeto” (Ernst H. Gombrich, 1997, p. 574) es nuevamente la preocupación de autores como Picasso, quien junto con Braque y Gris emiten el Manifiesto Cubista que marca parte de sus preocupaciones y orientaciones en este género (Guillaume Apollinaire, s/f). En él, se marca claramente que los últimos cuadros de Cézanne ya pertenecen al cubismo, diferenciándose de la antigua pintura, o porque *“no es arte de imitación, sino de pensamiento que tiende a elevarse hasta la creación”* concibiendo la realidad a partir de tres dimensiones, es decir de cubicar (Guillaume Apollinaire, s/f, p. 1). Su nombre le fue dado en 1908 por Matisse.

A diferencia de las posturas naturalistas del siglo XIX, con el inicio de la nueva centuria los pintores observan la naturaleza, incluyendo la construida o transformada y la reconstruyen mediante su estudio. Con ello, el tema ya no cuenta, reprochándoseles vivamente sus preocupaciones geométricas que para ellos son la base del dibujo, es decir la base misma de la pintura (Guillaume Apollinaire, s/f, pp. 5-6), pero ya no a partir de las tres dimensiones de la geometría euclidiana, sino buscando su integración con la cuarta dimensión, es decir, el volumen que no es otra cosa más que la tercera dimensión.

El cubismo reduce el cuerpo humano y el paisaje a insípidos cubos y se define como un arte que no es de imitación como el anterior, sino de pensamiento, que tiende a elevarse hasta la creación. Es un arte que se caracteriza por los siguientes aspectos:

1. Hay una independencia y autonomía de planos, con un estallido del volumen. Los planos son objeto de estudio en sí mismos, y no en visión global del volumen, de ahí que éste se disuelva. Los grandes volúmenes se rompen en otros más pequeños. Así, queda rota también la línea de contorno, se interrumpe el trazo lineal. Por eso se compara el resultado de este proceso con el reflejo en un espejo roto o con la visión a través de un caleidoscopio.
2. Se basan en la llamada perspectiva múltiple de Cézanne, que está dada por el estudio de cada plano en su autonomía. Se rompe con la perspectiva monofocal albertiana. La pintura se ha liberado del yugo de la tradicional visión monocular. Se multiplican los ángulos de visión de un mismo objeto. Así se ofrece una visión compleja del mismo ente, que se puede presentar al mismo tiempo de cara, de perfil o desde cualquier otro ángulo significativo.

3. Hay una desaparición de gradaciones de sombra y luz, ya que está dado por la descomposición del volumen.

4. Se basan en el color 'Tono Local', es decir que el color no aporta indicaciones suplementarias. Por lo general se aplicaba por pequeños toques. Esto se ha dado en llamar *Color Passepartout*, apto para todos los objetos, pero que no consiste en el verdadero color de ninguno de ellos.

5. Su elemento fundamental es el geometrismo: basado en formas geométricas que invaden las composiciones. Las formas observadas en la naturaleza son traducidas a cilindros, conos, esferas y cubos. La retina capta las formas y la mente del pintor las simplifica. Cézanne ya redujo sus composiciones a las formas geométricas, por eso ejercerá tanta influencia en el cubismo.

Tiene una base filosófica fuerte, basada en las aportaciones de Bergson, quien afirma que el observador acumula en su memoria una gran información sobre un objeto del mundo visual externo. Esta es una experiencia que constituye la base intelectual. Los pintores cubistas vuelcan esta experiencia distorsionando y superponiendo paisajes. No se trata de reflejar la realidad misma, sino la idea de realidad que posee el artista (Elsa Torffer, 2010).



Figura 2. Picasso, Paisaje.

A diferencia de las corrientes impresionistas, con el cubismo era necesario observar la realidad y destruirla, deconstruye lo que ve para sintetizarlo. ¿Cómo dentro de esta deconstrucción entra el paisaje y la ciudad en sus pinturas? Pese al aspecto de algunos cuadros cubistas que se ubican en la primera época titulada científica, la forma siempre fue respetada, no llegando nunca al umbral de lo abstracto. Los temas que lo caracterizaron fueron las naturalezas muertas urbanas, o los elementos que se disponen en modo caótico sobre la mesa de un café, sin representar la vida social que se desarrollaba en ellos. De

esta manera, la ciudad queda siempre en un plano segundo que no era necesario reproducir ni ejemplificar sino interpretar o sintetizar, para mostrar lo que el pintor identificaba de ella.

Se presenta como una pintura en ocasiones confusa que requiere de pistas para entender de manera más clara los cuadros. Así es como se inicia una tendencia de incluir letras, números, objetos artísticos como guitarras o algún objeto comprensible que permite identificar la realidad urbana. Esta es totalmente a-social ya que puede ser representada sin agentes que la habitan ni sociedad que la conforma. Parecería ser que lo importante no era dejar huella de cómo se vivía en ese momento, sino de la idea del artista sobre la realidad material, mas no de la social.

Parecería que el tiempo de las novedades los nuevos inventos y de las transformaciones había pasado y se presentaba más una estabilidad que había que ser analizada e interpretada; esto se hace a partir de su descomposición geométrica y en la dificultad que había por entender lo que estaba sucediendo más que en la documentación y experimentación de su realidad social urbana.

Reflexiones finales

Expusimos dos formas diferentes de visualizar la representación de la ciudad en la modernidad. La primera tenía como objetivo mostrar los cambios y las transformaciones que el inicio del capitalismo había generado en la manera de vivir de la Europa de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX. Se muestra como una visión dinámica, luminosa y en movimiento que fue criticada por su transparencia y por los colores brillantes que se atrevió a mostrar. Nos ofrece una ciudad cambiante, social y objetiva que requería ser documentada en toda la magnitud de las transformaciones que se presentaban.

Por el contrario, el cubismo termina con el objetivismo impresionista, para confiar exclusivamente en las impresiones que ésta realidad deja en el artista, quien convierte en idea y de ahí la plasma con todo su rigor y su movimiento. Esta es una representación que aparece como estática, a-social, que distorsiona la ciudad misma pues queda expresada en la forma, mas no en su dinamismo. La cotidianeidad de la primera es sustituida por el simbolismo del autor en la obra, la forma tiene una gran prioridad pero sustituida por una adecuación de la realidad a la geometría.

Llama la atención la manera como en esta época también la realidad urbana y regional fue interpretada por algunos analistas por estas dos visiones. La primera prioriza la necesidad de documentar las condiciones sociales generadas por el capitalismo y que se plasmaron, por ejemplo, en el *Capital del Marx*, que podría equipararse, en un atrevimiento teórico, con las inquietudes sociales del impresionismo, preocupación que posteriormente se identifica más con las corrientes abstractas que con la documentación real de la cotidianeidad social del momento.

Pero existen otros autores que representan la ciudad a través de formas geométricas que adolecen de la misma falta de preocupación que el cubismo. No permiten identificar las transformaciones sociales y se presentan como modelos estáticos sin vida que parecería que no contienen procesos de transformación y cambio a su interior. ¿Cuál fue la causa por la cual la cientificidad de la explicación urbana y su representación se identificó con la geométrica y la matemática? Eso es algo que queda todavía pendiente por explicar pues parecería que la importancia de la evolución de la ciencia en la modernidad del siglo XX priorizó la forma sobre la documentación del proceso, la geometría, conviviendo con otra mucho más sociológica e interesada por la vida cotidiana. Esto sin duda se ha revertido en los inicios del siglo XXI con el giro culturalista de las ciencias sociales y de otras posturas en donde la fragmentación del proceso social queda restringido solamente a partes, a veces como formas geométricas, que distan mucho de explicar la realidad social del momento.

Esa explicación poco clara de la realidad ha llevado a nuevos movimientos artísticos de representación de lo urbano en donde la abstracción de la forma y la desaparición de la realidad urbana es sustituida por la interpretación y la conceptualización que de ella hace el artista. Pero eso sería otro tema que rebasa las posibilidades de esta contribución y que tendrá que ser explicada en otro momento.

Referencias

- Apollinaire, Guillaume (s/f). Manifiesto Cubista. Recuperado el 21 de Septiembre de 2012, de <http://es.scribd.com/doc/57833865/Guillaume-Apollinaire>
- Gaunt, William (1970). *The Impressionists*. New York: Weathervane Books.
- Gibson, Michel (2006). *El simbolismo*, Londres: Taschen.
- Gombrich, Ernst. H. (1997). *The Story of Art*, 16ª edición, 2ª reimpresión. London: Phaidon, 1950.
- Hauser, Arnold (1998). *Historia social de la literatura y el arte* (2 volúmenes). Madrid: Debate.
- Lacotte, Michael; Lacambre, Genevieve; Distel, Anne; Frèches-Thory, Claire et ál. (1986). *La pintura en el Museo de Orsay*. Paris: Aguilar.
- Petrie, Brian (1968). *Claude Monet: the first of the Impressionists*. Oxford: Phaidon.
- Ramírez, Blanca y López Levi, Liliana (2012). *Arte y paisaje en la modernidad*. Mimeo, en proceso de publicación.
- Rewald, John (1982). *El postimpresionismo de van Gogh a Gauguin*. Madrid: Alianza.
- Ruhrberg, Karl; Schneckenburger, Manfred; Fricke, Christiane; Honnef, Kalus et ál. (2005). *Arte del siglo XX* (2 volúmenes). Madrid: Taschen.
- Sánchez Vázquez, Adolfo (2007). *Invitación a la estética*. México: Random House Mondadori.
- Torffer, Elsa (2010). *Apuntes de Historia del Arte*. Cuernavaca, Morelos, México, mimeo.
- Wallerstein, Immanuel (1998). *Impensar las ciencias sociales* (1ª ed. en español). México: Siglo XXI.
- Wallerstein, Immanuel (1996). *Abrir las ciencias sociales*. México: UNAM, Siglo XXI, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades.

Wheldon, Keith (1981). *Renoir and his art*. London: Book Value International.

Historia editorial

Recibido: 15/08/2012

Aceptado: 11/10/2012

Publicado: 7/11/2012

Formato de citación

Ramírez-Velázquez, Blanca Rebeca (2012). La ciudad en el impresionismo y el cubismo. *URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, 2(2), 31-42. Recuperado el XX de XX de 20XX, de <http://nevada.ual.es:81/urbs/index.php/urbs/article/view/ramirez>



Los textos publicados en esta revista están sujetos –si no se indica lo contrario– a una licencia de Reconocimiento 3.0 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos, comunicarlos públicamente, hacer obras derivadas y usos comerciales siempre que reconozca los créditos de las obras (autoría, nombre de la revista, institución editora) de la manera especificada por los autores o por la revista. La licencia completa se puede consultar en: <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>

Es responsabilidad de los autores obtener los permisos necesarios de las imágenes que estén sujetas a copyright.

Para usos de los contenidos no previstos en estas normas de publicación es necesario contactar directamente con el editor de la revista.