

ESTHER VAYÁ VADILLO*

EL REALISMO CRÍTICO-SOCIAL RUSO: LA SOCIEDAD DE EXPOSICIONES AMBULANTES

RESUMEN

La Sociedad de Exposiciones Ambulantes se forma en Moscú en 1870, compuesta por los artistas que habían rechazado, por razones ideológicas y estéticas, las directrices impuestas por la Academia de Bellas Artes de San Petersburgo. El ideario del grupo Ambulante se fundamenta, sobre todo, en aspectos sociológicos y, por tanto, más extrartísticos que estéticos; postura que será retomada, en lo fundamental, por el Realismo Socialista. Reconstruiremos la historia del grupo a través de la pintura de género y el paisaje, evolucionando hacia planteamientos estéticos de cariz internacionalista en la década de 1890.

RESUMÉ

La Société des Expositions Ambulants apparût à Moscou en 1870, cette Société été formée par les artistes qui avaient quitté l'Académie des Beaux-Arts de Saint Petersburg, dû a des raisons idéologiques et esthétiques. Le programme des Ambulants se basait surtout sur des fondements sociologiques, plutôt que sur des considérations esthétiques; cette position sera reprise par le Réalisme Socialiste. Nous reconstruons l'histoire du groupe en utilisant pour cela la peinture de genre et de paysage; l'évolution de cette peinture aboutira a des considérations esthétiques internationalistes vers les années quatre-vingt-dix du XIX siècle.

* Departament d'Història de l'Art. Universitat de València

"Pero lo importante no es la opinión que nosotros tengamos del arte... El arte pertenece al pueblo, y debe tener sus raíces más profundas en la entraña misma de las vastas masas trabajadoras. Debe ser comprensible para esas masas y amado por ellas. Debe unir los sentimientos, el pensar y la voluntad de las masas y elevar a éstas".

V. I. LENIN

La Sociedad de Exposiciones Ambulantes se inscribe en un período decisivo en la historia de Rusia, y ésta es la segunda mitad del siglo XIX. Esta centuria supuso, en el campo de la estética, el debate que marcó a este país entre los partidarios del arte por el arte y los defensores del arte socialmente comprometido; entre éstos últimos encontramos el ideario del grupo Ambulante que se fundamenta, sobre todo, en aspectos sociológicos y, por tanto, más extrartísticos que estéticos.

Esta postura de grupo, como sabemos, no es única, pues la encontramos también en otros países, como Francia, dentro de lo que se ha llamado Realismo Social del siglo XIX: deseo de expresar —siguiendo a Lukács— la esencia de un período histórico concreto, abogando por la representación de la realidad objetiva como método válido en sí mismo, introduciendo temas de la vida cotidiana y, sobre todo, de las gentes más humildes, en definitiva del pueblo.

El hecho determinante en la década de 1869 en Rusia fue la abolición de la servidumbre, promulgada el 19 de febrero/3 de marzo¹ de 1861. Esta reforma fue motivada por *raison d'état*, pues la derrota rusa en la Guerra de Crimea (1854-1855) demostró el evidente cansancio del país frente a otros estados más industrializados, como Inglaterra y Francia.

El mismo Alejandro II (1855-1881) —el zar Liberador— en un discurso pronunciado ante la nobleza moscovita dijo que era

"preferible abolir la servidumbre desde arriba a esperar que se produzca desde abajo sin intervención por nuestra parte".²

De hecho tenía que liberar a los veintidós millones y medio de siervos dependientes de los terratenientes privados. En total afecta a más de cuarenta millones de campesinos.

A pesar de estas reformas

"... la abolición de la servidumbre en Rusia no significó el fin de las relaciones feudales en el campo, del mismo modo que tampoco lo había significado antes en Europa Occidental. En la práctica, lo que continuó prevaleciendo en las tierras rusas fue un laberinto de formas tradicionales de extracción extraeconómica de excedente, encarnadas en los derechos y deberes consuetudinarios".³

¹ La diferencia entre el antiguo calendario ruso y el nuevo o gregoriano es que el último está adelantado en doce días.

² Discurso del zar pronunciado el 30 de marzo/11 de abril de 1861. *Historia del mundo moderno*. Cambridge University Press. Barcelona, 1970-1976, p. 272.

³ ANDERSON, P.: *El Estado Absolutista*. Madrid, 1979, pp. 356-357.

Y se podría decir que este hecho—la abolición de la servidumbre—es decisivo para que la *Intelligentzia* tome conciencia del deber que debía tomar para sacar al país de su letargo. Estos intelectuales forman una colectividad ideológica, no profesional o económica, y estaba constituida por diversas clases sociales, sobre todo a partir de la emancipación.

En realidad el desarrollo intelectual encontró su expresión política en el movimiento decembrista—diciembre de 1825—, que representó el primer estallido de las ideas y de la actividad revolucionaria en Rusia. La literatura política fue el germen de varias escuelas de pensamiento: los occidentalistas y los orientalistas o eslavófilos: los primeros pensaban que la vía elegida por Europa occidental debía servir de modelo a Rusia, en cambio para los eslavófilos el único medio aceptable para Rusia era el retorno a su pasado y la creación de instituciones constituidas por rasgos religiosos, históricos, geográficos y lingüísticos del mismo país.

A pesar de las diferencias formales, los dos grupos tenían la misma finalidad, a saber: crear mejores condiciones de vida y devolver al pueblo ruso su dignidad. Ambos partían de la *Carta filosófica* (1836) de P. Chaadaev, en la que defendía la tesis de la nulidad de la cultura rusa, siendo, sobre todo, la geografía y la iglesia bizantina los principales elementos que habían distanciado a Rusia de la cultura creadora europea. Según Chaadaev la única alternativa era la de "rehacer todo el curso de la experiencia humana".⁴

Dentro del ámbito de lo político comienza a emplearse una nueva palabra a principios de la década de los sesenta entre el ambiente revolucionario ruso; ésta era nihilismo y fue Turgueniev quien la utilizó en su novela *Padres e hijos* (1862). Los nihilistas simpatizaban con el anarquismo de Bakunin y resultaron eficaces en la lucha contra el zarismo y la injusticia social.

El verdadero ideólogo de los nihilistas fue Pisarev, quien defiende la "destrucción de la estética"; esta tesis es la característica renuncia rusa de los valores estéticos, normatizada en 1934 como base fundamental del método Realista Socialista. También el socialista Chernishevski escribe *Las relaciones del arte con la sociedad* (1855), *¿Qué hay que hacer?* (1863) donde, siguiendo a Lenin, nos habla de la doble tarea del arte, a saber: su percepción de la vida se acentúa con la función de enseñar al pueblo la valoración de los fenómenos sociales.

En general, llevan el racionalismo hasta el extremo de descartar todos los valores religiosos, políticos y humanistas para establecer el deber social *a priori*. Los nihilistas son socialistas y arrancan de la escuela de los occidentalistas.

La otra tendencia, dentro también de las ideas políticas, es el populismo, nutriéndose, ésta, de la ideología eslavófila. También consideran el arte como un fin, que sirve para denunciar todas las insuficiencias de las estructuras sociales; se considera a Herzen como el teórico de este movimiento.

⁴ *Historia del mundo moderno*. Cambridge..., p. 270.

El entrecruzamiento de ambos grupos era evidente, ya que tanto los teóricos de unos como los de los otros gozaron de simpatías entre la resistencia de la década de 1860. En palabras de Benois:

“Era el tiempo de protestar abiertamente y de romper con todo lo vejatorio impuesto y rutinario, con toda esa mitología, esas páginas y ese legado disparatado de Briulov”.⁵

Esta situación se mantendrá hasta la década de los ochenta, ya que, en estos años, se vuelve a considerar a Dostoievski y a Puskin por los estudiantes de Moscú (hasta ahora estos escritores, junto a otros, habían permanecido en el ostracismo); Tolstoi proponía objetivos ya no sociales, sino personales. Y es, sobre todo, en los años noventa cuando Rusia recupera el idealismo kantiano, la lectura de Mallarmé, Verlaine, Ibsen... en un intento de establecer comunicación con Europa occidental, no sólo en el ámbito de la plástica, sino también en el literario, musical y teatral. Aparecen revistas que hacen renacer el sentimiento artístico, como *El mensajero del Norte* de A. Volinski, que desaparece para dar paso, en 1898, al *Mundo del Arte* (*Mir Iskusstva*), nombre de la revista y del movimiento vinculado a una modernidad internacionalista que tuvo, incluso, incidencia sobre la plástica occidental, sobre todo la francesa, a través de los ballets rusos.

Volviendo a los años sesenta, el ambiente reinante, en el campo de las artes plásticas, en la Academia de Bellas Artes de San Petersburgo⁶ era el de un pseudoclasicismo característico de los dos grandes profesores, Bruni y Briulov. Éstos limitaban sus sujetos pictóricos a los temas mitológicos o heroicos de la historia griega, romana o bíblica, en definitiva, a la gran pintura de historia.

Este gusto no era el de la nueva generación, impregnada de ideas populistas.

Esta situación —enseñanzas en la Academia, acontecimientos sociales junto a los nuevos grupos de opinión— hace que, a fines de 1863, catorce candidatos de la Academia de Bellas Artes de San Petersburgo, agrupados en torno al pintor Ivan Krámskoi, rechacen el tema a concurso *Odín en el Walhalla* (tema mitológico germánico) y rompan con este organismo.

⁵ MARCADÉ, V.: *Le Renouveau de l'art pictural russe 1863-1914*. Lausanne, 1971, p. 21.

Alexander Benois fue uno de los teóricos y promotores del movimiento del *Mir Iskusstva*. Karl Briulov fue profesor de la Academia de Bellas Artes de San Petersburgo.

⁶ La Academia de Bellas Artes de San Petersburgo se fundó en 1758; fue un importante foco de influencia francesa en Rusia, ya que tanto los estatutos como los profesores eran franceses, se concedían becas a los pintores para visitar París a lo largo del siglo XVIII, pues a partir de la Revolución Francesa las bolsas de viaje se conceden para Italia —debido, entre otras cosas, al ambiente revolucionario francés—; esta enseñanza trae como consecuencia la creación en Rusia de un arte extranjero, desnacionalizado y, sobre todo, de un mayor alejamiento entre arte y pueblo.

Éstos forman un Artel, corporación artesanal similar a los falansterios fourieristas. De inmediato dos personajes van a apoyar al grupo: el crítico Stassov, partidario convencido de un arte comprometido, del realismo crítico y que, sobre todo, aspiraba a la creación de un movimiento con caracteres nacionales, en oposición al academicismo retrógrado; el otro personaje es el marchante moscovita Trétiakov, quien les ayuda económicamente.

Durante los siete años de duración del Artel sus componentes realizaron todo tipo de encargos, disolviéndose el grupo en 1870 a causa, según Krámskoi, de "... una falta de firmeza, una fuerza moral insuficiente..."⁷

Después de deshacerse el Artel en San Petersburgo se crea en Moscú, en el mismo año, la Sociedad de Exposiciones Ambulantes.

Son otros los fundadores, aunque a éstos se les unen los antiguos componentes del Artel. También la nueva Sociedad cuenta con la ayuda financiera de Trétiakov.

Las cuarenta y ocho exposiciones que realizó el grupo viajaron por la mayor parte del país, de aquí el nombre de Ambulantes, siendo éste uno de los objetivos del movimiento, el de propagar el arte por todo el Imperio, al tiempo que se descentralizaba la vida artística, hasta ahora localizada exclusivamente en San Petersburgo y Moscú.

La concepción del arte, especialmente para Krámskoi –de nuevo aparece como teórico del grupo– era la de interpretar la realidad, pero siempre siguiendo ideas humanitarias, en el sentido en que el arte debía ser un "manual para la vida". En esto sigue las ideas estéticas de Chernishevski, quien escribió: "La tarea del arte consiste no sólo en reflejar la realidad, sino también en dictarle a ésta su veredicto".⁸ Es importante ver, en este punto, la influencia de la izquierda hegeliana y, sobre todo, de Feuerbach; en su condena de la religión como "alienación" no aboga por su eliminación, pero sí por una reorientación: el hombre adora a Dios como a un ser ajeno, a cambio defiende que es el Hombre el verdadero Dios del hombre. Así, más que de un ateísmo, se trata de un nuevo humanismo.

En la práctica, los Ambulantes no profundizaron estas tesis, pero sí la idea de que el arte debía estar al servicio del pueblo. El artista no debía crear obras vacías de contenido social; al mismo tiempo rechazan la herencia estética rusa y las corrientes contemporáneas extranjeras.

Todo este programa lo plasmarán por medio de la pintura que, junto a la literatura, es la que tiene –para ellos– un verdadero lenguaje figurado. La nueva pintura tiene también nuevos receptores; ya no se dirige a la aristocracia, por lo tanto tiene que expresarse de forma diferente a la Academia. Es así como se desarrolla la pintura de género y la caricatura. La arquitectura y la escultura, hasta ahora predominantes, pasan a un segundo plano.

⁷ MARCADÉ, V.: *Le Renouveau de l'art...* p. 27.

⁸ *Ibid.*, p. 29.

Los Ambulantes no rechazaron la pintura de historia y la religiosa, de hecho encontramos ejemplos de ellas en Krámskoi, Gue, Súrikov, Répin y Vereschaguin entre otros; pero, en esta ocasión, haremos mención únicamente a la pintura de género y al paisaje, con el propósito de reflejar lo comentado hasta ahora, especialmente en el primer tipo de pintura, junto a la evolución hacia nuevos métodos pictóricos, sobre todo en la paisajística.

Existen en Rusia dos claros precedentes de la pintura de género que trabajaron en la primera mitad de siglo: Venétsianov y Fédotov.

Se considera como fundador de la pintura de género en Rusia a Alexei Venétsianov (1780-1847); creó en torno a su figura un movimiento democrático, instaba a sus alumnos a una percepción directa del mundo que les rodeaba, fomentaba sus rasgos individuales, todo fuera del ámbito de la Academia. Acuñó la imagen poética del aldeano ruso y su naturaleza, subrayándola por medio de imágenes monumentales e instrumentos utilizados en las faenas del campo, como ocurre en *Los segadores*, obra muy temprana, de fines de 1820.

Fuera también del ámbito de la Academia sobresalió Pavel Fédotov (1815-1852), en el cual el costumbrismo cobra, por vez primera, sentido social y moral; de hecho aparece asociado al principio del realismo crítico ruso.

En sus obras, intenta mostrar a la sociedad sus vicios y defectos y ayudarle a superarlos, se plasma aquí la concepción del arte anteriormente mencionada.

Un claro ejemplo de esta idea es su obra *Los esposales del mayor* (1848), en la cual se retrata un negocio interesado—la boda—entre un oficial arruinado y una familia de comerciantes judíos. La intención satírica se recrudece por la figura envejecida y poco atractiva del militar, la ambición por equipararse con la casta militar en el matrimonio de mercaderes y la desesperación de la joven novia.

Será Vasili Pérov (1834-1882) quien inaugure este género pictórico como miembro y cofundador de la Sociedad de Exposiciones Ambulantes, siendo el más brillante pintor de la corriente de denuncia de la pintura rusa en la década de 1860.

Pérov estuvo en París en 1863, allí conoció a Meissonier y a Courbet; en este ambiente parisino el pintor ruso realizó una serie de obras como *Músicos y papanatas*, *Campesino francés...* Antes aludimos al rechazo de los Ambulantes hacia la pintura contemporánea extranjera; esto es así, pero hay que añadir que no desconocían en absoluto las últimas realizaciones de Europa occidental; de hecho la gran mayoría de los componentes del grupo realista ruso viajó por diferentes países y, especialmente, visitó o residió en París, incluso expusieron sus obras en los Salones parisinos; éste es el caso de todos los pintores que vamos a tratar de partir de ahora (incluyendo a Pérov), aunque es cierto que rehusaron las nuevas técnicas francesas, como vemos en una carta de Ilia Répin dirigida a la redacción del *Mir Iskusstva*:

“Los ‘Jockeys’ de Degas que se han vendido por 40.000 francos, valen como mucho 400 rublos. A cambio se pueden comprar Meissoniers, Fortunys muy por debajo de su valor. Si se introdujese sin saberlo una Ninfa

de Neff en un cuadro de Puvis de Chavannes, desbordaría de entusiasmo; si 'Ivan el Terrible', de Plekhanov estuviese firmado por Delacroix, lo elevaría por las nubes; si Monet llegase alguna vez con sus amarillos y sus lilas a obtener el efecto del 'Diluvio' de Aivazovski, lo elevaría sobre el pavés. Es posible que se crea que soy el enemigo jurado de las nuevas tendencias en el arte. De ningún modo. Admiro infinitamente todos los talentos originales y en el decadentismo actual brillan a veces perlas como por ejemplo Böcklin, Stuck o Klimt".⁹

En esta carta de Répin se observa el acercamiento de los pintores rusos hacia el arte alemán, siendo una constante en la historia del arte ruso pero muy concretamente en este período.

Si dirigimos de nuevo la mirada a Pérov, vemos en su *Comida en el monasterio* (1865-1876) cómo reúne el carácter acusatorio en una pintura de tendencia anticlerical, nueva en Rusia; retrata los vicios del clero, denunciándolos ante la sociedad, que se olvida de las necesidades del pueblo y en cambio muestra su servilismo para con los ricos. Todo ello en un ambiente de glotonería y embriaguez.

El mismo tema lo volvemos a encontrar en *Procesión de Pascua*, en la cual el pope borracho ha festejado con vodka la Resurrección del Señor y va a la cabeza de una procesión de campesinos, también zigzagueantes, portando las reliquias.

Otro tema que también se desarrolla es el de las desigualdades sociales, como lo hacen Miasoiedov y Prianichnikov. Estas sátiras a las costumbres eran todavía toleradas por la censura zarista, en cambio la sátira política era una tarea más arriesgada; la crítica al clima político reinante fue ilustrada, sobre todo, por Iliá Répin (1844-1930) que es, quizás, la mayor figura del realismo ruso de la segunda mitad del siglo XIX y también el más reconocido, incluso fuera de Rusia, por sus críticas virulentas al régimen zarista, aunque también cultivó la pintura de historia y el retrato.

Répin no descartaba el concepto de belleza, siempre y cuando no fuese engañoso; él mismo dirá "En la verdad está para mí toda la belleza".¹⁰

Un tema tomado de la realidad contemporánea y en el cual se puede ver el símbolo del pueblo ruso oprimido tirando de su cadena, es el de su obra *Los sirgadores del Volga* (1872), mismo título de una pieza de Mussorgski, contemporáneo de Répin y retratado por éste.

Otro tema elegido por Répin es el de la protesta contra las prisiones arbitrarias y contra la colonia penal de Siberia. A pesar de las reformas, los exiliados no pasaban casi nunca por un tribunal, teniendo un poder absoluto cualquier funcionario insignificante. En *No le esperaban* (1884) se trata este asunto con el retorno a su casa natal de un militante clandestino deportado a Siberia. *El*

⁹ RÉAU, L.: *L'Art Russe*. París, 1922, p. 185.

¹⁰ *Catálogo de la Exposición de 1987. Pintores rusos del siglo XIX*. Catálogo del Museo del Prado. Madrid, 1987, p. 24.

arresto de un propagandista (1879-1885) opone la fuerza de las convicciones del militante frente al aparato policial; pues es en estos años cuando nace en Rusia la clandestinidad, también retratada por V. E. Makovski a través de los intelectuales proscritos que viven al margen de la sociedad.

En general todas las obras de los Ambulantes tienden hacia lo narrativo, que está por delante de lo meramente pictórico, ante lo cual el público no quedaba indiferente, encontrando otros valores que los puramente estéticos.

Con los Ambulantes advertimos el "descubrimiento" de la naturaleza rusa pues, hasta ahora, los paisajistas creían que la única naturaleza digna de ser pintada era, como C. Lorrain, la italiana.

"Con Sávrassov –dirá Levitán– en la paisajística apareció el lirismo y un infinito amor a la tierra natal";¹¹ en realidad lo que Alexei Sávrassov (1830-1897) insinúa, Levitán lo realizará. En su obra *Los grajos han llegado* (1871) plasma el despertar de la naturaleza rusa, el comienzo del deshielo con la primavera, la llegada de los grajos, todo ello tratado con tonos grises y malvas que dan a la composición un marcado lirismo.

El marinista por excelencia es Ivan Aivazovski (1817-1900) que nos descubre el Mar Negro en el arte: dedicó a este mar la mayoría de sus más de seis mil cuadros, exponiéndolos en Rusia y otros países.

La obra de Aivazovski va a unir la visión romántica del mundo con la veracidad realista de lo observado; Aivazovski estaba dotado de una prodigiosa memoria visual, a partir de la cual realizaba apuntes a lápiz para luego pintar sus cuadros sin estudios previos como él mismo nos los explica:

"El movimiento de los elementos vivos es inaprehensible para el pincel, reproducir del natural el relámpago, una racha de viento, el golpe de una ola, es inconcebible".¹²

Un ejemplo de todo ello es la *Vista de Odessa en noche de luna* (1846).

Este pintor ejerció una enorme influencia en la evolución de la pintura marinista rusa y fue muy valorado tanto en los ambientes académicos como en los realistas.

La unión de los seres con la naturaleza es retratada por otro pintor, Vasili Polénov (1844-1927), en *Un pequeño patio de Moscú* (1878), donde el carácter de la escena hace casi olvidar el estudio del natural que realizó, junto a Répin, en Normandía, donde enriqueció su paleta y afirmó su vocación paisajística, como reflejó en *El parque Veuille, en Normandía* (1874, durante el verano en Francia). Ivan Shiskin (1832-1898) estudió en Düsseldorf y se dedica, principalmente, a pintar los bosques de pinos de los alrededores de Moscú. Su método casi fotográfico viene determinado por una investigación analítica de la naturaleza; un contem-

¹¹ *Ibid.*, p. 80.

¹² *Ibid.*, p. 70.

poráneo suyo dijo: "Conocía la naturaleza de un modo científico".¹³ Arjip Kuindji (1842-1910), alumno de Aivazovski, nos descubre las estepas ucranianas; aunque pinta también bosques, lo que nos interesa ahora es su obra en la década de 1890, como *Mediodía. Manada en la estepa* (1890-1895); en esta época rechaza exponer sus obras, estudiando nuevas técnicas pictóricas. En concreto manifestó interés por los momentos de iluminación violenta o muy contrastada del paisaje, por el color y por la confrontación de cielo, tierra y agua.

Isaac Levitán (1860-1900) perteneció a la Sociedad de Exposiciones Ambulantes, aunque también expuso con el Mundo del Arte, por lo tanto forma parte de la nueva generación de paisajistas. Esta figura resume la evolución desde la tradición de Sávrassov hasta los logros de fines de siglo; de hecho descubre, en la Exposición Internacional de París de 1889, a Corot, Barbizon y la escuela impresionista, traduciendo estas nuevas técnicas al paisaje ruso. Al contrario que Kuindji, Levitán preferirá la suavidad del crepúsculo, la melancolía del otoño, como se refleja en *El lago*.

Aunque la Sociedad de Exposiciones Ambulantes mantuvo su actividad hasta 1923 paralelamente a las vanguardias, ya en 1887 Ivan Krámskoi habla del estancamiento de la Sociedad:

"La Sociedad como 'forma' ha vencido su tiempo... El espíritu y el contenido del arte reclaman un mayor campo de acción..."¹⁴

Sus miembros siguieron, en general, sin la menor evolución en los procedimientos técnicos; el rechazo al estudio de los métodos pictóricos había sustituido a la vieja Academia.

La excesiva dependencia de la literatura, por parte de los Ambulantes, acabó también con su prestigio, así vemos que las obras de Répin parecen haber salido de las páginas de las obras de los escritores rusos.

En resumen, la dependencia de la literatura unida a una serie de carencias, como el descuido de la forma, la insuficiencia de conocimientos técnicos y un privilegio a lo anecdótico hacen que su declive sea inminente. Sin embargo, tuvieron una importancia capital en la historia del arte ruso. El pueblo accedió a la pintura; intentaron crear una tradición nacional; dominaron la vida artística a lo largo de treinta años y se les volverá a considerar cuando se definan los cánones del Realismo Socialista.

¹³ *Ibid.*, p. 26.

¹⁴ MARCADÉ, V.: *Le Renouveau de l'art...*, p. 51.



Fig. 1.- Alexei Venétsianov: *Los segadores*



Fig. 2.- Pavel Fédotov: *Los esponsales del mayor*



Fig. 3.- Vasili Pérov: *Comida en el monasterio*



Fig. 4.- Ilia Répin: *Los sirgadores del Volga*



Fig. 5.- Ilia Répin: *El arresto del propagandista*



Fig. 6.- Ilia Répin: *No le esperaban*



Fig. 7.- Alexei Sávrassov: *Los grajos han llegado*



Fig. 8.- Ivan Aivazovski: *Vista de Odessa en noche de luna*



Fig. 9.- Ivan Shishkin: *Bosque de abedules*



Fig. 10.- Arjip Kuindji: *Mediodía. Manada en la estepa*



Fig. 11.- Isaac Levitán: *El lago*

