

Colegio
de Arte Contemporáneo

Formación Presencial

**Movimientos Artísticos Contemporáneos I:
Desde la Revolución Francesa hasta finales del Siglo XIX**

-Curso Monográfico 11.1-

La renovadora visión impresionista: Claude Monet

-Nota Técnica Sesión 16-

Índice

1. El origen de la pintura moderna.
2. Monet: inicios e influencias diversas.
3. La plenitud de paisaje impresionista.
4. Del impresionismo a la modernidad: Monet en Giverny.
5. Bibliografía.
6. Recursos de Internet.

La decimosexta sesión del Curso versa sobre el movimiento impresionista y su principal representante, Claude Monet (1840-1926). A lo largo de la historia existen pocas manifestaciones pictóricas que hayan sido tan estudiadas, e incluso mitificadas, como el impresionismo. Pero, ¿cuál es el motivo de tal consideración? En pocas palabras esta pregunta podría responderse del siguiente modo: la pintura impresionista marca el fin de un ciclo en la Historia del Arte, iniciado en el Renacimiento, sentando con ello las bases de la pintura contemporánea.

Aunque indudablemente el impresionismo mantiene un componente naturalista (la captación directa de un instante de luz), que lo vincula al arte pretérito, al mismo tiempo concede un papel fundamental al color y a la técnica pictórica, es decir, a las cuestiones cromáticas y formales, resaltando con ello la pura materialidad del cuadro, su inevitable forma plana y su carácter eminentemente estético, aspectos sobre los que evolucionará una parte muy significativa de la pintura del siglo XX.

Entre todos los pintores impresionistas, Claude Monet es considerado como el principal promotor del movimiento y, además, su representante más auténtico y genuino, puesto que, a diferencia de sus compañeros, siempre se mantuvo fiel a la técnica impresionista al no evolucionar hacia el puntillismo o las diversas variantes postimpresionistas. No obstante, conviene precisar que Monet llevó esa misma técnica hasta sus últimas consecuencias, lo que, por su propia trayectoria artística, le acercó a actitudes casi informalistas muy originales. De hecho, en su última etapa en Giverny, abandonó el sentido naturalista e inmediato del impresionismo para adentrarse en una pintura de valores plásticos, líricos y poéticos, y de apariencia casi abstracta, donde, a través de una

experimentación libre, personal y aislada, alcanzó soluciones propias de las vanguardias históricas e incluso de movimientos posteriores.

1. El origen de la pintura moderna.

Tradicionalmente se suele considerar como uno de los rasgos definitorios del impresionismo el que se trata de una pintura realizada completamente al aire libre o a *plein air*, que no se concluye ni retoca en el estudio del artista. La consecuencia de esta práctica es un cuadro de ejecución rápida, aspecto inmediato y apariencia abocetada e inacabada. Efectivamente, las obras se elaboran completamente en contacto con el natural, captando de forma directa la impresión momentánea de la realidad y centrándose en la incidencia visual de la luz sobre el paisaje, los edificios, los cuerpos, etc. Los impresionistas fueron los primeros en aplicar sistemáticamente este método, aunque no puede ocultarse su deuda con otros pintores que igualmente partieron de la contemplación de la naturaleza, aunque luego reinterpretasen sus estudios preliminares en el taller, como los miembros de la Escuela de Barbizon o los paisajistas románticos ingleses (Constable y Turner). No obstante, la inspiración más inmediata del movimiento impresionista hay que buscarla en las obras realistas de Corot, Boudin y Jongkind.

En su preocupación por captar la inmediatez visual, el impresionismo adopta una temática intrascendente e intencionadamente alejada de la grandilocuencia y complejidad de los asuntos tradicionales (religiosos, mitológicos, históricos, cotidianos, etc.) que dominan en los salones oficiales. Así, los pintores impresionistas se inspiran en cualquier realidad cercana, con especial preferencia por los paisajes, las marinas, los desnudos, los temas urbanos y, en algunos casos, la vida moderna, percibiéndose a veces una cierta inclinación por lo todo lo banal. Aunque, en realidad, para ellos mismos “no existen temas intrascendentes sino cuadros mal resueltos”.

La clave para entender la pintura impresionista reside en una nueva concepción y valoración de la luz, y en consecuencia de los colores entendidos como su plasmación visual, considerándola el “tema” fundamental del cuadro y su principal “protagonista”, por ser la que hace visible todos sus elementos constitutivos. Precisamente esta idea explica que los impresionistas pinten los mismos asuntos a diferentes horas del día, o desde

distintos puntos de vista, puesto que para ellos es la calidad y la cantidad de la luz captada de forma inmediata –no la línea ni el dibujo ni el contorno; ni siquiera el color, que sin luz no existe– la que configura todos los objetos y las formas. En su opinión, sencillamente, “la realidad no es algo tangible sino perceptible” mediante una impresión visual.

La aplicación directa sobre el lienzo de colores puros, que se mezclan por superposición o yuxtaposición sobre la superficie pictórica o en la retina del espectador (y no en la paleta), es el principal efecto cromático de las aspiraciones impresionistas. También es la razón que explica la casi absoluta supresión del color negro (la *no-luz*, el *no-color*) y la consiguiente eliminación de las sombras negruzcas, sustituidas por los colores complementarios de la luz amarilla o anaranjada, es decir, el morado o el azul. Igualmente estas novedades justifican la supresión del modelado y el claroscuro tradicionales. El resultado es casi siempre un cuadro de colorido claro y brillante, dotado de gran luminosidad e intensidad cromática.

En cuanto a ese mismo colorido, el impresionismo emplea de forma directa, intuitiva y empírica (no sistemática, como harían posteriormente los divisionistas), diversas teorías ópticas y científicas coetáneas, especialmente las del químico francés Eugène Chevreul sobre los colores complementarios. Gracias a sus hallazgos, los impresionistas supieron que las sombras debían colorearse con el complementario de la luz, que los colores complementarios se intensifican por contraste cuando se yuxtaponen y que la retina combina por mezcla óptica colores adyacentes.

Si la pretensión del pintor impresionista es captar de modo inmediato un instante de luz (y de color) al aire libre, es imprescindible recurrir a una técnica rápida, suelta y ligera, puesto que la luminosidad es un factor muy etéreo y cambiante. De aquí surge una de las características más evidentes del impresionismo: las pinceladas visibles, cortas y vigorosas, que a veces se realizan con pasta densa y otras se diluyen a modo de acuarela, pero que siempre dan como resultado una factura abocetada. La superficie pictórica adquiere así un carácter vibrante y luminoso, y los cuadros, además de esa apariencia inacabada, un aspecto colorista y de gran valor decorativo. La obra final es, en

todo caso, una impresión visual fijada sobre un plano, donde el protagonismo recae en los aspectos cromáticos (esencialmente lumínicos) y los recursos técnicos, tal y como sucede en buena parte de la pintura contemporánea.

Entre las distintas novedades aportadas por el impresionismo se encuentra una nueva interpretación del espacio pictórico. Aunque todos los autores siguen respetando los principios fundamentales de la perspectiva monofocal de origen renacentista (la existencia de un único punto de vista), se tiende a alterar y a superar su concepción más tradicional, buscando ángulos y encuadres atrevidos (laterales, picados, contrapicados,...) o incluyendo figuras excéntricas, cortadas, de espaldas u objetos interpuestos en primer plano. Ocasionalmente, como en los cuadros finales de Monet, se llega incluso a una negación absoluta del espacio y la profundidad del cuadro, resaltando decididamente su carácter superficial. A esto mismo contribuye, en muchos casos, la aplicación uniforme de la técnica impresionista, según la cual los primeros planos tienen el mismo grado de abocetamiento e intensidad cromática que los últimos, lo que implica una supresión casi total de la perspectiva aérea.

Junto a la influencia de las teorías físicas sobre los colores, y respecto a las peculiares relaciones entre el arte y la ciencia que introduce el impresionismo, debe señalarse especialmente la importancia de un nuevo invento: la fotografía. Además de aportar los originales y muy diversos encuadres o puntos de vista ya señalados, la imagen fotográfica, que es capaz de reflejar de forma absolutamente fidedigna la realidad, obliga a los pintores a buscar nuevas formas de expresión artística. Por ello, se fomentan precisamente aquellos aspectos donde, todavía en el siglo XIX, la fotografía se encuentra completamente limitada, como sucede en todo lo referente al color. De ahí que la nueva pintura tienda a potenciar un intenso cromatismo, reivindicándolo como un componente diferenciador y esencialmente pictórico.

El impresionismo también obliga a que el público, el "observador" del cuadro, se implique directamente en su comprensión e incluso en su "finalización", transformándose en un sujeto activo que debe buscar la distancia más adecuada donde la sugerencia visual (la mezcla óptica) produzca el mejor resultado y, en definitiva, la adecuada apreciación de la

obra. Esto, llevado al extremo por los postimpresionistas y por los representantes de las vanguardias, acabará desembocando en una limitación de las posibilidades de comprensión de la creación artística, lo que constituye una de los fundamentos principales del arte contemporáneo, debido a su progresiva desvinculación de la realidad.

Finalmente, durante el periodo impresionista, se consolida una nueva forma de relación grupal y de comportamiento artístico coordinado. Los precursores del nuevo estilo constituyen un grupo más o menos coherente, que se autoafirma unido frente a un medio adverso e inicialmente muy crítico, el cual rechaza constantemente sus propuestas para los salones oficiales. Y así, teniendo como ídolo a Manet –que simpatiza con sus ideales pero nunca se integra en el grupo–, se reúne un colectivo de artistas integrado por Monet, Renoir, Pissarro, Sisley, Degas, Caillebotte, Mary Casatt y Cézanne, entre otros. Juntos organizan ocho exposiciones colectivas entre 1874 y 1886, siendo su primer valedor el fotógrafo Nadar y su principal marchante Durand-Ruel.

2. Monet: inicios e influencias diversas.

Claude Monet recibe desde muy joven las influencias y los consejos de importantes paisajistas y *pleinairistas* como Boudin, al que conoce en Le Havre en 1858, Pissarro, con el que mantiene una estrecha relación desde 1859, o el holandés Jongkind, a quien conoce en 1862. Precisamente ese mismo año, tras cumplir el servicio militar en Argelia, ingresa en el taller de Gleyre, donde toma contacto con otros jóvenes pintores, caso de Bazille, Sisley o Renoir, quienes en poco tiempo serán algunos de sus más cercanos amigos. En 1866 viaja a Barbizon, donde aprecia especialmente la obra de Corot. Entre todos ellos, serán este último y el mencionado Pissarro quienes le inculquen su interés por el paisaje y la importancia de la luz, una preferencia que no abandonará en ningún momento de su vida, transcurrida casi íntegramente en el valle del Sena y sus localidades cercanas (El Havre, Argenteuil, Vétheuil, Giverny, etc.), que pintó en infinidad de ocasiones.

Monet también fue una gran y entusiasta viajero, que se dejó influir por los ambientes y los artistas de muy distintos países. Como ya se ha comentado, estuvo en Argelia cumpliendo el servicio militar (1861-1862), Londres (en cuatro ocasiones, 1871, 1899, 1902 y 1904),

donde recibió influjos muy diversos, desde los paisajistas románticos hasta el propio Pissarro, Holanda (1871), Noruega (1894), Madrid (1904), donde quedó fascinado con las vistas de *Villa Médicis* de Velázquez, y Venecia (1908), donde continuó con la tradición de los *vedutistas* a la que ya habían hecho sus aportaciones, entre otros, Corot y Turner.

No obstante, en sus primeros años el joven Monet siente una gran admiración por el realismo y el naturalismo de Courbet, Corot y, sobre todo, Manet, cuya temática, novedosas formas plásticas y referencias estéticas le influyen de manera evidente en sus trabajos de los años 60. De hecho, realiza cuadros de asunto y técnica muy similares, caso de algunos retratos o del *Desayuno en la hierba* (1866) y las *Mujeres en el jardín* (1867), aunque siempre manifestando un interés especial por la captación de luz, los efectos luminosos y sus diversas implicaciones cromáticas, tal y como se aprecia en diversos paisajes pintados entre 1866 y 1867 en Auxerrois y Saint-Adresse.

3. La plenitud de paisaje impresionista.

A finales de los años 60, y especialmente en las obras realizadas en 1869, como *La Grenouillère* –de la que existe una versión muy similar de su amigo Renoir–, Claude Monet plasma por primera vez todos los rasgos definitorios del paisaje impresionista, analizados detenidamente al inicio de esta sesión. En esta etapa lleva a cabo algunas de las obras más paradigmáticas del movimiento, y también es el periodo en que realiza el cuadro que le dio nombre, *Impresión, amanecer*, pintado en 1872 pero expuesto en la primera exposición impresionista de 1874, celebrada en el estudio del fotógrafo Nadar. Así explica el propio Monet el título de este célebre lienzo:

“El paisaje no es otra cosa que una impresión, una impresión instantánea, de ahí el título, una impresión que me dio. He reproducido una impresión en Le Havre, desde mi ventana, sol en la niebla y unas pocas siluetas de botes destacándose en el fondo (...). Me preguntaron por un título para el catálogo; no podía realmente ser una vista de Le Havre y dije pongan impresión”.

Al ver la obra, el crítico Louis Leroy calificó la nueva pintura de un modo absolutamente despectivo en un artículo titulado “Exposición de los impresionistas”, donde entre otras muchas cosas afirma:

“Impresión no me cabe duda. Me decía a mí mismo que, como estaba impresionado, debía haber alguna impresión allí y qué libertad, qué fácil artesanía (...) El empapelado en su estado más embrionario tiene más terminación que este paisaje marino”.

Durante este fructífero periodo, Monet, además de pintar algunos de sus más deslumbrantes y atractivos paisajes en los alrededores de Argenteuil o Vétheuil, comenzó a realizar varias de sus famosas series (visiones impresionistas del mismo motivo a distintas horas del día) como la del *Puente de Argenteuil* (1874) o la *Estación de San Lázaro* (1877), y también tomó contacto, en los años 80 y por primera vez, con el pueblo de Giverny, donde acabaría residiendo hasta su muerte tras adquirir una hermosa casa ajardinada. Por aquel entonces su obra ya estaba alcanzando el reconocimiento que le fue negado en los años anteriores, y que algunos de sus más cercanos colegas tardaron mucho más tiempo en conseguir.

4. Del impresionismo a la modernidad: Monet en Giverny.

Una vez instalado definitivamente en Giverny a finales del siglo XIX, Monet continúa con su labor creativa desarrollando radicalmente la técnica impresionista y llevándola hasta sus últimas consecuencias plásticas. Por ello, las formas y los volúmenes se diluyen en luz y color de manera tan admirable como sorprendente, según podemos apreciar en las series de los *Almires* (1889-1891), la *Catedral de Rouen* (1892-1894), *el Parlamento de Londres* (1904-1905) o *Venecia* (1908). Salvando las distancias, y si consideramos estas secuencias como una sucesión del mismo tema plasmado con distinto colorido, Monet se anticipa a varias de las creaciones más conocidas del arte pop.

Estética y técnicamente, algunos de esos hallazgos pictóricos –llamativamente modernos– también se aprecian en las múltiples visiones de las *Ninfeas* del estanque de Giverny y su *Puente japonés*, aunque en esta ocasión no deben desdeñarse las progresivas

distorsiones visuales derivadas de una enfermedad de cataratas, de las que tuvo que operarse en 1923. Aún así, estas obras, casi informalistas pero de una maravillosa armonía cromática, constituyen la culminación de la trayectoria de Monet, que aquí se nos muestra como un peculiar creador próximo a la abstracción e incluso precursor del expresionismo norteamericano, gracias a trabajos ejecutados con la más absoluta libertad creativa y mediante un novedoso sentido de la expresión plástica. Incluso algunos críticos consideran que, en estos singulares cuadros, Monet es pionero en el empleo de varias técnicas renovadoras, como el famoso *dripping* (goteo) de Pollock o el tachismo (manipulación de la pintura con los dedos).

Ciertamente Monet, que en sus últimos años trabaja en Giverny alejado de todo lo que suponen las vanguardias, concibe estas obras finales desde una perspectiva muy íntima y renovadora, como un proceso de elaboración continua que le lleva a retomarlas y retocarlas pasados varios años. Incluso, a partir de cierto momento, renuncia a firmar y fechar todas sus creaciones, al igual que muchos artistas contemporáneos, lo que dificulta cualquier posibilidad de datación exacta. Todo ello no es más que un claro reflejo de una concepción artística moderna, el celeberrimo "arte por el arte" o lo que es lo mismo: la plasmación directa de una necesidad y experiencia creativas absolutamente singulares y personales, sin vinculación con un encargo determinado ni sometidas a una influencia externa que condicione la labor del artista.

5. Bibliografía.

- ALARCÓ CANOSA, Paloma [et. al.]. *Monet y la abstracción. Catálogo exposición celebrada en el Museo Thyssen-Bornemisza y en la Fundación Caja Madrid del 23 de Febrero al 30 de Mayo de 2010*. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza; Fundación Caja Madrid, 2010. 384 p. ISBN 978-84-96233-87-4.
- *Claude Monet, 1840-1926: Catálogo de la exposición celebrada en Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, del 29 de Abril al 30 de Junio 1986*. Madrid: Ministerio de Cultura; Fundación para el Apoyo de la Cultura, 1986. 549 p. ISBN 84-505-3439-9.
- DENVIR, Bernard. *El impresionismo*. 1ª ed.; 2ª reimp. Barcelona: Labor, 1975. 64 p. [Colección Bolsillo de Arte]. ISBN 84-335-7550-3.

- D'HAUTERIVES, Arnaud [et. al.]. *Monet en Giverny: Colección Museo Marmottan de París. Catálogo exposición celebrada en la Fundación Juan March de Madrid del 1 de Octubre al 22 de Diciembre de 1991*. Madrid: Fundación Juan March, 1991. 87 p. ISBN 978-84-7075-424-1.
- FRANCASTEL, Pierre. *El impresionismo*. Barcelona: Bruguera, 1983. 224 p. [Colección Libro blanco; núm. 50]. ISBN 978-84-02-09384-4.
- GÁLLEGO, Julián; BUENDÍA, José Rogelio. *Arte europeo y norteamericano del siglo XIX*. 5ª ed. Madrid: Espasa Calpe, 2000. 868 p. [Colección Summa Artis; núm. 34]. ISBN 978-84-239-5276-2
- GAUNT, William. *Los impresionistas*. 2ª ed. Barcelona: Labor, 1974. 298 p. ISBN 84-335-7500-7.
- HAMILTON, Gorge Heard. *Pintura y escultura en Europa 1880-1940*. 4ª ed. Madrid: Cátedra, 1989. 648 p. [Colección Manuales Arte Cátedra; núm. 13]. ISBN 978-84-376-0231-8.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, María; GÓMEZ COCA, Amaia. *Impresionismo: un nuevo Renacimiento. Catálogo de la exposición celebrada en la Fundación Mapfre, Madrid, del 15 de Enero al 22 de Abril del 2010*. Madrid: Tf. Editores; Fundación MAPFRE, 2010. 438 p. ISBN 978-84-9844-203-8.
- NOVOTNY, Fritz. *Pintura y escultura en Europa 1780-1880*. 4ª ed. Madrid: Cátedra, 1989. 464 p. [Colección Manuales Arte Cátedra; núm. 6]. ISBN 978-84-376-0166-3.
- POOL, Phoebe. *El impresionismo*. 2ª ed. Barcelona: Destino, 1997. 286 p. [Colección El Mundo del Arte; núm. 2]. ISBN 978-84-233-1972-5.
- RAQUEJO GRADO, Tonia. "La pintura decimonónica". En RAMÍREZ, Juan Antonio (Dir.). *El mundo contemporáneo. Historia del Arte, vol. 4*. 1ª ed.; 7ª reimp. Madrid: Alianza, 2006. 463 p. ISBN 84-206-9484-3.
- REWALD, John. *Historia del Impresionismo*. Barcelona: Seix Barral, 1994. 540 p. [Colección Biblioteca Breve]. ISBN 84-322-0706-3.
- ROSENBLUM, Robert; JANSON, H. W.: *El arte del siglo XIX*. Madrid: Akal, 1992. 648 p. [Colección Arte y Estética; núm. 28]. ISBN 84-460-0035-0.
- SAGNER-DÜCHTING, Karin. *Claude Monet, 1840-1926: una fiesta para la vista*. Köln; Madrid: Taschen, 1999. 220 p. ISBN 3-8228-6784-5.

- SOLANA, Guillermo. *El impresionismo*. Madrid: Anaya, 1991. 95 p. [Colección Biblioteca Básica de Arte]. ISBN 84-207-4181-1.
- SOLANA, Guillermo. *El impresionismo: la visión original. Antología de la crítica de Arte (1867-1895)*. Madrid: Siruela, 1997. 332 p. ISBN 978-84-784-4367-3.
- SOLANA, Guillermo. "El inicio de las vanguardias: del impresionismo al fauvismo". En RAMÍREZ, Juan Antonio (Dir.). *El mundo contemporáneo. Historia del Arte, vol. 4*. 1ª ed.; 7ª reimp. Madrid: Alianza, 2006. 463 p. ISBN 84-206-9484-3.
- WALTHER, Ingo F. (Ed.). *La pintura del impresionismo 1860-1920*. Köln: Taschen, 2006. 712 p. ISBN 3-8228-8028-0.
- WILLSDON, Clare A. P. [et. al.]. *Jardines impresionistas. Catálogo exposición celebrada en el Museo Thyssen-Bornemisza y la Fundación Caja Madrid del 16 de Noviembre de 2010 al 13 de Febrero de 2011.* Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza; Fundación Caja Madrid, 2010. 305 p. ISBN 978-84-96233-99-7.

6. Recursos de Internet.

<http://arte.idoneos.com/index.php/Impresionismo>

<http://giverny.org/monet/welcome.htm>

<http://www.artcyclopedia.com/>

<http://www.artespana.com/impresionismo.htm>

<http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/estilos/21.htm>

<http://www.artelista.com/impresionismo.html>

http://www.artofmonet.com/Home_Page.htm

<http://www.claseshistoria.com/quillermo/adiapositivas.htm>

<http://www.fondation-monet.fr/>

<http://www.impressionniste.net/>

<http://www.marmottan.com/>

<http://www.musee-orangerie.fr/>

<http://www.musee-orsay.fr/>

<http://www.taller54.com/monet.htm>