

COURBET Y LA MODERNIDAD: LAS NUEVAS CONTRADICCIONES DEL ARTISTA

Victòria COMBALIA

Gustave Courbet (1819-1877) ha sido siempre calificado como el pintor realista por excelencia del s. XIX francés. Sus estudiosos, sin embargo, han tendido hasta hace pocos años a etiquetarlo bajo la rúbrica de pintor socialista, comprometido, o bien como un hábil creador de formas sensuales y densas, carentes de idea. Estudios recientes como el de T. Clark, *Imagen del pueblo. Courbet y la revolución de 1848* (Barcelona, Gustavo Gili, 1981: 1ª ed., Londres, Thames and Hudson, 1973) han puesto de relieve no solo la complejidad de su arte sino la de sus actitudes frente a los cambios que la situación social del artista sufre a mitades del s. XIX. El texto que sigue forma parte del 6º capítulo de mi tesis, *Gustave Courbet: una investigación sobre la génesis y las repercusiones de su arte*, en donde se matizan y amplían algunas de las nuevas interpretaciones acerca del pintor, básicamente las de la situación de aislamiento e incompreensión en el seno de la sociedad burguesa de su tiempo.

En este sentido Courbet es consciente de los cambios estético-sociales que se suceden en su siglo y si sus declaraciones son del máximo interés se debe precisamente al grado de complejidad al que la situación ha llegado y al abanico de salidas contradictorias que se le ofrecen. En una carta a Alfred Bruyas, en 1854 o 1855, escribe: «Avec ce masque riant que vous me connaissez, je cache à l'intérieur le chagrin, l'amertume et une tristesse qui s'attache au coeur comme un vampire. Dans la société ou nous vivons, il ne faut pas beaucoup travailler pour trouver le vide, il y a vraiment tant de bêtes, que c'est décourageant, à tel point que l'on redoute de développer son intelligence dans la crainte de se trouver dans une solitude absolue»¹. En uno de los documentos reunidos por Moreau-Nélaton, un texto no fechado, titulado «Pourquoi la société ne connaît et ne voit pas l'art» y escrito de la mano de Courbet, dice lo siguiente: «Dans le siècle communiste où nous vivons, quoi de plus triste à voir (...) que cette population qui regarde sans voir (comme si elle tombait des nues) et qui a l'esprit aux affaires, C'est cependant pour elle que tout cela fut fait, car l'artiste, au contact de ce monde d'argent a dégénéré, et ne remplit plus sa mission. Ce n'est plus lui qui imprime son gant au monde, c'est le monde qui lui imprime son gant, si bien que de l'art nous sommes tombés dans la mode. Mais aussi, que faire devant un

siècle qui voit exclusivement ses jouissances dans le matérialisme? Comme ainsi fait qu'on apprès un homme à sa richesse, l'esprit a ployé sous l'argent. L'artiste est marchand aussi. Sur quinze camarades... combien cherchent? on en découvre parfois une dizaine qui marchent à la découverte, et sur lesquels seulement se fonde l'espoir des temps à venir... hommes d'élite, hommes providentiels qui furent dans tous le temps au fait sans nous fatiguer l'esprit par des recherches historiques. Prenons cette époque soldatesque de laquelle nous sortons, et dites-moi ce qui serait devenu l'art en France entre les mains de M. David et de sa bande, sans Proud'hon, Gros et Géricault»².

A pesar de algunas ambigüedades sintácticas (que pueden ser debidas a la transcripción de Courthion) este largo párrafo me parece de suma importancia y nadie lo ha citado aún en toda su extensión. Courbet en muy pocas líneas subraya muchas cosas: el interés «materialista» de su tiempo; la pérdida del rol influyente del artista en la sociedad; el fenómeno de la comercialización del arte y de los estilos que se degradan en modas y, muy especialmente, una afirmación que entra de lleno en lo que es el espíritu de la vanguardia. No sólo la palabra «élite» es una clara referencia a ello, sino también la idea de hacer un arte que avanza a prefigura lo que va a venir después. La alusión a estos pocos hombres que actuaron «sans nous fatiguer par des recherches historiques» puede interpretarse como una crítica a la pintura de historia de David, y sin embargo su tono es vecino al de un texto de Baudelaire sobre la Exposición de 1855 en donde critica a los *modernes professeurs-jurés d'esthétique* (parafraseando a Heine) y a sus abstractos sistemas, abogando, en cambio, por «le beau multiforme et versicolore, qui se meurt dans les spirales infinies de la vie». Para escapar a «ces apostasies philosophiques», dice Baudelaire, «je me suis orgueilleusement à la modestie: je me suis contenté de sentir; je suis revenu chercher un asile dans l'impeccable naïveté»³.

Las afirmaciones de Courbet que hemos reproducido aquí no son hechos aislados. Sorprende, en efecto, el peso del tópico acerca de sus ideas socialistas o de su inocencia como pintor que ha hecho omitir, o descuidar, la importancia de estas declaraciones. Aún a riesgo de un exceso de citas, seguiré con ellas para demostrar el senti-

miento de aislamiento e incompreensión que Courbet sentía ya desde su juventud y que le indujeron a afirmar que su lucha era («por lo tanto», podríamos añadir) la de la pintura. Ya a su familia, hacia 1846, escribía lo siguiente: «Il n'y a rien de plus difficile que de se faire une réputation en peinture et de se faire admettre du public. Plus on se distingue des autres, plus c'est difficile. Pensez bien que pour changer le goût et la manière de voir d'un public, ce n'est pas une petite besogne; car c'est ni plus ni moins renverser ce qui existe et le remplacer. (...) En dépit de mes réclamations, j'ai toujours une mauvaise place à l'exposition. Mais je me moque d'eux, ce ne pas cela qui me découragera. La peinture, quand on la conçoit, est un état d'enragé; c'est une lutte continuelle, c'est à devenir fou, parole d'honneur!»⁴. La alusión a la locura es muy importante: es el precio que uno puede llegar a pagar (como Nerval) por el vacío que encuentra a su alrededor. Flaubert ya la asume plenamente: «recuerde, —dice en una ocasión— que el que ha escrito estas páginas es un loco» (fou). En ocasiones, Courbet se refiere a su independencia y aislamiento indirectamente: tal es el caso de su comparación con Don Quijote, aunque entonces se refiera a su carácter (el de Courbet) dedicado al bien y al espíritu de la justicia⁵; en otras, a partir de temas de su pintura, como el de la caza: «Le chasseur est un homme d'un caractère indépendant qui a l'esprit libre ou du moins le sentiment de la liberté. C'est une âme blessée, un coeur qui va encourager sa langueur dans la vague et la mélancolie des bois»⁶ ¿Y qué es el cazador sino una metáfora del propio Courbet? En sus paisajes hay mucho de este sotobosque melancólico a pesar de su innegable amor por las propiedades físicas y por la exuberancia de agua, rocas y árboles; un lugar de refugio, como veremos.

Pero Courbet llega a este sentimiento, en primer lugar, como joven que trata de abrirse camino en París con un arte que quiere distinto al oficial, y en segundo lugar, después de haber intentado encontrar unos mecenas distintos y un público diferente, popular. Ahí empieza el interés que puede suponer el caso de Courbet frente a la diáfana postura de aislamiento que más tarde asumirán un Cézanne o un Gauguin. Y ahí empiezan, también, las contradicciones, contra-

dicciones que revelan, si acaso, la dificultad y la utopía de tal empresa.

Desde su llegada a París es evidente que quiere llegar a la fama. «Les petits tableaux ne font pas là réputation», dice a sus padres; desde un primer momento Courbet quiere hacer entrar su realismo por la puerta grande (/con un requisito fundamental: pintar en formato grande, como en los cuadros de historia) y lo hace porque sabe que sólo en el Salón está la batalla. Cuando expone sus obras en Besançon y Dijon, en 1850 lo hace, según T., Clark⁷, porque el Salón había sido pospuesto debido a la inestabilidad política del momento, pero realizó sus cuadros no sólo para ser vistos, sino para *incidir* en la capital⁸. Sin embargo no puede evitar las contradicciones: en el mismo año de 1850, escribe a Francis Ney: «Dans notre société bien civilisée, il faut que je mène une vie de sauvage; il faut que je m'affranchise même des gouvernements. Le peuple jouit de mes sympathies; il faut que je m'adresse à lui directement, que j'en tire ma science et qu'il me fasse vivre. Pour cela je viens donc débiter dans la grande vie vagabonde et indépendante du bohémien»⁹. Este «donc» es insólito: porque sus simpatías están con el pueblo, ha de hacerse bohemio. Es la única salida que ve a su oposición al sistema, que poco tiene que ver con aquel «se faire peuple» de su amigo Max Buchon. Y, de hecho, en la exposición de Besançon la entrada costaba 50 céntimos, a lo cual Courbet respondió diciendo: «On donne de l'argent pour aller au théâtre; mes tableaux, ne sont-ils pas un spectacle attirant? Je ne cherche jamais à vivre de la faveur des gouvernements et je méprise les mécènes. Je ne m'adresse qu'au public, s'il aime ma peinture, qu'il paye son plaisir!»¹⁰. Hay, es cierto, un interés evidente en conseguir una nueva audiencia, pero ésta parece quererse anónima: si Courbet la hubiera conocido (sus amigos, su familia), o si Courbet hubiera pensado de otro modo, no hubiera hecho pagar por entrar en la exposición. Es ya, pensamos, como un augurio de la masificación y anonimato (dentro de la diversidad) de los espectadores parisinos del Salón.

Que el tema del público le importaba es evidente por una frase que se ha citado muchas veces: «Je n'ai jamais eu d'autres maîtres en peinture que la nature et la tradition, que le public et le travail»¹¹. Es pertinente señalar que para

Goya, también en una cita famosa, sus maestros eran «la naturaleza, Velázquez y Rembrandt»; la inclusión del *público* en Courbet demuestra hasta qué punto, a mitades del s. XIX, este factor es importante. Pero a su vez Courbet distingue entre diversos tipos de público, no dejándose arrastrar por la utopía anterior de un público popular que va a comprenderlo inmediatamente: «Il y a bien des sortes de public, le public qui a l'aspiration de l'art est le plus distingué des différents publics qui constituent la société. A tort ou à raison on est obligé de passer par lui. Il est le seul maître envers et contre nous»¹². Courbet se está refiriendo a un público, pues, especializado «qui a l'aspiration de l'art», el amor por la pintura, tanto si es de signo conservador como progresista.

Antes había dicho que despreciaba a los mecenas; sin embargo toda su vida es una constante búsqueda por encontrarlos, ya que son ellos los que pueden suponer una alternativa al control impuesto por el gobierno en sus comisiones y compras. Estos constituyen un grupo contradictorio, como ha señalado Clark, en el que aparecen excéntricos burgueses como Alfred Bruyas y Francis Wey, aristócratas y oficiales de Napoleón, como el conde de Morny, autor de la prohibición de las palabras «Liberté, Egalité, Fraternité» en todos los edificios públicos; la burguesía local del Francocondado y finalmente, extranjeros expertos¹³. James Henry Rubin ha enunciado una interesante tesis acerca de las relaciones entre Courbet y Bruyas¹⁴. Una parte de esta tesis es, a mi entender, rebatible en ciertos puntos y hemos de resumirla aquí para situar el lugar que Bruyas ocupa en ella. Partiendo de *L'Atelier du peintre*, Rubin afirma que la imagen que el pintor da de sí mismo es la del trabajador manual, «ouvrier-peintre» como lo definiera Castagnary en 1857, y que ello está en relación a las ideas de Proudhon acerca de la defensa del trabajo artesanal, preindustrial, ya en vías de desaparición. Por otro lado, el anarquismo de Proudhon influyó en el concepto de libertad en Courbet, especialmente en su rechazo a ser manipulado por el gobierno. De ahí que el encuentro de Bruyas viniera a llenar el hueco de la aspiración a un patronazgo directo, «precapitalista» por así decirlo, más cercano al del mecenas del Renacimiento. Bruyas era fourierista, millonario y excéntrico: escribió delirantes y confusos textos sobre arte y

su narcisismo le llevó a hacerse retratar por todos los artistas de su tiempo (poseía unos veinte autorretratos): defendía y compraba el arte de Courbet por su sinceridad, a pesar de que abogaba por el mensaje moral en el arte. En 1853 adquirió *Las Bañistas* y *La hilandera dormida*, pero su relación «económica» con Courbet comenzó en 1855. El pintor de Ornans estaba furioso, en aquellos momentos, en contra de Niewerkerke, comisario de Bellas Artes, quien le había llegado a ofrecer un patronazgo directo para la Exposición Universal pero con ciertos requisitos a cumplir (un boceto y la presentación del cuadro final para su aprobación por los miembros del jurado). Bruyas, en este sentido, podía ofrecer una alternativa mucho más libre para Courbet, y mucho más personal, como lo fue la que mantuvo con Francis Wey: ambos mecenas lo invitaban a pasar estancias en sus casas, se carteaba familiarmente con ellos, etc.

Hasta aquí la tesis de Rubin, que de alguna forma uniría su visión del artista obrero o artesano a un patronazgo más individual «premoderno», o «precapitalista», según sus propias palabras. El propio Bruyas, dirá Rubin, calificaba a Courbet de «maître-peintre»: para el estudioso norteamericano, tal adjetivo y tal actitud suponían un antídoto de Courbet contra la noción del artista-sacerdote propio de *l'art pour l'art*¹⁵. Pues bien, aunque el «maestro-pintor» pudiera contener un eco del lenguaje gremial, aunque estuviera en la utopía del propio Bruyas el mantener unas relaciones de amistad «precapitalista» con sus pintores protegidos, lo cierto es que ese nuevo patronazgo no puede poseer ahora las mismas características que durante el Renacimiento. Los médicos, por ejemplo, encarnan tanto el poder político como el financiero y el artístico, ámbitos que ahora, en el s. XIX, se han separado ya. Ahora un Bruyas es un mecenas poderoso en las finanzas, pero un particular: «il faut que j'aie recours aux particuliers si je veux marcher libre comme je suis», afirmó Courbet en 1861 y con ello el pintor dejaba bien claro que frente a ser un protegido del (y sumiso al) gobierno era preferible una relación de particular a particular, de esta incipiente raza de apasionados del arte nuevo que pervivirá en los Kanhweilers o Vollards posteriores. Este es el *mecenazgo moderno*, el de unos pocos burgueses que apoyarán las obras de vanguardia y cuyo gusto nada tendrá

que ver con el del resto de la burguesía amante de lo *pompier*, ni con el de un gobierno que controla o intenta asimilar a los artistas a sus intereses.

Pues respecto al gobierno, Courbet fue absolutamente tajante, exigente y colérico porque creía, al igual que Proudhon, que las artes no pueden gobernarse: cuando le fue concedido el mérito de la Legión de Honor, en 1870, escribió al ministro de Bellas Artes, Maurice Richard, diciendo entre otras cosas: «L'Etat est incompetent en matière d'art. Quand il entreprend de récompenser, il usurpe sur le goût public. Son intervention est toute démoralisante, funeste à l'artiste qu'elle abuse sur sa propre valeur, funeste à l'art qu'elle enferme dans les convenances officielles et qu'elle condamne à la plus stérile médiocrité; la sagesse pour lui serait de s'abstenir. Le jour où il nous aura laissé libres, il aura rempli vis-à-vis de nous ses devoirs»¹⁶. A lo largo de su carrera se sucedieron tres gobiernos, el de Luis Felipe, el de la República y el II Imperio. Fue el gobierno de la 2ª República quien le compró *L'après-midi à Ornans*; en 1851, como señala Rubin, las posibilidades de compra por parte oficial se habían evaporado. Pero ya en 1854, bajo el II Imperio, Mieuwerkerke quiere atraérselo hacia sí, en una operación de asimilación muy típica: Courbet era ya muy famoso y podía incluso llegar a dar prestigio al país si algunos de sus cuadros no fueran tan escandalosos y su actitud más negociadora. Courbet describió la escena del encuentro: una invitación para una comida en la que Chenavard (el pintor fourierista, ganador del premio de la obra conmemorativa de la 2ª República) y François habían sido invitados también con el ánimo de convencerlo. Estos dos pintores «satisfaits et décorés», en palabras de Courbet «auraient été contents que je me vendisse comme eux». Según el pintor realista, Nieuwerkerke no le niega que lo ha citado con el propósito de «convertirlo», que el gobierno «était désolé de me voir aller seul», etc. A la propuesta de que hiciera un cuadro con las condiciones antes citadas, Courbet escribe: «je répondis immédiatement que je ne comprenais absolument rien à tout ce qu'il venait de me dire, d'abord parce qu'il m'affirmait qu'il était un gouvernement et que je ne me sentais nullement compris dans ce gouvernement, que moi aussi j'étais un gouvernement, et que je défiais le sien de faire quoi que ce soit

pour le mien, que je puisse accepter. Je continuai en lui disant que je considérerais son gouvernement comme un simple particulier, que lorsque mes tableaux lui plairaient, el était libre de me les acheter». Acto seguido hace Courbet una declaración de sus principios, a lo que además añade: «Monsieur, je suis l'homme le plus orgueilleux de France» y aprovecha para reclamarle al entonces director general de los museos imperiales quince mil francos en concepto de derechos de entrada, ya que los empleados del Salón le habían asegurado que cada día habían conducido a doscientas personas, cada uno, a ver sus *Baignistas*. De todo ello se desprende una actitud visceral y decidida a no dejarse comprar por el gobierno reaccionario, pero también, una postura que se asemeja a nuestras modernas técnicas de marketing (exigir una cantidad por las ventas que produce una imagen «polémica»), lo cual queda muy lejos de una relación más estrecha para con un público popular. Del mismo modo, su orgullo es contradictorio con la imagen de «obrero-pintor» que Rubin asigna a Courbet. Es un orgullo vociferante, y que sin embargo no está tan lejos, en última instancia, del de Flaubert; cuando rechaza la Legión de Honor, Courbet hace un alegato en contra de los premios y recompensas públicas: «Aujourd'hui, on prend les hommes comme les grenouilles avec un bout d'écarlate, mais pourtant c'est ceux qui veulent bien se laisser faire. (...) Le besoin de reconnaissances et de créatures a poussé l'Empire à distribuer cette livrée jusqu'à l'infini. (...) Le meilleur, je crois, c'est l'absence de cette fausse distinction. Voyez l'Angleterre, l'Amérique, la Suisse. On demandait à un Suisse pourquoi il n'y a pas de décorations dans son pays. Il répondit: "Monsieur, si on décorait un Suisse, il faudrait décorer tous les autres, car tous les Suisses font leur devoir" (...) Non, je ne désire me distinguer parmi mes contemporains que par mon talent. (...) Je désire aussi terminer ma vie en m'appartenant absolument...»¹⁷.

Es la de Courbet una defensa de la libertad a ultranza, y un deseo de reconocimiento por su talento pictórico, pero por nada más. A su vez, el hecho de destacar que una obra bien hecha no requiere ninguna mención extraordinaria recuerda la importancia que el trabajo de cada día tenía tanto para Flaubert como para Baudelaire

(«L'inspiration c'est de travailler tous les jours», había dicho el poeta).

Podría afirmarse, pues, que entre la exigencia de un nuevo público, la de un nuevo mecenazgo y la existencia del poder oficial afectando al terreno artístico, Courbet sólo ve absolutamente clara su lucha en contra del gobierno y de las instituciones oficiales. Esta lucha pasa por el rechazo a ser asimilado, pero también por la provocación: «retranché dans mon individualisme —escribe a Jules Vallès— je luttais sans relâche contre le gouvernement d'alors, non seulement sans le redouter, mais encore en le provocant». Así, su cuadro titulado *Le retour d'une conférence* (destruido por su comprador, un católico integrista) fue hecho solamente con ánimo de provocar. En una carta a Albert de la Fizelière (23 de abril 1863), Courbet expone claramente su estrategia: «J'avais voulu savoir le degré de liberté que nous accorde notre temps. J'avais envoyé tableau de curés, bien senti: le Retour d'une Conférence. Ça correspondait pas mal avec l'insulte que l'Empereur m'a faite l'an passé, d'autre part ce qui se passe vis-à-vis des cléricaux.(...) J'avais fait ce tableau pour qu'il soit refusé. J'ai réussi. C'est comme cela qu'il

me rapportera de l'argent. Pourtant, considérant l'effroi qu'il produit, il serait comique de forcer la main à l'administration»¹⁸.

Lo que en Courbet es el odio contra la manipulación del gobierno y de sus instituciones, salvando un mecenazgo de particulares, es, en Baudelaire, un odio contra todo y contra todos: «me gustaría poner a toda la raza humana en contra mía. Veo en ello un placer que me consolaría de todo»¹⁹.

Podríamos resumir este complejo momento diciendo, pues, que lo que en Courbet son contradicciones y esperanzas utópicas, como las de encontrar un nuevo público popular; hablar, por otro lado, de unos pocos que puedan comprenderlo; abogar por los mecenas individuales y, a partir de los sesenta, tomar incluso dos ayudantes para producir masivamente (especialmente paisajes) dado su éxito comercial, se convierte, en otros, en un rechazo ya total de una posible relación entre artista y sociedad. En el terreno de la pintura este fenómeno surgirá en la generación posterior, en Cézanne y Gauguin principalmente (Manet todavía, como Courbet, quería presentarse al *Salon*, un dilema que opuso a la generación impresionista).

NOTAS

¹ Rep. en Courthion, vol. II, pp. 84-85.

² Rep. en Courthion, vol. II, pp. 64-65.

³ CH. BAUDELAIRE, «Exposition Universelle. 1855. Méthode de critique», en *Oeuvres Complètes*, op. cit. (ed. 1961) pp. 955-956.

⁴ Cit. en COURTHION, vol. II, p. 73.

⁵ Carta a Alfred Bruyas, 1º de marzo de 1873; rep. en Courthion, vol. II, p. 152.

⁶ «Notes sur la chasse», en los documentos de Moreau-Nélaton. Repr. en Courthion, vol. II, p. 39.

⁷ T. CLARK, *Imagen del pueblo*, op. cit. pp. 97-98.

⁸ Asimismo, Courbet se dejó convencer por sus amigos para no aceptar la oferta de compra de un picapedrero que ofrecía 5.000 francos y deseaba donar el cuadro al museo de Laons-le-Saunier, según cuenta champfleury. El comentario es recogido por Anne M. Wagner «Courbet's Landscapes and Their Market», en *Art History*, vol. 4, nº 4, dic. 1981, p. 413. El artículo de Wagner constituye el mejor estudio, hasta la fecha, de las tácticas comerciales de Courbet y sus marchantes.

⁹ Cit. en Riat, op. cit. pp. 80-82.

¹⁰ Cit. en Courthion, vol. I, p. 44. La cita es reproducida por el crítico Th. Silvestre y, por lo tanto, puede ser tan sólo aproximada.

¹¹ Cit. en BOREL, op. cit. p. 78.

¹² En una carta a Proudhon, cit. en Courthion, vol. II, p. 63.

¹³ T. Clark, *Imagen del pueblo*, op. cit., pp. 63-64.

¹⁴ J.H. RUBIN, *Realism and Social Vision in Courbet & Proudhon*, op. cit., especialmente los capítulos II y III.

¹⁵ James Henri Rubin, op. cit. p. 20.

¹⁶ Repr. en Courthion, vol. II, p. 124.

¹⁷ Repr. en Courthion, vol. II, pp. 120-122.

¹⁸ Repr. en Courthion, vol. II, p. 95.

¹⁹ Cit. por Maurice Z. Shroder, *Icarus, The Image of the Artist in French Romanticism*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1961, p. 184.