

Monet a Argenteuil: un pintor entre el camp i la indústria

Jordi Carbonell Cerdan

NIA: 204752

Dirigit: Tomas Macsotay

Treball Final de Grau (UPF)

Índex

1. Introducció.....	-3-
2. L'impressionisme en el context de les ruptures artístiques.....	-6-
2.1. Academicisme.....	-6-
2.2. Auge de la crítica.....	-7-
2.3. L'entorn de la ciutat.....	-10-
3. La recepció de l'impressionisme: fonts primàries.....	-13-
4. Monet a Argenteuil: context social i estil de pintura.....	-23-
4.1. Els fruits de Monet.....	-23-
4.2. La indústria com ideal de progrés.....	-34-
4.3. El retret paisatgístic.....	-43-
5. Conclusió.....	-53-

1. Introducció

Una idea bastant acceptada en la història de l'art és que Claude Monet va ser, en un sentit ampli, un dels pioners de la pintura moderna, i que el pintor parisenc, va donar forma a un dels moviments més revolucionaris i no exempt de polèmiques i controvèrsies: l'impressionisme. Tanmateix, no hem d'ignorar que anteriorment hi ha hagut moviments artístics que havien trencat o desafiat els convencionalismes de l'Acadèmia, en aquest cas, el Romanticisme és un bon punt de partida per entendre les controvèrsies que es generen quan un moviment artístic i literari, en un pla genèric, posa en qüestió, revisa o trenca amb un altre modus faciendi. Seguint aquest punt de vista, l'impressionisme no es pot considerar aliè en aquest procés evolutiu on la mateixa fórmula es repeteix: en primer lloc una nova proposta artística apareix i aquesta revisa o beu en certa mesura d'allò que el precedeix, tot seguit, comença a introduir-se de forma subtil, sent encara un estil minoritari però destacable per la seva innovació, tot i que la paraula innovar aquí pugui tenir una connotació intrínsecament positiva, aquesta recerca ens demostrarà com en una fase inicial gran la nova forma de fer és atacada mitjançant la crítica, d'aquí la idea que no podem oblidar el rebuig inicial dels crítics cap a la nova forma d'expressió. Dit això, analitzarem en primer lloc quins són els orígens de l'impressionisme com a moviment, tot analitzant les problemàtiques socials i polítiques que han permès propiciar l'origen d'aquest moviment artístic. Per tal de fer-ho serà lícit entendre per què l'impressionisme s'anomena d'aquesta manera a falta d'un millor nom per referir-se al grup de pintors que són l'objecte d'aquest estudi, les definicions de l'impressionisme que s'han proposat en la pluralitat de fonts existents es posarà a taula d'aquest debat inicial i contextualitzant de l'època en la que Monet, pintor de referència en aquest treball, es pot emmarcar.

Per tal d'obrir la investigació, el primer apartat té com a objectiu respondre les preguntes següents: es pot vincular l'impressionisme i els seus representants a moviments artístics anteriors? Fins a quin punt hi ha ruptura o influències d'una altra etapa artística? Suposant que la primera pregunta sigui certa i que l'impressionisme es pugui concebre com a part d'un procés evolutiu de moviments artístics que progressivament es distancien dels postulats tradicionals que l'Acadèmia de Belles Arts dicta, serà lícit d'entrada quins aspectes estructurals (funcionament del mercat de l'art) s'han vist afectats, tot traçant els seus orígens des del Romanticisme fins arribar a l'Impressionisme. Aquesta síntesi ens portarà a respondre la pregunta següent, la qual es proposa analitzar les actituds i postulats

de cada moviment artístic i veure des d'un punt de vista genèric quina concepció té l'Impressionisme de la pintura. Dins del mateix apartat, a més de quina proposta artística té l'impressionisme i els moviments que el precedeixen, posant-se en relació amb els corrents anteriors. D'aquesta forma podrem observar en termes genèrics si els impressionistes en quin respecte es desvinculen de la pràctica pictòrica propugnada per l'Acadèmia.

Havent explorat els orígens i temàtiques predominants de l'impressionisme així com la relació que es pot establir aquest corrent amb altres actituds de moviments pictòrics anteriors en una recerca introductòria, el segon apartat es centra en l'anàlisi de fonts primàries relacionades amb l'impressionisme. Amb l'ajuda d'aquests textos veurem les actituds suscidades arrel d'aquesta proposta artística, tanmateix, tractarem amb major profunditat aquells textos que es centrin amb l'obra de Monet entre els anys 1872 i 1877 respectivament, textos crítics anteriors a aquest temps acotat també es tindran en consideració, sempre i quan aquest siguin clau per entendre l'etapa impressionista compresa entre aquests anys, elecció força pertinent com a objecte d'estudi, ja que com veurem, Monet consolida durant aquests anys un estil pictòric madur que es mantindrà gairebé sense notables transformacions en la seva darrera etapa com a pintor. També, la utilitat d'aquests textos en aquesta investigació rau en el fet que ens permet entendre l'actitud de Monet, la seva personalitat i visió particular sobre la pintura, així com les seves amistats, amb la qual Monet no només dona forma al seu estil personal, sinó que també influeix als seus contemporanis. A més d'aquests aspectes biogràfics dels quals podem obtenir pistes, els crítics de premsa com els que escriu Zola o Mallarmé seran també fonts primàries de gran ajuda a l'hora d'entendre la teoria artística predominant en la nostra època d'estudi. D'aquesta forma, en aquest apartat una nova pregunta sorgeix: fins a quin punt podem considerar l'impressionisme una nova escola de pintura? La resposta a aquesta pregunta és ambigua, tot i que part de la crítica està d'acord en el fet que l'impressionisme com a grup estructurat que és podria ser una escola, hi ha altres arguments que suggereixen que és una proposta artística destacada per la diversitat d'actituds que presenta. Això sí, tot i que cada artista tenia la seva personalitat i el seu *modus faciendi*, sí hi havia un ingredient comú en el grup: una voluntat rebel i rupturista respecte l'art anterior, i fins a cert punt, tal com les descripcions de Hugh Honour suggereixen l'evolució d'una ruptura que estava present des del Romanticisme .

Un cop hem introduït l'impressionisme en el seu context tot posant-lo en relació amb moviments artístics anteriors, podrem enquadrar més exactament l'actitud dels impressionistes com a producte del seu temps, partint d'aquesta idea en la que cada forma artística és resposta a les institucions, les condicions socials i també les mentalitats del seu temps, en el següent apartat es passarà de les definicions generals dels manuals a exemples més específics que poden citar-se de fonts primàries traduïdes. Havent fixat els eixos de la nostra recerca a partir d'aquests dos primers apartats, és en aquest darrer apartat on ens dedicarem completament a estudiar la figura de Monet en l'etapa d'Argenteuil (1872-1877), en aquest cas, no s'aprofundirà a informacions anteriors a aquest eix cronològic, ja que pintures fetes pel mateix Monet en aquesta etapa seran l'objecte principal d'aquest estudi.

Tot i que l'estudi es centrarà en aquesta etapa, es recorrerà de forma superficial etapes anteriors del pintor, l'objectiu d'aquest estudi retrospectiu serà recollir informació que satisfaci directament la nostra investigació. A través de dades biogràfiques, el nostre objectiu serà respondre les preguntes següents: en primer lloc, ens proposem investigar les temàtiques en la que Monet tenia preferència, la pintura i els seus elements icònics seran importants per entendre millor les preocupacions de l'artista així com la seva actitud dins del context artístic. Dit això, partirem de la pregunta "per què Monet va optar per fer sèries d'un mateix motiu?", així doncs, s'aprofundirà en la seva actitud davant el fet pictòric, de manera que s'entengui quina concepció tenia sobre la pintura i com aquesta es plasma en les sèries. Introduïda aquesta problemàtica, s'obre el debat principal d'aquest treball: és Monet un pintor interessat en representar la seva societat o fuig d'aquesta realitat tot idealitzant-la? Aquesta pregunta sorgeix de la inquietud que dóna títol a aquest treball: entre el camp i la indústria. Per una banda, el camp representa allò que és manté natural i sense alterar, per l'altra banda, la indústria representa l'alteració així com el progrés. Aquest progrés es veu reflectit en la seva pintura? En cas que sí de forma explícita o subtilment? A més de la indústria, cal advertir també en altres avenços en l'arquitectura i enginyeria així com en l'urbanisme i la fotografia, Monet no està aïllat d'aquest context de progrés burgès i a partir d'aquesta investigació veurem la seva voluntat de ruptura formal unida amb un ingredient compromís social de contingut.

2. L'impressionisme en el context de les ruptures artístiques

2.1. Academicisme

Aquest apartat té com a objectiu contextualitzar l'Impressionisme en el si de moviments artístics que es distancien gradualment dels postulats establerts. Per aprofundir en aquesta idea, analitzarem a través de quins mitjans es produeix aquest distanciament i com guanya pes la subjectivitat quan de pintura es parla. L'assaig de Hugh Honour, *El Romanticismo*, és una bona forma d'iniciació a la idea d'una societat canviant que afecta les actituds artístiques:

En la última década del XVIII, ante la doble conmoción que supusieron las etapas finales de la Ilustración y la Revolución Francesa, las inquietudes y recelos que habían empezado poco a poco a experimentarse a lo largo del siglo cobraron de repente una significación más profunda y compleja. Se vieron sacudidas viejas ortodoxias. (Honour, 2007: 23)

En les línies reproduïdes, Honour justifica l'elecció d'aquesta etapa afegint un fet històric clau: la Revolució Francesa, que fa trontollar els ideals de la Il·lustració que havien perdurat i que es manifestaven millor en la filosofia empirista i l'absolutisme. A part dels canvis polítics, la commoció i el recel són una perfecta descripció de canvis socials i aquestes últimes ens porten a l'últim punt: l'àmbit artístic. Aquest primer argument porta a Honour a explorar més a fons el problema:

De aquel tumulto de ideas angustiadas comenzaron a surgir nuevas convicciones imposibles de reducir a fórmulas sencillas: la fe en la primacía de la imaginación, la importancia de las emociones y de la integridad emotiva y, por encima de todo, la individualidad y el valor único de todo ser humano en medio de un cosmos en mutación constante. (Honour, 2007: 23)

A partir d'aquest paràgrafs ja es delaten trets del Romanticisme, el punt de partida de ruptura amb l'art tradicional que podem enllaçar amb l'Impressionisme. Les inquietuds que esmenta: emotivitat, individualitat i genialitat es distancien dels principis mimètics que l'acadèmia de Belles Arts, uns que no permetien manifestar l'interioritat de l'artista.

2.2 Auge de la crítica

Després d'introduir breument l'academicisme i els moviments artístics que es distancien d'aquest, aquesta part es dedicarà a analitzar com la crítica va guanyar pes en el món artístic, canviant com a resultat el sistema de l'art. El llibre de Michael Orwicz *Art criticism and its institutions in Nineteen Century France* (1994) ens explica a la introducció quin rol ha tingut tradicionalment l'avaluació d'obres artístiques:

Art criticism has always held a marginal place in the discourses of art history. It occupied virtually no space in earlier conventional studies centred on an artist's career, on the development of style, on iconography or even studies concerned with cultural history of art. As art criticism was given a place, the established tradition was to presume that the critics' interpretations were themselves formulated in their direct engagement with the work of art. (Orwicz, 1994: 1)

Com podem notar a aquest fragment que serveix d'introducció al llibre, l'autor fa una clara distinció entre el que la historiografia de l'art anomena crítica d'art tradicional, que es contraposa a la idea de crítica que actualment entenem. En el primer cas, Orwicz suggereix que quan la crítica tenia poc pes s'optava per estudiar els diferents estils artístics, tanmateix, no es posava tota l'atenció a l'obra en sí o les circumstàncies socials que la envoltaven. Els judicis actuals i la sensibilitat artística tal com l'entenem avui no són compatibles amb una historiografia preocupació la qual era l'estil artístic.

En el primer capítol del llibre d'Orwicz, Susan L. Siegfried es proposa aprofundir en el sorgiment de la crítica d'art moderna. En el seu anàlisi pren el mateix punt de partida que hem vist amb Hugh Honour a l'apartat anterior, podem veure doncs que tant Honour com L. Siegfried veuen la revolució francesa com un punt d'inflexió pel que fa els canvis socials i polítics, i aquest factors serveixen de pretext per ambdós autors per parlar de com l'art es veu afectat, el seu argument segueix així: "Along with the redefinition of public politics, a redefinition of the politics of cultural criticism was taking place. After the revolution culture was thoroughly politicised in a way it had not been or had not seen to be, in the ancien régime." (Siegfried, 1994: 9). Com podem veure en aquesta cita, el factor clau que va portar a la crítica d'art a reinventar-se va ser principalment per la politització de l'art, d'aquest concepte s'extreu que a finals del segle XVIII i a la primera dècada del segle XIX, vessants de la cultura que no tenien una connotació política la van

adquirir, aquesta idea defensada per Siegfried es pot vincular directament amb el que diu anteriorment:

One of the most dramatic effects of the Revolution was the declaration of freedom of the press in 1789. In the space of two years, the number of officially sanctioned journals in Paris skyrocketed from four to well over 300. This decade of relative freedom of the press, punctuated by spurts of censorship, came to an abrupt end with Bonaparte's coup d'état. (Siegfried, 1994: 9).

A partir d'aquesta argumentació, ens adonem que el terme de llibertat de premsa en el context de la revolució francesa era relatiu tot i haver una declaració escrita de la posada en pràctica d'aquesta llibertat d'escriptura. L'autora suggereix que és durant aquest breu període de llibertat, afavorit per l'esperit de la revolució francesa, que la crítica artística tal i com la coneixem avui va fer aparèixer la seva primera llavor, la censura impediria una consolidació completa, tanmateix, cal no oblidar la nova actitud que l'art manifesta: politització, vinculada amb el caràcter propagandístic de l'era Bonaparte.

A part de l'art polititzat de l'era napoleònica, a partir dels anys 1820 sorgeix una nova disputa temàtica entre els artistes, el que Rosenblum i Janson han anomenat, a falta d'un altre nom: El dilema entre allò romàntic i clàssic, els dos exemples que es donen són els pintors Delacroix i Ingres. Per exemplificar aquest conflicte intern de l'artista a l'hora d'escollir les temàtiques, s'aprofundeix en el cas de Delacroix en el primer lloc, aquest artista confronta temes de ficció literària amb temes contemporanis que es reserven al gènere històric. En quant a l'exemple de ficció, s'ens descriu un quadre inspirat amb un passatge de la *Divina Comèdia* de Dante: "The scene plunges us into the labyrinthine horrors of Dante's *Inferno* which, from the late eighteenth century on, had become a fertile source for those artists who wished to explore imaginative worlds of uncommon mystery and passion." (Rosenblum and Janson, 1984: 124). *The bark of Dante*, pintura exposada pel saló de 1822 és perfecte exemple per entendre el subapartat anterior, una de les vessants més destacades del Romanticisme era aquella que posava en primer pla la imaginació, és a dir, tots aquells quadres atemporals que es basaven en fonts literàries, com és en aquest cas. En la mateixa línia es remarca que Delacroix va tenir preferència per representar passatges ficticis en contraposició a la pintura històrica que havia dominat. Anterior a aquesta idea, s'argumenta que aquesta actitud de Delacroix deu homenatge a l'obra de Géricault, qui deixa un llegat d'inspiració: l'ombra de la medusa: "given the

fact that he posed (face down) for the central corpse in *The Medusa*, it was predictable that the shadow of that maritime disaster would fall across the painting with which Delacroix would make his salon debut in 1822". (Rosenblum and Janson, 1984: 124). El següent paràgraf, relacionat amb la idea anterior, explora l'altre cara de la moneda de les pintures de Delacroix, aquells que pertanyen al gènere històric contemporani i es relacionen amb la realitat del moment:

For the next Salon, that of 1824, Delacroix turned temporarily from poetic fictions to a contemporary subject whose reported horrors rivaled those of *The medusa* itself. For all liberal Europe, the Greek revolt against the Turks was a theme of consuming interest. Its associative power from a modern recreation. (Rosenblum and Janson, 1984: 124)

Ja en el segon terç del segle XIX es pot notar un canvi en l'orientació de l'art, el fet històric més important en aquest cas serà la revolució de 1848, la qual, d'una forma similar a la revolució francesa de 1789, va generar respostes en el món de l'art. Rosenblum i Janson exemplifiquen aquest canvi de paradigma en la pintura, mitjançant aquest exemple:

When Delacroix, in 1830, painted the revolutionary July days as an allegory of Liberty Leading the People, he was able to orchestrate in a convincing whole both the rhetorical, ideal symbol of liberty and a journalistic account of civilian street fighters, dead and alive, in contemporary costume within a modern Paris environment. But by 1848, the year of revolutions, this wedding of traditional allegory and reportorial document seemed rent apart, as if the overwhelming new facts had forever banished the abstract language into an anachronistic, vacuum-like world where the air was so pure that it could no longer sustain life. (Rosenblum & Janson, 1984: 218).

D'aquest fragment es pot extreure com els dos autors volen destacar l'impacte d'aquesta revolució, en l'art, la temàtica històrica podia combinar-se amb elements simbòlics i al·legòrics i a falta d'un millor exemple d'això, tenim el llenç de *La llibertat guiant el poble*, tot i la temàtica històrica d'aquest quadre, es suggereix que el llegat de la medusa de Géricault encara perdurava, tanmateix, la següent frase suggereix que l'art reportatge i el simbòlic no es poden unir entre ells, això al mateix temps es pot vincular amb una frase que Nochlin exemplifica: "Courbet dijo en 1861 que la pintura es un arte esencialmente concreto y sólo puede consistir en la presentación de cosas reales y

existentes. Un objeto que sea abstracto, no se halla dentro del ámbito de la pintura.” (Nochlin, 1972: 21).

2.3. L'entorn de la ciutat

Havent analitzat l'academicisme i els factors que han ajudat a que es consolidi la crítica artística tal i com la coneixem, aquest subapartat es centrarà en analitzar els canvis que s'han produït en la ciutat, tot partint de la idea que l'urbanisme és una altra de les disciplines artístiques que es veu afectada i tracta de reinventar-se a la nova realitat industrial.

Una descripció convincent en el canvi de la forma en la que s'entén el pintar, es pot trobar en el capítol La Ciudad Moderna, del llibre *Introducción al arte occidental del siglo XIX* (2014). En aquest apartat, hi ha un diàleg entre les diverses disciplines artístiques i els canvis que aquestes experimenten:

El 1 de abril de 1867 se abrió en París la Exposición Universal que mostraba al mundo las glorias del Segundo Imperio: desde la industria de las artes, desde los objetos científicos a inventos prácticos, se reunían en un gran escaparate concebido oficialmente para celebrar el progreso humano. Todas las miradas convergían en París, cuyos gobernantes aprovechaban para proyectar la imagen de su política, de su nación y de su capital, que se revelaba como la ciudad moderna por antonomasia, el espacio privilegiado donde cabían todos los sueños y todas las miserias del poder. (Reyero, 2014: 157)

Cal assenyalar el paral·lelisme que s'estableix en aquestes línies ajuden molt a contextualitzar el període en el que els impressionistes es consoliden, així com els factors que contribueixen al fet que els impressionistes tinguin una terra fèrtil i favorable per al seu desenvolupament artístic. En primer lloc, tenim una data que no s'allunya pràcticament del període d'Argenteuil, la descripció que segueix destaca per emfatitzar allò gloriós, allò que s'ha construït i avançat: París es descriu com una ciutat que convida i brilla sobre altres capitals europees, idea generalment acceptada pels historiadors de l'art, que associen la segona part del segle XIX a l'esplendor de París tant amb les arts com en les ciències i tecnologies. D'aquí a que Reyero parli de forma molt pertinent de glòria en un sentit ampli del concepte: aquest triomf avarca no només l'art sinó també la ciència i les tecnologies sorgides dels descobriments més recents, dins d'aquests invents l'autor esmenta l'expressió invents pràctics, tot i l'ambigüitat d'aquesta expressió, segurament l'autor destaca implícitament i com a més important la fotografia, tot i no esmentat directament; la fotografia va ser un dels avenços més importants de la dècada a la que es refereix (finals del seixanta). Aquest, sent un dels invents o tecnologies més pràctiques del moment, van afectar a la noció impressionista de captació de les impressions (com si de l'ull d'una càmera es tractés). Si ja les

innovacions en tecnologies i arts conviden molt al públic, la ciutat en sí es tradueix a sí mateixa com a sinònim d'innovació. Tenint en compte que el punt de vista expressat és que totes les formes de progrés estan vinculades entre elles, aquesta retroalimentació porta a anunciar en aquesta introducció el gran mèrit del progrés humà. Un cop es remarca la idea de nació que es construeix a partir del progrés tecnològic, artístic i científic, cal remarcar com el text es justifica a sí mateix descrivint els fonaments del sentiment nacionalista que predominava, París feia gala del seu progrés i aquesta mentalitat propagandística on el centre artístic es promou és el que descriu aquest text. Havent emfatitzat i insistit amb aquesta idea, Reyero remarca que allà on tot era possible, el contrari podia tenir lloc: amb aquesta antítesi final ens adonem de les diferències de classe social que imperava en aquesta època. Una lectura més àmplia d'aquestes línies suggereix els grans avenços industrials i urbans(?) van afectar molt més a la burgesia que a les classes socials obreres, la ciutat de contrastos és un tòpic suggerit en aquesta línia final, contrarestant el discurs idealitzat i poc contrastat de les línies anteriors. Després d'aquest paràgraf on es descriu l'exposició de 1867 i la seva recepció, l'autor utilitza precedents d'exposicions que han tingut lloc per justificar l'existència de la que descriu, a més, fa una anàlisi superficial dels estils artístics que predominaven: de la mateixa manera que hi havia estils rupturistes, hi havia estils que revivien i s'actualitzaven d'acord al seu context, aquest combat entre la innovació i la tradició és el pretext perfecte per parlar de l'impressionisme així com del canvi que es produeix en les lleis de composició, tal com es suggereix amb aquesta descripció que segueix:

Ha desaparecido la idea de jerarquización visual que obliga a centrarse en un punto. La mirada va de acá para allá. Las formas no están totalmente perfiladas, como si se hubieran pintado rápidamente. La imagen produce la sensación de algo visto y capturado. Es moderna: Lo moderno, escribió Baudelaire, es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente. (Reyero, 2014: 158)

Aquesta nova idea ja es pot citar com una viva descripció de l'impressionisme en termes formals, la idea tradicional d'art era el principi de mimesi segons convencions de representació, que serien revisades i valorades per l'espectador. Aquest ordre clar de les figures es deixa de banda i durant l'impressionisme s'opta per un estil més subjectiu que no imposi una única lectura formal, com a resultat, no és factor sorpresa trobar impressions captades de forma fugaç abans que jerarquies planificades en la ment del pintor. Al mateix temps i tal com es suggereix, l'ull de l'impressionista és comparat amb aquell de la càmera: no sorprèn aquesta descripció, ja que tal com diu el propi nom, els impressionistes capten impressions i es caracteritzen per la espontaneïtat i subjectivitat del pinzell, tanmateix, si una característica es discerneix entre la càmera i l'impressionista, és que la càmera capta allò que l'ull no pot assolir. Cal dir però, que la descripció que segueix, realment suggereix que no hi ha gairebé cap separació entre l'ull impressionista i la càmera que tot ho capta, aquesta comparació es pertinent per parlar de la imatge capturada i captada. El primer esbós

d'allò que es pinta és la impressió, un concepte que es distancia notablement de la planificació i convencions de representació mimètica dels estils artístics anteriors. La última frase de la cita és segurament la més destacable, perquè ens ajuda a entendre millor quina era la mentalitat i teoria artística dels impressionistes, tot i que no tenien un manifest explícit, la seva actitud advocava pel següent: allò que és fugisser es capta per retenir l' instant, una nova consciència sorgeix: el pas del temps és una nova inquietud i la impressió és aquest instant fugisser. D'aquesta manera, Reyero cita a Linda Nochlin al mateix temps que aquesta última cita a Baudelaire, aquesta referència és molt intel·ligent ja que l'art no pot desvincular-se de la literatura i moltes d'aquestes inquietuds són presents en moviments com el Romanticisme i Realisme, el pont d'evolució entre l'academicisme i l'impressionisme.

Una de les característiques de la pintura de la segona meitat del segle XIX (no sent l'impressionisme l'excepció a aquesta norma) ha estat l'aparició cada cop més freqüent de temes urbans, les inquietuds apuntaven cap a la ciutat abans que en el rural com a resultat de la transformació del medi causat per la industrialització. En aquestes línies que reproduïm a continuació, podem veure en línies genèriques com es va produir la transició del realisme a l'impressionisme, la descripció segueix així:

La proliferación en la pintura y en otras artes visuales (como la fotografía, el grabado o la ilustración) de asuntos que solo ocurren en la Ciudad o están ligados a una forma de vida urbana constituye una consecuencia del Realismo. Lo urbano llegó a percibirse, incluso, como más real que lo rural, en tanto que encarnaba la actualidad, lo que no se había visto antes, mientras que sobre el campo siempre flotaron referencias nostálgicas e intemporales. La ciudad es el espacio moderno por excelencia, donde bulle la vida, el cambio, lo nuevo. (Reyero, 2014: 160).

Segons podem extreure d'aquesta posició, les arts visuals predominants en aquesta dècada tenien una inquietud en comú: un compromís amb l'actualitat o bé un distanciament d'aquesta. Dit d'una altra manera, el món de l'art era testimoni d'un important canvi: la industrialització, d'aquí a que l'argument principal d'aquest paràgraf es pugui sintetitzar amb aquesta expressió: del camp a la ciutat. Com a resultat d'aquests canvis constants i accelerats, els artistes es trobaven en una mena de buit: mentre uns tenien aquest impuls de representar la realitat tal com es veia, com el realisme de Courbet altres artistes com Corot encara optaven per la idealitzada visió del paisatge, una representació desproveïda de la realitat que servia de refugi de la indústria incipient. Pintar allò actual era pintar la indústria i la ciutat moderna abans que fugir d'aquesta. Davant d'aquestes dues tendències en conflicte que són fruit de les transformacions que està experimentant la ciutat, cal anotar una descripció acurada del fenomen en sí, l'anàlisi causa-conseqüència que es fa en la dissertació segueix així:

Las construcciones relacionadas con la industrialización y el progreso, especialmente las que tienen que ver con los transportes, así como las escenas que suceden bajo las estaciones o en los trenes, son algunos de los primeros iconos de una modernidad que desea hacerse explícita. Quienes los toman como motivos evidencian una voluntad de distanciarse de la poética histórica y el subjetivismo lírico, aunque, lo anecdótico domine sobre lo pictórico. (Reyero, 160-161)

Com podem notar, aquest fragment textual s'inicia amb un anàlisi superficial del context històric i social, el qual ajuda un lector iniciat a entendre les causes que hi ha darrere dels canvis que es volen descriure a continuació, s'utilitza l'exemple de manera que fa més comprensible la gran revolució que es vol il·lustrar: aquests exemples són símbols que tenen un impacte important en el camp artístic i en tant que icones tenen de forma inherent un discurs que vol manifestar-se, en aquest cas, el present es representa i un compromís cap a la societat del moment predomina. Dit això, les línies que hem reproduït sistetitzen aquesta iniciativa artística, si continuem llegint, la següent idea evoca una ruptura amb el moviment anterior: el Romanticisme, la distància i el subjectivisme són trets d'aquest primer moviment i sens dubte el lirisme, tot i que estar basat sovint en fets històrics s'apropava més a allò transcendent i sublim. Per contra, l'experiència vista i el tema urbà guanya més força en el realisme, on aquestes noves inquietuds que es descriuen són protagonistes en la major part de les composicions; l'impressionisme no deixarà de banda aquestes inquietuds i alguns quadres optaran per incloure aquestes representacions sigui com a tema principal o com símbols que volen donar visibilitat a la realitat del moment. Tanmateix, l'impressionisme sí que es confrontarà a sí mateix a l'hora de representar el camp o la indústria: el millor exemple d'aquesta confrontació en sí mateix sobre quina representació és la més adequada la trobarem en el Monet dels anys setanta, el nostre període objectiu.

3. La recepció de l'impressionisme: fonts primàries

Havent vist en l'apartat anterior els moviments que trenquen amb els principis que l'Acadèmia de Belles arts promou, hem analitzat que postula cada un d'aquests tot comparant similituds i diferències entre aquests. Aquests canvis de paradigma artístic que hem descrit ens han ajudat a entendre com la crítica moderna s'origina com a disciplina, no allunyant-nos del terreny artístic, hem destacat els canvis urbans i estètics que s'han produït degut a la proliferació de la indústria moderna. Dit això, aquest apartat té com a objectiu fer un anàlisi acumulatiu de les crítiques que conservem a primera mà i que Guillermo Solana ens ha traduït (1997). Per tal d'efectuar-lo, ens centrarem en articles que parlen sobre l'Impressionisme pròpiament tot seguint un ordre cronològic, però

prestant especial atenció a aquells que daten entre 1872 i 1878, el període en que Monet s'instal·la a Argenteuil, i com veurem més endavant, disputa entre dues formes de pintar.

El primer assaig que tenim en el nostre anàlisi sobre la recepció de l'impressionisme és un titulat *Les actualistes*, redactat per Émile Zola l'any 1868. Tot i que el moment en el que es va publicar aquest text és anterior a la guerra franco prusiana (1870) i a la primera exposició impressionista (1874), la lectura d'aquest és clau per fer una recapitulació dels canvis que hem vist a l'apartat anterior, on partint del Romanticisme hem traçat un pont que ens porta a l'estil de Monet i els seus amics pintors. El paràgraf amb el que s'obre la seva crítica és un bon exemple d'anàlisi del moment artístic actual, a ulls de qui escriu: “nos hemos librado, gracias a Dios, de griegos y romanos, y ya estamos hartos incluso de esa Edad Media que el romanticismo no consiguió resucitar entre nosotros durante más de un cuarto de siglo.” (Zola, 1868). Aquesta frase evoca immediatament a l'actitud rupturista que els impressionistes estan adquirint com a grup de pintors a finals dels anys 1860, mitjançant verbs en present Zola es compromet completament a la realitat del moment. Un cop ens introdueix a la realitat artística del moment que vol escriure, després ens dona una definició convincent dels impressionistes i el seu propòsit com a grup de pintors, mitjançant una comparació: “Nuestros artistas son mujeres que quieren agradar. Coquetean con la multitud. Se han dado cuenta de que la pintura clásica hacía bostezar al público, y han abandonado de prisa la pintura clásica.” (Zola, 1868). Amb aquesta frase Zola argumenta que els impressionistes tenen un alt nivell de consciència i coneix quin és el gust del públic quan de crear art es tracta, per tal de donar un millor exemple d'aquest compromís amb la realitat o l'interés per reflectir una petjada d'actualitat, es recorre a l'exemple de Monet: “En los campos, Claude Monet preferirá un parque inglés a un trozo de bosque. Le gusta descubrir por doquier la huella del hombre, se lleva París al campo; no puede pintar sin poner caballeros y damas bien vestidos.” (Zola, 1868). Zola aquí posa l'accent a la fixació de Monet per detalls de l'actualitat, segons Zola, no hi ha millor forma d'al·ludir al present que pintant les vestimentes que es portaven en aquell moment, un aspecte que valora molt positivament en el pintor. Zola després d'aquests judicis arriba a la conclusió que: “el arte no es sino un producto del tiempo”. Aquesta conclusió reforça tot allò que assevera i es posiciona a favor de la teoria del Zeitgeist, on les diferents vessants de la cultura responen al seu context.

La següent font escrita és de Stephane Mallarmé i data a l'any 1874, el seu títol és *Le jury de peinture pour 1874 et M. Manet* i és el primer testimoni pròpiament impressionista, ja que l'any 1874 té lloc la primera exposició impressionista a l'estudi del fotògraf Nadar. A diferència de l'article de Zola, el qual es proposa fer una reflexió general sobre què implica pintar la realitat del moment, aquest assaig es centra ja pròpiament en un dels pintors contemporanis de Monet: aquest és Manet. Per endinsar-nos a l'actitud de Manet i com entenia la pintura, Mallarmé pren un punt de partida similar a Zola:

Manet, para una Academia es, desde el punto de vista de la ejecución no menos que de la concepción de sus cuadros, un peligro. La simplificación que aporta su mirada de vidente a ciertos procedimientos de la pintura puede tentar a los necios seducidos por una apariencia de facilidad. (Mallarmé, 1874: 51-52)

Manet en aquest paràgraf s'utilitza per evocar a un tòpic que es va repetint entre els impressionistes: un distanciament dels postulats pictòrics que l'Acadèmia té com a bons, ja que aquest crea teories i ideals de bona pintura que divergeixen amb l'estil que el nou grup d'artistes, dirigit per Manet, proposa. Mallarmé s'oposa obertament a l'actitud que Manet adopta cap a la pintura, destaca en aquests paràgrafs una connotació negativa respecte la nova iniciativa que proposen els impressionistes, d'aquí que no sigui un factor sorpresa que Mallarmé utilitzi la paraula perill per referir-se al nou mode de pintar, posicionant-se com a resultat favorable a l'Acadèmia abans que als impressionistes. Si seguim llegint, després d'un punt i seguit ens adonem que aquesta idea suggerida al principi agafa més forma i dona un exemple més clar respecte el que es vol dir: simplificar les formes de la pintura significa quedar-se en la fase d'esbòs, una idea que es relaciona amb la preferència de captar les formes de la realitat des de l'impressió, traduït en pintura mitjançant una pinzellada ràpida i fugaç que trenca amb les formes esquematitzades i mimètiques de l'Académie des Beaux Arts. Ben al final d'aquest paràgraf, Mallarmé hipotetitza l'impacte que el nou estil està atraient a un espectador que no té bon criteri quan de definir bon art es tracta, destaca el rol absorbent que té la obra quan aquesta és exposada. Per tal de remarcar l'efecte negatiu que l'exposició té al nou públic, Mallarmé es defensa a través del següent argument: "En cuanto al público, absorto ante la reproducción inmediata de su personalidad, no va a apartar nunca más la mirada de este espejo perverso ni a volverla hacia el Arte ideal y sublime. ¡Lo moderno podría perjudicar a lo Eterno!" (Mallarmé, 1874: 52). Com podem notar, l'accent es posa en la recepció del públic, es posa total accent davant de la seva hipotètica actitud: Mallarmé en aquest cas

defensa que l'espectador quedarà absorbit per les obres exposades ja que aquest s'identifica amb les aparences fàcils que l'autor esmenta, per posar més accent amb els efectes negatius que està tenint el nou art, d'acord al punt de vista de Mallarmé, es descriu l'exposició impressionista i la fascinació així com absorció del públic com un punt de no retorn, afegint encara més connotació negativa respecte el paràgraf previ, la metàfora mirall pervers és perfecte per evocar aquesta impressió convincent que l'art està perjudicant els gustos del públic, el fet que els observadors quedin identificats o bé absorbits per l'obra, denota per part de Mallarmé una manca d'assimilació dels canvis produïts al món de la pintura. En la mateixa línia, si seguim llegint, ens adonem que l'escriptor té més que assumida la idea que en el passat va haver un art que es va considerar sublim, transcendent i etern, assumim doncs que d'una forma similar a quan Hugh Honour esmenta la ruptura de velles ortodòxies, Mallarmé també veu una important ruptura que qüestiona tot allò que s'havia donat per bo.

Havent analitzat l'assaig visionari d'Émile Zola titulat *Les actualistes* i un primer testimoni de l'exposició impressionista de 1874 escrit pel poeta Stéphane Mallarmé, la següent font a analitzar és un escrit del mateix any per Philippe Burty títol el qual és *Exposition de la Société Anonyme des Artistes*, com podem observar, el títol d'aquest assaig, a diferència del primer títol de Mallarmé no es centra en la figura de Manet com a líder del grup, sinó que en el seu lloc opta per fer una ressenya del conjunt d'artistes d'aquí que tituli el seu article amb el mateix nom que l'associació d'artistes impressionistes de Manet i Monet. El text parteix de la idea que els artistes que exposen van organitzar l'exposició de forma independent, sense formar part d'un saló oficial, d'aquí a que esmenti que els pintors van exposar abans de la data prevista. Un cop som introduïts breument al context que segueix l'exposició, Burty ens ofereix una descripció panoràmica de l'exhibició que ha vist:

Las pinturas se presentan en las mejores condiciones; iluminadas más o menos como en un apartamento medio. Estos artistas sienten su modo de pintar antipático para esa mayoría que dispone de la recepción en el Salón Oficial, es decir, de la reputación, la fortuna, la vida de los principiantes, los pobres y los testarudos. (Burty, 1874: 55).

En primer lloc, l'autor ens ofereix una breu presentació tot destacant les condicions en la que les pintures es troben i aquestes no són gaire diferents a les que es trobarien en una

exposició al saló oficial, tanmateix, les bones condicions i il·luminació en les que trobem els llenços; aquest fet no salva del rebuig que aquests artistes reben a l'hora d'exposar. Dins d'aquesta línia Burty ens remarca que els artistes són conscients de com s'està rebent el seu art a ulls dels crítics del saló oficial, degut a aquesta hostilitat, Burty justifica la decisió que els artistes han pres d'exposar independentment, en altres paraules, ens permet entendre la raó de ser de la societat anònima i el motiu que els impulsa a prendre una decisió que trenca murs. Tot i no esmentat directament en aquestes línies, es sobreenten que els artistes volen fer-se visibles a través de mitjans alternatius, no es tracta de fer patent que són marginats diu Burty sinó de superar la hostilitat i proposar una nova forma de guanyar la reputació que aquests reivindiquen com a artistes, volen seduir amb el seu pinzell i ser considerats com a tal. Connectant amb la idea anterior, Burty fa una breu comparació que ens permet entendre millor la diferència entre exposar en un saló oficial o bé de forma independent:

Si fueran admitidos, verían sus obras colgadas a alturas siderales que sólo se alcanzan con prismáticos; se sabrían excluidos de las medallas; se verían ahogados o desentonado entre la avalancha de pinturas anticuadas o de pinturas a la moda. (Burty, 1874: 55-6)

Com es pot deduir en aquest fragment, Burty imagina com seria un escenari on els pintors impressionistes són acceptats per tenir l'estil que tenen: com molt bé esmenta les seves obres es trobarien en un saló acompanyades d'un nombre més important d'obres: es casarien tant la pintura més tradicional amb la pintura més innovadora del segle, tot i així, Burty accepta que la pintura dels impressionistes tot i acceptada, no rebrien tot el reconeixement dels crítics ja que aquests abans posarien l'accent a aquells quadres que s'ajusten als postulats tradicionals. Aquesta idea que acabem d'exposar, connecta molt bé amb la idea de pintar des de l'impressió que Zola suggereix així com amb la visió de Mallarmé, que suggereix que l'estil impressionista té un aspecte inacabat o d'esbòs, com diria un promotor de l'acadèmia. Com a resultat, el fet que els impressionistes es considerin al marge, fa que la paraula ofegats entre la multitud sigui molt adequada. Donat aquest argument, Burty es fica a la pell dels impressionistes i hipotetitza allò que pensen sobre la seva pintura: "Piensan, en fin, que las exposiciones oficiales modernas son la negación del juicio y del placer; que es imposible salir de ellas con una idea clara sobre un artista, sobre una obra, sobre un intento que se salga de las vías aceptadas." (Burty, 1874: 56). Com a resultat d'això, aquest mode de pensar els porta a prendre iniciatives

paral·leles a aquelles que s'han previst, en aquest cas, per part dels salons oficials. Considerant que les seves obres quedaran al marge quan de judici es tracta, els impressionistes veuen el saló com un impediment d'allò que ells veuen com una oportunitat, per tant, el fet que s'utilitzi l'expressió “negació de judici i plaer” evoca la idea que el seu estil no encaixarà amb les expectatives d'aquells qui convoquen les exposicions de saló. En el pitjor dels casos, Burty evoca un altre possible escenari: les obres poden ser rebutjades fins al punt que els crítics i espectadors surten de l'exhibició amb el dubte sobre quin és l'estil que han contemplat, tenint en compte les diferents personalitats i formes de pintar que emergien dins del mateix grup, d'aquí a que Burty no parli de forma de ruptura sinó formes de ruptura respecte aquell art acceptat.

Coetània a les dues ressenyes anteriors tenim l'article que va escriure Jules-Antoine Castagnary, coneguda pel seu títol *Exposition du boulevard des Capucines*. Com suggereix el títol d'aquest i a diferència dels anteriors, Castagnary no al·ludeix a un artista concret o al grup d'artistes en el seu conjunt, en el seu lloc, opta per esmentar el lloc que es pot veure des de la finestra on té lloc l'exposició. La oració amb la que obre el seu assaig és una síntesi de com l'esperit de la Revolució encara impacta als impressionistes quan d'estil es tracta: “Esta fuente que brota, que desde la Revolución sale de las entrañas del nuestro pueblo ha producido sin interrupción la escuela clásica, la escuela romántica, la escuela naturalista, ¿se mantiene en su amplitud fecunda o bien se empobrece y amenaza con extinguirse?” (Castagnary, 1874: 63). En aquestes línies Castagnary es pregunta si la continuïtat d'escoles continuarà sent una realitat quan d'estils artístics es tracta, mostra una completa omnisciència dels canvis que s'estan produint en el terreny artístic, i de forma similar a crítics coetanis, es troba en un terreny on es desorienta, com a resultat, Castagnary ens dóna a entendre que resulta difícil considerar als impressionistes una escola pictòrica més, ja que tots ells pinten des de l'impressió, però cada experiència individual és subjectiva i canvia d'un individu a l'altre. Havent posat a la taula aquesta inquietud sobre el futur de la pintura i els seus representats que exposen, a la manera d'un cronista, afegeix la frase següent: “hace algunos años, cundió por los estudios el rumor de que una nueva escuela de pintura acababa de nacer. Los miembros del jurado, pretendían cortar el paso a los recién llegados.” (Castagnary, 1874: 63). Segons el que Castagnary argumenta en aquest passatge, el món de l'art va estar fortament convençut que una nova escola pictòrica amb un estil no abans vist estava emergint, els organitzadors de l'exposició, adoptant una actitud conservadora i de rebuig,

suposadament van impedir que els pintors poguessin exposar les seves obres i el motiu era que no s'ajustava a allò que s'enten com a art. Fora del terreny on s'han pogut generar rumors i prejudicis sobre la nova pintura que estava sorgint, una nova alternativa (exposar de forma independent) va tenir èxit entre el nou grup:

Perseguidos, expulsados, deshonrados, desterrados del arte oficial, los pretendidos anarquistas se agruparon. Reforzados por cierto número de nuevas adhesiones, los pintores de que hablamos se han constituido en sociedad cooperativa. Todos los asociados tienen igual derecho, de cuya conservación se encarga un consejo de administración de quince miembros, nombrado por elección y renovable de año en año. (Castagnary, 1874: 66)

La importància d'aquesta declaració per part de Castagnary rau en el fet que a la primera línia ens descriu les conseqüències que va tenir la nova proposta artística dels anomenats impressionistes, s'utilitzen adjectius amb una connotació clarament negativa quan es parla de la relació que aquest grup de pintors tenia amb els salons oficials, davant d'aquest problema la solució va ser associar-se i lluitar per una mateixa causa: fer canvis en la forma en que l'art s'havia entès fins al moment. Al mateix temps, Castagnary suggereix que el que ara és una associació d'artistes amb un compromís comú va començar amb una o dues figures artístiques, la societat va créixer gradualment fins al punt que tots els integrants s'ajudaven mútuament. Un cop formada la societat, es crea un pilar que la sosté, en aquest cas quinze jurats que els representen i els tracten per igual, a més de formar grup i tenir un pilar que els aguanta (jurat), Castagnary suggereix que el grup es manté gràcies al suport d'aquest jurat, i tot aquest cos, en el seu conjunt funciona de forma independent al que el saló dictamina. Havent introduït les circumstàncies per les que aquest grup de pintors ha passat, veiem com l'autor defensa els pintors mitjançant un jurament: "Lo juro sobre las cenizas de Cabanel y de Gérôme: Esta juventud tiene una manera de entender la naturaleza donde nada hay de aburrido o trivial. Es viva, ágil, ligera; es encantadora." (Castagnary, 1874: 67). A diferència del jurat que rebutja la seva forma de pintar, Castagnary aquí adopta la postura de defensor del grup, aquesta actitud és completament oposada a la que adopta Mallarmé en l'assaig de Manet, publicat al mateix any que aquest. Com a resultat, Castagnary aprova el nou *modus faciendi* i intenta justificar per què aquesta es pot considerar bona des del punt de vista visual, considera que una nova forma d'entendre la representació naturalista no disminueix en cap moment la qualitat o significació de la pintura, per a Castagnary, no només té sentit la pintura que

aquesta nova generació plasma als llenços, sinó que la considera innovadora en el sentit que pot representar la realitat a través de pinzellades ràpides i lleugeres. Aquesta rapidesa a l'hora de pintar, com hem vist, ha aixecat nombroses crítiques parlant sobre el caràcter inacabat de les seves obres, tanmateix, Castagnary considera que aquesta decisió rupturista dota a la pintura d'un nou encant i assumeix que molts crítics del jurat encara no ho han detectat els aspectes positius d'aquesta forma de representació. Un cop exposa la seva posició respecte la forma de pintar que els impressionistes tenen, Castagnary destaca per un aspecte que els tres autors treballats anteriorment no trobem en el text: el seu mèrit es troba en el fet que és el primer autor que dóna una definició prou fidel sobre què és l'impressionisme, dotant-lo d'aquesta manera d'una personalitat pròpia com a estil artístic:

La aspiración común que los reúne en grupo y hace de ellos una fuerza colectiva en el seno de nuestra época disgregada es la decisión de no buscar lo acabado, de detenerse en un cierto aspecto. Si hay que caracterizarlos con una palabra que los explique, habrá que inventar el término nuevo de impresionistas. Son impresionistas en el sentido de que plasman no el paisaje, sino la sensación producida por el paisaje. (Castagnary, 1874: 68)

Com podem veure en aquesta descripció, aquest grup de pintors que aparentment no presenten un objectiu clar quan es tracta de representació, tenen plena consciència d'allò que volen transmetre a través del seu art. Els impressionistes són completament conscients que la pintura tradicional no només buscava una sensació d'acabat sinó que es preocupava per la temàtica d'allò pintat, per una altra banda, el nou grup de pintors es proposa allò que la pintura anterior no havia tingut la iniciativa d'investigar: els efectes de la llum i la pinzellada. Aquesta idea que Castagnary exposa sobre detenir-se en un aspecte concret d'allò que es pinta és el que uneix com a grup a aquesta jove generació la qual ell recolza. El fet de donar a la seva pintura una aparença inacabada els permet investigar millor els límits de la pintura i descobrir noves formes de representació: en aquest cas, Castagnary, a falta d'una millor paraula que pugui definir l'estil d'aquests pintors, encunya la paraula impressionista, ja que aquestes pinzellades no volen representar fidelment la realitat sinó les impressions que aquesta suscita dins de la gamma cromàtica. Concordant amb el que argumenta anteriorment, el fet que no els preocupi la temàtica en sí fa que optin per posar l'accent en la sensació visual que produeix a l'espectador quan observa les imatges. Tot i que Castagnary els assigna un terme nou,

com si d'una nova escola de pintura es tractés, s'assumeix que aquests no tenen un manifest artístic propi i com a resultat el que s'ens descriu és una actitud a l'hora de pintar i no una teoria sobre quin art és bo, dit això, la bellesa en aquest cas radica en l'experimentació de noves tècniques de llums i contrastos en una pintura a partir de sensacions visuals, d'aquí a que de forma molt pertinent es parli sobre una pintura de la impressió. Després d'aquesta definició que dota el grup una raó de ser, Castagnary pren la iniciativa de formular preguntes que ell mateix respon, de manera que moltes inquietuds dels crítics quedin atenuades:

¿Qué vale esta novedad? ¿Constituye una revolución? No, puesto que el fondo y la forma del arte sigue siendo los mismos. ¿Prepara el advenimiento de una escuela? No, puesto que una escuela vive de ideas y no de medios materiales, se distingue por sus doctrinas y no por sus procedimientos de ejecución. (Castagnary, 1874: 68).

Com podem observar ja ben a l'inici d'aquest breu paràgraf, Castagnary reproduïx les preguntes freqüents que podien sorgir com a resposta davant d'un nou estil pictòric que es presenta a ulls de conservadors: els defensors de la pintura d'acadèmia mostraran inquietud per si es produeix una revolució en la pintura que posa en perill les seves doctrines, i aquesta inquietud Castagnary la reflecteix molt bé, per tal d'aclarir aquest possible dubte ell mateix respon que l'art no ha canviat tant com per parlar de revolució, però si suggereix que ha evolucionat formalment. Tot seguit, dirigeix una altra de les possibles preguntes que l'exposició ha pogut suscitar: si estan parlant d'una nova escola tal com els rumors apuntaven, Castagnary, per la seva part explica que aquest grup es caracteritza per proposar abans que dictaminar modes de representació i com a resultat considera que el terme escola resulta imprecís quan d'aquest grup de pintors es parla. Tal com hem vist en les fonts, tot apunta que els impressionistes fugen d'allò doctrinal i com a resultat és apropiat classificar l'impressionisme com una actitud artística.

Escrit dos anys després de l'escrit de Castagnary, cal destacar un darrer exemple pel que fa les fonts primàries centrades amb l'impressionisme: *La nouvelle peinture* de Duranty. El títol d'aquest article parla bastant per sí mateix ja que mostra coneixement de les novetats pictòriques que s'estan produint en el territori francès, com a resultat, l'impressionisme guanya pes en el terreny pictòric fins el punt que es considera un nou estil i forma d'entendre la pintura. Havent dit això, l'article sobre amb una valoració

personal de l'autor on de forma immediata podem notar la fascinació que aquest té davant de la nova tendència artística:

Es una gran sorpresa, en una época como esta, cuando parecía que no quedaba nada por descubrir. cuando estamos ahogados bajo la masa y el peso de las creaciones de siglos pasados, es de verdad una sorpresa ver surgir súbitamente unos datos nuevos, una creación especial. Una rama joven ha crecido en el viejo tronco del arte. (Duranty, 1876: 79).

Davant d'aquest sentiment d'estupefacció que Duranty mostra hi ha també un clar to d'elogi: els impressionistes aporten novetat en un terreny on encara hi havia formes tradicionals de pintura, és un pas endavant respecte el Realisme i s'ha guanyat el seu propi nom com a corrent artístic, l'èxit de l'impressionisme arran la primera exposició es pot veure amb la darrera declaració de Duranty, on utilitza una metàfora per il·lustrar millor el pes que té la innovació impressionista: l'arbre creix i crea una branca nova, fet que es tradueix com a triomf d'un nou moviment artístic. A mode de complement de la cita anterior, Duranty disecciona l'època artística en la que viu i descriu les tendències que ha notat mitjançant aquesta citació: “entre ellos, unos se limitan a transformar la tradición y se esfuerzan por traducir el mundo moderno sin apartarse mucho de las antiguas fórmulas que han servido para expresar los mundos precedentes; otros descartan de golpe los procedimientos de antaño.” (Duranty, 1876: 79). Hi ha en aquesta descripció plena consciència pel que fa la pluralitat de tendències artístiques que hi ha a mitjans dels anys 1870 i la descripció que Duranty ens proporciona permet fer-nos una idea clara d'aquest mosaic de tendències pictòriques, on distingeix dues actituds: aquelles que tenen afinitat amb les formes tradicionals però innoven i moviments que es poden qualificar pròpiament com a rupturistes, tot i aquesta diferència notable l'objectiu que tenen en comú aquestes dues tendències es representar la modernitat. Més enllà de descriure les dues tendències existents, en un apunt final Duranty ens aclareix completament la raó per la qual la pintura impressionista constitueix una innovació, per argumentar-ho, s'entra amb la qüestió del color:

En la coloración han hecho un auténtico descubrimiento. El descubrimiento consiste propiamente en haber reconocido que la plena luz decolora los tonos, que el sol reflejado por los objetos tiende a reducirlos a esa unidad luminosa que funde sus siete rayos prismáticos en un solo resplandor incoloro, que es la luz. (Duranty, 1876: 79).

Aquesta observació final no només ens dóna la raó per la qual els impressionistes es poden considerar innovadors al terreny de la pintura, sinó que també justifica de forma implícita el nom que aquest grup de pintors té. Hi ha un canvi important en la concepció de la llum en la pintura impressionista: fins el moment, el tret més característic de les pintures era el clarobscur, una característica tradicional de la pintura que coneix la seva ruptura en els impressionistes, enlloc d'optar pels contrastos llum i foscor, els impressionistes, per la seva banda opten per observar com la llum afecta el color dels objectes que els envolta i plasmar contorns i colors d'acord a la percepció òptica, aquesta impressió visual entra dins d'una gamma de set colors que són generats per la pròpia llum solar. Havent dit això, la referència cromàtica dels impressionistes, tal com es dóna a entendre, es pot trobar en els colors que es troben a l'arc de Sant Martí, que com esmenta Duranty són només visibles gràcies a l'acció del sol. Com a resultat d'aquesta concepció del color, no és de sorprendre que en el cas de Monet, autors com Rewald i Ocampo, dels qui aprofundirem més endavant, han destacat la innovació impressionista d'eliminar el negre a favor d'aquesta gamma de set colors.

4. Monet a Argenteuil: entre el paisatge i la indústria

4.1. Els fruits de Monet

Aquest darrer apartat de la recerca té com a objectiu endinsar-se en la vida de Monet per tal d'entendre el període dels anys 1870, moment en el que el nostre pintor, instal·lat a Argenteuil, consolida un estil pictòric que s'allarga fins a les seves últimes etapes artístiques. Biografies de Monet seran un punt de partida bo per entendre en la mesura del possible les circumstàncies que hi ha darrere de les seves composicions pictòriques, en aquest cas, la confrontació de Monet amb sí mateix entre dues temàtiques oposades entre sí: el camp i la indústria. Rewald, en el seu llibre *Historia del impresionismo*, dedica unes pàgines a la vida de Monet i descriu la personalitat del Monet adolescent: “era indisciplinado por naturaleza y siempre le pareció el colegio una cárcel. Se divertía decorando el papel azul de sus cuadernos, que usaba para dibujar a sus maestros de un modo irrespetuoso y caricaturesco.” (Rewald, 1993: 39). La descripció que Rewald ens dóna serveix d'entrada per entendre quina personalitat tenia ja des de l'inici, molt abans de conèixer a dos artistes, que com veurem seran una important influència quan aquest s'inicia amb la pintura. Com podem deduir, aquest temperament rebel que Rewald descriu

es tradueix amb un fervent anti-academicisme que caracteritzarà gran part de l'estil del pintor parisenc. Dit això el primer artista amb qui es va trobar va ser Boudin, el qual el jove Monet té com a referència, tal com aquesta cita suggereix:

El joven Oscar Monet, por entonces de diecisiete años, no hubiera podido encontrar mejor maestro, pues Boudin no tenía nada de doctrinario, todo lo que sabía, lo había aprendido con sus ojos y con su corazón, confiándose a ellos con una sincera ingenuidad. (Rewald, 1993: 39)

Rewald posa accent en com Monet va apreciar el seu estil i el va influenciar de forma cabdal, considerant aquesta dada deduem que Monet va començar a forjar el seu estil antidoctrinari que caracteritzarà la seva rica producció dels anys d'Argenteuil i posteriors. Monet pinta partint d'allò que ell sent, des de la impressió, i això és el que l'oposa als pintors que segueixen esquemes tradicionals. Com a resultat, l'obra d'art en estat d'esbòs ja es pot considerar com a tal. Havent parlat de la seva primera influència artística, el llibre de Rewald esmenta un altre artista que és el segon pilar amb el que Monet sintetitza el seu estil artístic:

Monet quedó muy impresionado por Jongkind. Lo que de manera exclusiva le interesaba, eran los aspectos siempre variables de la naturaleza, aspectos que su mano ágil, a base de rápidos apuntes, transformaba en líneas nerviosas que nunca se repetían. (Rewald, 1993: 67)

Si des de l'inici de la seva formació, Monet va construir una actitud rupturista en el sentit de no aferrar-se a cap doctrina, el pintor holandés exercirà en la mateixa línia una influència similar al predecessor tot i que l'ajuda a innovar el seu estil: a més de ser antidoctrinari optarà per la pintura a l'aire lliure, un dels més importants trets dels futurs impressionistes començaria a aflorar en Monet ja a inicis dels anys 1860, més d'una dècada abans de formar-se la famosa societat de pintors. Aquesta canvi de paradigma també és important, perquè implica passar de la pintura al taller del pintor, a la pintura de plein-air, el resultat d'aquest paradigma és que es pintarà a partir del paisatge que es veu, el qual està sotmès a les lleis de la natura; Monet mostrarà una important inquietud a l'hora de representar aquesta realitat canviant i per aquest motiu optarà per una pinzellada ràpida la qual captaria amb èxit les impressions suscidades pel paisatge en l'instant. Aquest nou estil de pintura però, no era acceptada per una escola de pintura doctrinària com la de Gleyre, lloc en el que el nostre pintor coneixeria per primer cop al pintor Alfred

Sisley. Per tal de no deshonrar a la seva família Monet va optar a prendre aquesta decisió: “Monet no participaba mucho en la vida de taller pero, para no contrariar a su familia, seguía haciendo acto de presencia con regularidad, apenas el tiempo necesario para sacar un apunte del modelo y asistir a la inspección.” (Rewald, 1993: 72). Monet de ben jove ja era conscient que el seu temperament rebel podria implicar una deshonra quan de principis artístics es tracta i com podem veure amb aquesta cita Monet es limitava a assistir tot i que al fons no s’impliqués a fons ni recolzés els principis artístics que es promovien a la Gleyre. Monet, com podem veure, no estava sol, hi havia altres testimonis que analitzant la pintura del moment consideraven que s’havia d’optar per una alternativa artística, tal com es pot entreveure en aquestes línies:

Forzado contra su voluntad a estudiar bajo la dirección de Gleyre, se había puesto, desde el primer día, en estado de rebelión. Gracias a Monet, sus camaradas tomaron un primer contacto con la vida artística fuera de la Escuela, con los movimientos y las nuevas ideas. (Rewald, 1993: 72)

Rewald suggereix que Monet va ser un líder important en el sí dels futurs impressionistes, es descriu com el pintor que pren les iniciatives quan d’innovar en el camp artístic es tracta. Partint de la idea que l’artista parisenc veu les escoles d’art com una presó a la subjectivitat artística, decideix convèncer els seus cercles més propers a unir-se a la seva proposta, el grup d’artistes està encara en una fase inicial i hi ha pocs futurs membres. Connectant amb les idees anteriorment defensades per Rewald, aquesta rebel·lió ja era present en Monet quan practicava la caricatura i es va accentuar quan va conèixer a dues persones cabdals per la seva evolució: Boudin, amb qui tenia en comú un temperament anti-doctrinari i amb Jonkind, una personalitat artística amb una nova proposta: fugir de l’estudi de l’artista i pintar la natura tal com es presenta als ulls, captar al mateix temps allò breu i fugaç que caracteritza el paisatge.

Ja a partir de l’any 1874, l’estil pictòric que anomenem impressionista es consolida i en aquest mateix any té lloc la primera exposició d’un grup de pintors amb clares tendències rupturistes, tal com podem entreveure en aquesta explicació:

En su esfuerzo por alcanzar este objetivo y encontrar una expresión más fiel a la primera impresión que da la apariencia a las cosas, los impresionistas habían creado un nuevo estilo. Rechazando la objetividad del realismo, habían escogido un único elemento de realidad -la luz- para interpretar la naturaleza en su totalidad. (Rewald, 1993: 277).

L'adveniment d'aquesta innovació en el camp de la pintura, com hem vist a l'anterior apartat, havia creat opinions diversificades: alguns havien rebutjat aquest nou estil pel fet que la consideraven estranya tant en la forma com el tema: en primer lloc, cal remarcar que formalment no es podia vincular a cap estil de pintura anterior, pel que els crítics els va costar assignar a aquest estil de pintura un nom per caracteritzar-la, era difícil definir-la formalment, però l'aparença d'esbòs i l'accent posat als efectes de la llum són la major preocupació dels artistes. La temàtica d'aquestes pintures, més enllà de representar el paisatge, també hauria suposat una dificultat afegida als crítics, ja que en la pintura aquests estaven habituats a trobar temàtiques que podien consultar-se en mites clàssics, relats bíblics i fonts literàries escrites (narrativa, poesia o drama), aquesta doble ruptura: tant en la forma com amb la temàtica escollida són els dos pilars que sostenen el laberint que els crítics tenen que creuar quan de jutjar una obra es tracta. Tanmateix, davant aquest entrelligam de misteris, Rewald exposa una de les ruptures més evidents en el sí dels impressionistes:

La observación atenta de la luz les había llevado a la supresión de las tradicionales sombras negras y a la adopción de colores claros. Les había llevado asimismo a subordinar la noción abstracta de los colores locales al efecto atmosférico general. (Rewald, 1993: 278).

Els impressionistes, com veiem, van crear una nova forma de mirar la realitat i captar-la cromàticament. Captar l'atmosfera en la seva plenitud implica renunciar a les gammes cromàtiques tradicionals, com a resultat, un dels elements més detectables en aquest estil de pintura és l'eliminació del clarobscur que havia tingut èxit des del Renaixement, posar accent en els colors i efectes fugaços també implica eliminar la perspectiva renaixentista. Sense aferrar-se a doctrines de la pintura tradicionals, els impressionistes s'aferran a una impressió i la pinten, eliminant la negror i optant pels colors clars del dia, Monet és un clar exemple d'aquesta innovació cromàtica que posa accent en els efectes de la llum abans que en la perspectiva i el clarobscur del segle XVIII.

D'una forma similar al que hem vist anteriorment, en el llibre *El Impresionismo: pintura, literatura, música* Estela Ocampo dedica un capítol a Monet i coincideix bastant amb les idees que Rewald exposa, en primer lloc descriu també la seva personalitat com a pintor:

Desde el principio de la carrera Monet demuestra uno de los rasgos principales de su forma de encarar la pintura: frecuenta poco los museos y se preocupa más por las discusiones de los cafés y la vida parisina. Nunca fue un teórico ni le atrajeron los maestros del pasado, e incluso su influencia se ejerció por sus obras y no por sus teorías. (Ocampo, 1981: 56).

Com podem veure en l'estat de la qüestió, Rewald i Ocampo coincideixen en descriure Monet com un artista que està al marge de les propostes tradicionals, d'aquí a que es parli de les poques estances que ha tingut en el museu i el fet que opti per veure allò urbà de primera mà abans que anar a salons, tanmateix, cal remarcar que Ocampo no entra en cap moment amb el detall que Monet va ser obligat a seguir un estil que no s'identificava amb el seu temperament, com va ser el que l'imposava l'escola de Gleyre. A més del menyspreu cap a allò doctrinari, Rewald i Ocampo també remarquen un canvi en el tractament del color a l'hora de representar:

Sus obras de Argenteuil (1874-1877), los veleros, el puente y su propio barco-taller, constituyen uno de sus mejores períodos. No hay contrastes violentos sino suaves pasajes de tono, el azul sustituye al negro y las pesadas sombras son reemplazadas por las coloreadas y ligeras, la perspectiva de punto fijo se ve anulada por una visión espacial que funde los planos en una particular atmósfera. (Ocampo, 1981: 57)

En tots dos casos l'eliminació del color negre, associat al clarobscur tradicional és el que separa la pintura impressionista dels seus estils anteriors. Aquest canvi, segons es dona entendre en les dues visions sorgeix de la inquietud de captar el paisatge en els seus colors, d'aquí a l'argumentació que Monet opti per utilitzar colors vius i clars abans que opacitat. També, la intenció d'experimentar amb els colors porta a Monet i al grup de pintors impressionistes a treballar els contrastes entre llum i foscor d'una forma més subtil a la del clarobscur, tot partint del propi color emprat. Com a resultat de proposar una pintura que es basa en captar les llums i l'instant fugaç, la preocupació per la perspectiva tradicional també es deixa de banda: les referències del passat ja no són l'ideal de bellesa a seguir, i el punt fix del quadre també queda substituït per una lectura més lliure dels elements que componen un quadre. Tot i que coincideixen amb els canvis descrits, i ambdós defensen que neix de la preocupació per representar l'exterior en la seva plenitud, Ocampo afegeix una observació que Rewald no esmenta:

Esta idea del color y de la forma independientes del objeto será una de las más fecundas para el arte moderno y una innovación indudable respecto de lo que pensaban Manet o Courbet. Si bien estos últimos fueron los

primeros en sustentar el derecho del artista a la originalidad y al estilo individual, Monet amplía el espectro al otorgar a la pintura el valor de imagen independiente de toda reproducción exterior. (Ocampo, 1981: 59)

El fragment que reproduïm aquí respon i dóna arguments a la pregunta “per què Monet es considera un pintor modern?”, reprenent la idea anterior ens adonem que Monet i els seus amics impressionistes van donar una nova significació al color, fins al punt que aquest cobra màxim protagonisme i arriba fins i tot a eliminar els contorns que separen els elements representats en el paisatge. Mai abans el color havia tingut tant de significat en una obra i això és el que separa Monet dels seus precedents quan d’estil es parla, fins llavors, l’importància de l’obra sempre havia recaigut a l’objecte en sí, deixant la significació del color en un pla secundari. Tot i les innovacions artístiques que hem descrit, Ocampo remarca que idees com la originalitat i la subjectivitat proposades per artistes anteriors no són innovacions de Monet i es poden seguir amb l’obra d’artistes immediatament anteriors a aquest, Monet innova estilísticament respecte Manet i Courbet, al mateix temps aquests dos exemples ens ajuden a entendre les innovacions que Monet aportarà, aquest també guiat per una actitud anti-doctrinaria. A més de ser influït per aquests dos artistes, el Monet d’Argenteuil i posterior també seran una influència a estils posteriors de pintura: el millor exemple és l’abstracció de les formes ja al segle XX, estils on el color va arribar a tenir un màxim protagonisme, arribant a constituir la temàtica del quadre.

En la mateixa línia en la que hem vist amb els arguments que exposa Ocampo, John House en el seu llibre *Monet: nature into art* (1986) també es centra en els canvis estilístics del artista, motivats pel seu temperament anti-doctrinari. Però el que diferencia House dels estudis de Rewald i Ocampo, és el seu estudi exclusiu de Monet, el qual es centra en aspectes biogràfics i circumstancials de l’artista. Sense sorprendre a un lector familiaritzat amb les actituds de Monet i el grup de pintors impressionistes, es posa total accent a l’enfocament revisionista que la seva pintura té:

By his very refusal to give his scenes a prime focus, he was challenging traditional hierarchies of value as well as conventions of pictorial composition. He was insisting that the significance of the objects he painted lay in the relationships between them. (House, 1986: 17)

Al llegir aquestes línies, ens adonem immediatament del nou canvi de paradigma que té lloc en el camp de la pintura: fins el moment, la temàtica d'un quadre tenia un pes inqüestionable i la primera preocupació de l'espectador sempre havia recaigut en el que abans que en el com. Monet es distancia del modus faciendi doctrinari subordinant la temàtica del quadre a l'estil, el resultat obtingut és que els aspectes formals de l'obra sobrepassen en importància el contingut o missatge que vol transmetre l'obra, d'aquí a que House molt encertadament parteixi de la idea que les escenes en sí no eren un element essencial en les seves composicions. A més de no dotar d'importància al tema del quadre, Monet també és innovador a l'hora d'entendre els elements de la composició: tradicionalment, els quadres tenen una perspectiva de punt fix central que articula la resta d'elements i la lectura d'aquests no admet ambigüitats, per contra, Monet no va posar mai un punt fix a les seves pintures. En els seus quadres els elements visuals (com ara l'aigua, els ponts, o el fullatge dels arbres) entren en cohesió, pel que resulta realment impertinent parlar en termes de jerarquia visual a través d'un ordenament de perspectiva o compositiva. Un exemple de aquesta pèrdua de jerarquia visual és la obra *Impressió. Sol naixent* que analitzarem més endavant.

A més d'aquests canvis en la producció pictòrica de Monet, House proposa una nova temàtica: la disputa mental que Monet tenia a l'hora de decidir entre temes paisatgístics o temes urbans que representin des de la contemporaneïtat la nova realitat. Amb aquest punt de partida, el nostre treball culminarà amb l'anàlisi de *Monet at Argenteuil* tot tenint en compte aquesta lluita interna entre l'idil·li campestre i la nova indústria, exemples de quadres també es proporcionaran per entendre millor la disputa. Dit això, John House discerneix dues fases del pintor mitjançant aquesta descripció: "in his early maturity he deliberately sought out man-made landscapes, focusing on the contemporaneity of the scenes around him; but by around 1880 he had become preoccupied with raw nature" (House, 1986: 15). Aquesta idea que House posa a taula recupera una de les apreciacions que fa l'escriptor Émile Zola al seu assaig *Les actualistes* (1868) on apreciava en Monet aquesta preocupació per incloure figures humanes i elements que es corresponen al temps en el que els pinta, l'article escrit dos anys abans de la guerra Franco-Prussiana i tres anys abans que Monet s'instal·lés a Argenteuil. Si fins el moment hi havia aquesta preocupació per representar l'actualitat, actitud del realisme que encarna aquest Monet inicial, Argenteuil suposa un punt d'inflexió en aquest: haurà de decidir en si encara representarà el progrés tècnic i urbà o si en el seu lloc optarà per representar una natura despullada

d'aquests elements, serà després d'abandonar Argenteuil, ja gairebé els anys 1880 en que Monet optarà per representar la natura amb la seva puresa i posant l'accent en el treball del color.

Entre les etapes del Monet inicial i el madur tenim un Monet confrontat amb sí mateix temàticament, aquest és el Monet d'Argenteuil, House confirma aquesta posició amb les següents paraules:

Monet's paintings of the mid-1870s suggest that he was feeling the rival claims between two different types of painting whether to concentrate on modernity or on translating into paint effects of natural light. His dilemma between modern subjects and fleeting effects was resolved in 1878, when he moved to Vétheuil, a landscape scarcely touched by the modern world. (House, 1986: 19)

Aquesta descripció confirma i complementa la cita anterior, on es sintetitza en mots generals l'evolució estilística de Monet. House dona un pas endavant i entra en el dilema que sorgeix en la producció de Monet, com a part de la seva trajectòria artística, aquesta confrontació entre dos estils (natura nua contra industrialització) és resposta directa al problema de la temàtica a l'hora de representar el quadre, Monet vol centrar-se amb els efectes cromàtics del quadre, però aquesta iniciativa implica en molts casos deixar de banda els elements moderns que dialoguen entre sí, a favor d'uns altres que són una representació idealitzada d'una natura que encara no ha patit les conseqüències més devastadores de la nova indústria.

Seguint aquest plantejament, la recerca més acotada i rica en dades sobre l'etapa de Monet a Argenteuil es troba en el llibre del mateix títol, escrit per Paul Hayes Tucker l'any 1981. En aquest llibre, s'examina amb detall l'estada de Monet al poble entre els anys 1871-78 s'explica la importància d'aquest indret pels pintors impressionistes, explorant amb profunditat el gran vincle que Monet té amb aquest lloc i com aquest va articular el motiu dels seus quadres. El pes d'aquest llibre també cau en el fet que sense estudiar el Monet d'Argenteuil, etapa on es consolida l'estil de Monet i època àurea dels impressionistes, no s'entén amb la seva totalitat l'actitud que aquest adopta com a pintor en etapa de maduresa estilística. Ja en la introducció, Tucker molt decididament descriu aquesta etapa artística com la de majors fruits per Monet:

Monet's views of sun-dappled waters and flowering fields executed at Argenteuil in the 1870s have long been seen as constituting a classic phase of Impressionism, a period in which Monet developed a formal vocabulary of heightened color and broken brushwork which he wedded with dynamic compositions and modern subjects. While maintaining his concerns of the 1860s as a Modern landscape painter, Monet pursued with even greater vigor effects of nature and the vagaries of visual sensation. (Tucker, 1981: 1)

En aquesta descripció, ens adonem que Tucker dóna màxima importància a l'estil que Monet està consolidant i admira com aquest capta el reflex del sol a les aigües o bé entre els arbres, a més de triar el paisatge com a motiu representatiu, Monet opta per pinzellades llargues i dinàmiques amb la intenció de captar els moviments de la natura al màxim possible. La pinzellada llarga i ràpida a la que opta Monet respon a les inquietuds dels impressionistes: l'instant és fugaç i per captar-lo plenament s'ha d'optar per un mode d'execució ràpid que tot i aparentment un esbòs, es capta la impressió evocada pel paisatge en tot el seu color. Tot i la seva preferència pel paisatge diurn i la brillantor amb la que el sol el banya, Monet no es desvincula totalment dels temes moderns i en el quadre encara farà referències a persones o elements del temps en el que viu, tot i aquesta demanda de pintures que reinterpreten des de la modernitat, Tucker argumenta que Monet es preocuparà principalment per les sensacions visuals que allò que vol pintar evoca, inclogui o no referències al seu temps. Seguint la idea anterior, on Monet desenvolupa el seu lèxic com a pintor sense deixar de banda les inquietuds del seu temps, es descriu el principal canvi estilístic que repercutirà en la seva producció posterior: "Monet painted without care for content or meaning or salon conventions. He was, in the end, interested not in ideas, but only in the delights of nature, asserting pleasure as a legitimate goal and function of art (Tucker, 1981: 1). Tot i la demanda per quadres on la contemporaneïtat es fa present de forma subtil, ja sigui mostrant les vestimentes del temps o la indústria emergent, Monet tenia en realitat una preocupació diferent quan de representar es tracta: l'art no consisteix a representar la realitat tal com es veu, sinó pintar aquesta a partir de les impressions que suscita a l'ull del pintor, això es tradueix amb una pintura on la temàtica no té un rol principal ja que l'efecte de la llum és el que Monet vol treballar, el resultat d'aquesta iniciativa és deixar de banda la forma de pintar convencional que els salons de Belles Arts propugnaven, la importància ara recau en la sensació que provoca a l'espectador quan veu la pintura, d'aquí a que Tucker digui que Monet posa l'accent en el goig que provoca els colors de la natura, arribant a constituir una nova definició d'art. Dit amb altres paraules, el contingut de l'obra va perdent pes quan de representació es

tracta, en el seu lloc, Tucker dona a entendre que Monet busca observar els efectes fugaços de la natura, captar aquest instant mitjançant una pinzellada fugaç però llarga, i a través d'aquest modus faciendi dotar a l'art d'una nova concepció on el mode d'execució en sí constitueix el tema del quadre. Després de descriure com la forma d'entendre la pintura canviava en Monet quan estava residint a Argenteuil, Tucker respon de forma convincent una pregunta que sorgiria en el mateix lector: per què Monet va triar Argenteuil i quina importància tenia aquest lloc per al pintor? La resposta, en paraules de l'autor, és la següent:

Argenteuil was extremely important for Monet. It was both home and subject, an ideal combination, the fulfillment of his aspirations for his life and his art. Argenteuil was a restful retreat from the capital. By Monet's time, however, Argenteuil was becoming highly industrialised. Yet for someone who believed in progress, factories were essential. Although they had their unpleasant side, they were the ultimate source of wealth. (Tucker, 1981: 4).

Els somnis del pintor es cultiven en aquest poble: Argenteuil, a més de ser un poble que acull a Monet com a habitant es converteix al mateix temps en la seva musa, Monet no queda impassible davant les meravelles d'aquest lloc i extreu d'aquest lloc el suc que necessita per forjar una de les etapes més fructíferes de la seva trajectòria artística. L'encant d'aquest lloc i el magnetisme que tenia a l'hora d'atreure tant artistes com habitants en general requeia en el fet que era un lloc allunyat de la ciutat, aquesta imatge però, canvia gradualment tant ràpid com Monet s'instal·la: la població creix i aquest lloc no es salva de les conseqüències de la industrialització contemporània. Gràcies a aquesta explicació que ens dona Tucker, ja d'entrada podem deduir una de les raons pel qual Monet confrontava dos modes de representació: un que representa la natura nua, sense marques de la nova indústria al costat d'un que mostra en menor o major mesura la nova industrialització que el mateix lloc està patint. Tanmateix, no cal oblidar que a més de lloc d'inspiració per al pintor, Argenteuil serà sinònim d'oportunitats per fer riquesa i vendre les obres pictòriques: com a resultat, un lloc d'inspiració i oportunitats econòmiques per a Monet, el porten a una de les etapes més fructíferes on gradualment es produirà una transició on el color tindrà més pes que allò que es vol representar, en altres paraules, la preocupació de Monet respon el com abans que el què. Deixant de banda el camp artístic, Tucker fa una observació interessant en els canvis que es produeixen a una Argenteuil en procés d'industrialització, en aquest procés hi ha dues

cares en una mateixa moneda, i d'això Monet mostra màxima consciència: per una banda, la indústria moderna implica una alteració de la natura, en aquest cas, Argenteuil perdria gran part de la seva essència com a poble o lloc de retret de la ciutat, tanmateix, una visió positiva i progressista del mateix fet és veure la indústria com la proliferació de nous llocs de treball, afavorits pel sorgiment de noves tecnologies que van substituint el treball manual. Com a resultat, Tucker descriu mitjançant aquestes paraules l'impacte que va tenir aquest canvi d'era:

Instead of the wonders of God and man, Monet is celebrating progress, the new religion, where man and industry work with nature for the greater good of humanity and where labor and leisure go hand in hand in the same environment. Although Monet never expressed these sentiments himself, they were those of his era. (Tucker, 1981: 19).

Tucker suggereix que durant l'era preindustrial la divinitat havia estat el culte dels homes i dominava totes les esferes, ara aquesta fe canvia i el nou culte o divinitat es troba en la industrialització i les noves oportunitats que aquesta deixa a l'abast, ara l'oci i el món laboral no es pot desvincular del progrès tecnològic, com a resultat, veiem un nou escenari on tots aquests dos àmbits són indèstriables de la tecnificació, no només el treball sinó també el temps lliure perden sentit sense la tecnologia més moderna. Monet és testimoni d'aquests canvis i participa en aquesta preocupació col·lectiva, aquesta visió no es va manifestar de explícitament en Monet, però la seva obra sí respon en bona mesura a aquests nous canvis, la inclusió d'aquests dóna compte a l'espectador el tipus d'impacte que aquest va tenir. El resultat d'aquesta nova manera d'entendre el món també afecta el tipus de demanda en el món de la pintura, i Tucker, molt encertadament ho suggereix mitjançant aquesta descripció:

Argenteuil offered Monet both kinds of subjects. From one day to the next, he could be either the painter of modern life in landscape or the painter of Barbizon updated. For most of his six years there, he chose the former. But the desire to paint those quiet corners of nature remained. While he always fought to render his impressions accurately, he also continually struggled to satisfy these two demands. (Tucker, 1981: 19).

De nou, se'ns recorda que el Monet d'Argenteuil, com a resposta de les inquietuds col·lectives d'una societat en constant transició, tenia que satisfer dues demandes en quant la temàtica de la pintura: quadres on la modernitat es fa present quan la indústria té presència o protagonisme en la representació, i l'altra cara de la moneda: quadres on la

natura es mostra en el seu estat pur i on la indústria no s'al·ludeix en cap moment, com a resultat adoptant un to nostàlgic i evocant als temps pre-industrials. Feta aquesta distinció, l'objectiu d'aquest apartat és descriure aquestes dues tendències a partir de les pintures en sí.

4.2. La indústria com l'ideal de progrés

L'objectiu d'aquest subapartat és presentar exemples de quadres on Monet representa el progrés de la indústria i l'impacte que aquesta té en el paisatge. S'utilitzarà un ordre cronològic a l'hora de classificar i ordenar els quadres amb l'objectiu de veure com les inquietuds de Monet en aquest gènere evolucionen.



Monet, C. (1872). *Impressió Sol naixent*. París: Musée Marmottan.

Segurament el quadre més conegut del pintor, quan Monet estava instal·lat a Argenteuil no es va limitar a pintar només els paisatges que allà podia contemplar: “Argenteuil y sus alrededores van a inspirar al artista los paisajes pintados en el curso de los años siguientes, aunque no restringirá su actividad a esta zona”. (Calvo Serraller & Huyghe, 1986: 145). I aquest quadre és un exemple perfecte per mostrar que Argenteuil el va inspirar a pintar i consolidar el seu estil com a pintor impressionista, però que Monet viatjava a altres indrets per pintar, en el cas d'aquest quadre l'escena que pinta transcorre a París. Sovint, es diu que aquest quadre va ser la raó pel qual el nou grup de pintors es van anomenar impressionistes, tanmateix, es pot donar una altra explicació per l'origen del terme:

The term impressionism derives from impression, a word of considerable antiquity denoting the immediate effect of an experience or perception upon the mind. Hume's description of the sensual immediacy of impressions was echoed by the French physiopsychologists of the mid-nineteenth century, who understood impressions as the middle term between self and non-self. (Tompkins, 2007: 149-150).

La definició proporcionada aquí ens demostra que el terme impressionisme, més que anecdòtic o utilitzat per fer burla de la forma de pintar de Monet i els seus compatriotes és un terme que deriva d'una noció mil·lenaria: la forma en la que percebem la realitat més immediata i que com podem comprovar, va ser una inquietud formulada a la filosofia empirista, d'aquí a esmentar Hume, el qual aparentment va exercir influència a llarg termini en la concepció d'aquests pintors sobre les formalitats del quadre. Aquest quadre és un bon exemple d'aquest desig de representar aquesta realitat que es troba entre allò que és i no és (tal com suggereix Tompkins), les pinzellades llargues i ràpides que trobem en el fons representen el port i els vaixells, a aquest es suma la nova indústria, representada per colors blavosos que suggereixen el fum de les fàbriques del costat: en tot aquest pla, Monet mostra la ciutat des de la impressió visual, dotant a aquest pla un caràcter borrós que denota les limitacions de l'ull a l'hora de captar les zones més allunyades de l'aire lliure. Just a sobre dels vaixells, podem observar com Monet, per contrastar amb els colors freds dels vaixells i el fum de la indústria opta per emprar un color viu: el taronja del sol, on no només el podem trobar en el sol en sí sinó també tenyint el cel del mateix color, barrejant-se amb el blavenc. En contrast al pla del fons, tenim un primer pla on l'aigua es representa mitjançant pinzellades llargues i ràpides i on s'utilitzen els mateixos colors que en els vaixells i el sol a mode de reflex a l'aigua, en aquest sentit, la pinzellada llarga del sol és la més aconseguida quan de representar un reflex es tracta, aquestes línies horitzontals, que contrasten amb la verticalitat del fons i les formes borroses pintades ràpidament, es reforçen amb la representació d'elements completament identificables i que aporten un clar component de dinamisme que contraposa tota la quietud de l'escena, tres vaixells formen una línia recta en diagonal, i es desplacen progressivament fins al fons. L'elecció d'aquest quadre com el primer a descriure, a més de convertir-se en un dels més coneguts d'aquest pintor, destaca per ser un gran exemple per donar a entendre els canvis que es donen amb un paisatge afectat per la indústria.



Monet. C. (1873). *El pont del Ferrocarril a Argenteuil*. Col·lecció privada.

Un any més tard de concebre el seu quadre més popular i un any abans d'inaugurar-se la primera exposició impressionista, Monet decideix concebre una vista del poble d'Argenteuil on els avenços industrials constitueixen la temàtica d'aquesta pintura. El primer aspecte que crida l'atenció d'aquest quadre és el pont, una construcció arquitectònica que no només salva l'obstacle de l'aigua sinó que simbolitza allò tradicional: el pont es va erigir molt abans que la indústria tingués impacte en el poblat d'Argenteuil. Dins del mateix pla, el que suposa una mínima alteració al paisatge (el pont), va acompanyat d'una clara al·lusió a les conseqüències de la industrialització: el tren, el qual es troba paral·lel al pont i perpendicular respecte els pilars que el subjecten. El que podria semblar una representació trivial d'un paisatge, Monet ens mostra fins a quin punt la indústria moderna alterna notablement el paisatge: el tren que passa pel pont i el fum que surt de la xemeneia simbolitza aquest progrès del qual Monet és completament conscient i vol representar-lo, el mateix quadre ens suggereix que aquest pont originàriament era un llarg passatge on els caminants es desplaçaven fins a arribar a la ciutat. Aquesta idea de poble no afectat per la tecnologia ferrocarril s'esfuma aquí: ara els pobles estan comunicats entre ells fins al punt que un pont dissenyat pel pas humà ara es converteix en un camí per un mitjà de transport més veloç on la tasca de caminar d'un indret a l'altre perd totalment tot el seu significat: d'aquí, a l'importància del ferrocarril com a nou mitjà de transport que exandeix les seves possibilitats. Un altre dels elements a tenir en compte en aquest quadre són els dos vaixells que passen sota el pont al mateix

temps que el tren que passa just a sobre, aquests elements es relacionen en la mesura que representen contraris: el ferrocarril és el mitjà de transport que porta els habitants del poble a la ciutat per treballar, mentre que els vaixells estan associats al lleure, si posem aquests mitjans de transport en diàleg, ens adonem que el ferrocarril és una evolució de l'anterior. Seguint aquesta idea, Monet casa tradició i modernitat quan ens presenta dos tipus de transport: el fluvial per una banda, i el ferrocarril de vapor per l'altra. A l'esquerra del riu, Monet hi afegeix un nou ingredient al quadre: la presència de dues figures humanes amb un tamany menor, aquests observadors es subordinen al contingut de l'obra en sí, són testimonis i al mateix temps còmplices dels canvis que s'estan produint, la decisió de Monet de no concebre'ls protagonisme transmet que el pintor va voler fixar-se amb els canvis produïts amb el paisatge i el seu impacte, però no tant amb els agents d'aquest canvi tecnològic. No cal oblidar el riu, el qual no només separa els dos extrems del poble sinó que serveix de reflex tant pel que fa als pilars del pont com als vaixells, en la mateixa vena que en el quadre *Impressió Sol Naixent* (1872), Monet segueix tenint present la importància de representar aquests efectes cromàtics, en aquest cas, es vol reflectir que l'aigua del riu és cristal·lina i reflexa tot allò que passa aprop, un element de locus amoenus que es distancia del missatge principal de l'obra i opta en el seu lloc per posar èmfasi en els efectes visuals de la llum impressionista. En una línia similar, Monet capta també els elements que limiten allò visible i les reixes que observen entre els pilars que aguanten el pont són exemple de com Monet també és conscient dels límits de la pintura, d'allò visible i no visible, a més de jugar amb tradició i modernitat, visible i no visible també cal destacar el joc que fa el quadre entre línies horitzontals i verticals: el riu i el pont són línies horitzontals perpendiculars i les figures humanes, vaixells i columnes són els elements verticals del quadre. Els últims elements a destacar d'aquest quadre són: els arbres que podem trobar en el fons, el qual transmeten la imatge d'un indret campestre que encara no ha patit les conseqüències de la mecanització i la perspectiva hausmanniana del pont i les vies del tren, que suggereixen que sempre és possible anar més enllà.



Monet, C. (1875). Homes carregant carbó. París: Musée Orsay.

Concebut un any després de la primera exposició impressionista i abans de la segona, el títol d'aquest quadre que Monet executa té un títol que per sí mateix ja parla: els homes carregant carbó són els protagonistes d'aquesta obra i són un testimoni perfecte per demostrar les noves oportunitats laborals que la industrialització proporciona als seus habitants. I parlant de mecanització, el rol del carbó és cabdal com a font d'energia que permet eficiència en transports com el ferrocarril, un dels més fonamentals per desplaçar-se del poble a la ciutat. En quant la composició formal del quadre cal destacar en primer lloc les figures humanes que carreguen carbó, ubicades a la dreta i en diferents plans de la composició pictòrica: com podem observar, Monet subordina de nou les figures humanes al tema principal del quadre i això es tradueix en la reducció d'aquestes a ombres opaques disposades verticalment. També a la dreta cal destacar com Monet, per donar un joc de perspectives traça línies diagonals que separen els diferents passatges per on els obrers es traslladen fins al vaixell, a mida que ens endinsem de seguida podem notar que les figures humanes com els ponts es van simplificant de forma gradual fins al punt que més enllà el pont les figures del fons es difuminen a subtils taques de pintura. A l'esquerra, hi ha un petit canvi en quant el color: tot i que s'opta per fer ús del color fosc de l'aigua i el fangós de la terra que trobem a la dreta, el pintor opta per afegir matissos de color caoba i amb tocs subtilment vermellorsos, al mateix temps, les formes són més

clares que les de la dreta i són un dels elements més reconeixibles de la composició: de la mateixa manera que els treballadors passen pels petits ponts dels vaixells, els vaixells es mouen en diagonal fins a atravesar el pont i en la mateixa línia compositiva també es difuminen i simplifiquen quan més al fons del quadre es troben, quan més allunyats del que la visió pot abastar. De la mateixa forma que a la dreta, l'esquerra ens mostra figures humanes que han arribat al seu objectiu: el vaixell on carregaran la font de combustible (carbó). Com a resultat d'aquesta representació podem arribar a confirmar que el primer pla és plenament dinàmic tant pel que fa les figures humanes esquemàtiques com els vaixells, el vertader protagonista de l'obra: el mitjà de transport que permetrà el transport del carbó més fàcilment. En contrast a aquests dinamismes del primer pla, tenim les línies horitzontals que separen cada secció del primer vaixell, les úniques que realment es poden apreciar primer pla a l'esquerra, en la mateixa línia de l'estaticisme podem veure que el pintor ha optat per destacar l'altura del veler (sense bandera) dels vaixells que es troben una mica més allunyats de l'espectador, el resultat d'aquest recurs permet donar encara més èmfasi al mitjà de transport: el vaixell, el mitjà de transport fluvià, si ens desplacem més al fons, cal atendre especial atenció al que podríem considerar l'element menys abstracte de tota la composició: un pont que fa frontera entre les figures visibles i el pla del quadre on tot es difumina. En el mateix pont cal també tenir en compte un detall: Monet estableix un diàleg entre elements tradicionals i innovadors pel que fa l'arquitectura d'aquest pont: dins d'aquesta línia destaquem les columnes de pedra que subjecten el pont remetent materials de l'antiguitat, en contrast a aquesta al·lusió ens trobem amb una estructura feta amb ferro que té forma arquejada i combina línies verticals i diagonals, el material que podem considerar pròpiament contemporani a l'execució d'aquest quadre, al mateix temps ens trobem que just a sobre del pont també podem apreciar figures humanes en moviment, més sintetitzades que a la part inferior i més propera a l'espectador. L'espai també sembla al·ludir a una altra activitat econòmica, però tal com es representa no es pot determinar exactament quin ofici és, tot i que Monet sembla representar a una ocupació més tradicional. Si seguim observant, ja en el fons del quadre trobem un matís fosc del que és la borda del riu on al primer pla del quadre tenim els carregants de carbó i una mica més enmig un altre matís fosc que representa un pont similar al que veiem en primer pla. Ja cap al fons a la dreta tenim també elements que semblen dialogar entre sí: quatre pinzellades semblen representar de forma molt sintetitzada les xemeneies de la nova indústria, indret on el carbó que carreguen pot tenir ús i ja a terra es pot apreciar una caseta, que pot associar-se a un lloc on es desenvolupaven

oficis preindustrials, Monet sembla a estar suggerint que aquesta casa reinventa el seu ús com a resposta als nous temps industrials. Per concloure, aquest quadre representa la industrialització de la forma més explícita, prenent total consciència dels efectes que aquesta té en el paisatge i com a resultat opta per emprar colors opacs: on segurament Monet mostra la cara fosca de la moneda quan d'indústria es debat. Al mateix temps, el quadre es pot relacionar amb els dos anteriors: la difuminació de les formes allunyades és un recurs que ja hem vist a *Impressió, sol naixent* (1872) i la inclusió d'un pont que separa plànols i la significació dels mitjans de transport fluvials, són presents en el quadre *El pont del ferrocarril a Argenteuil* (1873).



Monet, C. (1877). Interior Gare St. Lazare. París: Musée Orsay.

Dins d'aquells quadres on considerem que la temàtica industrial té protagonisme real, aquest és un dels darrers quadres de Monet pel que fa l'etapa artística d'Argenteuil. El títol d'aquest quadre ja parla per sí mateix en quant la temàtica representada: l'estació de tren, un dels millors exemples per descriure la tendència de Monet a mostrar la modernitat del seu temps. La importància d'aquest quadre en l'obra de Monet en general és que no es tracta d'un quadre aïllat sinó que forma part d'un grup de quadres que giren al voltant del mateix tema, és el que Monet anomenarà sèries pictòriques, una concepció de la pintura que acompanyarà la resta de la seva carrera artística, tal com sembla suggerir aquesta cita:

Monet's paintings of the Gare Saint-Lazare were his first major commitment to the exploration of a single theme, an idea to which he was increasingly drawn. In 1872, he painted several versions of Camille alone or with other figures beneath the lilac trees at Argenteuil. His concentrated experience of picture making at the Gare Saint-Lazare in 1877 prefigured the later famous series of grainstacks, poplars and waterlilies. (Wilson-Bareau, 1998: 127).

Com podem veure en aquesta descripció, la decisió que va prendre Monet a l'hora de centrar-se en un motiu pictòric específic es va fer clara amb aquesta sèrie de composicions on es pintava l'estació de Saint-Lazare, aquesta iniciativa el va portar a explorar definitivament la pintura i els canvis que es produeixen en efectes llumínics, Monet utilitzava el tema com a pretext però, com hem vist amb els quadres anteriors, el color i els efectes tenen més importància que allò representat. De la mateixa manera que va rendre pintures on representava Argenteuil i la natura, l'exploració d'una única temàtica en el camp industrial, com és el cas de Saint-Lazare l'influenciarà notablement pel que fa la seva obra posterior, recopil·lades en sèries temàtiques.

Pel que fa la forma d'aquest quadre, cal destacar en primer lloc l'element més reconeixible de la composició: la teulada que cobreix l'estació de tren: aquesta estructura es percep com una coberta en forma de llibre invertit que destaca pel seu ús de materials moderns com és el vidre del mig i els cables que permeten el correcte funcionament del ferrocarril. Sent aquesta, la part superior de tot el llenç, el mode d'execució suggereix que Monet va quedar meravellat pels grans sostres que cobreixen l'estació, d'aquí que sigui l'element menys abstracte que el quadre ens ofereix. Una mica més abaix de les estructures que sostenen el sostre, cal destacar un altre element del quadre: el fum del tren que trobem a la dreta, ubicat enmig de la composició, és ja en aquesta part del quadre on el dinamisme de la màquina entra en joc, ja que s'evoca al procés d'arribada del tren a l'estació, en el aspecte cromàtic, cal destacar el color blau fosc del fum, que contrasta amb el colors opacs de la coberta i dels matisos blanquinosos que té el cel del fons de la composició (exterior estació). Tant en el centre com a la part esquerra del quadre, entren en joc els elements més essencials per al funcionament de l'estació, els trens: pintant l'interior de l'estació de Saint-Lazare, a més de mostrar la seva gran coberta, d'una forma més abstracta podem veure els ferrocarrils arribant a la seva destinació: gràcies a la difuminació de les formes de tots tres trens en el fons i la diferència de distància que hi

ha entre un i els altres transports, Monet aconsegueix evocar exitosament una sensació de moviment a l'espectador, d'una forma similar amb els vaixells d' *Impressió, Sol llevant* (1872). A la part inferior de la dreta, Monet ens repeteix una fórmula que hem vist en quadres anteriors com *El pont del ferrocarril* (1873), de nou, podem observar com la multitud que espera l'arribada del tren es subordina a la temàtica principal del quadre, de la mateixa manera que en el pont del ferrocarril, les figures humanes actuen com a testimonis de la innovació que es representa en aquest quadre: una estació de tren que permetrà a aquest grup de gent poder desplaçar-se de forma més pràctica del poble a la capital, a més d'aquest significat, Monet torna a incidir en un tòpic que es recurrent en els seus quadres: les relacions entre labor i oci, el poble seria el lloc ideal on desenvolupar les activitats d'oci de l'època, s'associa al descans dominical, per contra, a la ciutat noves oportunitats de treball sorgeixen com a resultat de la industrialització. Finalment, al fons de la composició notem de seguida un contrast entre tonalitats predominantment opaques i la claror de les formes exteriors on fins i tot podem percebre vivendes tant a l'esquerra com a la dreta del quadre, aquests elements del quadre, tot i que es troben marginats de l'acció principal també dialoguen amb el tema principal de l'obra: es subordinen d'una forma similar a les figures humanes de l'interior de l'estació, sent testimonis i còmplices dels canvis que es produeixen en el paisatge: construcció de ferrocarril en aquest cas.

Per concloure, cal remarcar que aquest quadre de Monet és un dels millors exemples per il·lustrar com Monet ens mostra en la seva puresa els canvis urbans que s'estan produint a la ciutat. La magnitud de la infraestructura que Monet ens representa a la part superior del quadre és un dels testimonis del progrés industrial, de la possibilitat de nous materials com el vidre i el ferro, de la mateixa manera cal destacar un nou mitjà de transport: el ferrocarril, mitjà gràcies el qual la gent es pot desplaçar amb més facilitat del camp a la ciutat. Seguint aquesta idea, Monet no es limita a pintar l'interior de l'estació sinó que el fa dialogar amb l'exterior del fons, transmetent la idea que la ciutat està més aprop que abans. En quant les figures humanes, dialoguen amb el contingut de l'obra però al no constituir el tema principal de la composició es subordinen al motiu principal i actuen com a observadors dels canvis, dins d'aquest grup de gent Monet s'identifica com a un testimoni més.

4.3. El retret paisatgístic

Si a l'apartat anterior ja havíem vist la faceta industrial del pintor pel que fa les formes de representació, aquí ens centrarem en les composicions en les que Monet opta pel locus amoenus i no dóna protagonisme a la indústria. D'una forma similar, les obres es comentaran cronològicament, amb la intenció de veure l'evolució formal d'aquestes i determinar per tant l'actitud de Monet davant de la realitat que tradueix en el llenç. En quant l'acotació de la cronologia, només s'escolliran quadres corresponents a l'etapa d'Argenteuil (1872-1877).



Monet, C. (1872) *Primavera a Argenteuil*. Portland: Portland Museum of Art.

En primer lloc, cal destacar que el títol d'aquest quadre parla per sí mateix: Monet opta per concebre un paisatge a la ciutat d'Argenteuil en època primaveral. L'elecció d'aquesta estació de l'any no és casualitat en el pintor i de seguida ens adonem que Monet volia captar amb la seva puresa els colors d'aquesta estació de l'any. Sens dubte, l'element més destacable del quadre el trobem ben proper a l'espectador i ocupa gran part de la composició: la verdor del camp és la més suggerent de la primavera i els seus colors vius, i aquesta capacitat d'evocar dóna un excepcional ingredient líric a aquest quadre i el resultat és molt eficaç ja que l'espectador veu aquesta verdor aprop seu i entra de seguida en el quadre, ja que es sent atret per la vivacitat d'aquest color. Al mateix temps, aquesta

sensació de proximitat de l'espectador respecte l'herba que trobem a primer pla del quadre, s'aconsegueix gràcies al fet que Monet no inclou cap element que obstaculitzi l'herba. En el mateix pla, ja una mica més al fons Monet introdueix un altre element natural: els arbres, pel que fa les línies de composició, les línies verticals predominen en aquest pla a excepció de l'arbre que trobem més proper a l'espectador, gràcies a aquesta ruptura que Monet fa amb la verticalitat, és capaç de suggerir el moviment del vent i les possibles alteracions que aquest pot provocar en el paisatge, en aquest cas, plasmant un tronc que a diferència dels que veiem més al fons, trenca amb la verticalitat d'aquests. I havent esmentat la verticalitat dels arbres, l'espectador pot advertir immediatament l'habilitat del pintor per evocar una perspectiva d'allunyament mitjançant les línies verticals paral·leles que hi ha entre els arbres de l'esquerra i la dreta, a més del dibuix, Monet també utilitza la pintura per evocar la fondària a la composició: en aquest cas, trobem un element del quadre que pot sorprendre una mica a l'espectador, el color groc ataronjat dels arbres sembla no correspondre a l'estació de l'any que Monet opta representar, ja que contrasta notablement amb el color fred i els matissos foscos de la vegetació que trobem a l'herba de sota i evoquen abans a la tardor que a la primavera. Fora del que pot evocar els colors escollits en aquesta part del quadre, la perspectiva de fons del quadre s'aconsegueix amb un recurs que Monet explota molt bé en aquest quadre: a mida que ens allunyem més de l'espectador trobem de forma gradual major presència del color reminiscent de la tardor, a aquest s'el sumen subtils línies verticals a la dreta, que es fusionen en el color predominant d'aquesta part del quadre. A més d'aquest evocatiu recurs utilitzat en el quadre, cal destacar com Monet evoca la llunyania dels elements del paisatge disminuint notablement el tamany d'aquests i utilitzar part del riu per reforçar aquesta separació, el resultat d'aquest recurs es troba en la representació d'un camp verd que es pot relacionar amb l'anterior, però bastant més allunyat del que l'ull del pintor pot percebre, destaquem també en aquesta illa la presència de dos arbres que es redueixen a pintures de línia llarga i gruixuda, en contrast de la tècnica més puntillista utilitzada pels arbres més propers a l'espectador, un nou element que es pot percebre és la presència de dues taques en el fons, ja molt poc visible per l'ull de l'espectador però perceptibles per matís blanc i vermell que el pintor molt subtilment afegeix, aquí el pintor representa dues cases a la vora del riu, però completament subordinades al paisatge. Si ens movem més cap a l'esquerra ens adonem immediatament d'un dels elements més importants del quadre: un riu separa quatre illes: la del primer pla i la del fons a la dreta i la que trobem a mitja distància de l'espectador, a l'esquerra i un petit matís del que és la

quarta illa, a l'esquerra, on també podem percebre la subtil representació de dues cases amb els mateixos colors que la de la dreta al fons. A més d'aquest rol de separar les porcions de terra amb vegetació, el riu també dialoga amb el cel, ja que cromàticament utilitzen els mateixos colors, i això es fa visible per l'opció d'utilitzar el cian difuminat en els dos casos, així com el reflex dels núvols que podem trobar al centre de la composició, que tot i tapat parcialment per l'arbre inclinat, encara es pot notar com Monet mostra la clara intenció d'evocar una aigua cristal·lina on el bon temps del cel es reflexa en aquest: lirisme que ens evoca a un locus amoenus traduït en el llenç. De nou, a l'esquerra del quadre, una mica allunyat de l'espectador trobem la mateixa fórmula emprada en el pla més proper: l'illa destaca per la verdor i els arbres disposats verticalment, que contrasten amb les línies horitzontals i curbes del riu, tanmateix, el que diferencia aquesta illa de la principal es troba en el fet que el color tardorenc té una presència mínima, donant predomini al verd de la primavera, i la sensació de fons no és tant explícita com el primer pla de la dreta. Per concloure aquesta descripció, cal destacar que aquesta obra és un mèrit per part de Monet ja que aquest no representa cap figura humana que es subordini al paisatge i en el seu lloc dues cases a cada banda de la composició i al fons es subordinen, tanmateix, la fita més important d'aquest quadre recau en el fet que Monet evoca un lirisme propi del locus amoenus, aspecte que en el seu temps es tradueix com la no inclusió d'elements industrials en un quadre.



Monet, C. (1874). *El pont d'Argenteuil*. París: Musée d'Orsay.

L'obra *El pont d'Argenteuil* de Claude Monet és un altre dels millors exemples que es poden il·lustrar quan parlem de la faceta paisagística d'aquest pintor quan de no incloure la indústria més moderna es tracta. En primer lloc, l'element que més destaca en aquest quadre és l'ambigüitat del seu títol: tot i que efectivament apareix un pont, aquest es troba en el racó dret de la composició i no al centre de l'acció principal, com podríem esperar-nos. Tanmateix, les seves formes són clares i perfectament discernibles de la resta d'elements que apareixen, fins i tot encara que el pintor hagi optat per no incloure una part del pont i deixar la composició oberta a ulls de l'espectador, aquest es troba amb la llibertat d'imaginar mentalment com continua el pont i que hi ha a la banda dreta d'aquest, lloc des d'on Monet està pintant la pictoresca escena. Pel que hem observat fins ara, sembla a ser que en aquest cas Monet posa èmfasi en l'ordre en el que l'espectador ha de llegir els elements que componen el quadre: tot i la ubicació del pont al marge de l'acció principal, Monet valora notablement la seva utilitat com a infraestructura tradicional que permet salvar accidents geogràfics com els rius i permetre el pas dels habitants d'un costat a l'altre. Un altre dels motius pel qual el decideix incloure en el títol del seu quadre respon a la tendència d'aquest pintor a incloure un pont com a element del paisatge: recurs que es pot advertir immediatament en obres de temàtica industrial com *El pont del ferrocarril a Argenteuil* (1873) i la posterior *Homes carregant carbó* (1875). Aquesta apreciació suggereix que la importància dels ponts no és exclusiva d'aquelles obres on Monet fa referència a algun element de la indústria o aquelles que es centren obertament amb el món industrial, ell aprecia l'arquitectura que constitueix aquests ponts i inclourà tant aquells que estan erigits a partir de materials tradicionals com aquells que utilitzen materials propis de la indústria moderna, com el ferro. Havent dit això, els quadres no només aprecien el pont des de la seva utilitat, sinó que també hi ha una apreciació estètica d'aquests, una sensibilitat que es tradueix amb una pinzellada que tracta de captar els detalls més minuciosos dels ponts que Monet observa. Deixant de banda els colors opacs que componen els elements del pont, el vertader protagonisme de l'acció es troba en els vaixells que trobem relativament a prop de l'espectador, tot i que hi ha un joc entre línies verticals i horitzontals en la mateixa vena que el pont del racó, aquí hi trobem unes diferències importants: en primer lloc, vivacitat en els colors, ja que els vaixells incorporen blanc en la seva base i l'ocre en les seves estacades i el pal de bandera. En segon lloc, i més important, cal destacar que els dos vaixells són els elements realment dinàmics del quadre i que aquests fan de l'aigua del riu objecte del moviment d'aquests vaixells, aquesta apreciació de l'ull de Monet respon a una necessitat de captar l'instant: l'element

més fugaç del temps, Monet té el mèrit de ser un pintor de l'instant i aquest mèrit es pot entreveure en aquesta crítica: “Una dedicación tan apasionada a la percepción instantánea implica una falta total de interés por el objeto pintado y el rechazo a alterar los datos proporcionados por la visión para acomodarlos a unas preferencias puramente estéticas.” (Roseblum & Hanson, 1992: 437). Una vegada més, la observació que aquests dos autors ens posen a taula defineixen l'actitud experimental que Monet té en la seva rica producció dels anys d'Argenteuil, es sobreenten que el tema de l'obra no és la principal inquietud de Monet, sinó un pretext per poder pintar posant el focus en els efectes sensorials de la pintura. Tanmateix, aquests efectes sensorials s'han de plasmar d'acord als principis estètics de les belles arts i Monet té el mèrit de captar l'instant, retenir-lo i pintar-lo d'acord amb les impressions que tant colors i formes el susciten, al mateix temps, el seu mèrit rau en la seva capacitat de conèixer els límits que el camp visual li proporciona, respectant-los al màxim. Més enllà d'aquesta preocupació de la forma, la idea de captar l'instant és producte d'una mentalitat que comença a governar a l'era de Monet, tal com suggereix aquesta explicació:

El fin del siglo XIX descubre brutalmente la duración. se inventa para ella este término de cuarta dimensión. Bergson, por ejemplo, escribe que el arte, no aislando el presente otorgaría a las cosas una especie de cuarta dimensión. Bergson en su filosofía, Proust en su novela, Monet en sus *series* están obsesionados por la idea de que ni nuestro ser ni las cosas permanecen semejantes a sí mismas, de que no se mantienen intactas en su identidad. (Calvo Serraller & Huyghe, 1986: 30).

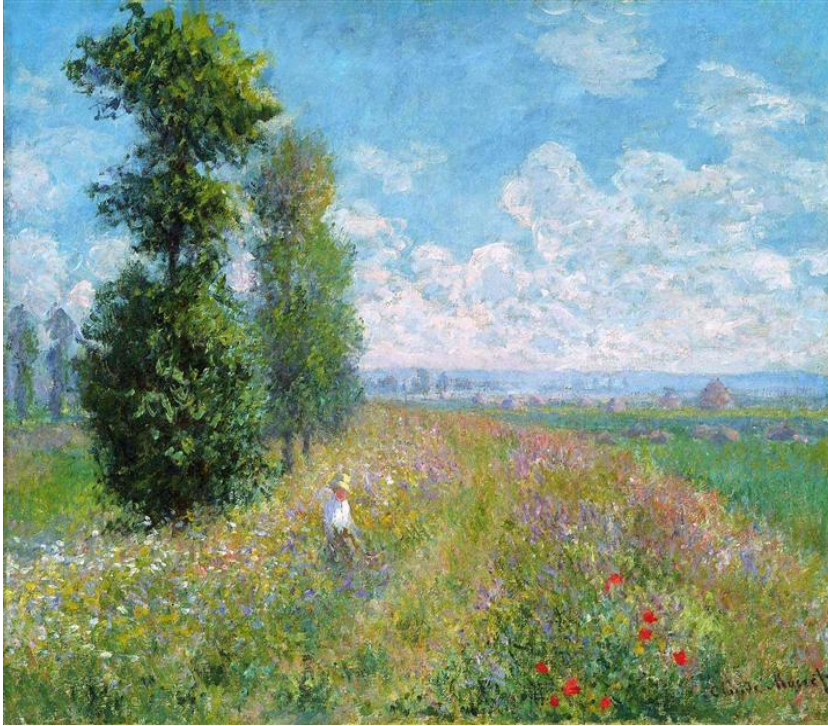
Tal com podem veure en aquesta observació, les inquietuds que Monet mostra quan de captar l'instant es tracta, és una preocupació que és producte del temps on el pintor viu i es manifesta a altres àmbits de la societat: el pensament, la literatura i fins i tot l'art. Fins ara, les dimensions conegudes a l'art eren tres: l'alçada, l'amplada i la fondària, però una nova concepció del fet artístic afegeix una altra: el temps, la dimensió més poderosa, la única capaç d'alterar realment l'estat i la forma de les coses. A falta de millor exemple, Calvo i Huyghe fan una observació interessant i encertada quan inclouen a Monet i les seves sèries temàtiques: l'exemple és molt il·lustratiu d'aquesta inquietud ja que sota el pretext d'una mateixa temàtica, Monet es permet el privilegi de captar el canvi d'allò que l'envolta i sap que tot allò que pinta d'un dia per l'altre pot canviar notablement la morfologia del paisatge que representa. En el cas concret d'aquest quadre, com hem dit anteriorment, la inquietud que Monet té per representar el temps es pot detectar

ràpidament amb el moviment dels vaixells i l'aigua, elements de la composició que trobem més propers a l'ull de l'espectador. També aquesta inquietud sobre la temporalitat es trasllada als núvols que representa al cel: captar aquest instant és decisiu per a Monet, ja que és conscient que forces de la natura com el vent poden endur-se els núvols que ha vist hores enrere.

Deixant de banda els elements dinàmics de la composició, Monet opta per incloure altres elements estàtics al fons de la composició: cal destacar l'ús del color verd en forma de taques i breus pinzellades: el resultat és una massa d'arbres que s'estén fins al pont, i a més del pont i la massa d'arbres cal destacar també la presència de dues cases: la de l'esquerra al fons, que es fusiona amb la massa d'arbres del mateix pla i un edifici adjacent al pont que trobem a la dreta, fins i tot, més enllà del pont podem entreveure la teulada d'una llar que també es troba a la vora del riu.

Un altre aspecte que també cal tenir bastant en compte en aquesta composició és el rol que l'aigua té: la transparència de l'aigua fa que tots els elements que Monet pinta a la superfície es reflexin en aquesta: el cel i els seus núvols, els vaixells i les seves estaques, les estructures que subjecten el pont, l'illa on trobem la massa d'arbres i les cases: tots aquests elements també es veuen reflectits en l'aigua, l'excepció es troba en la teulada que trobem més enllà del pont, la qual no entra pràcticament al camp de visió del pintor. El resultat d'aquest reflex a l'aigua transmet a l'espectador lirisme: l'aigua cristal·lina on tot fa de mirall és molt evocatiu i propi d'un locus amoenus.

Per concloure, considerant com tots els elements d'aquest quadre s'interrelacionen, Monet ens rendeix una escena de paisatge on no hi ha rastre de la indústria moderna però sí subtils referències d'acció humana: tal com podem observar en els vaixells i en les construccions que envolten la composició: el pont i les cases a la vora del riu. Al mateix temps, l'oci també té una referència subtil: els vaixells que es mouen cap a la dreta.



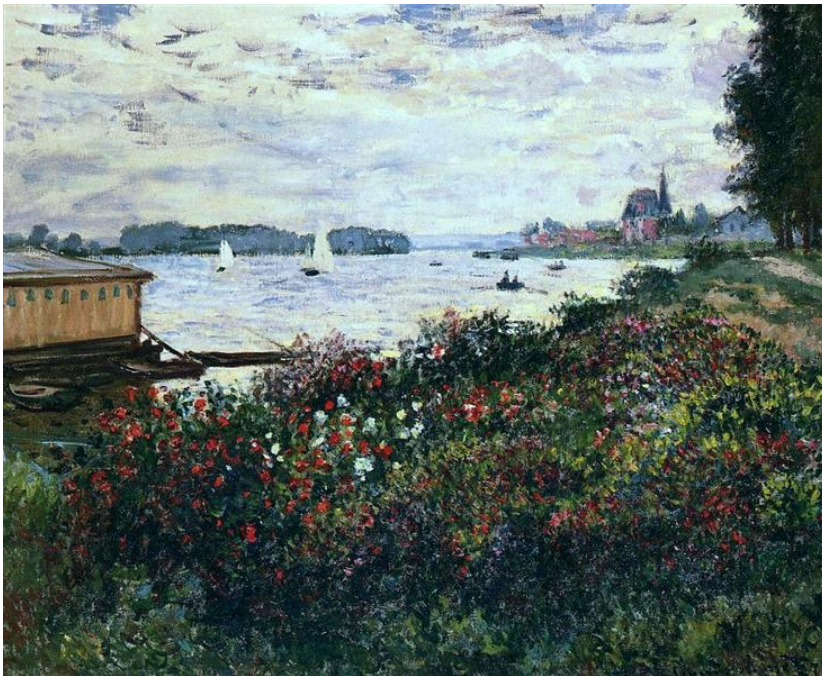
Monet, C. (1875). *Prat amb àlbers*. Massachusetts: Museum of Fine Arts Boston.

Monet de nou concep un altre panorama paisatgístic, però aquest cop donant ple protagonisme al prat i les flors que aquest té. Com hem vist fins ara, podem afirmar que aquesta és un dels pocs exemples on Monet representa un paisatge verd sense ponts o rius, donant com a resultat una escena on es destaca l'absència de reflexes de la llum i la poca presència de colors apagats. Havent dit això, cal destacar en primer lloc la vegetació i flors de la dreta, les quals s'ubiquen a prop de la signatura del pintor, en aquesta part del quadre Monet aconsegueix donar volum a una part de la vegetació per destacar la seva densitat en comparació de la resta, per aconseguir aquest efecte visual de volum Monet emprava taques de verd fosc que permeten a la retina discernir plans de visió. En el mateix pla, Monet utilitza tècnica puntillista per representar les roses que hi ha a l'herba emprant el color vermell i a mida que ens allunyem de l'escenari més proper a l'espectador, el vermell d'aquestes flors es barreja amb el blau d'altres flors i una gespa d'un color verd clar, a diferència de la gespa del primer pla, amb matissos clarament més foscos. A més de fusionar els colors per transmetre sensació visual de llunyania, Monet emprava amb molt èxit línies corbes a la dreta, centre i part esquerra de la composició, a aquest joc de perspectiva se li suma un ingredient interessant que acaba de completar aquesta sensació de llunyania: ben al fons del quadre, ocupant el centre i arribant fins al racó dret tenim una part del paisatge pintada clarament des de l'impressió visual i amb formes que poden

considerar-se imperceptibles per l'ull. Aquesta llunyania de l'objecte respecte el camp visual des del qual el pintor representa es tradueix en aquest cas en un fons blau que pràcticament es fusiona cromàticament amb el blau clar del cel. Si tornem al pla mitjanament proper a l'espectador que hi ha a l'esquerra podem percebre de forma clara una figura humana i la seva vestimenta, gràcies a l'ús del color blanc i taques de colors vius, es poden percebre subtilment el cos i la vestimenta de qui es representa, encara no podem apreciar el seu rostre, aquesta figura humana, com és habitual als quadres que Monet pinta, es subordina al motiu principal del paisatge: el prat i la verdor que domina en aquesta, aquest recurs de reduir figures humanes a esquemes geomètrica i pictòrics o altres motius del quadre és emprada per Monet per transmetre aquesta sensació de immensitat i com a resultat les figures humanes i altres elements disminuïts del seu tamany real al quadre volen transmetre la impressió de mer testimoni, especialment si opta per incloure humans o elements que són fruit d'aquests o que compleixen una funció útil per ells (e.g. pont). En el mateix pla, el punt de fuga s'utilitza d'una forma gairebé idèntica: les corbes del prat porten al fons, però hi ha una diferència a destacar: si a la dreta teníem una mínima presència de colors vermells (flors), a l'esquerra predominen subtils pinzellades de color blau, que tot i més nombroses són menys distingibles que les vermelles i es fusionen més en la verdor dominant del paisatge. Una mica més cap a l'esquerra tenim un element que trenca notablement amb les línies corbes que dominen gran part del quadre i al mateix temps tenen com a funció principal la de separar els plànols: subtils línies verticals representen els arbres i hi ha un clar predomini de pinzellades puntillistes de color verd, tanmateix, hi ha una diferència a destacar entre els dos arbres pel que fa l'aspecte cromàtic: l'arbre que es troba més proper a l'espectador a més de ser la forma menys abstracta i perceptible del quadre, destaca per la barreja de colors verdosos i matisos opacs així com un joc d'amplades aconseguit a través de la pintura: sent la part inferior la més espesa i la del mig la més nua pel que fa la presència de fullatge a l'arbre i una part superior que és un terme mig dels dos anteriors. Si ens movem cap al racó esquerre podem advertir immediatament una simplificació dels mateixos elements que trobem a primer ull de l'espectador: la gespa i un matís de les flors vermelles i blaves que hem descrit, i més visible i important: dos arbres que tornen a aportar verticalitat a la composició i tenen un clar to que contrasta amb la claror del cel blau. Per últim, pel que fa la dreta, hi ha una presència total de verd clar amb matisos blavencs: donant clarament un to més fred en comparació a la resta de les parts del quadre i més al fons formes poc perceptibles i reduïdes a fórmules pictòriques. Havent analitzat

gran part dels elements a la part inferior del quadre, la resta de la composició està cobert pel blau clar difuminat del cel així com el blanc dels núvols, que a mida que ens acostem al fons es concreten més: aquest efecte que Monet aconsegueix en la representació dota a aquest quadre d'un element que podríem classificar pròpiament de dinàmic: la captació d'uns núvols que es mouen per l'acció del vent.

Per concloure, aquest quadre és un dels altres exemples que podem trobar d'obra on la natura té un màxim protagonisme, i en comparació de les obres que hem vist anteriorment i que tampoc contenen referències a la indústria. Aquest elimina motius freqüents del pintor: aigua, vaixells i ponts, posant el focus en la natura crua en el seu lloc i captant la verdor d'aquesta amb un dia parcialment ennuvolat.



Monet, C. (1877). *Ribera del banc a Argenteuil*. Hakone: Pola Museum of Art.

Aquesta darrera pintura és la darrera pintura de paisatges de l'etapa del pintor a Argenteuil que no té referències que es puguin classificar com a industrials. Tal com suggereix el títol d'aquesta obra, el pintor torna a pintar una escena on el protagonisme recau en la riera d'Argenteuil, tanmateix, cal remarcar importants diferències en aquest quadre respecte d'altres i aquestes les enumerarem en aquest darrer apartat. L'aspecte que crida més l'atenció en aquest quadre es troba en el pla més proper a l'espectador i aquest al mateix temps cobreix tot el primer pla: una gran massa de vegetació a la vora del riu obstrueix gran part de la plana i en aquesta gran porció, Monet fa un perceptible joc de

contrastos en la massa espesa de vegetació: en primera línia i més proper a l'espectador predominen de forma evident un verd de totalitats clarament fosques a excepció d'algunes parts on el verd té menys matis d'opacitat. Si ens allunyem una mica de la part més inferior del quadre, la qual acabem de descriure, l'espectador ja pot notar un joc de contrastos: a més de la presència del verd fosc i el verd més clar, el pintor opta per incloure colors més vius que es redueixen a punts: flors blanques i vermelles contrasten amb el color fosc de l'espessa herba i es concentren especialment a la part esquerra abans d'arribar la riera, la fórmula que acabem de descriure torna a apareixer de forma més subtil a la dreta, estant més aprop de la superfície terrestre. Si ens anem al racó dret veiem que en contrast del primer pla, Monet opta per deixar la zona àrida i contrasta amb la massa caòtica que predomina en la major part de la composició, en el mateix pla cal també destacar els arbres que pinta al racó: aquests colors opacs, a diferència dels que trobem al primer pla doten a la composició d'un element d'equilibri que distingeix la resta d'elements vegetals del quadre. Si ens anem al fons de tot a la dreta, més enllà dels arbres, podem veure una illa allunyada del pla principal de l'obra, allà trobem cases, elements del quadre que tenen com a funció representar els elements estàtics des d'on es poden observar els canvis que el paisatge d'Argenteuil ha patit com a resultat d'aquest creixement massiu de vegetació a la vora del riu, al mateix temps aquestes cases són visibles gràcies a les coloracions vives que Monet ha utilitzat en el fons, aquest recurs contrasta notablement amb l'illa que trobem en el fons del racó esquerre on lúnic que podem distingir són rastres de vegetació amb matissos de blanc. Deixant de banda les superfícies terrestres horitzontals i el punt de fuga diagonal que trobem al primer pla, el pintor decideix incloure de forma subtil elements humans: en aquest cas, barques que es mouen pel canal fluvial: aquest és amb seguretat l'element més dinàmic que ens pot oferir el quadre, ja que Monet posa èmfasi amb la llunyania d'aquests vaixells respecte el seu punt de partida, el qual el trobem a l'esquerra i mitjanament a prop de l'espectador, a més de poder percebre de forma molt clara una caseta i una zona per aparcar els vaixells just enfront d'aquesta, aquest element del quadre interactua directament amb els vaixells en moviment que naveguen per l'aigua i al mateix temps dota de sentit el dinamisme que trobem més el fons, sigui aquest amb vaixells amb veler com barquetes allunyades que es representen amb una pinzellada llarga, com és el cas de les quatre més distants. De nou, i com és habitual en les pintures de Monet cal fer una observació també a l'aigua i el seu reflex: en aquest cas, Monet opta per representar un Argenteuil cel el qual està completament cobert pels núvols, i per evocar de nou aquest últim efecte mirall tenyeix

l'aigua de color blanc. Des d'un punt de vista interpretatiu, el temps ennuolat representa la tristor i aquest ingredient líric és de nou present en aquesta composició pictòrica: si a aquesta nuvolositat la posem en diàleg amb la gran massa de vegetació que cobreix la vora del riu, el pintor ens transmet nostàlgia, ja que gràcies al temps ennuolat podem sobreentendre que la massa de vegetació que cobreix la vora del riu és un canvi de la natura del que el pintor és conscient i troba a faltar l'aspecte original d'aquesta porció de terra. Per concloure, aquest quadre és l'últim que hem inclòs a la categoria de quadres paisatgístics sense indústria i sens dubte el to nostàgic d'aquest quadre i la poca accessibilitat que té l'espectador a l'escena es suggereix amb aquestes paraules:

Según *Argenteuil, la berge en fleurs*, todo parece indicar que Argenteuil estaba perdiendo todo su encanto de pueblo rural y se estaba convirtiendo más en un centro suburbano comprometido e industrializado. Así pues, lo que Monet había pintado anteriormente era un mito. poco más tarde, se traslado a Vétheuil. Este pintoresco pueblo no tenía ferrocarril, fábricas ni excursionistas. (Calvo Serraller & Huyghe: 1986: 51).

Tal com podem observar en aquesta explicació, l'elecció d'aquest quadre per entendre els sentiments de Monet el darrer any d'Argenteuil és pertinent, els elements que hem posat en diàleg tant a la part superior com inferior del quadre són un clar exemple de com el quadre adopta un to trist i l'espectador, al contemplar aquest ambient, es troba poc convidat a participar en l'escena que aquest quadre representa. Aquí la idealització del paisatge que hem vist en quadres anteriors desapareix i en el seu lloc una saturació de gespa bloqueja el pas de qui es passeja.

5. Conclusions

A arrel de les nostres observacions, podem concloure que Monet mai va tenir una doctrina o ideal explícit sobre què és la bona pintura, aquesta actitud respon al seu caràcter rebel que Monet tenia ja des de ben jove, comportament que mostrava quan es sentia obligat a assistir a l'acadèmia del Gleyre, institució dominada per ideals tradicionals sobre la pintura. El seu caràcter rebel es consolida quan els artistes Jongkind i Boudin, dels que ha rebut major influència el coneixen i l'ensenyen noves formes de pintar: Jongkind l'introduirà a la pintura a l'aire lliure (plein-air) i Boudin congenià amb Monet degut que tots dos compartien una posició anti-doctrinària davant el fet pictòric. Aquestes

circumstàncies biogràfiques portaran al pintor a optar per un estil individual: pintarà sèries d'un mateix tema, però al mateix temps tindrà que respondre a dues demandes: una pintura paisatgística despullada d'elements industrials que tot i actualitzada a l'estil impressionista, conté motius tradicionals (com ara arbres, ponts i rius), contra una pintura industrial que reinterpreta el paisatge d'acord a aquests canvis (sent les fàbriques, els ferrocarrils i els ponts de ferro els elements més remarcables). Davant d'aquest cúmul de circumstàncies, Monet utilitzarà el tema com un pretext per fer sèries del mateix motiu o indret, però la seva vertadera preocupació recaurà amb els efectes del color i les relacions que s'estableixen amb els elements que componen el quadre. El resultat de tot això ens porta a afirmar que l'etapa d'Argenteuil és ambigua en quant les preferències temàtiques del pintor: per una banda, els primers anys mostren que el paisatge d'Argenteuil i els seus voltants seran una gran font d'inspiració pel pintor, portant a un idealisme preindustrial traduït a la nova forma de pintar, tanmateix, el pintor es veu obligat a desplaçar-se del poble i mostrar a través del llenç la consciència col·lectiva que hi havia sobre el progrés social i canvis que patia la capital, no salvant-se d'aquest procés la villa d'Argenteuil on està instal·lat. Un altre dels motius pel quals va optar a les sèries respon més aviat a una actitud filosòfica, que, com hem vist afectava a la societat: el pas del temps, aquesta inquietud, cal remarcar, porta als impressionistes a ser el que són i Monet no és una excepció: el punt de partida és que la realitat està subjecte a constant canvi i no hi ha res perenne, tot està subjecte a la llei del canvi, i això es tradueix amb una pinzellada ràpida i llarga, o bé un puntillisme que intenta captar tant els elements estàtics com dinàmics que es perceben amb la vista. A això, cal sumar-hi també una nova concepció del color, la qual Monet també assimilarà: la llum solar s'associa al color transparent i és mare dels colors primaris, l'arc de sant Martí i els seus colors són la nova referència i substitueixen el tradicional concepte de clarobscur barroc, portant com a resultat a la supressió del color negre.

A més d'aquests canvis que afecten l'àmbit artístic, cal afegir també un cúmul de canvis que afecten més a nivell col·lectiu i no només als pintors, aquests es poden sintetitzar en tres tipus: d'àmbit polític-social, filosòfics i urbans. En primer lloc, Hugh Honour sintetitza els canvis polítics i socials que es produeixen a la França de finals del segle XVIII i inicis del XIX en el llibre *El romanticismo* (2007), a més de tenir com a punt de partida la Revolució Francesa (1789) i els canvis que aquesta té a l'estructura social (transició antic-nou règim) i l'impacte que aquesta té a la mentalitat d'aquesta generació,

Honour es proposa definir el moviment que anomenem Romanticisme, tot nomenant les seves característiques i justificant per què mereix aquest nom i no un altre. Tot i que el seu assaig no entra a definir què és l'impressionisme ni entra en cap aspecte de la vida de Monet, sí ens ajuda a entendre les circumstàncies que a llarg termini favoreixen la proliferació d'aquest moviment artístic exclusiu en la pintura.

Un pas més endavant es dona en el llibre de Michael R. Orwicz *Art Criticism and Its Institutions in Nineteenth-century France* (1994), que a més d'analitzar els factors socials i polítics que afecten al camp artístic i les institucions que el sostenen, utilitza dos fets històrics: la Revolució Francesa (1789) i la Revolució de 1848 i teoritza com aquests han pogut impactar en el sorgiment d'una nova forma de crítica d'art, que enlloc d'analitzar artistes i períodes concrets de forma anecdòtica, interpreta l'art a partir de qüestions estilístiques i socials, mostrant una clara preocupació per l'impacte que aquests estils artístics tenen entre el públic i els crítics de l'època. L'elecció d'aquests dos esdeveniments històrics per part de Orwicz no són casuals i l'ajuden a hipotetitzar com els moviments directament anteriors a l'impressionisme (Romanticisme i Realisme) poden vincular-se amb altres corrents artístiques del mateix segle, com és l'Impressionisme.

L'últim factor que afavoreix el sorgiment de l'Impressionisme el podem trobar en Reyero al seu llibre *Introducción al Arte Occidental del siglo XIX* (2014), el qual parteix de la idea que el París de finals dels anys 1860 és el centre artístic per excel·lència, per reforçar aquesta idea Reyero es val de dos tipus d'innovacions (científiques i artístiques) i es posa a la pell de la mentalitat d'aquesta generació, arribant a fer un elogi al progrés. A més, un altre dels mèrits a destacar arrel de les observacions que fa Reyero és la connexió que estableix entre el Realisme i el seu corrent artístic successor: l'Impressionisme, tot i que reconeix que hi ha un canvi en la forma de pintar i captar la realitat en els pintors impressionistes, podem veure com defensa que el Realisme havia influït a aquest moviment en quant la temàtica: en tots dos moviments trobem una inquietud similar, que és la de representar el paisatge modern: com a resultat, hem vist que és comú trobar imatges que fan referència a la modernitat (com ara els nous materials amb el que es construeixen els ponts així com la representació de ferrocarrils i trens i xemeneies de les fàbriques). Pel que podem deduir en els arguments de Reyero, a més de captar les impressions fugaces que es presenten a la vista, l'impressionisme vol també captar el

temps i això ho fa adoptant l'actitud d'una pintura anecdòtica que capta la modernitat, tanmateix, Reyeró no entra amb les dues tendències que es produeixen a l'impressionisme d'Argenteuil: el paisatge pre-industrial vers l'industrial, el qual hem vist que va portar dos tipus de demandes a satisfer, sent Monet el millor exemple d'aquestes paradoxes.

Cal dotar també donar protagonisme a les fonts primàries, ja que aquestes ens ajuden a veure com ha evolucionat la definició d'impressionisme a partir de les observacions d'autors que van viure a finals de la dècada 1860 i gran part de la dècada de 1870. El punt de partida és Émile Zola (1868), el qual va escriure el seu assaig quatre anys abans que Monet s'instal·lés a Argenteuil i sis anys abans de la primera exposició impressionista. En aquesta font, tal com el seu títol (*Les actualistes*) suggereix, Zola adopta el to d'un cronista que pren consciència de les ruptures que s'han produït en l'àmbit artístic i aquestes les atribueix ser producte del present, ha sorgit un nou gust entre el públic i aquest grup de pintors intenten tenir èxit abandonant les tendències que consideren tradicionals. Tot i que trenquen amb les convencions Zola assumeix que l'art no deixa de ser producte del seu temps. Tot seguit, i allunyant-se d'aquesta acceptació dels canvis que es produeixen en l'art, tenim l'assaig de Mallarmé, escrit al mateix any que va tenir lloc la primera exposició impressionista (1874). El to d'aquest assaig canvia completament respecte el de Zola i és un bon exemple per mostrar el desconcert i estupefacció que va causar la primera exposició entre gran part de la crítica, la qual es trobava davant d'una forma d'art que els resultava difícil de categoritzar entre les tendències artístiques del moment. Si llegim detingudament l'assaig ens adonem immediatament d'aquest sentiment que expressa, arribant a veure a Manet literalment com un pintor que ha pervertit l'art. A més, Mallarmé mostra preocupació de l'impacte que podria tenir aquesta nova forma d'art de cara al públic, el qual es sent atret davant la forma de pintar i la dona per bona; el resultat és l'adquisició d'un mal gust per l'art segons sembla suggerir el punt de vista de Mallarmé. L'última font primària que volem destacar a mode de conclusió és *La nova pintura* de Duranty (1876), el qual va ser escrit el mateix any que va tenir lloc la segona exposició impressionista. El to que trobem en aquesta font difereix notablement del que Mallarmé escriu. Enlloc de mostrar desconcert davant de les novetats que es produeixen en el camp de la pintura, Duranty es dedica a escriure en què consisteix aquest canvi, i com a resultat dota a l'impressionisme d'una definició més clara en quant a terme artístic. Duranty parla de quina és la concepció que tenen aquests artistes del color i fins i tot

mostrant admiració per la seva originalitat com a artistes, recalcant que aporten importants novetats. Per Duranty la concepció del color és la més destacada.

Finalment, per entendre millor la concepció pictòrica d'un impressionista cabdal com Monet, aquesta recerca tanca entrant en les circumstàncies específiques que es produeixen a la vida de Monet durant l'etapa d'Argenteuil. Rewald és el punt de partida quan es tracta d'entendre les circumstàncies biogràfiques que porten a Monet a ser el que és: un pintor rebel i anti-doctrinari que va consolidar la seva personalitat gràcies a dues figures que el van influir a principis dels anys 1860: Boudin i Jongkind. El primer el va ajudar a consolidar el caràcter rebel que ja tenia i el segon el va introduir a la pintura plein-air, pintar a l'aire lliure i no a l'estudi tancat de l'artista. Gràcies a aquestes novetats, cal destacar el canvi de la concepció del color, la qual consisteix (com molt bé defensen Rewald i Ocampo) en la supressió del clarobscur a favor d'un mode de pintar on els propis colors expressen el contrast de llum i on el dibuix perd protagonisme en la forma d'execució. Ocampo i House afegeixen un nou detall en el que coincideixen: Monet considera la pintura en sí més important que els temes que vol representar i al mateix temps els elements de les obres (ja sigui ponts, vaixells, l'aigua i la vegetació) no es jerarquitzen sinó que dialoguen entre ells i donen sentit a la composició, independentment si parlem d'aquelles obres on Monet inclou referències explícites a la modernitat o opta més pel paisatge amb tal de captar els colors (impressions que l'ull rep). House és sens dubte un dels escriptors sobre Monet que més incideix amb aquesta paradoxa camp-modernitat, ja que aquest és molt conscient dels canvis que es produeixen i de les demandes que es troben els artistes.

D'una forma similar, el llibre *Monet at Argenteuil* de Tucker ens ha permès veure els canvis que s'estaven produint a la villa d'Argenteuil i la importància que tenia aquest lloc per Monet, justificant les raons per la qual aquest ha estat no només un lloc d'inspiració de l'artista, sinó també una etapa on el mateix pintor anticipa l'estil de la seva obra final: les sèries d'un mateix tema, on explorarà el color totalment. Com a resultat, explorar l'etapa d'Argenteuil en la vida de Monet resulta especialment interessant perquè el pintor es troba en un procés de transició temàtica: abans de la fase d'Argenteuil el seu estil s'assimilava més al realisme. Segons suggereix l'article *Les actualites de Zola*, l'època d'Argenteuil està marcada per dos estils d'impressionisme que es confronten: paisatge pre-industrial contra paisatge modern. No queda completament clar en aquesta etapa quin

dels dos temes atreïa més a Monet, però el que sí es pot afirmar amb seguretat, és que aquests dos estils responen a les demandes artístiques del moment i ens ajuden a entendre l'actitud del pintor davant el fet pictòric. Dit això, serà a partir de 1878, quan el pintor, havent abandonat Argenteuil i havent-se traslladat a Vetheuil i posteriorment a Giverny on es veure clarament la seva preferència: el paisatge desprovist de progrès.

Bibliografía

Burty, P. (1874). *Exposition de la Société Anonyme des Artistes*. (en Solana, 1997: 55-62).

Calvo Serraller, F. & Huyghe, R. (1986). “Monet en la década de 1870”. *Claude Monet 1840-1926 : Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 29 de abril - 30 de junio 1986*. Ministerio de Cultura.

Calvo Serraller, F. & Huyghe, R. (1986). “Monet y Proust: una nueva visión del mundo”. *Claude Monet 1840-1926 : Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 29 de abril - 30 de junio 1986*. Ministerio de Cultura.

Calvo Serraller, F. & Huyghe, R. (1986). “Tabla cronológica”. *Claude Monet 1840-1926 : Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 29 de abril - 30 de junio 1986*. Ministerio de Cultura.

Castagnary, J.A. (1874). *Exposition du boulevard des Capucines*. (en Solana, 1997: 63-70).

Duranty, E. (1876). *La nouvelle peinture*. (en Solana, 1997: 79-94).

Hayes Tucker, P. (1981). “Introduction”. *Monet at Argenteuil*. London: Yale University Press.

Hayes Tucker, P. (1981). “Monet and Argenteuil”. *Monet at Argenteuil*. London: Yale University Press.

Honour, H. (2007). “A falta de mejor nombre”. *El Romanticismo*. Madrid: Alianza Editorial.

House, J. (1986). *Monet: nature into art*. London: Yale University Press.

Mallarmé, S. (1874). *Le jury de peinture pour 1874 et M. Manet, 1874*. (en Solana, 1997: 51-54).

Nochlin, L. (1972). “La naturaleza del realismo”. *Realism (Style and Civilization)*. London: Penguin Books.

Ocampo, E. (1981). “Claude Monet”. *El Impresionismo: pintura, literatura, música*. Barcelona: Montesinos.

Orwicz, M. R. (1994). *Art criticism and its institutions in nineteenth-century France*. Manchester University Press.

Rewald, J. (1993). “1859-1861. Monet y Boudin. Manet y Degas. La Academia Suiza. El estudio de Courbet”. *Historia del impresionismo*. Barcelona: Seix Barral.

Rewald, J. (1993). “1862-1863. El taller de Gleyre. El Salón de los rechazados y la reorganización de la Escuela de Bellas Artes”. *Historia del impresionismo*. Barcelona: Seix Barral.

Rewald, J. (1993). “1874-1877. Argenteuil. Caillebotte y Choquet. Subastas y nuevas exposiciones. El panfleto de Duranty: ‘La nueva pintura’ ”. *Historia del impresionismo*. Barcelona: Seix Barral.

Reyero, C. (2014). “El triunfo de la visualidad”. *Introducción al arte occidental del siglo XIX*. Barcelona: Cátedra.

Rosenblum, R & Janson, H.W. (1984). “Delacroix, Ingres, and the Romantic-Classic Conflict in France”. *Art of the nineteenth century: painting and sculpture*. London: Thames and Hudson.

Rosenblum, R. & Hanson, H.W. (1992). “La década de 1870: del realismo al esteticismo.” *El Arte del Siglo XIX*. Madrid: Ediciones Akal.

Rosenblum, R & Janson, H.W. (1984). "The 1848 Revolution: Some Pictorial Responses". *Art of the nineteenth century: painting and sculpture*. London: Thames and Hudson.

Siegfried, S. (1994). "The politicisation of art criticism in the post-revolutionary press". (en Orwicz, 1994: 9-29)

Solana, G. (1997). "La pintura y los testigos oculistas". *El impresionismo: La visión original*. Madrid: Siruela.

Tompkins, M. (2007). "The intransigent artist or How the Impressionists got their name." *Critical readings in Impressionism and Post-Impressionism*. University of California Press.

Wilson-Bareau, J. (1998). "Artists in The Europe District: Caillebotte and Monet at the Gare Saint-Lazare". *Manet, Monet and the Gare Saint-Lazare*. London: Yale University Press.

Zóla, E. (1868). *Les actualistes*. (en Solana, 1997: 47-50).