

La exaltación mágica del paisaje

Le bassin aux nymphées (el estanque de ninfeas) de Claude Monet

THE MAGICAL EXALTATION OF THE LANDSCAPE. LE BASSIN AUX NYMPHEES (THE BRIDGE OVER A POND OF WATER LILIES) BY CLAUDE MONET

Artículo recibido el 12 de agosto de 2013 y aprobado el 10 de diciembre de 2013

Iconofacto · Vol. 9, Nº 13 / Páginas 123 – 137 / Medellín-Colombia / Julio-diciembre 2013

Juan David Chávez G. Profesor Titular Universidad Nacional de Colombia.

Juan David Chávez Giraldo. Arquitecto U.P.B., magister en Historia del Arte de la Universidad de Antioquia y doctor en Artes de la misma universidad. Profesor Titular de la Universidad Nacional de Colombia y Asociado de la U.P.B. Diseñador en su estudio particular. Acreedor de varios premios y menciones nacionales e internacionales, y ganador de algunos concursos nacionales de arquitectura. Autor de múltiples artículos y de los libros Escuela 21 (2006), Fundamentos teóricos para la proyectación arquitectónica (2008), Habitarte (2009), Medellín, 333 años, 333 arquitecturas (2009) y El péndulo del hogar (2011). Director y coautor de la colección Obra. Conferencista en eventos nacionales y profesor invitado en varias universidades. Correo electrónico jdchavez@unaL.edu.co

RESUMEN

En este texto se trata de poner en evidencia el aporte profundo que Monet logra hacer al arte contemporáneo a través de su obra impresionista; con base en el análisis de una de sus más reconocidas pinturas, *El estanque de ninfeas*, se aborda la manera de acercamiento a la realidad y la puesta en obra en las que Monet deja ver su capacidad de transmitir emotivamente la reflexión filosófica y plástica para producir un objeto artístico de invaluables condiciones simbólicas.

PALABRAS CLAVE

Impresionismo, Monet, negatividad productiva, paisaje.

ABSTRACT

This text intends to evidence the profound contribution that Monet manages to make to contemporary art through his impressionist work; based on the analysis of one of his best-known paintings, the nymphéas (water lilies) pond, the paper deals with the approach to reality and its enactment, in which Monet shows his ability to emotionally transmit a philosophical and visual reflection that is able to produce an art object of invaluable symbolic conditions.

KEY WORDS

Impressionism, Monet, productive negativity, landscape.

“La naturaleza es un templo en donde vivos pilares
dejan salir a veces confusas palabras;
el hombre lo recorre a través de bosques de símbolos
que con miradas familiares lo contemplan.”
Charles Baudelaire (Ocampo, 1990, p. 88).

El 14 de noviembre de 1840 nació en París, en el número 45 de la Rue Laffitte, Oscar Claude Monet, quien se ha considerado como el más representativo exponente del movimiento impresionista, que para muchos críticos e historiadores del arte representa la apertura definitiva a la pintura y el arte modernos. Según Leonardo Estarico (Duret, 1953, p. 12) las influencias más directas las obtuvo Monet de los pintores Corot, Courbet, Turner, Jonking y de las estampas japonesas de Hokusai e Hiroshige. El interés por la composición, la perspectiva e incluso el trabajo de los jardines, de manera literal, sacado de estas imágenes japonesas, se ve reflejado en casi toda la producción artística madura del pintor. La progresiva desaparición de la perspectiva convencional renacentista se ve reemplazada lentamente por un manejo espacial cercano a la concepción artística oriental que refleja lo que el pasaje citado de Baudelaire muestra: un infinito acercamiento interior a la cualidad poética del paisaje natural. Una de las últimas producciones artísticas del maestro impresionista Claude Monet es la serie de las *Ninfeas* iniciada con el conjunto de *Ponts japonais* pintado entre 1898 y 1899, cuyo objeto central es un puente de estilo japonés construido por el mismo artista y extractado de un modelo de un grabado japonés, puente que estaba acompañado de los nenúfares, las flores y los diversos detalles de su jardín en Giverny, una casa modesta ubicada en la confluencia del Sena y el Epte que Monet alquiló inicialmente, que posteriormente adquirió y que le sirvió de aposento desde 1883 hasta su muerte en 1926. A la colección de las *Ninfeas* pertenece *El estan-*

que de Ninfas pintado por Monet en 1904 sobre un lienzo de 92 por 90 centímetros y que actualmente se encuentra en la colección del Museo de Orsay en París, Francia. Esta obra es el motivo de análisis de este ensayo en el que se acogen algunas ideas del filósofo Hans-Georg Gadamer y del historiador Arthur Danto para constituir un cuerpo teórico que permita escudriñar lo que en profundidad plantea la pintura.

El elemento básico estructurante que permitirá analizar la obra es el concepto de la *negatividad productiva* que a la luz de Gadamer se define como esa capacidad de mostrar la realidad o una porción de ella como nunca antes había sido vista; en ello, la imagen es clave para ilustrar la esencia de la experiencia y se constituye en aspecto fundamental para refutar las generalizaciones falsas. Para este filósofo la verdadera experiencia es siempre negativa ya que hasta ese momento el objeto de una experiencia no se había visto correctamente y “la negatividad de la experiencia posee en consecuencia un particular sentido productivo” (Gadamer, 1996, pp. 428-429). Así mismo, los objetos que permiten acceder a una experiencia verdadera y a un nuevo conocimiento no pueden ser cualquier clase de objeto, sino que tienen que poseer ciertas particularidades que brinden algo nuevo, no sólo respecto a ellos mismos sino sobre una generalidad, sobre algo que antes se creía saber. *El estanque de Ninfas* posee esta clase de características y su condición artística se convierte en catalizador de las situaciones, permitiendo ver el paisaje como nunca había sido percibido.

De otro lado, y siguiendo las ideas formuladas por Arthur Danto en el libro *Después del fin del arte* (1999), sólo es posible apreciar adecuadamente una obra cuando se evalúa su expresión desde ella misma, para posteriormente ubicarla dentro de una matriz de estilo. Danto habla además de que se requiere una crítica pluralista, incluyente, que mire cada obra dentro de su propia realidad y sus propios valores, que emita juicios desde una perspectiva amplia sin ataduras a concepciones prefijadas y por supuesto que considere una posibilidad histórica diferente al desarrollo progresivo e infinito de una cualidad material del arte. Esta actitud enunciada es la que se adopta para la evaluación de la obra en cuestión, para poder descubrir aquellas estructuras subyacentes detrás de lo que vemos y percibimos sensiblemente.

De otro lado, el mismo Danto habla de la necesidad de unas condiciones históricas ineludibles para el surgimiento de una determinada manifestación artística que ponen en el escenario la idea de la relación de una producción, una teoría o una predicción que requiere el momento preciso y la circunstancia justa. Estas condiciones que enmarcaron el surgimiento del arte moderno a finales del siglo XIX también se perfilan a través de la

pintura que se estudia en este documento. La ubicación temporal y del contexto histórico de la obra, hace referencia a un momento en el que la cultura y sobre todo la parisina, se volcaba sobre la ciudad y el paisaje artificial, en consecuencia, el paisaje natural pasaba casi desapercibido para la mayoría de los contemporáneos a Monet.

Los impresionistas hicieron un llamado a la justa valoración del paisaje natural, de lo efímero y fugaz de la realidad, de las condiciones variables y relativas del mundo. Sin embargo, fue Monet quien dio el paso definitivo “[...] quien fatigado de las pringosas tintas de los impresionistas buscó en los colores del espectro solar la respuesta a sus inquietudes” (Duret, 1953, p. 18). Mutó con el trabajo de las permanentes transformaciones visuales sobre el paisaje y ello sirvió de pretexto para esas sorprendentes sinfonías que se adentran en la realidad bajo la etiqueta de las *Ninfeas*.

01

Figura1. *El estanque de Ninfeas.*



En ese sentido, el óleo de Monet va más allá de las condiciones del momento, no sigue la línea del romanticismo, el clasicismo o el realismo imperantes y hace un giro poniendo la atención en los sentidos y los métodos de representación. Supera incluso su propio interés de años anteriores por la condición del paisaje en términos ópticos y por el asunto temático de los espacios de recreo burgueses en donde los ciudadanos de París disfrutaban del tiempo libre. En consecuencia con ello, su pro-

ducción se piensa en términos filosóficos y se anticipa a la idea de que cualquier cosa puede ser una obra de arte y que “los artistas se libraron de la carga de la historia y fueron libres para hacer arte en cualquier sentido que desearan, con cualquier propósito que desearan, o sin ninguno” (Danto, 1999, p. 37). *El estanque de Ninfas*, al no colocar ante el público una obra arreglada, un paisaje escogido por sus cualidades pintorescas con motivos embellecidos según los parámetros académicos, rompe radicalmente con las formas admitidas, sobre todo con la factura de su ejecución, con la elección del detalle y la presencia de una realidad envolvente. La ausencia de formas, contornos o líneas precisas, así como la pérdida consciente de la línea de horizonte que divide el cielo de la tierra, es una estrategia artística profunda para lograr lo deseado, esta pintura “lejos de estar fundamentada sobre el rigor de una técnica,

es sobre todo, un ‘estado del alma’” (Francastel, 1983, p. 42).

Monet aborda en este lienzo la realidad del paisaje desde una particular manera y con unos elementos específicos que permiten acceder a una nueva experiencia, a una experiencia verdadera que hace ver en el objeto presentado una serie de características imperceptibles a simple vista, inéditas e inagotables. Volviendo a Gadamer y tal como se expuso, los objetos que permiten el acceso a verdaderas experiencias requieren una cualidad especial relacionada con la generalidad y este es el caso de la obra en análisis. La posibilidad inagotable de *El estanque de Ninfas* radica en el manejo de las condiciones plásticas aparentemente intrascendentes que cobran otro sentido, los elementos que componen la obra descubren otra dimensión poética inapreciada hasta el momento en el paisaje. El paisaje no representa una escena natural bajo una dimensión permanente, no hay estructura geométrica de ningún elemento, no hay esqueleto o armazón, el lienzo deja plasmado un aspecto fugitivo de la realidad, la atmósfera de un jardín que posee y recuerda la existencia efímera.

Así, *El estanque de Ninfas* plantea una revisión al tema del paisaje tantas veces tratado en la historia del arte; supera los límites propios del arte representacional y de carácter mimético y establece lo que Arthur Danto propone como una nueva relación entre la obra de arte y la realidad, una vuelta a lo fundamental en términos filosóficos, por lo tanto, esta obra se encuadra en el arte que se diluye en la realidad para resolver su problema filosófico.

La obra *El Estanque de Ninfas* tiene características propias de lo que en términos de Edgar Morín es un acercamiento simbólico al paisaje, esta

obra no obedece a una estricta reproducción de la imagen captada en la realidad y ni siquiera a una visión simplemente creada a partir de los cánones conocidos. La obra de Monet además, permite constatar que el artista sabe plenamente de la capacidad que tiene su arte de cuestionar la experiencia y de hacer una pregunta profunda por la cualidad sensible del paisaje; en otras palabras, la apariencia, la luz, el sonido, el olor y las impresiones que produce el lugar, se ven reinventadas magistralmente

por el pincel del artista que se ocupa profundamente del universo invisible a través del dominio plástico.

El lienzo que ocupa la atención de este texto permite corroborar el interés del maestro Monet por los nuevos motivos: un jardín, un prado, una estación de tren, un muelle, una playa... Esta pintura es muestra representativa del quiebre que logra su autor respecto a las nociones tradicionales de forma y color que se ven disueltas por juegos solícitos de reflejos y pequeñas pinceladas multicolores. Aquí "Monet no fija una realidad objetiva con ayuda de un efecto sino que plasma el efecto mismo

recortando para ello un trozo de realidad" (Ocampo, 1990, pp. 30-31). Las sombras han desaparecido de la pintura, no hay horizonte, no hay contexto, la atención se centra en la textura del lugar, transmitida por la rugosidad de la materia aplicada sobre la superficie del cuadro. A los colores opacos, Monet le sobrepone otros claros, vibrantes y primarios, logrando un contraste vitalizador y dinámico. La tradicional diferenciación pictórica de fondo y figuras se diluye por completo en esta maravillosa creación, las pinceladas cortas y perceptibles, permiten suavizar los contornos de los componentes de la obra y fundirlos unos con otros, no hay límites precisos entre los pastos y el agua o entre ellos y las flores; sucede como en el arte contemporáneo en general, en el que las fronteras entre las manifestaciones artísticas no son reconocibles ni interesan.

Esta obra de la serie de *Ninfeas* nos permite aseverar que pintar una tela con las características descritas, requiere una operación de gran delicadeza, de una enorme sensibilidad para captar la abstracción precisa del jardín, el agua y sus componentes intangibles; sorprende el registro de la inmutabilidad del lugar a pesar de su fugacidad; la gran habilidad del artista para capturar instantáneamente las cualidades que le interesan se deja ver de manera evidente en esta pintura que transmite la potencia abstracta del paisaje. De tal manera, "las imágenes que surgen de la música de Debussy son como las *Nymphéas* de Monet o los versos simbolistas: no describen, no cuentan nada, son la fuente de imágenes vagas, ambiguas y profundamente sugerentes" (Ocampo, 1990, p. 110). Como a Debussy y a Mallarmé, a Monet no le interesa en esta pintura reproducir la sensación captada de la realidad exterior por medio del óleo, sino sugerir otro orden de alteraciones invisibles y espirituales percibidas en el mundo real.

La comparación que se puede establecer entre *El estanque de Ninfeas* y la obra musical de Debussy radica en el ritmo oscilante de los reflejos y las tonalidades delicadas de la pintura que poseen una cualidad musical abstracta, parece que Monet quiso con esta pintura llegar a lo más profundo del ser humano, cautivar al observador como con un acorde musical, sin una idea más precisa ni enunciada de manera literal. La combinación de la sensación atmosférica penetrante que transmite este óleo, establece una brillante tensión musical entre la ilusión tridimensional y la bidimensionalidad de la tela coloreada; se percibe entonces que a diferencia del interés puramente óptico del impresionismo, el ar-

El estanque de Ninfeas es la exteriorización de su amor por la naturaleza, de la sublimidad de su alma, de su mirada interior vuelta al cielo, a la luz y al agua.

tista logra un nivel superior de expresión, sobre el cual Monet mismo manifestó: “He redescubierto todo el poder que la intuición me permite dominar” (Wiggins, 1994, p. 58).

El agua fue tema de interés permanente de Monet, la serie *Una mañana en el Sena*, anterior a las *Ninfeas*, y los conjuntos de *Vistas del Támesis* y *Efectos de agua* del estanque de su jardín en Giverny, también muestran la fascinación del autor por este elemento. Incluso a su paso por Holanda después de la guerra, el artista pinta muchos cuadros producto de la fascinación por el estudio del paisaje en donde el agua está siempre presente. Monet, abandonó París para trabajar en la soledad de su interior que se manifestaba en imágenes a través de su jardín de nenúfares, *El estanque de Ninfeas* es la exteriorización de su amor por la naturaleza, de la sublimidad de su alma, de su mirada interior vuelta al cielo, a la luz y al agua. La mudanza definitiva a Giverny hecha en los últimos días de abril de 1883 junto a Alice Hoschedé y los hijos de ambos, marca a los 42 años de Monet un hito fundamental en el proceso artístico del maestro. La serie de *Ninfeas* constata la imagen interior de un mundo ideal que contiene en su alma el maestro impresionista; “vivo en un sueño”, escribe a Théodore Duret el 20 de mayo de 1883, unos días después de instalarse definitivamente en Giverny; su famoso jardín botánico y su gran estudio, le proporcionaron una temática que le mantuvo ocupado el resto de su vida, la ensoñación y la felicidad de su ser se transmite con gran sabiduría en esta pintura realmente conmovedora.

El agua como elemento básico de *El estanque de Ninfeas* y de todas las pinturas que pertenecen a la serie de *nenúfares*, tiene un alcance amplio interpretable desde diversos puntos de vista. Se sabe, en términos bastante literales que el agua es vida. En sentido metafórico el agua representa cierta estabilidad, la calma espiritual, además es elemento de transmutación y purificación. Según la tradición oriental en el agua se refugian los sabios; su transparencia es sinónimo de franqueza y sensatez, de un estado de espíritu ideal en el que todo es visible, nada se oculta y el mundo se refleja en conjunción armoniosa de lo denso y lo fluido. El agua simbólicamente representa a la madre, al estado acuoso del útero materno en el que las condiciones vitales son ideales y que remiten a su vez a un momento de seguridad y protección deseado y apto para el desarrollo perfecto de la

vida. El agua en esta pintura es el espejo natural por excelencia en el que el mundo se ve repetido para afirmarse y revelar su parte intangible.

No es casual que el maestro Monet en sus últimos años de vida se dedicara al tema de las plantas acuáticas y a la naturaleza de su propio jardín en una buena parte de su prolifera producción plástica. El estanque y su jardín de Giverny fueron para él una extensión de su estado interior, tal vez fueron la materialización de su interés permanente por la vida y el agua misma; “el jardín se convirtió en un centro de especial atención. Él mismo cultivará flores y modificará continuamente esta escena, fuente inagotable de inspiración” (Rapetti, 1990, p. 17).

En este jardín, Monet tuvo la oportunidad de manipular a su antojo la realidad de manera cercana a lo que hacía en sus pinturas; los cuadros de nenúfares no son otra cosa que el registro de una acción artística que se desarrolla en el tiempo con lentitud y pausa en el contexto de una porción de tierra y agua domesticadas por el mismo artista. La floricultura practicada por Monet en este jardín es mucho más que una simple siembra decorativa de plantas; en el jardín de Giverny hay un principio pictórico especialmente cuidado, el diseño de sus estrechas calles paralelas, deja ver el cálculo meticuloso del color de las plantas y pastos, su altura y las características de la floración; Monet movido por su interés plástico modificó permanentemente los senderos y caminos, trazó curvas y líneas agrupando arbustos, pastos y árboles para transformar la profundidad y las perspectivas determinadas por los puntos de vista desde donde realizó

las pinturas. Más que un jardín decorativo, Monet creó un paraje esceno-gráfico que contiene la esencia japonesa de un jardín para ser vivido. El jardín de Giverny, que le sirvió incluso de refugio en sus años angustiosos tras la muerte de su esposa en 1911 y la de su hijo mayor en 1914, puede considerarse en este sentido como un presagio adelantado de las *acciones* y de las *instalaciones* artísticas contemporáneas.

Cabe recordar en este punto, que el prestigio de las obras en el contexto histórico de aquel final del siglo XIX, dependía en gran medida de los temas representados. Los géneros considerados de importancia significativa eran las escenas históricas, mitológicas, religiosas o literarias, que incluían un aspecto narrativo. En segundo orden estaban las escenas costumbristas y los retratos. El paisaje estaba en un tercer plano y obviamente se daba importancia a los paisajes que acentuaban algún motivo de orgullo o la exaltación de los valores clásicos de libertad y grandeza. Sin embargo, el pequeño rincón del estanque presentado por esta obra de Claude Monet, deja a un lado radicalmente la inclinación por estos dominios aceptados para la temática artística en los círculos del arte de entonces y se enfoca en la perspectiva de un microcosmos ensañador, en el que “[...] la claridad implacable de Monet se adentra en un nuevo mundo poético” (Rapetti, 1990, p. 9).

Así pues se desafía la tradición y lo pasado para hacer del paisaje una experiencia sensible cuestionadora, que se pregunta por la otra visión del concepto de Arthur Danto sobre el fin del arte, que se refiere a la apertura a una conciencia de la verdadera naturaleza del arte; idea relacionable con Hegel cuando habla de que el arte “[...] invita a una contemplación reflexiva, pero no con el fin de producir nuevo arte, sino para conocer científicamente lo que es el arte” (Danto, 1999, p. 53). Los impresionistas en general, y Monet en particular, se acercaron a la realidad desde la producción artística con un afán casi científico; la desmedida producción y la repetición interminable de un mismo objeto en diferentes obras hablan de un sentido experimental fundamental en el trabajo del artista que descubre en la variación de un mismo tema un método para perfeccionar su arte. Es una estrategia investigativa de corte experimental mediante la cual se pone en evidencia el interés de indagar sobre las cualidades profundas del objeto abordado.

Nótese en efecto, que *El estanque de Ninfas* es tan sólo una de las más de doscientas cincuenta pinturas que componen la serie de las *Ninfas*; el tiempo que el maestro dedicó a esta colosal producción en los últimos veinte años de su vida se acerca a lo obsesivo, sin embargo, la evolución formal y plástica de cada obra respecto al conjunto permiten identificar un verdadero interés artístico en el que la *negatividad productiva* está siempre presente; al respecto escribe en noviembre de 1891: “[...] he pintado paisajes en distintas situaciones con el fin de obtener uno que no pertenezca a ninguna situación, a ninguna estación [...]” (Rapetti, 1990, p. 17); como puede verse, Monet es consciente de su intención trascendente, abstracta y propositiva.

La técnica juega un papel primordial en *El estanque de Ninfas* en donde la pincelada golpeada y las variaciones mediante matices y tonos responden a la doble necesidad de transcribir la impresión de los elementos naturales y de articular la obra al nuevo lenguaje plástico; la relación entre el espectador y la obra determina el nuevo paisaje que se descubre al interior, un paisaje cuyas imágenes son totalmente impredecibles y sujetas a la experiencia de cada observador. En ello es fundamental la disolución del espacio perspectivo creando una nueva sensación espacial bastante próxima a la ilusión lograda en las pinturas japonesas en las que el observador se sitúa frente a un plano casi vertical paralelo a su cuerpo, en el cual aparecen todos los elementos de la composición.

La noción de entorno tratada por Franz Popper también está incluida en el trabajo artístico de *El estanque de Ninfas*, aquí incluso se va más allá de lo netamente funcional y se llega a una nueva percepción espacial; la concepción popperiana del entorno introduce la participación del espectador y la dimensión arquitectónica, como construcción de un paisaje, mezclada con la técnica pictórica del lienzo. El mismo Popper hablando de los entornos pluriartísticos anuncia que “de este modo las fronteras que separan las distintas artes se desvanecen en la medida en que el artista actúa ahora como intermediario” (Popper, 1989, p. 171); de tal forma, el nuevo papel del artista contemporáneo propuesto por Popper como mediador y

El creador de esta imponente pintura se sitúa con sus intenciones sobre el paisaje desde el inicio del proceso de producción artística de este lienzo

coordinador de una serie de situaciones en las que el espectador es parte activa y definitiva de la obra, acercan más *El estanque de Ninfas* a esta idea adelantada del óleo como registro de una acción plástica.

La *negatividad productiva* se hace pues evidente, la experiencia sobre un paisaje completamente nuevo abre caminos inagotables de experiencia paisajística al espectador. El paisaje que erige esta obra de Claude Monet es entre otras cosas la versión artística de “el palpito del lugar, el lugar de encuentro entre razón, encantamiento y poesía, entre claridad y magia” (Salmona, 2005, p. 7); lo que *El estanque de Ninfas* saca a la luz, es lo que esconde el paisaje, lo que se intuye de su vocación y sus tensiones, es un presagio de las cualidades imperceptibles o pasadas por alto; en este trabajo artístico la idea de lo impredecible, lo azaroso e inseguro, que propone Danto como categorías del arte contemporáneo se materializan en una asombrosa anticipación.

El creador de esta imponente pintura se sitúa con sus intenciones sobre el paisaje desde el inicio del proceso de producción artística de este lienzo, y de allí puede inferirse que el acto de su arte es primeramente creativo y para nada imitativo, no tienen ningún interés en la concepción premoderna sobre el paisaje para reproducirlo de manera fiel y se sitúa dentro de la concepción moderna del arte al crear una realidad paisajística autónoma. El manejo del color y de la forma, independientes de los objetos, es uno de los aportes más importantes que Monet brinda a través de esta obra y de toda la serie de *Ninfas* al arte moderno posterior y que representa un avance significativo respecto a lo que Courbet o Manet pensaban en este sentido. *El estanque de Ninfas* muestra la madurez alcanzada por Monet en donde el sentimiento de la ligereza del aire, de la fluidez de la atmósfera, de la transparencia del agua y de las vibraciones de la luz, aparece completamente espontáneo y natural. De todas maneras, en esta formidable obra es imposible aislar la técnica de la intención filosófica y el sentimiento.

Por eso la pintura que ocupa este texto, en última instancia permite como ya se ha planteado, corroborar la idea de Gadamer de la *negatividad productiva* llevando simultáneamente a lo que para Danto es la verdadera forma del problema filosófico del arte: la diferenciación entre las obras y los objetos. Esta cuestión de la separación y diferenciación entre lo que

es el objeto de la obra y la obra misma, es fundamental en *El estanque de Ninfeas*. Así pues, el paisaje que aparece en el cuadro, en este caso no es la obra de arte, el paisaje es sólo el medio de la propuesta, pero paradójicamente, sin el paisaje la obra no podría existir, pues es al mismo tiempo el tema de reflexión y además el paisaje real puede considerarse como una obra de arte; en tal sentido, se representa artísticamente una obra de arte. El paisaje artificial creado por Monet en su jardín y plasmado en la obra que se estudia, es la concreción de un escenario completamente moderno en el que se fusionan de manera abstracta agua, vegetación y cielo, y al mismo tiempo se excluyen otros elementos del paisaje natural como el mismo horizonte y la profundidad. El paisaje aquí es motivo y tema que a la vez se comporta como sustento sin el cual la obra pierde su significado, esto es quizás lo que permite explicar la afirmación de Proust al decir que Monet atraviesa el espejo mágico de la realidad.

Otro rasgo básico estructurante asociado al concepto de la *negatividad productiva* de Gadamer y que está presente en esta obra multicolor de Monet es el que destaca la estrategia de la transfiguración del arte en el sentido de volver algo común en algo extraordinario, tomando del mundo objetos simples para convertirlos en un problema artístico. El hecho tan aparentemente simple de situar el horizonte por encima de la misma obra, incita a la vista a bucear en las profundidades del estanque, que lo convierte a su vez en otro cielo infinito, que refleja el firmamento superior. Puede afirmarse sin riesgo que en esta pintura la imagen alterada del paisaje se constituye en evocación de algo, la imagen es en sí misma una realidad que evoca otra realidad y el enorme potencial de las evocaciones es su inagotabilidad, la evocación posee un poder singular trayendo al momento presente representaciones de lo pretérito o lo deseado, de lo alterno o lo inapreciado, de lo desapercibido o lo evidente. La ineludible proximidad al motivo, engloba al observador dentro de una atmósfera envolvente que lo induce a esta capacidad evocativa.

El carácter efímero, propio de muchas manifestaciones artísticas contemporáneas y reflejo de la condición filosófica del arte actual aparece ya en *El estanque de Ninfeas*, el agua, los reflejos, el viento que da movimiento a las flores y las plantas, los brillos y la atmósfera general son aspectos del paisaje que se transmiten por los elementos componentes pero no son ellos mismos, la cualidad del aura del lugar representado, es completamente pasajera, depende de las condiciones climáticas, del momento del día en el que se aprecia el paisaje y sobre todo del estado interior del observador. A lo que apunta Monet en esta pintura más allá de la forma física y matérica de un lugar es entre otras cosas, a la exacerbación de los poderes del alma que determinan la percepción del mundo exterior. La obra

pues, aunque ella en sí como objeto no es efímera, capta la huella de lo transitorio y de lo pasajero superando el interés del arte moderno por trascender la realidad objetual y anticipándose al arte contemporáneo en tanto medio para expresar de manera estética una realidad desmantelada, fragmentada y deconstruida.

Y aunque como se ha visto, no puede definirse la cualidad secreta de esta pintura sólo por la condición técnica divisionista de la manera de pintar mediante el uso de pequeñas pinceladas de colores puros apretujadas sobre la superficie del cuadro, sí puede proponerse la relación conceptual entre esta destreza y la concepción profundamente filosófica de la fragmentación y la deconstrucción que Derridá plantea como clave de lectura y comprensión del mundo contemporáneo pues la capacidad de disolución de la realidad por medio de esta disposición de las pinceladas parte de la subordinación de los detalles frente a la armonía total de la creación.

En este sentido, el panorama creado por Monet en *El estanque de Ninfeas*, permite llegar a la comprensión de la obra como algo que está más cercano a la acción intelectual que a la estimulación sensible aunque se parta de ella; “y allí donde tan a menudo [...] se ha querido encontrar sólo recetas y fórmulas, nosotros vemos sobre todo una visión de la naturaleza, más o menos subjetiva, mas o menos total, pero siempre basada en la emoción y la inspiración” (Francastel, 1983, p. 9), visión que porta un interés sobre la realidad que va más allá de lo aparente y que genera una tensión filosófica y crítica en donde la función clave para la interpretación consiste en la diferenciación de la realidad respecto a la obra. Esto se afirma incluso por la actitud artística asumida por el pintor en los años en que creó esta pintura, ya que su interés por pintar al aire libre se vio disminuido y pasaba más tiempo en su taller realizando la obra, puesto que el contacto directo con el mundo objetual se ve reemplazado por el contacto con la interioridad de la experiencia acumulada mediante la observación y la fusión mística con el paisaje que se recrea.

Y así volviendo de nuevo a las ideas de Gadamer se puede confirmar que este cuadro permite que el que tiene la experiencia de la obra se haga consciente de su propia percepción, algo así como una reafirmación de su sentido existencial dentro del cual el paisaje cobra un particular significado y potencializa la experiencia transformando radicalmente la imagen básica del paisaje; en palabras textuales del filósofo: “El que experimenta se hace consciente de su experiencia, se ha vuelto un experto: ha ganado un nuevo horizonte dentro del cual algo puede convertirse para él en experiencia” (Gadamer, 1996, p. 429); en consecuencia, esta obra de arte establece una posibilidad que antes era inesperada, se convierte en posibilitadora de una nueva experiencia

de carácter dialéctico, en la cual, la imagen del paisaje es decisiva para la verificación de la experiencia ya que ella impone el momento determinante de su atributo, sin la cual es prácticamente imposible lograr la verdadera experiencia, la que lleva a un nuevo conocimiento y en este caso en particular, a una nueva versión paisajística.

De estas reflexiones se desprende otro concepto de Gadamer asociado a la experiencia y su connotación de *negatividad productiva* y es aquel que alude a la verdad de la experiencia poseedora de la capacidad de ofrecer el acceso a nuevas experiencias; así la experiencia verdadera provoca otras experiencias igualmente verdaderas, y la infinitud e inagotabilidad de la experiencia sólo se ve restringida entonces por la consciencia del individuo que experimenta el cuadro. La cantidad de mundos que abre Monet en esta pintura es

interminable, la obra está abierta a nuevas experiencias, el paisaje se ve reinterpretado a cada segundo y sobre todo por la pregunta que se despierta en el observador ante la confrontación de otra realidad plástica. La imagen de este lienzo problematiza la estabilidad de lo real, la complejiza, va más allá de la significación y se incorpora en un plano en el que lo real y lo virtual se desdibujan, para afirmar que uno de los aspectos que manifiesta la originalidad de este cuadro, radica en la transposición del concepto de realismo por el del ámbito del efecto que a partir del análisis de las manchas y de los tonos determina una de las cualidades de la evolución de la pintura moderna.

La última idea estructurante que se desarrollará en este texto y que sumada a las anteriormente desplegadas, da pié para hablar de la inagotabilidad en la obra que se analiza, está soportada en Rudolf Arnheim (2002, p. 418), quien debidamente adaptado al objeto central de este ensayo, plantea que la visión poética del paisaje se centra en la dinámica de la percepción como portadora de expresión. De esta manera, los elementos componentes del paisaje de *El estanque de las Ninfas* transmiten el mensaje profundo de la creación en asocio con el movimiento y la dinámica que el espectador guarda en su memoria. La obra que parece haber detenido el tiempo y transformado a su vez la condición dinámica que se relaciona con el agua y sus cambiantes estados, y con los seres vegetales que cobran vida animada mediante el tratamiento plástico que Monet les otorga, enuncia una extraña lentitud que obliga a la reflexión introspectiva, exige la apreciación detallada del mundo, hace zoom del macrocosmos para ver en el fragmento la expresión del universo total. Hay en esta pintura una mezcla sabia de filosofía, óptica, perspectiva, técnica pictórica y temática híbrida que involucra tanto la dimensión tangible de las cosas como su esfera espiritual.

En síntesis, y para recapitular sobre el concepto de la *negatividad productiva* en la obra estudiada de Monet, se puede ver cómo en primera instancia aparece el deseo de exhibir la dimensión poética del paisaje inapreciada en la cotidianidad y que requiere de un acercamiento simbólico a la realidad con la conciencia de la capacidad de cuestionamiento que posee la creación artística. El paisaje se ve reinventado en la obra *El estanque de Ninfeas* ya que frente a él hay una actitud de confrontación, elaboración y digestión de sus cualidades e implicaciones matéricas. La dimensión cósmica frente a la imagen detallada y el juego entre la noción sensorial de la realidad basada en la memoria visual en contrapunto con la condición espiritual, dan paso a la percepción sublime de la profundidad y el reflejo, de lo cercano y lo infinitamente lejano, de lo efímero y lo eterno.

La visión excepcionalmente original del paisaje presente en el Monet estudiado en este artículo, hace que esta pintura sea parte de las obras que permiten el surgimiento de todas las especulaciones posteriores del arte moderno sobre el color, la forma, el espacio, la luz y la manera general de pintar; pero Monet más que guía, fue modelo paradigmático y el carácter involuntario de su influencia en el arte moderno determina su condición genial. La nobleza de esta pintura radica en la generosidad del artista para dar paso a través del lienzo y el óleo, a la aparición de la condición espiritual del ser humano en esta porción de paisaje acuático y vegetal que posee un nuevo orden de belleza y ensoñación.

En *El estanque de Ninfeas* el paisaje se hace simultáneamente tema y soporte de la reflexión de carácter filosófico y este se entiende como un documento vital y dinámico en el que la obra de arte juega un papel constructivo de la experiencia que contiene. De esto se desprende el carácter efímero y sutil de la atmósfera que se transmite mediante la obra que toma la imagen del paisaje común y la convierte en algo extraordinario rompiendo los límites tradicionales del arte para acercarse a la vida misma. Esta obra de Monet es arte vívido, arte de poeta que supera la combinación artificiosa de signos y que apunta a la esencia del universo.

Se pone de manifiesto que la unidad del dominio espiritual que trae la obra, no puede asegurarse desde la simple interpretación de los objetos del estanque, sino desde la función originaria que conduce inexorablemente a un problema general simbólico. Así entonces en este lienzo, la conciencia no se limita a recibir información a través de la experiencia, sino que la conecta siempre con otros significados mediante una actividad libre de expresión. De allí la imposibilidad de separar los elementos sensibles de los significados simbólicos, y como Gombrich propone, la imagen es un instrumento de pulsiones, la imagen posee el estatuto de presencialidad de aquello que no está de manera presente.

El paisaje acogido por Monet en esta pintura involucra el azar, el misterio, la seducción y la impredecibilidad dentro del objeto representado, condición propia del arte contemporáneo. La obra pues va más allá de las características del arte moderno y se anticipa a la visión poética que soporta la dinámica de la percepción portadora de la expresión simbólica que abre las puertas inagotables de la experiencia real, aquella que interpreta y recrea la realidad intervenida y en consecuencia, genera el sentido productivo que Hans-Georg Gadamer expone como condición fundamental de la experiencia que permite acceder a una versión inédita de un universo percibido aparentemente trivial, que en este caso es el paisaje creado por el mismo Monet en el estanque de nenúfares de su casa en Giverny.

REFERENCIAS.

- Arnheim, R. (2002) *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza.
- Danto, A. C. (1999) *Después del Fin del Arte*. Barcelona: Paidós.
- Duret, T. (1953) *Historia de los pintores impresionistas*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Francastel, P. (1983) *El Impresionismo*. Barcelona: Bruguera.
- Gadamer, H-G. (1996) *Verdad y método I*. Salamanca: Sígueme.
- Ocampo, E. (1990) *El Impresionismo*. Barcelona: Montesinos.
- Popper, F. (1989) *Arte, acción y participación*. España: Akal.
- Rapetti, R. (1990) *Monet*. Milán: Anaya.
- Salmons, R. (2005) *La arquitectura como palpito del lugar*. Medellín: EAFIT.
- Wiggins, C. (1994) El Monet tardío. En: *Post-impresionismo*. Barcelona: Blume.