

**EL ESPACIO EN LA PINTURA CONTEMPORÁNEA.  
EL ENCUENTRO DE ORIENTE Y OCCIDENTE**

**THE SPACE IN CONTEMPORARY PAINTING. BETWEEN EAST AND WEST**

María del Mar Sueiras Prieto  
Universidad de Salamanca (España)

Recibido: 21 de diciembre de 2016  
Aceptado: 1 de abril de 2017

**Resumen:**

*Tras el final de las dos grandes guerras del s XX, la pintura adoptó una nueva comprensión del espacio, que cambiaba la perspectiva por la narración continua de Asia Oriental. Esto favoreció la recuperación de los dípticos y trípticos y la experiencia de la instalación como género dentro del arte contemporáneo. Partiendo de las Nymphéas de Claude Monet, esta investigación especula sobre el peso de determinadas condiciones específicas y de la pintura japonesa en este cambio.*

**Palabras clave:** *Espacio, perspectiva, narración continua, dípticos, trípticos.*

**Abstract:**

*After the end of the two large wars of the XX century, the painting adopted a new understanding of the space that changed the perspective for the narration continuous of Asia Eastern. This favored the recovery of them leaflets and brochures and the experience of the installation as genre within the art contemporary. Starting with the Nympheas by Claude Monet, this research speculates about the weight of certain specific conditions and the Japanese painting in this change.*

**Keywords:** *Space, perspective, continuous narration, diptychs, triptychs.*

\* \* \* \* \*

**1. Introducción**

Un espacio es aquello que no une o nos separa; un espacio que –en un contexto que nos define y nos sitúa– determina aquellos rasgos cuya significancia nos caracteriza. Y es que, los acontecimientos históricos no saben eludir el devenir de los individuos y, por lo tanto, tampoco las diferentes facetas en las que se expresa su arte.

"No pinto el ser, sino el tránsito", en palabras de Montaigne que reflejan una comprensión de la existencia en general y del arte en particular como un proceso que se construye atentamente, con tesón y con paciencia. Por ello, es necesario comprender el arte como aquel proceso que articula una experiencia interior con una respuesta a un espacio que nos envuelve; un espacio que, en definitiva, nos define y determina. La realidad de un espacio, hecha a la medida de quien lo ocupa o lo contempla.

Ante la constatación de este hecho -que termina por imponerse tarde o temprano- hay quien se acomoda a ese espacio, quien huye de él o quien alberga la voluntad de cambiarlo. Y en el mundo del arte, cambiar la percepción, representación y contemplación del espacio nos revela, al fin y al cabo, la necesidad de romper con el pasado, como una forma de rebeldía. Entonces, en esos momentos, el arte -como catarsis- toca fondo y se renueva.

Efectivamente, los procesos artísticos hunden profundamente sus raíces en las circunstancias históricas de una sociedad que, en muchos casos, se siente desencantada. Unos acontecimientos históricos que -como un palimpsesto- se superponen a las huellas del pasado y dejan ver un entramado que aparece en los sucesos más insospechados. Inusitadas geografías que, a pesar de situarnos en lugares diferentes, nos asombran y sorprenden con respuestas parecidas ante problemas comunes.

Si durante los siglos XIX y XX la combinación de industrialización, colonialismo y revoluciones -con una serie de cambios políticos y culturales, innovación tecnológica y comunicación global- marcaron irremediamente la trayectoria cultural de la modernidad, la catástrofe que supusieron las dos grandes guerras mundiales dio lugar -entre otras- a unas condiciones específicas, determinantes para el arte de la actualidad<sup>1</sup>.

Sobre cuales fueron estas condiciones, en qué medida influyeron en las ideas del arte de la modernidad, en la nueva comprensión del espacio en la pintura contemporánea, y en la recuperación de los dípticos y trípticos como recurso visual tras el abandono de la perspectiva por los artistas europeos -que adoptaron la denominada narración continua, originaria de Asia Oriental- girará la investigación que proponemos en este ensayo.

## 2. Marco teórico

Es algo incuestionable el poder que las imágenes ejercen sobre todos nosotros. El acto de mirar es, en sí mismo, mucho más que una experiencia; es un proceso que no solo descubre, sino que, además, documenta y testifica. Y es que, el interés que el mundo de las imágenes refleja en el espectador radica en un significado, que reúne en sí mismo, además de diferentes tiempos, diferentes espacios de valoraciones y experiencias heterogéneas que constatan la relación que existe entre toda experiencia estética y el contexto social e histórico en la que se localiza.

---

<sup>1</sup> La modernidad hundía sus raíces en el mito del progreso, principalmente, y en los años cincuenta y sesenta el mito de que la cultura europea guiaba al resto del mundo había sufrido un revés doloroso e irónico. Las dos guerras mundiales, el Holocausto, el desarrollo del armamento nuclear (y su utilización contra una cultura no blanca), la mareante proliferación de desastres ecológicos y otros factores habían revelado el lado oscuro del mito hegeliano.

McEVILLEY, Tomas, "Del Estilo Internacional a la Aldea Global: La Transformación Postmoderna de la Pintura", en GUASCH, Anna María *et al*, *Summa Pictórica, de las Vanguardias a la Postmodernidad*. Tomo X, Editorial Planeta, 2001, p. 20.

En este orden de cosas, durante las últimas décadas del s. XIX y la primera mitad del s. XX, numerosas corrientes artísticas aparecieron, perduraron, influyeron y, por último, terminaron por desaparecer, constituyendo todas ellas el entramado de los cimientos del arte contemporáneo.

Y es que, durante el pasado s. XX, la crudeza de las dos grandes guerras mundiales dio lugar a sendas crisis de valores que modificaron drásticamente – en el seno del arte occidental - algunos principios estéticos y artísticos, además de distintas normas y convenciones académicas que hasta entonces no se habían puesto en entredicho<sup>2</sup>.

La pintura del s XX [...] Se ha ido inclinando más hacia la ruptura con el pasado que hacia la continuidad renovada de lo exclusivamente formal e incluso temático. Los momentos de “riesgo” han sido espejismos vitoreados, eso sí, por aquellos que no querían aceptar que el sistema de valores plásticos establecido por el humanismo renacentista se estuviese agotando en un devenir histórico que, a su vez, seguramente también llegaba a su fin<sup>3</sup>.



**Figura 1.** Claude Monet (1840-1926) junto a una de las obras de su serie 'Nenúfares', en Giverny. (EFE/Fundación Claude Monet Giverny)

Corría el año 1914 - en pleno horror de las trincheras de la I Guerra Mundial – cuando Monet proyectó su propio refugio espiritual, en un espacio que había creado a su medida. Entonces, emprendió la obra de su ambicioso proyecto decorativo, inspirado en el estanque de aquel jardín que el propio artista había estado, pacientemente, construyendo durante los años previos (Figura 1).

Para ello, había encargado cincuenta lienzos – de unas dimensiones mucho más grandes de lo que en él era habitual - y, con el fin de poder trabajar en ellos, había comprado un estudio nuevo, mucho más amplio<sup>4</sup>. La vista del pintor – cada vez más limitada por las

<sup>2</sup> Durante siglos, la pintura europea - bajo el estricto dogma de la perspectiva - había mantenido inamovible una concepción homocéntrica de esa idea de la ventana abierta a un espacio en profundidad, recurriendo a la valoración del claro oscuro para lograr una percepción volumétrica.

<sup>3</sup> SURELA, Joan, “Introducción”, en GUASCH, Anna María *et al*, *Summa Pictórica, de las Vanguardias a la Postmodernidad*. Tomo X, Editorial Planeta, 2001, p. 9.

<sup>4</sup> Monet, y el resto de los pintores impresionistas, habían recurrido a un tamaño más reducido y ligero de sus lienzos para poder desplazarse con ellos y poder pintar directamente en la naturaleza.

cataratas – había derivado hacia una percepción más intuitiva del espacio, que no era tan fiel a aquel instante en la naturaleza que, durante años, se habían empeñado en captar los pintores impresionistas<sup>5</sup>.

Pero, paradójicamente, gracias a esta nueva intuición del espacio Monet alcanzó en su pintura representaciones que - como si estuviesen suspendidas - carecían de cualquier tipo de referencia espacial. A decir de Steinberg, había encontrado la fórmula de la mirada del siglo XX, cultivando el idioma del XIX, o “[...] *en sus propias palabras* “*producir la ilusión de un todo interminable, una ondulación sin horizonte, sin orilla*”<sup>6</sup>.

Efectivamente, su pintura alcanzó entonces texturas de colores que permitían desarrollar los cuadros solo desde un primer plano, realizando radicales combinaciones cromáticas que han pasado a considerarse como “[...] *la primera semilla de la modernidad, plantada por los impresionistas*” demostrando “*ser la más radical de todas*”<sup>7</sup>. Como bien señala Greenberg, este fue un cambio revolucionario en la pintura de Monet - que alcanzó premeditada o no premeditadamente - y que supuso, además de un quiebro en su carrera, que su obra no fuese comprendida durante los siguientes años.

Y es que, hubo que esperar unos cuantos años más para que un grupo de jóvenes pintores norteamericanos lo redescubrieran, comprendiesen y revalorizasen. Todo ello, incluso antes de conocer las grandes pinturas de las Ninphéas.

[...] ya estaban aprendiendo de Monet, y de Matisse, que se necesita una gran cantidad de espacio físico para el desarrollo de una idea pictórica fuerte que no implicara meramente una ilusión de profundidad [...] en primer lugar y ante todo color, color en campos y zonas, más que en formas; y que ese color había de ser *inducido* desde la superficie, así como aplicado a ella. Bajo la tutela del último arte de Monet, esos mismos americanos jóvenes empezaron a rechazar el dibujo escultórico – el dibujo-dibujo – por melindroso y trivial, y se volvieron hacia el dibujo “de área”, al dibujo “antidibujo”<sup>8</sup>.

Cuando este grupo de jóvenes pintores norteamericanos encuentra la obra de Monet, el mundo - tras la catarsis que supuso la debacle de la II Guerra Mundial - intentaba recuperarse y comenzar una etapa nueva. De la misma manera, cuando Monet inició su nueva deriva creativa, el mundo - tal y como se había conocido hasta la fecha - se quebraba y desaparecía. En ambos casos, el antiguo sistema de valores necesitaba de un reemplazo, mientras una crisis de identidad obligaba a los artistas a buscar y mirar hacia otros lugares, en busca de una nueva sensibilidad en el seno del arte. Una forma de representar y percibir distinta.

---

<sup>5</sup> La idea del transcurrir del tiempo que con la aparición de la fotografía - con la primera imagen positiva fijada, en 1839 por Jacques Daguerre - había hecho que los pintores se cuestionasen el aparente conformismo subyacente en la pintura académica, más interesada en captar la apariencia de las cosas. En muchos aspectos más cercana a la estética de la pintura japonesa, la pintura impresionista modificó sus encuadres y - en su búsqueda del instante - se empeñó en captar la esencia de las cosas, en una comprensión más espiritual de la pintura.

<sup>6</sup> STEINBERG, Leo, “Monet’s Water Lilies”, en STEINBERG, Leo *et al*, *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*, Chicago, The University of Chicago Press, 2007, p. 239.

<sup>7</sup> GREENBERG, Clement, “El último Monet”, en GREENBERG, Clement *et al*, *Arte y Cultura*, Barcelona, Paidós Estética, 2016, p.56.

<sup>8</sup> *ibid.* p.57.

## 2.1. Lirios de agua

Corría el año 1891 cuando Monet - debido a su interés por el arte de la jardinería japonesa – buscó el asesoramiento de un maestro del jardín japonés y comenzó a fraguar un proyecto pictórico que sería crucial para la historia del arte, “*Lo que iba a producir en el lienzo ya no era una imagen, sino un acontecimiento*”<sup>9</sup>.

Desde entonces someterá su técnica a una paulatina transformación, sufriendo una profunda metamorfosis. A partir de 1896, su pintura evoluciona desde una potente pincelada, de carga matérica, hacia otra mucho más sutil y rica en matices tonales que - en su tendencia a la transparencia - pasa a ser mucho más plana.

Un año después - en 1897 – Monet plantea, por primera vez, la construcción de un espacio circular para albergar la decoración de las pinturas de su jardín. Anhelaba un espacio que le permitiese recrear una atmósfera de agua y flores acuáticas, desplegadas en un desarrollo horizontal de las pinturas que – preconizando el arte de las modernas instalaciones – envolvía al espectador, abandonando el recurso de la perspectiva y adoptando, en su lugar, el de la narración continua, característica de la pintura japonesa<sup>10</sup>. (Figura 2).



**Figura 2.** "Les Nymphéas" de Claude Monet, salle 2 de l'Orangerie - Paris, France (novembre 2007)

Con este empeño por crear con sus pinturas un espacio que recrease la atmósfera de aquel jardín, hecho a su medida, hizo posible que “*Al seleccionar el asunto del cuadro se evitaban, o al menos se controlaban estrictamente, las diagonales de la perspectiva lineal y el espacio volumétrico que de ellas se deriva*”<sup>11</sup>.

Así pues, a partir de entonces – entre 1914 y 1926 – este será su gran y último proyecto pictórico, que dará un impulso vital a los últimos años de su vida. La recreación de un espacio físico y temporal que será en los duros años de la Gran Guerra - además de una

<sup>9</sup> ROSENBERG, Harold, “Los Pintores de Acción Americanos”, en ALARCÓ, Paloma, *et al*, *Monet y la Abstracción*, Madrid, Catálogo Museo Thyssen Bornemisza, febrero-mayo 2010, p. 156.

<sup>10</sup> No hay ninguna duda sobre la conexión y el influjo de la estética japonesa - y su peculiar comprensión y representación del espacio - en la pintura de Monet. Además de la amplia colección de estampas japonesas del pintor, en 1921 recibió la visita del conde Sanji Kuroki y de su mujer la princesa Matsukata quienes le visitaron en compañía de Clemenceau. Este vínculo que Monet estableció con el mundo de Japón se manifestó explícitamente cuando en 1924 - tras el terrible seísmo que asoló Tokio - se organizó una exposición con sus obras, en la galería Georges Petit, a beneficio de los damnificados por el terremoto.

<sup>11</sup> SEITZ, William, “Monet y la Pintura Abstracta”, en ALARCÓ, *et al*, *Monet y la Abstracción*, Madrid, p. 150.

proyección artística del propio jardín de Monet - un refugio físico y espiritual para el pintor.

He aquí, pues, la novedad de un proyecto que - buscando crear un clima envolvente para el espectador - favoreció la elaboración de cuadros de dimensiones muy superiores a las que el propio Monet había utilizado hasta entonces<sup>12</sup>.

Años después, con la celebración del armisticio - el 11 de noviembre de 1918 - algunas obras de esta serie serían donadas al estado francés, para crear con ellas un monumento conmemorativo a la paz<sup>13</sup>. Pero, aun así, habrá que esperar hasta 1927 - pocos meses después de la muerte del pintor - para que se realice en París, en la Orangerie, una exposición sobre las *Grandes Décorations*. Una gran muestra que estaba integrada por veintidós paneles, y cuya inauguración había corrido a cargo de Michel Monet y Clemenceau. Curiosamente, en este mismo año sale a la luz *Trois Variations sur Claude Monet*, que había sido publicado por Louis Gillet.

Será en esta publicación cuando se encuentre por primera vez una explícita relación entre las grandes obras de Claude Monet y la espiritualidad de la pintura oriental. Una tesis que - aunque posteriormente fue rebatida por Clemenceau en su libro *Claude Monet, les Nymphéas*- resulta muy significativa, puesto que relaciona y sintoniza dos maneras de entender la pintura y una particular sensibilidad ante la comprensión del espacio.

No obstante, el grueso de las obras tardías de Monet no fue comprendido hasta mucho tiempo después, permaneciendo, hasta entonces, infravaloradas y, prácticamente, en una situación de abandono<sup>14</sup>. Un legado inigualable para la historia de la pintura, compuesto por las grandes obras de su última etapa artística, donde el pintor había logrado abstraer el espacio pictórico y había - abandonando la perspectiva - adoptado el recurso visual de la Narración Continua, característica de la pintura de Asia Oriental. “*Por mucho que se hiciera retroceder el fondo, el cuadro quedaba comprimido en un espacio de escasa profundidad que estaba organizado en sentido lateral*”<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> En 1897, el periodista Maurice Guillemot visitó a Monet en Giverny, publicando al año siguiente un artículo donde describía como el pintor había comenzado un nuevo proyecto: la construcción de una habitación circular, cuyas paredes estarían recorridas por grandes cuadros con pinturas sobre su estanque de los nenúfares. Pero los estudios preliminares que Monet había realizado para este proyecto fueron abandonados debido a la inactividad en la que se sumió tras la muerte de Alice Monet en 1911, la catarata que se le diagnosticó en 1912 y la enfermedad y muerte - en 1914 - de su hijo Jean. Hubo que esperar hasta 1915 para que el pintor retomase este proyecto de la *Nymphéas*.

<sup>13</sup> Inicialmente, en la donación constaban dos obras, aunque luego fueron algunas más, en gran medida debido a la influencia de su amigo Clemenceau, por entonces primer ministro. Pero, además, durante la Gran Guerra Monet donó óleos y pasteles para varias exposiciones benéficas, organizadas como apoyo a la causa francesa en el conflicto bélico.

<sup>14</sup> En 1931 se celebra en Francia la única exposición retrospectiva del periodo de entreguerras sobre la obra de Claude Monet. Celebrada en la Orangerie. El prólogo del catálogo de la exposición fue escrito por el conservador del Louvre, Paul Jamot. En este, las obras que integran la última etapa del trabajo de Monet casi no se mencionan ni se hace referencia a las *Grandes Decorations*.

Por otra parte, la escasa crítica que siguió en aquel momento el evento, definió a estas grandes obras como gran error y catástrofe (véase “Retrospective” de Albert Flament, publicada en *La Revue de Paris*).

<sup>15</sup> SEITZ, William, “Monet y la Pintura Abstracta”, en ALARCÓ, et al, *Monet y la Abstracción*, Madrid, p. 150.

## 2.2. Pintura japonesa

El recurso visual de la Narración Continua ha formado parte de la identidad visual del arte del Extremo Oriente en general y de la pintura japonesa en particular. Pero ya estaba presente al final de la época antigua del Arte de la vieja Europa – que perpetuaba así los principios de la representación del arte bizantino – y cuya pintura se caracterizaba por la yuxtaposición de sus distintos elementos. Así, se lograba una lectura horizontal, en una alternancia rítmica de claroscuros sobre fondos dorados, que recreaban un espacio vacío, inmaterial y plano. Una influencia que se mantendrá hasta la Edad Media y que se perderá cuando - con las obras de Giotto, Duccio y Lorenzetti - se simulen por primera vez espacios cerrados en la recreación de interiores arquitectónicos.

Y es que antes de la incorporación de la técnica de la perspectiva, la pintura europea carecía de unidad espacial. Esta era una peculiaridad que permitía al espectador hacer una lectura de los motivos representados como si fuesen pictogramas. Ello otorgaba al espacio pictórico una comprensión horizontal, que en el caso de la pintura de Asia Oriental estaba determinada por los diferentes usos que se daban a la obra<sup>16</sup>.

A los tiempos T'ang corresponde, sin embargo, la adopción del cuadro de rollo (Kakemono Japonés) como formato usual de la pintura china; pero el cuadro de rollo no aparece hasta el s VII, si acaso, y el rollo pictórico (el antiguo en forma de libro) sobrevive aún, si bien se destina frecuentemente a otros tipos de pintura. A medida que se va desarrollando el rollo pictórico, el ojo sigue el paisaje como se ve, por ejemplo, desde la ventanilla de un tren. La composición no tiene punto fijo<sup>17</sup>.

Efectivamente, esta manera de narrar en el tiempo tuvo sus primeras manifestaciones en China, sobre los denominados *chiian* 手捲 o rollos de mano. Con este término se designaba un formato horizontal de rollos de papel que solían tener una altura de 40 centímetros y una longitud que oscilaba entre los 8 y los 12 metros de largo. Estos, llamados en Japón *e maki mono* 絵巻物, se difundieron como soporte para distintos usos, destacando como una variedad de novelas ilustradas a las que se denominó, en el archipiélago japonés, como *monogatari e maki* 物語絵巻<sup>18</sup>.

Los *e makimono* se clasificaban, principalmente, en dos grupos. Por una parte, estaban los *Hakubyo e makimono* 白描絵巻物, que se caracterizaban por el uso casi exclusivo de la tinta negra y por otra los *Tsukuri e makimono* 作り絵巻物, que estaban pintados con una mayor riqueza cromática. El primer *e makimono* realizado en Japón fue una

<sup>16</sup> A diferencia de lo que sucede en la tradición europea, en China y en Japón las pinturas solo se mostraban en ocasiones determinadas. Por este motivo – y debido a las facilidades que el material de los soportes ofrecía- el resto del tiempo permanecían recogidas.

<sup>17</sup> HOUGHTON BRODRICK, A, *La Pintura China*, México, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1954, p. 30.

<sup>18</sup> Los *e maki mono* llegaron a Japón desde China - junto con la escritura de ideogramas y el budismo - en los siglos VI y VII. Utilizados como soporte para la narración de historias ilustradas, ofrecían tanto información como entretenimiento.

Ejemplos de este tipo de pinturas, que como ilustraciones acompañaban a los textos en los largos rollos de papel, los encontramos en narraciones como *Heiji monogatari* 平治物語 y *Genji monogatari* 源氏物語.

vida ilustrada de Buda que, a su vez, estaba basada en la Sutra *kako genzai inga kyô emaki* 過去現在因果經繪卷断簡, de finales del s XIII<sup>19</sup>.

Estos rollos de mano evolucionaron poco a poco hacia los denominados *ts'é o ts'é yeh*. Con estos términos se designaba a unos exquisitos álbumes plegados - en forma de acordeón - cuya estructura hacía necesaria una lectura horizontal de la secuencia de imágenes que representaban. Unos álbumes que, curiosamente, terminaron cortándose por cada uno de sus pliegues y que, con el transcurrir del tiempo, dieron lugar a páginas individuales que - tras ser cosidas - terminaron por transformarse en nuestros familiares libros.

Así, a través de esta evolución del soporte, la idea original de la narración continua pasará de los rollos de mano a los álbumes ilustrados para llegar a los biombos y a los abanicos de tijera, denominados *zhê san* 折扇 en chino o *sen su* 扇子 en japonés.



**Figura 3.** Ogata Kōrin, *Red and White Plum Blossoms*, Edo period, 18th century, pair of two-fold screens, color and gold leaf on paper, 156 × 172.2 cm each, National Treasure (MOA Museum in Atami, Japan)

Los biombos - o *byō bu* 屏風 - habían surgido en China durante la dinastía *T'ang* 唐朝 (618- 907), llegando a hacerse muy populares en el Japón del periodo *Heian* 平安 (794- 1185), a donde habían llegado a través de Corea. Usados como pantallas plegables por pares de paneles, la particularidad de su estructura favoreció, además, el uso de secuencias móviles que combinaban sutiles juegos de planos (Figura 3). Una serie de estrategias artísticas y recursos visuales que también podemos encontrar en los *fusuma e* 襖絵, o pinturas de las puertas deslizantes, que compartimentaban los interiores de las casas japonesas<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> La época dorada de este tipo de representaciones en rollo se da aquí entre los siglos XII y XIV, durante los denominados periodo *Heian* 平安 (794-1185), *Kamakura* 鎌倉 (1185-1333) y *Muromachi* 室町 (1336-1573).

<sup>20</sup> De origen chino, en un principio el biombo se concibió como un solo panel, evolucionando hasta llegar a los exquisitos desplazamientos de planos de la época *Qing* 清朝 (1644- 1911). Fue en el archipiélago japonés donde se popularizó el uso de los biombos - como pantallas plegables en parejas de seis u ocho paneles - cuyo uso guarda una relación directa con los interiores arquitectónicos japoneses, donde estos paneles eran también utilizados como *fusuma* 襖 (puertas correderas).



### 2.3. Abstracción americana

He aquí, pues, una actividad de la mirada muy diferente en Oriente y en Occidente, que “*solo cuando se ve en ella un problema de la imagen se descubre su significación cultural*”<sup>21</sup>. Unas señas de identidad implícitas en la práctica social de la exposición y contemplación de la imagen que nos revela, además de las condiciones del formato, una determinada actitud ante la comprensión del espacio.

Precisamente – buscando estas nuevas señas de identidad – algunos de los pintores norteamericanos surgidos tras el final de la II Guerra Mundial recurrieron al arte de las culturas autóctonas del Norte de América. Inspirándose en las pinturas de los nativos americanos, concibieron superficies de vivos colores – que combinaban con algunos motivos decorativos indígenas– como una manera de revelarse contra el peso de la historia. Pero, a diferencia de aquellos que se inspiraban en el arte de las tribus indígenas, los pintores integrantes de la escuela del expresionismo abstracto norteamericano recurrieron a la combinación de la espiritualidad de los signos nativos con una introspección más cercana al surrealismo.

El final de la Segunda Guerra Mundial viene acompañado de una nueva sensibilidad artística. En este momento, en el que están surgiendo las corrientes informalistas, un nuevo ojo, habituado a la abstracción descubre con admiración lo que había sido visto hasta entonces como la creación de un pintor en declive [...] poco a poco, el gran maestro impresionista comienza a ser visto como un avanzado a su época, padre del arte moderno de la posguerra<sup>22</sup>.

De este modo, se ponía la vista en la obra de Claude Monet y en la nueva comprensión del espacio de la pintura japonesa que, sin lugar a dudas, comenzaba a hacerse popular tras el final y la victoria de Estados Unidos en la última contienda. En este collage se fusionaba una nueva manera de comprender el espacio pictórico - como un rechazo a la pintura de caballete – con la recuperación de la tradición de los dípticos y trípticos de la pintura europea.

No obstante, a diferencia del arte europeo – donde el uso de estos polípticos venía desde la antigüedad - la reincorporación de esta estrategia artística introducía, como novedad, un enfoque que adoptaba en su concepto y composición – probablemente de manera inconsciente – el recurso la narración continua de Japón<sup>23</sup>. Una estrategia artística que había servido de inspiración para los pintores impresionistas – a través de los grabados

<sup>21</sup> BELTING, Hans, *Florenia Bagdad. Una Historia de la Mirada entre Oriente y Occidente*, Madrid, Akal /Estudios Visuales, 2014, p.17.

<sup>22</sup> RUIZ DEL ÁRBOL, Marta, “Cronología Claude Monet: Vida y Fortuna Crítica”, en ALARCÓ, et al, *Monet y la Abstracción*, Madrid, p. 277.

<sup>23</sup> Utilizados sobre todo para las pinturas de carácter religioso, el tema o motivo representado se adaptaba a la particular estructura del políptico. En el caso concreto de los trípticos, solía recurrirse a un elemento o personaje que vertebraba y funcionaba como centro de la composición, ocupando el panel central del conjunto de las tres tablas.

Sin embargo, en la pintura china y japonesa, los polípticos se distribuían por pares de paneles, planteándose su número y su composición según las necesidades espaciales del tema.

Aunque pintores contemporáneos, como Francis Bacon, han utilizado este soporte de manera recurrente - mediante un juego en el que los dos o tres paneles se unen conceptualmente - en ellos no aparece ese foco móvil o secuencialidad del motivo representado. Por el contrario, pintores como Marden, Mitchel, Tapies o Twombly adoptaron el uso oriental de los dípticos y trípticos, y – sobre todo, en el caso de Cy Twombly – la yuxtaposición de una mayor configuración de paneles que permite que la obra fluya libremente, en un discurrir que debe mucho a la estructura formal y conceptual de las pinturas de los biombos chinos y japoneses.

de Ukiyo e 浮世絵 – en la renovación de sus composiciones, en el abandono de la perspectiva y en la adopción de una inmediatez captada tanto en esa primera impresión como en sus diseños sencillos de colores puros.

Fue así como la Escuela de Nueva York jugó un papel fundamental en ese capítulo de la Historia del Arte que se ha dado en llamar modernidad tardía. Un periodo comprendido entre los años 1945 y 1965 o 70 y que coincide, casi exactamente, con los años del Expresionismo Abstracto de la ya citada escuela neoyorquina<sup>24</sup>. Una corriente artística que, pocos años después, daría lugar a una segunda generación de pintores - los llamados Impresionistas Abstractos – que evocarán en sus obras la tradición del paisaje y recuperarán una cierta conexión con las formas de la naturaleza<sup>25</sup>.

Efectivamente, en 1948 jóvenes pintores estadounidenses - que comienzan su camino hacia la abstracción - se instalan en París. Será allí donde se produzca el encuentro decisivo para la evolución de sus respectivas obras, con el descubrimiento de las pinturas de la Orangerie. Surgirá entonces el rechazo a cualquier tipo de canon artístico. Contra todo lo que pueda tener relación con las tradicionales convenciones estéticas y espaciales que habían dogmatizado, hasta entonces, el panorama del arte en occidente. Y así, despertará una mirada - que ya antes de la guerra se había familiarizado con las corrientes informalistas y que contemplaba la abstracción – que descubrirá y rehabilitará la obra tardía de Monet.



Figura 4. Edrita Fried, 1981. Oil on canvas (four panels). 117 x 300 inches (297.2 x 762 cm). Joan Mitchell Foundation, New York. © Estate of Joan Mitchell.

De esta manera, Monet se convierte en el padre moderno de una nueva generación de pintores de posguerra, avanzando mucho más allá del cubismo y de los informalistas del periodo de entreguerras. Su manera de transgredir las convenciones espaciales del momento fue sutil y silenciosa pero determinante para las nuevas generaciones de

---

<sup>24</sup> El expresionismo abstracto culminó la abstracción sublime del s. XX - que hundía sus raíces en la obra de Turner – que se había concretado en 1915 con el Cuadrado Negro de Malevich y continuaría con el Suprematismo, el Neoplasticismo y la Metafísica Monócroma de mediados del s XX, alcanzando su cumbre con las obras de Barnett Newman, Jackson Pollock, Willem de Kooning, Mark Rothko, Franz Kline o Adolph Gottlieb.

<sup>25</sup> Esta denominación aparece por primera vez en *Subjet: What, How or Who*. Escrito por la historiadora y crítica de arte Elaine de Kooning, se publicó en Art News en 1955.

artistas. En palabras de J Mitchell “*Quiero trabajar en la superficie, que es una manera de utilizar el espacio y la forma: es una ambivalencia de formas y espacio*”<sup>26</sup>.

Por otra parte, estos jóvenes pintores norteamericanos descubrirán en Monet a un pintor avanzado en su comprensión del espacio pictórico: tanto en su concepción como en su representación y contemplación. Unas obras donde el espacio tridimensional se esfuma y los volúmenes de la representación se ignoran para llegar a una abstracción que alcanzará cotas revolucionarias. A partir de entonces el arte de occidente - que durante siglos había estado supeditado a ese efecto de ventana abierta a un espacio en profundidad – adopta, a semejanza de la pintura japonesa, la secuencialidad horizontal de un espacio más intuitivo, en un desarrollo espacial y temporal de la obra (Figura 4).

Una rehabilitación de la figura de Monet en general –y en particular de su obra tardía– en la que jugarán un papel determinante algunos críticos de arte y artistas emergentes defensores de la nueva abstracción<sup>27</sup>. Pero, sobre todo, una verdadera revolución en la manera de comprender el espacio en la pintura, que modificará la actitud del espectador, haciendo que esta se vuelva más activa e incorporando para el arte el concepto de empatía<sup>28</sup>. A partir de este momento, quien contempla la obra se sumergirá en ella –a través del uso de una escala monumental – en una atmósfera envolvente donde el espectador se desplaza a medida que se desarrolla la escena.

## 2.4. Conclusiones

La banda continua que conforma las pinturas murales de los nenúfares de Monet fue el punto final de una trayectoria artística que hundía sus raíces en los orígenes del impresionismo. Pero también fue el punto de partida de una nueva manera de comprender la pintura, que caería rendida ante sus grandes campos, cubiertos de combinaciones cromáticas de matices delicados, que se plasman en el lienzo mediante trazos grandes y rápidos.

De esta manera, podemos decir que en el último tramo de su carrera - al final de su vida - Monet alcanzó lo esencial del arte en su carácter abstracto. Abandonando las leyes de la naturaleza encontró aquellas otras, inmanentes en el medio pictórico. Así, a semejanza de lo que ocurre con el arte japonés, la naturaleza era el medio del que se servía el artista para abstraer el arte o - para captar la esencia de esa naturaleza – la manera de la que se servía el artista para abstraer el medio.

En estas obras, Monet - eliminando el horizonte - encontró una nueva manera de pintar, a caballo entre el realismo y la abstracción. Una nueva comprensión y representación

---

<sup>26</sup> MITCHELL, Joan, “Entrevista de Yves Michaud”, en ALARCÓ, et al, *Monet y la abstracción*, Madrid, p. 202.

<sup>27</sup> Había gran interés por parte de los críticos por relacionar las obras de artistas norteamericanos con el prestigio que se daba a los pintores europeos. Entre estos estaba Greenberg, quien llegó a la conclusión radical de la doctrina del aislamiento de las facultades. Para este la facultad estética estaba separada de la cognitiva y de la moral, por lo que la obra de arte debía excluir toda referencia a ellas, siendo la pintura *pintura pura* mediante el uso abstracto del color y la línea. Una versión de la teoría kantiana que dio lugar al formalismo y que se ha quedado obsoleta en el discurso del arte moderno.

<sup>28</sup> Ya en los años cincuenta el concepto de la obra de Jasper Johns o Rauschenberg se alejaba de cualquier doctrina que separase las obras de arte de cualquiera de los otros aspectos de vida. Un periodo que, con posterioridad, sería rebatido y cuya jerarquía de valores – que se asociaría con la pintura – sería virulentamente atacado, invirtiéndose el precepto del artista.

del espacio que tiene una clara relación con la pintura japonesa, de la que sabemos era un rendido admirador y que coleccionaba.

Lo dicen todos estos mismos maestros: el descubrimiento de los grabados japoneses ha significado para ellos evadirse fuera del camino ya trillado. Por supuesto, han trascendido, sublimado esta influencia con su genio occidental; pero el hecho es que su arte procede de este arte japonés, todo hecho de espontaneidad y de lo imprevisto. En su seno jamás actúan como japonismo a lo Braquemond, sino que más bien, hacen un nuevo enfoque de la expresión plástica que hizo de un genio como Claude Monet el revolucionario de la pintura occidental<sup>29</sup>.

Un legado que había llegado a Europa desde el Extremo Oriente, pero que - tras la muerte del pintor - parecía que había caído en el olvido. Fue necesario esperar a los años cincuenta y los primeros sesenta del pasado siglo para que saliesen a la luz un conjunto de estudios críticos y exposiciones sobre el trabajo del artista. Un conjunto de factores, definitivos en el influjo que su obra tuvo sobre los jóvenes creadores de la abstracción de Estados Unidos. Estos llevaron a sus grandes lienzos el recurso del foco móvil o narración continua - y la adopción de los dípticos y trípticos como recurso narrativo - como punto de partida para la pintura a gran escala - *colour-field painting* - en los años sesenta del pasado siglo XX. Pero, además, muy probablemente, también un factor determinante para la experiencia de la instalación como género dentro del arte contemporáneo.

He aquí pues, a nuestro juicio, los orígenes de lo que se daría en llamar modernidad tardía en el arte que, en realidad, lo que buscaba era socavar los cimientos de la misma modernidad. Un proceso en el que, por experiencia vital y evolución artística, el mismo Monet había estado inmerso, buscando en todo ello una renovada comprensión del espacio para un nuevo contexto.

---

<sup>29</sup> VAN DER KEMP, Gérald, en AITKEN, Geneviève; DELAFOND, Marianne *et al*, *La collection d'estampes Japonaises de Claude Monet*, Lausanne, Bibliothèque des Arts, 2003, p.7.

## Bibliografía

- AITKEN, Geneviève; DELAFOND, Marianne, *La collection d'estampes Japonaises de Claude Monet*, Lausanne, Bibliothèque des Arts, 2003.
- ALARCÓ, Paloma, *Monet y la Abstracción*, Madrid, Catálogo Museo Thyssen Bornemisza, febrero-mayo 2010.
- BELTING, Hans, *Florenia Bagdad. Una Historia de la Mirada entre Oriente y Occidente*, Madrid, Akal /Estudios Visuales, 2014.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Fernando, *Japón y Occidente. Influencias recíprocas en el Arte*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1990.
- GREENBERG, Clement, *Arte y Cultura*, Barcelona, Paidós Estética, 2016.
- GUASCH, Anna María et al, *Summa Pictórica, de las Vanguardias a la Postmodernidad*. Tomo X, España, Editorial Planeta, 2001.
- HOUGHTON BRODRICK, A, *La Pintura China*, México, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1954.
- STEINBERG, Leo, *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*, Chicago, The University of Chicago Press, 2007.
- VAN GULIK, Robert H, *Chinese Pictorial Art. As Viewed by the Connoisseur. Notes on the Means and Methods of Traditional Chinese Connoisseurship of Pictorial Art, based upon a Study of the Art of Mounting Scrolls in China and Japan*, New York, Hacker Art Books, 1981.