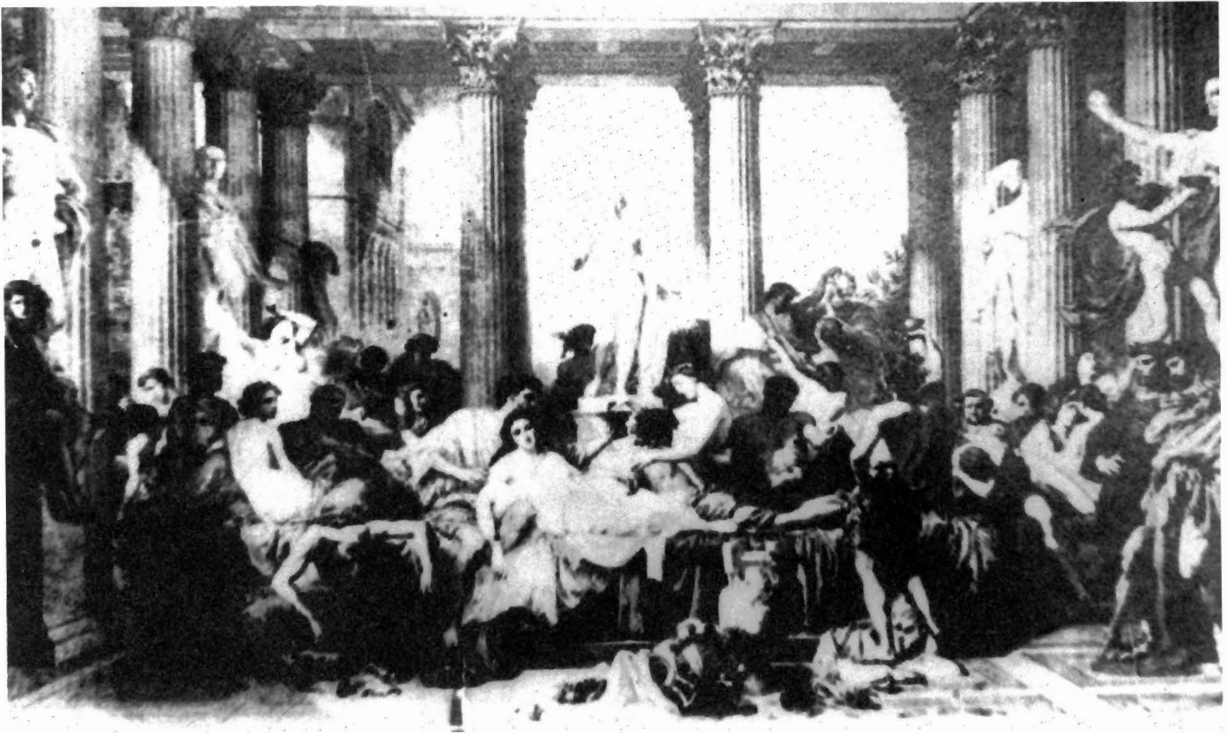


REALISMO PICTORICO Y POSITIVISMO

Por JUAN CARLOS SOTO BOULLOSA

En el mundo del pensamiento estético, cuando aparecen las primeras manifestaciones del espíritu positivo en otros campos de la actividad humana (ciencias naturales y filosofía fundamentalmente), todavía se siguen manteniendo, en la mayor parte de los países europeos, los principios del romanticismo sentimental y el idealismo. En el caso concreto de Francia, quizás el más significativo, siguen vigentes, en cierta medida a lo largo de los años 40, las premisas postuladas por Victor Hugo a propósito del *Préface de Cromwell* (1827): "El principio del arte es la libertad tomada de la naturaleza, pero sin embargo ninguna verdad artística podría ser, según han dicho ya varios autores, la realidad absoluta. El arte no puede ofrecer la cosa misma" (1). Sin embargo resulta ya significativo en este mismo autor que al lado de su identificación con la noción de libertad, considere que el arte debe ser expresión de la sociedad. En este sentido, y según los períodos, el arte será sobre todo expresión del liberalismo, posteriormente de la democracia y, después de 1850, del socialismo. Pero este aspecto del arte, importante ya en algunos teóricos y artistas ligados al romanticismo (recuérdese el caso de Géricault), o al pro-

pio neoclasicismo (David y la *Muerte de Marat*, que a pesar de sus resonancias épicas propone una visión muy actualizada de la historia), se esfuma ante las exigencias de la nueva clase dominante a partir de la Monarquía de Julio y sus instituciones oficiales. De hecho, la mayor parte de los artistas consagrados oficialmente están muy alejados de las nuevas corrientes procedentes de los avances, cada vez más determinantes, del positivismo. Incluso en un momento avanzado, cuando el modo de expresión romántico pierde parte de su influencia, surge, para suplantarlo en este nivel oficial, un eclecticismo de dudosa justificación estética. Su base filosófica parece rastrearse en los postulados de Víctor Cousin (mezcla de misticismo, sensualismo e idealismo) o Jouffroy (la idea de orden como principio rector de su visión estética), de ahí que sus formas de expresión pictórica resulten una extraña mezcla de lenguaje formal clasicista matizado por elementos sentimentales de procedencia romántica. Dentro de este tipo de pintura se mueve un número de artistas cuantitativamente significativos, y ellos son, en general, los que reciben la aceptación de los organismos oficiales. Un ejemplo clásico de estas formas de expresión



THOMAS COUTURE: *Los romanos de la decadencia*. 1847.

aparece reflejado en la obra de Couture *Los romanos de la decadencia* (1847), donde la pintura, con notables recursos formales puramente clasicistas (arqueologismo, dibujo marcado, composición ordenada), intenta exponer con un sentido grandilocuente las supuestas razones de la caída de Roma. Todo lo que aquí se representa, y la forma de representarlo, no responde, en absoluto, a una concepción estética de tipo experimental que supere, tal como está haciendo la ciencia o la historia, la pura repetición de esquemas tradicionales; contenido y estructura formal plástica responden, más bien, a un tipo de visualidad preparada de antemano y ya reconocida como válida por los organismos oficiales y el público "oficial" y asiduo. A propósito de estos pintores, que aquí denominaremos eclécticos, veamos lo que nos dice Jean-Luc Daval en su *Diario del impresionismo*: "Los clásicos se dan una tonalidad romántica para ser más modernos; los de temperamento romántico frenan el impulso de su mano y el brillo de su paleta para reconciliarse con la primacía de la forma... En el siglo XV, los maestros del Renacimiento habían definido un espacio en el que la perspectiva normal marcaba la dominación del hombre sobre la naturaleza; este modo de representación se impuso como sistema ideal y absoluto y no fue puesto en tela de juicio hasta el siglo XIX. Pero finalmente los artistas se limitaban a menudo a dar diferentes interpretaciones de un esquema reconocido, llegando inevitablemente los menos dotados a una idealización estereotipada o a un desbordamiento de los sentimientos... Mientras que gran parte del siglo XIX tiende hacia el estudio de los fenómenos de lo real, los pintores oficiales permanecen en la tranquilizadora ficción del ilusionismo. Mientras que Gleyre matiza el clasicismo de David de romántica melancolía, Léopold Robert folkloriza sentimentalmente a Poussin, Bretón idealiza y edulcora a Millet, Cormon da un eco grotesco al sentimiento épico de Victor Hugo" (2). De hecho este tipo de pintura, cuyos representantes más directos son los nombrados anteriormente con la aportación de Winterhalter (preferido de Napoleón III), responde a la ley expresada por Víctor Cousin al afirmar que el arte es la expresión que "se dirige al alma como la forma se dirige a los sentidos"; la forma, aun siendo un "obstáculo" para la expresión, es el propio tiempo necesaria para ella; a fuerza de labor el arte debe llevar a convertir el obstáculo en medio. Si este modo de expresión pictórica tiene algo que ver con algún tipo de concepción de la realidad no lo será en el sentido experimental o histórico-social propuesto por el positivismo; su proximidad a una visión de lo real en la línea del idealismo romántico es demasiado evidente para que artistas como Courbet o Manet no reaccionen contra él.

Volvamos ahora a Victor Hugo y su considera-

ción del arte como expresión de la sociedad en que se desarrolla. Esta misma concepción le llevó a rechazar la teoría del arte por el arte y a adoptar la del arte por la utilidad, utilidad social destinada a enseñar y a mejorar. Y aquí en este punto parecen confluir las exigencias estéticas de los románticos evolucionados y de los primeros representantes del positivismo social. La idea no es nueva y ya en Schelling aparecía remarcado el papel educativo del arte a pesar de su decidida vocación idealista. Sin embargo las coincidencias se quedan en el nivel de la finalidad última, pues los mecanismos de actuación propuestos son diferentes en unos y otros. El romántico, por muy evolucionado que se manifieste, siempre se mantendrá receloso (por su adecuación a un concepto dominante de la realidad distinto), ante la utilización de elementos extraídos directamente del mundo real, mientras que según los postulados positivistas no podrá haber auténtico conocimiento "social" sin una referencia directa a esos mismos elementos. Y por este camino empezarán a surgir las primeras diferencias entre la estética romántica y la estética realista-naturalista.

Pero no va a ser, al menos en la actividad pictórica, la visión social de la realidad la excusa primaria para propugnar la nueva utilización de los elementos procedentes de mundo real. De hecho la transición entre una visión estética mediatizada por el "espíritu" o el sentimiento y la decidida vocación realista de los "clásicos" (Daumier, Millet o Courbet), estará marcada sobre todo por la pintura de los paisajistas. Como afirma René Huyghe: "El culto de la Naturaleza sólo podía satisfacer simultáneamente aspiraciones tan contradictorias como las llamadas a sucederse. Al individualista romántico le llevaba la soledad, donde podía exaltarse en los límites del mundo, la fusión de cada alma humana en un alma universal a la que suponía cómplice fraternal y donde hallaba un enorme eco amplificador. Al positivismo naciente le ofrecía ya la solución del naturalismo, de un contemplación de lo visible en la pura autenticidad de sus aspectos, de una aceptación de la Realidad con la que el hombre aprendía a comulgar. Al mismo tiempo renunciaba a dominarla a su antojo, sometiéndola como antes a un concepto preconcebido o a una aspiración utópica, proporcionadas una y otra por él y por tanto arbitrarias" (3). El punto de partida de esta pintura que llamaremos naturalista no puede ser otro que la obra del inglés Constable. En su caso ya no existe un espacio universal, dado a priori e inmutable en su estructura; su espacio está hecho de cosas (árboles, agua, nubes), y éstas son percibidas como manchas de color que el pintor trata de representar de forma inmediata mediante una técnica rápida. La actitud de Constable responde a la máxima anteriormente citada de que "la pintura es una ciencia...

en la que los cuadros son los experimentos”, y en este sentido el artista se esfuerza para que su acercamiento a la naturaleza sea lo más exacto posible. Pero Constable sigue siendo romántico: “Su visión no se limita a captar y plasmar fielmente la impresión que se graba en el ojo y en la mente; la impresión que se recibe no es separable de la reacción afectiva del sujeto que, al ser también naturaleza, reconoce en aquel espacio su propio ambiente congenial” (4). Efectivamente la suya es, todavía, una visión emocionada, a pesar de la experimentación formal que aparece en sus obras. De hecho Constable sigue inmerso en la concepción espiritualista de la realidad propugnada por el romanticismo, de ahí que la naturaleza siga siendo para él aquella expresión lírica de “lo divino” típicamente wordsworthiana. El análisis naturalista de la realidad propuesto por este autor no responde a ningún postulado positivista de carácter científico o social, es más bien el deseo intuitivo de representar lo real en todo su esplendor como reflejo de una naturaleza superior y por tanto irrepresentable de forma directa.

A pesar de todo, sus búsquedas en el aspecto formal no podían pasar desapercibidas a los artistas que a partir de 1830 empezaban a preocuparse por reflejar la nueva realidad propugnada por el inci-

piente espíritu positivista. Sobre todo sus obras más avanzadas ofrecían innovaciones cromáticas importantes que superaban tanto la contención dibujística clasicista como la oscura pastosidad barroca (sus esfuerzos ya no se dirigían a deducir las nociones de las cosas y a transformar la sensación en noción, sino a precisar el valor de cada una de las notaciones de color y sus relaciones, que forman, en su conjunto, el espacio). En este sentido se puede considerar la obra de Constable directamente relacionada con la llamada Escuela de Barbizón, a pesar de que el punto de partida a la hora de representar la realidad natural sea distinto. De hecho la base del naturalismo en los pintores de Barbizón (Rousseau, Díaz de la Peña, Daubigny, Dupré, Troyón, etc.), comporta ya una postura de tipo social frente a esta misma realidad natural. Su identificación con la naturaleza no responde, como en Constable, a un deseo de reflejar la esencia divina de los árboles o del cielo, sino más bien al deseo de vivirla en toda su amplitud como superación de las contradicciones típicas de la ciudad burguesa (en el fondo puede rastrearse aquí, todavía, la significación romántica de la huida). Como pone de manifiesto Argan “los pintores de Barbizón estudiaban, de hecho, la actitud psicológica del hombre moderno frente a la natu-



JOHN CONSTABLE: *Vista de la Catedral de Salisbury. 1820*

raleza. El valor que sienten amenazado por la nueva actitud de la sociedad y por las nuevas formas de vida y que, por tanto, se empeñan en salvar proclamándolo insustituible, es el sentimiento de la naturaleza... pero frente a ella no habrá que adoptar una actitud contemplativa, como si tuviera que transmitirnos un mensaje ultraterreno, sino una actitud práctica y afectiva como la que se tiene con las personas y las cosas con las que nos tropezamos todos los días. La naturaleza como espacio "social" habitado y habitable, y preferible, con mucho, al de la ciudad, es el punto de partida que de Barbizón se extenderá a otros momentos tanto pictóricos como arquitectónicos" (5). La pintura, aquí, pretende ser un reflejo de esa realidad natural superior a la realidad ciudadana, para ello es necesario vivir casi en simbiosis con la naturaleza y conocerla en todas sus manifestaciones. Sin embargo a la hora de representarla, y quizás en razón de esa larga e íntima identificación con ella, los pintores de Barbizón no son capaces de eliminar un último resto de lirismo que les lleva a estructurar sus paisajes con algunos elementos formales preconcebidos (en Rosseau la composición y ordenación del conjunto general de la obra, en Díaz de la Peña, la repetición de esquemas y la reiterativa utilización de pequeñas pinceladas blancas matizando los ocres o marrones de sus bosques).

La escuela de Barbizón representa, así, un paso más para superar la concepción "animista" de la naturaleza en la medida que introduce el elemento social como parte integrante de la expresión pictórica (en este sentido recoge ya una de las primeras manifestaciones del espíritu positivista, y que se va a reflejar más directamente en un pintor relacionado con el grupo: Millet). De todas formas en el aspecto formal, los pintores de Barbizón no parecen superar las conquistas de Constable en orden a ofrecer una estructuración de los elementos plásticos en sus obras más próximas a la realidad natural, más bien parecen limitarse a repetir los esquemas de aquél, e incluso en algunos casos llegan a resultar menos directos en su expresión pictórica. Así Kenneth Clark advierte que Rousseau se proponía, fundamentalmente, el mismo fin que Constable; deseaba hacer grandes composiciones basadas en los hechos observados, y decía: "Entiendo por composición aquello que está en nosotros, penetrando lo más posible en la realidad exterior de las cosas". Sus reacciones ante la naturaleza, no obstante, eran distintas: era lo estático y no lo dinámico lo que a él le atraía, y sus emociones más genuinas las despertaba la inmovilidad, representada con cierta rectitud arcaica, hace que a primera vista las grandes composiciones de Rousseau parezcan desprovistas de interés, y la calidad en sí de la percepción es a veces común (6).



CHARLES DU BIGNY: *El vado de Optevoz*, 1859.

Parece como si en estos primeros tanteos de los artistas por superar las concepciones románticas y ofrecer una nueva visión de lo real, los más innovadores en la expresión formal fuesen los menos convencidos por la necesidad de crear un tipo de arte más acorde con su tiempo y sus exigencias sociales. Constable actuaba imbuido por la idea de que su acercamiento a la naturaleza debía servir para expresar una realidad "superior", y en el caso de Corot, el otro gran artista preocupado por ofrecer un lenguaje pictórico nuevo, se vuelve a definir, aunque no en los mismos términos, el sentimiento de la naturaleza de raigambre romántica. Este artista parece sintetizar entre 1825 y 1860 las tres corrientes fundamentales del momento cuando trata de representar la realidad del paisaje natural e incluso en su tratamiento de la figura humana. Sin embargo, a pesar de la ordenación clasicista de sus obras italianas (heredada de Poussin y los perspectivistas del siglo XVIII), o de las cadencias musicales compositivas y sus efectos sugestivos de luces filtradas que dan a los paisajes posteriores a 1830 la vaporosidad de la visión romántica, Corot no rehúsa dar a las formas y al color un nuevo tratamiento. Y así, como pone de manifiesto Argan, sus paisajes del periodo italiano son nítidas construcciones de volúmenes en las que la luz parece cristalizarse en el corte firme de los planos; hasta las partes en sombra adquieren

valores tonales; el color, aún vibrando en la atmósfera tersa, define con claridad la estructura del espacio pictórico. Por otra parte, en sus paisajes de mayor expresividad romántica parece defenderse de la excesiva tendencia a la efusión sentimental con los estudios de figuras vigorosamente modeladas en la materia densa, saturada de color. Toda la obra de Corot se mueve entre ese sentimiento hacia la naturaleza y la búsqueda de un lenguaje que la defina con un mayor contenido real a la hora de representarla: "El sentimiento, para Corot, no es impulso pasional como para Delacroix, sino comunicación e identificación de la realidad interior, moral, con la realidad exterior, la naturaleza... Esta no es, para el artista, objeto directo, sino motivo, término que tendrá mucha importancia para toda la pintura del siglo XIX hasta Cézanne. Como motivo es incitación y estímulo; lo que importa no es la naturaleza sino el sentimiento de ella; y el sentimiento de la naturaleza es el fundamento de la moral" (7). En definitiva, la postura de Corot, a pesar de sus posibles recuerdos románticos o clasicistas, aparece superada al deseo de conseguir una nueva estructuración de los elementos plásticos que armonice con la realidad exterior de la naturaleza, al mismo tiempo que concibe a ésta como una experiencia vivida. Para ello experimenta con las formas y los colores y no queda en la repetición de fórmulas pasadas, de



CAMILLE COROT: *Granja en Fontainebleau, 1860.*

ahí que aunque no supere totalmente la definición del sentimiento como forma de conocimiento, sea un paso importante, por su exigencia de verdad representacional y deseo de adecuación moral entre su interioridad y la realidad exterior, hacia ese nuevo modo de conocer sensorial que será propio de los impresionistas.

Los caminos de la pintura naturalista (Constable, Barbizón, Corot como más significativos), parecen confluir hacia la creación de un nuevo lenguaje pictórico, donde los elementos conformadores de la obra de arte se estructuran de tal manera que ofrezcan una representación más adecuada de la realidad natural. Sin embargo, también es verdad que esta nueva visión que tratan de ofrecer está destinada, fundamentalmente, a la representación paisajística donde las manifestaciones del espíritu positivista no llegan a ser tan acusadas en esta etapa inicial.

Ya vimos cómo una de las manifestaciones básicas del espíritu positivista se muestra en el nivel de la teoría social hasta el punto de dar a la noción de realidad surgida después de 1830 un nuevo carácter, donde lo real y lo social aparecen íntimamente ligados. La ciencia, destinada a ofrecer una imagen objetiva del mundo fenomenológico, es tanto en Proudhon como en Comte un mecanismo que permitió el acceso al mejor conocimiento de la humanidad y sus relaciones sociales. Todo el esquema filosófico de Comte estaba destinado al descubrimiento de la "verdad" humana y éste es el punto de partida, también, de los primeros realistas (Millet, Daumier, Courbet). Las búsquedas iniciadas por lo primeros naturalistas (Constable, los pintores de Barbizón, Corot), donde la preocupación por un mayor acercamiento a la realidad natural estaba teñida aún de resonancias románticas, adquieren así un nuevo valor cuando se cambia el entorno "natural" por el entorno "social". De hecho resultaría difícil separar, o intentar ordenar cronológicamente, las distintas manifestaciones del espíritu positivista (conocimiento científico y conocimiento social aparecen muy relacionados en casi todos los teóricos del momento), sin embargo, en la medida en que la actividad artística recoge estas manifestaciones da la sensación de estar más próxima, en un principio, a la corriente social que a la visión científica del positivismo.

No es extraño, pues, que en las dos décadas centrales del siglo XIX surja en Francia el realismo como nuevo sistema de representación de la realidad, al mismo tiempo que se dan a la luz las nuevas concepciones básicas propugnadas por el positivismo para un mejor conocimiento de lo real. Tampoco es extraño que los contenidos reflejados por la pintura del momento respondan a una visión social del mundo contemporáneo porque ése era, también, el fin último del saber positivo propugnado por los

primeros positivistas. No se trata aquí de establecer una relación directa de causa-efecto entre los postulados filosóficos de Comte y la pintura de Daumier, Millet o Courbet (tarea difícil de llevar a cabo en la actualidad), se trata, más bien, de poner de manifiesto cómo en el ámbito cultural o, si se quiere, de la superestructura cultural del momento tratado existe una clara correlación entre un concepto nuevo de lo real propugnado por un determinado tipo de pensamiento científico-filosófico y una nueva estructuración de los elementos que conforman las obras de arte. Lo otro, la dependencia directa, sería tanto como olvidar que arte y filosofía son dos aspectos distintos, y por tanto con exigencias y mecanismos de actuación diferenciados, de la actividad humana. Por otra parte serían difíciles de entender las diferencias, a propósito de la auténtica significación de la pintura, planteadas entre Proudhon y su amigo Courbet, si no superamos ese contexto de dependencia directa para considerarlas como distintas manifestaciones de una visión unitaria del arte, en este caso, ligada a la realidad social.

El realismo decimonónico en Francia plantea así, de acuerdo con el espíritu positivista, una nueva visión del arte y a partir de ella procura estructurar su propio lenguaje estético para expresar el nuevo concepto de realidad.

La estructuración de los elementos plásticos propuesta por estos autores no va a ser unívoca. La autonomía de su lenguaje es fruto de un concepto que hoy se puede catalogar como experimental del hacer artístico, pero que no será, todavía, el resultado de la aplicación de los modos de conocer científicamente al arte, hecho este que queda reservado para la generación siguiente. Sus búsquedas formales son, más bien, de tipo intuitivo, al igual que lo eran en los pintores naturalistas, sin embargo, para ellos, la expresión de belleza ya no es un medio de conocimiento válido, sino que el proceso cognoscitivo se cumple a través de la experiencia que engloba pasado y presente: el pasado como tradición lingüística a la cual es siempre legítimo referirse, y el presente como conciencia del obrar y, por consiguiente, de la historia. En realidad estos postulados no están alejados de lo que Comte proponía como modo de conocimiento propio de la sociología al instaurar como mecanismo más adecuado para sus fines últimos el método histórico. Hay que tener en cuenta que cuando estos artistas comienzan a realizar sus obras la vertiente científica experimental del positivismo no tiene, todavía, la suficiente difusión en Francia como para mediatizar con un sentido determinista la visión estética del momento. De hecho, los teóricos más relacionados cronológicamente con el surgimiento del realismo van a ser Saint-Simon, Proudhon y Comte, y en ellos el método experimental procedente de las ciencias naturales no llega

a condicionar, totalmente, el conjunto de su pensamiento (hay que esperar a Taine, Renan o Bernard para que esta circunstancia se produzca).

La obra de arte se plantea en Millet, Daumier o Courbet como un hecho social, pero autónomo, ya que encuentra en sí mismo, por existir y proponerse como comunicación, sus fines y su justificación. En este sentido es también un hecho histórico, pero no en el aspecto romántico de pura adecuación a los elementos que conforman la tradición, sino como reflejo de una realidad nueva que tiene sus exigencias propias. Por ello, para estos artistas, la actividad pictórica debe abstraerse a la inmanencia y renunciar a una tipología de representaciones entendida según los patrones tradicionales. Pero esto no quiere decir que el lenguaje pictórico propuesto sea radicalmente nuevo, pues ya vimos cómo la historia a nivel de método tiene una valor genuino para expresar la realidad social. En este caso para el pintor realista resulta legítimo el conocimiento de las formas de expresión pasadas, no para copiarlas directamente, pero sí para tenerlas en cuenta a la hora



Exposición Courbet en París en 1867.

de estructurar el nuevo lenguaje. Courbet no niega la importancia de la historia ni de los grandes maestros del pasado, sino que afirma que de ellos no se hereda ni una concepción del mundo, ni un sistema de valores, ni una idea del arte, sino sólo la experiencia de afrontar la realidad y sus problemas con la pintura como único medio (... “he querido sencillamente adquirir, en el pleno conocimiento de la tradición, el sentimiento razonado e independiente de mi propia individualidad”, afirma en el prefacio para su exposición particular de 1855).

Lo fundamental, para estos autores, es la idea básica de que deben ser de su tiempo y, en consecuencia, reflejar mediante una determinada estructuración de los elementos plásticos, la nueva concepción de la realidad surgida con el avance del positivismo. Sin embargo, el lenguaje propuesto para representarla no es definitivo, en cuanto que debe responder al trabajo continuado del artista y no a la

simple repetición de esquemas pasados. En el caso concreto de Daumier, Millet y Courbet la estructuración plástica de sus obras no será unívoca porque tampoco lo es su postura frente a esa realidad que tratan de aprehender. Para Millet la realidad circundante, directa, social, es la vida campesina en todas sus manifestaciones, y para reflejarla tiene que enfrentarse de nuevo con el problema de la introducción de la figura en el espacio circundante (en este caso el paisaje tal como era interpretado por la Escuela de Barbizón), que trata de solucionar basándose en lo que él considera la verdad del testimonio directo. Pero aunque el punto de partida para la creación de un lenguaje nuevo, que estructure adecuadamente espacio y figura, fuese la visión cotidiana y directa de la realidad campesina, Millet no parece detenerse ahí. Es verdad que en él la figura abandona la idealización de la forma en favor de la verdad y la actitud espontánea y familiar, pero al mismo tiempo se ofrece una especial simbiosis entre personajes y paisaje que supera, en cierta medida, la visión real: “Veo muy bien los círculos áureos de las collejas y el sol que, allá a lo lejos, por encima de la tierra, luce su gloria en las nubes. Pero no por ello dejo de ver, en la llanura humeante, los caballos que aran y, en un lugar rocoso, un hombre deslomado al que todo el día se le ha oído decir: ¡Hala, hala! y que intenta enderazarse para respirar. El drama está envuelto por la grandiosidad. Esto no es una invención mía, pues hace ya mucho tiempo que fue hallada la expresión: el grito de la tierra” (8). Esta afirmación de Millet ilustra muy bien hasta qué punto se siente identificado con las escenas y los personajes representados en sus obras, identificación que le lleva a elevarse por encima de lo puramente cotidiano y anecdótico hacia la expresión de una realidad más universal: en este caso la condición social del campesino, su miseria, su grandeza (“utilizan las cosas triviales para expresar algo sublime”, tal es su respuesta a Baudelaire cuando éste critica lo que considera pintura “vulgar”). Se entiende así que a la hora de dar forma a esta idea central de su poética no se detenga demasiado en la descripción detallista de las escenas ni profundice en el estudio de la verdad óptica: construye sus figuras con rotundidad casi escultórica, simplifica los volúmenes y las armonías cromáticas y de esta manera consigue dar a sus personajes la misma solidez de la tierra de la que extraen sus frutos.

En Daumier la realidad tiene el mismo contenido social, pero se expresa de otro modo. El mundo que trata de captar y representar en sus obras está alejado de la robustez y de la intemporalidad campesina, es más ágil, movido y, sobre todo, contradictorio. Esto le permite la utilización de un lenguaje pictórico más libre, donde los rasgos realistas se combinan con elementos barrocos, muy marcados,

y proponen relaciones de tipo expresionista. Por otra parte, su postura frente a esa realidad que trata de captar y reflejar no es meramente contemplativa (como ocurría en el caso de los paisajistas y, en parte, en Millet), sino decididamente activa. El interés moral del arte, que todavía en Corot se basaba en la adecuación de la interioridad a la realidad exterior, se convierte en Daumier en acción política, y esto mismo le lleva a ser el primero en valerse de un medio de comunicación de masas, la prensa, para influir por medio de la actividad artística sobre el comportamiento social. En este sentido, Daumier propone una visión crítica de la realidad social que no se limita a la mera exposición del hecho concreto, de ahí que no conciba la imagen pictórica como exclusiva representación o narración más o menos objetiva, sino más bien, como un elemento gráfico que actúe como estímulo y suscite en el espectador una reacción de tipo moral. Para ello no duda en utilizar un lenguaje cercano al romanticismo o al barroco (cierta inspiración literaria, interés por el movimiento, por la simplificación colorística, manejo constante de las deformaciones caricaturescas), donde, además, las resonancias lejanas de Rembrandt y las más próximas de Goya se combinan con su propia individualidad lingüística para ofrecer una exasperación del color y las formas

que le convierten, a través de Van Gogh, en el antecedente del futuro expresionismo.

Tanto Millet como Daumier participan de la concepción del arte como expresión de la realidad social; sus posturas particulares frente a ella son distintas, como también lo son sus respectivos lenguajes pictóricos, pero no por ello dejan de ser pintores realistas en el más genuino sentido del término. Su tratamiento de la realidad no es científicamente exacto (de hecho la pintura nunca llegará, aunque unas veces se aproxime más que otras, a ofrecer una imagen totalmente científica de la realidad), pero no lo es porque el sistema de representación dominante no lo exige todavía. El nuevo espíritu positivo, que poco a poco se introduce en las manifestaciones culturales de la época, postula la necesaria ordenación de la actividad cognoscitiva del hombre hacia el mejor conocimiento de la realidad social; en la medida que el artista sea capaz de estructurar su actividad particular (pictórica o literaria), de acuerdo con estas exigencias podremos catalogarlo o no como realista. En este sentido resultan válidos, para la época, los presupuestos de Lukács a propósito del realismo decimonónico, y lo mismo que en Balzac, a pesar de su decidida vocación aristocrática, se pone de relieve un conocimiento profundo de las estructuras y las contradicciones



JEAN-FRANCOIS MILLET: *Aserradores*. 1851.

sociales del momento, también en Daumier y Millet, políticamente más progresistas, se establece como premisa fundamental de su actividad la representación de la realidad social en toda su complejidad. En Millet esta misma realidad se reduce considerablemente al proponer, casi exclusivamente, como sujeto de sus obras a la clase campesina, quizás por ello su lenguaje expresivo resulte menos atrevido en su estructuración formal. Daumier, al igual que lo estaba haciendo Balzac, amplía el campo de sus observaciones y propone un conocimiento más exhaustivo de las relaciones y enfrentamientos entre los distintos elementos que conforman las estructuras sociales de la época. Pero los campos de actuación tampoco coinciden plenamente, y así mientras Balzac establece como eje fundamental de toda su obra las relaciones entre la vieja nobleza y la burguesía ascendente, en Daumier su particular "comedia humana" trata de reflejar las contradicciones existentes entre esa misma burguesía, que ahora se hace dominante, y el proletariado que poco a poco va tomando conciencia de su auténtica condición. Como se ve la elección es múltiple y resulta casi paralela a la identificación política del artista; identificación que puede llegar a influir en la forma de tratar el material procedente del mundo real. Daumier, más activo, exagera sus estructuras formales

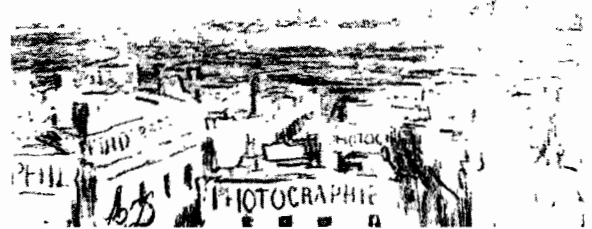
hasta hacer de sus burgueses caricaturas significativas, mientras los tipos del pueblo aparecen más simplificados y rotundos; Millet, más tranquilo, rodea a sus campesinos de cierto aire melancólico y procura darles, al mismo tiempo, el contenido intemporal de la tierra en la que trabajan. Pero, en ningún caso, esta identificación llega a mediatizar su concepción de la realidad como experiencia directa, al margen de cualquier interpretación idealista o sentimental de sus contenidos. La adecuación a una realidad social contemporánea era el punto de partida para estos artistas que no veían ya en esa misma realidad la encarnación de la Idea o del Espíritu; como es lógico esto implicaba la proyección hacia el futuro de aquella edad de oro que la nostalgia romántica mantenía anclada todavía en el pasado. En esto coinciden tanto los primeros realistas como los románticos avanzados (la evolución de Lamartine, V. Hugo, George Sand y Michelet es significativa al respecto), sin embargo, para esto últimos sigue siendo peligrosa la elección de lo real como único principio de actuación. No es extraño, pues, que cuando el realismo supere el nivel de las búsquedas intuitivas para convertirse en un movimiento programático y teóricamente organizado, las primeras críticas surjan, aparte de los niveles oficiales y académicos, de los propios artistas ligados al romanti-



HONORE DAUMIER: *Ultimo día de recepción de los cuadros*. Litografía de "Le Charivari". 1846.

cismo. Baudelaire, para quien el pintor ideal era Delacroix en cuanto que conjugaba lo contingente y lo eterno, lo característico y lo bello como aspectos esenciales y reciprocamente integradores del arte, admiraba en Daumier su compromiso moral y su dura polémica social e, incluso, admitía como válido su lenguaje formal (“su dibujo está coloreado de manera natural, sus litografías y sus grabados en madera despiertan la idea del color. Su lápiz es algo más que el negro que sirve sólo para delimitar contornos, sugiere el color junto con el concepto, y es el signo de un arte superior”). Sin embargo, cuando con Courbet se intentan identificar los contenidos sociales del arte con un tipo de representación pictórica más próxima a las exigencias de la visión real, reacciona, y aun considerado a este artista como “un obrero poderoso, una voluntad salvaje y paciente”, no acaba de aceptar plenamente las nuevas premisas estéticas de la pintura realista (9).

La revolución de 1848, con toda su significación histórica, marca, también, el inicio de la campaña realista como movimiento programático a nivel pictórico, y así lo que antes respondía a reacciones de tipo intuitivo frente a las imposiciones clasicistas o románticas adquiere un nuevo carácter con las primeras obras de Courbet. Este artista quiere pintar “lo vulgar y lo moderno” y su credo resulta ya bastante conocido: “La pintura es un arte esencialmente concreto y no puede consistir más que en la representación de cosas reales y existentes. Un objeto abstracto, no visible, no pertenece al dominio de la pintura. La imaginación en el arte consiste en saber hallar la expresión más completa de una cosa existente, pero nunca en la suposición o creación de la misma. Lo bello reside en la naturaleza y se encuentra en la realidad bajo las más diversas formas. No bien se lo encuentra, pertenece al arte, o mejor, al artista que sabe verlo. Lo bello, como lo verdadero, es algo relativo al tiempo en que se vive y al individuo apto para concebirlo. La expresión de la belleza está en razón directa con el poder de percepción adquirido por el artista”. Al lado de todas estas premisas y de su quehacer artístico se agrupan todos los teóricos del realismo decimonónico (Champfleury, Max Buchon, Proudhon, Duranty, Castagnary). El contenido social de los postulados de Courbet tiene, en su caso, una relación directa con las exigencias estéticas de Proudhon aunque el acuerdo entre ambos no llegase a ser totalmente definitivo. De hecho, como afirma Lionello Venturi, “Proudhon creó en su libro titulado *Del principio artístico y su destino social* (1865) un sistema estético basado en la experiencia de Courbet. A “la irracionalidad del arte de los siglos XVIII y XIX, irracionalidad que, degenerando en orgía y abuso, ha terminado por matar hasta el genio”, opone el principio de Courbet según el cual “el arte tiene por objeto



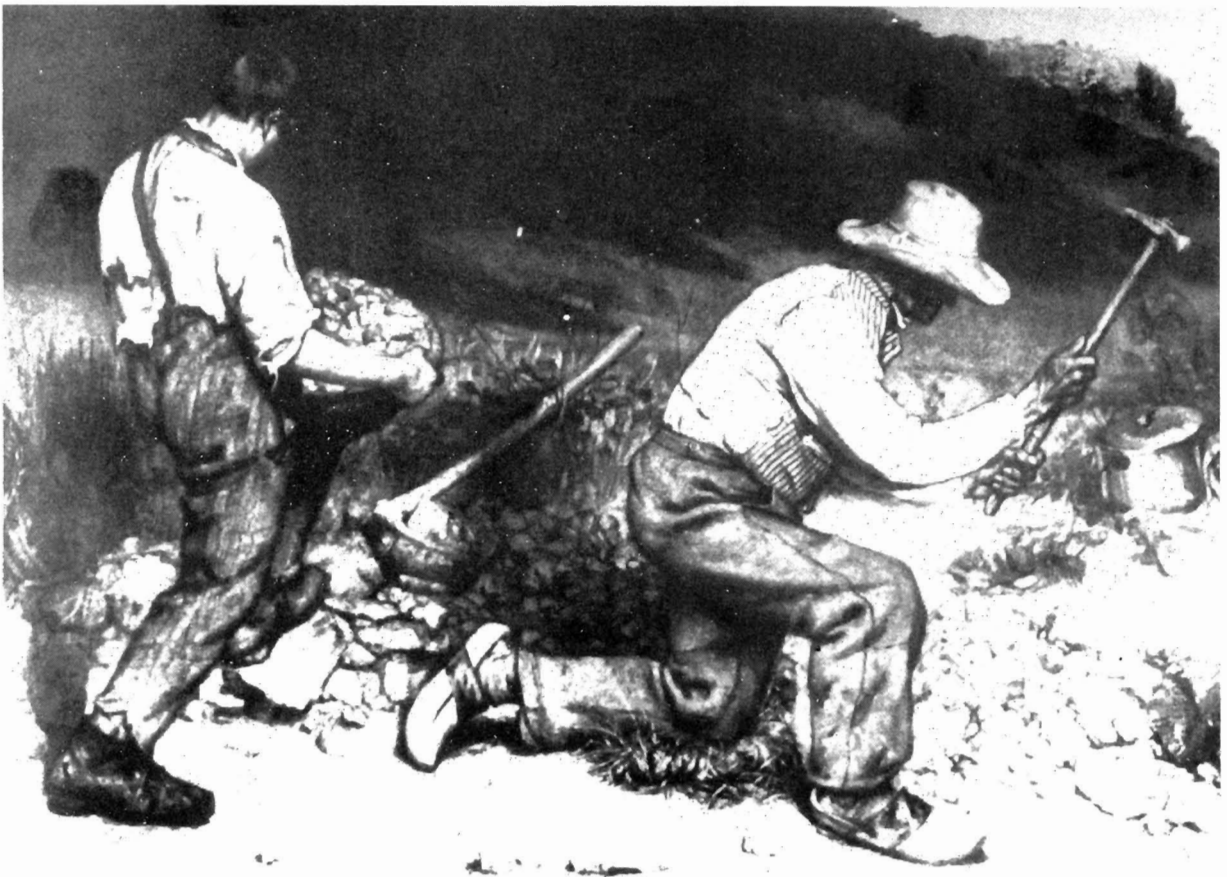
HONORE DAUMIER: Nadar elevando la fotografía a la altura del arte. “Le Boulevard”, 1862.

conducirnos al conocimiento de nosotros mismos, mediante la revelación de todos nuestros pensamientos aun los más secretos; de todas nuestras tendencias y virtudes; de nuestros vicios y ridiculeces, y así contribuir al desarrollo de nuestra dignidad, al perfeccionamiento de nuestro ser. No nos ha sido otorgado para nutrirnos de quimeras, embriagadoras de ilusiones, engañarnos e inducirnos mal por medio de espejismos, como lo entienden los clásicos, los románticos y todos los sectarios de un vano ideal, sino para liberarnos de estas ilusiones perniciosas, denunciándolas...”. “La verdad es que Courbet, dentro de su realismo, es uno de los más poderosos idealistas que tenemos, un pintor de la más viva imaginación. El idealismo de Courbet es de los de mayor profundidad, se cuida solamente de inventar nada. Percibe el alma a través del cuerpo, cuyas formas constituyen un lenguaje para él, y cada rasgo un signo. En resumen, Courbet pintor, crítico, analizador, sintetizador, humanista, es una expresión de la época. Su obra coincide con la *Filosofía positiva* de Augusto Comte, la *Metafísica positiva* de Vacherot y el *Derecho humano o justicia immanente*, de la cual soy autor (Proudhon)” (10). Este último punto ilustra, en buena medida, la relación directa entre la pintura de Courbet y su función de representación de una realidad que tiene, sobre todo, un carácter social. Pero el valor de Courbet como

realista va más allá, pues este destino final de la obra pictórica estaba, también, en la base de la actividad de Daumier y Millet. El pintor de Ornans con su decidido credo realista da un nuevo carácter a la pintura al proponer como único sujeto válido de la misma la realidad tal como se muestra al espectador (el propio cuadro no es la proyección de lo real, sino un fragmento de la realidad), lo que en cierta medida supera, por su afán de objetividad, la postura de Daumier (mediatizada sobre todo por su visión "excesivamente" crítica de los hechos sociales), o de Millet (adaptada en su expresión a ciertos condicionamientos éticos e, incluso, religiosos).

Coubert ejemplifica el realismo decimonónico en su apogeo, al proponer como único fin de la pintura la simple y pura constatación de la realidad. Para ello era necesario eliminar todo lo que a priori se considera poético: lo bello y lo sublime en el sentimiento de la naturaleza, también todos los esquemas preconcebidos, los prejuicios, los convencionalismos, las tendencias del gusto, en definitiva, todo aquello que basándose en el respeto a la tradición o aquello que basándose en el respeto a la tradición o en concepciones abstractas puede apartar al artista de su relación directa con la realidad presente. La consecuencia de esta postura, todavía personal, fue

su oposición a los dictados académicos y el surgimiento de la primera exposición realista como tal (al no estar de acuerdo con el rechazo de *L'atelier* por parte de los jueces del Salón oficial, presenta sus obras en un pabellón situado fuera del recinto de la Exposición Universal de París en 1855). Pero Coubert necesitaba, también, un nuevo lenguaje estético que le permitiese estructurar sus obras de acuerdo con las exigencias de fidelidad a lo real propugnadas en sus teorías. En este sentido admitía como válidas las experiencias del pasado aunque no se mostrase dispuesto a copiarlas de forma directa. Hay, sobre todo en sus primeras obras, alusiones al modelado de Gericault, también se pueden rastrear en su factura recuerdos caravaggescos o de Rembrandt y los barrocos holandeses del siglo XVII. Todo ello da a Courbet un gusto por el claroscuro que le permite construir con la luz formas poderosas y macizas, sobriamente coloreadas. Mantiene la visión sintética de casi todos los componentes de la generación realista y cierta tendencia hacia las figuras estáticas, los aspectos inmóviles y sólidos de la naturaleza. A Courbet como a la mayor parte de los realistas le interesa, más que nada, la representación de la materialidad de las figuras y el objeto (al tono local se sobrepone la calidad de la materia, al senti-



GU STAVE COUBET: Los picapedreros. 1849.

do de la vista, el del tacto). En este sentido el lenguaje formal propuesto por el artista no resulta demasiado innovador respecto de sus contemporáneos, aunque llegue a definir, partiendo de los mismos elementos pictóricos, unas estructuras de forma y color más directas en su contenido representacional. De hecho, el carácter de “apóstol del realismo” impuesto a Courbet, está más relacionado con su papel a nivel teórico, e incluso ético, que con su concreto lenguaje formal. A propósito de *Les demoiselles des bords de la Seine* (1857) comenta Argan: “La simultaneidad de varias notas de color y el cúmulo de significados de que son portadoras, no tienen nada que ver con la unidad de la sensación visual que, unos años más tarde, conseguirá Manet con *Le déjeuner sur l'herbe*, pero son sus premisas necesarias. Manet y los impresionistas intentarán fijar la autenticidad de lo real en la absoluta pureza de la sensación visual, iniciando así toda una nueva investigación basada en la percepción. Courbet rompe el fuego: al dismantelar todas las concepciones a priori de la realidad y al sostener la necesidad de afrontar directamente y sin prejuicios lo real con todas sus contradicciones, plantea las premisas éticas sin las cuales la búsqueda cognoscitiva de Manet y de los impresionistas no hubiera sido posible. Lo que

Courbet supera decididamente en *Les demoiselles* es, por una parte, la construcción formal unitaria del arte clásico y, por otra, la continuidad melódica; la subordinación de todos los componentes de la visión a un sentimiento dominante. El cuadro no ofrece un episodio o una anécdota, sino un fragmento de realidad; el paisaje no quiere representar la naturaleza, sino un lugar cualquiera... Los empastes de Courbet son espesos y pesados y la materia pictórica es como una creta en la que el artista plasma esa cosa real que es el cuadro” (11). También parece llegar a las mismas, o parecidas conclusiones J. L. Daval: “A Courbet le preocupa el trabajo bien hecho, la textura plana, grasa y generosa, que halla para cada objeto una nueva materia y no duda en utilizar la espátula si ello es necesario. La calidad de su pintura procede, sobre todo, de la verdad física y carnal de las partes que la componen. Courbet se concentra en cada detalle, mientras que los impresionistas, por el contrario, olvidarán los objetos para mostrar mejor la luz que los une. Toma tan a pecho las exigencias del tacto que, con frecuencia, contrariará los tonos claros y oscuros en un mismo lienzo. Positivista, no cree sino en lo que puede medir concretamente. Esta actitud nueva liberará a sus sucesores de la jerarquía de los estilos y temas,



GU STAVE COURBET: Cribadoras de trigo. 1854.

dándoles la osadía para ver todo y hacer todo. En su caso, la pintura no se justifica por la cultura o el talento, sino por la autenticidad del testimonio humano y por el amor de la obra completa y bien hecha" (12).

Tanto el interés por la realidad natural, paisajística, como la realidad social llevan a los artistas cronológicamente emparentados con los primeros pasos del positivismo (Rousseau, Corot, Daumier, Millet y sobre todo Courbet), a la afirmación de la materia (vegetal, terrestre o humana), con sus atributos particulares. Es éste un proceso paralelo a la afirmación del materialismo como una de las múltiples manifestaciones de espíritu positivista, que en el caso de la pintura se propone sobre todo la eliminación de los rasgos idealistas o sentimentales que puedan enmascarar de alguna forma el contenido material de los objetos representados.

El positivismo de carácter social tiene su máxima definición en Francia, de ahí que sea también en este país donde se proponga de forma decidida y programática la nueva visión estética. En Alemania la concepción dominante de la realidad seguirá mediatizada por el idealismo hegeliano, hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XIX, y aunque el surgimiento del materialismo filosófico con sus aportaciones a una nueva forma de conocimiento sea anterior, no llega a alcanzar la difusión necesaria para mediatizar esa misma concepción dominante (su desarrollo coincidirá cronológicamente con el del "psicologismo"). En el caso de Inglaterra el problema del desarrollo del espíritu positivista y sus posibles repercusiones en las nuevas concepciones estéticas resulta difícil de analizar. De hecho el positivismo inglés parece tener un carácter más moralista que decididamente social (sobre todo en la primera mitad del siglo XIX), y, lo que es más importante, las contradicciones sociales y económicas no llegan a alcanzar la conflictividad propia de Francia a partir de 1830. Con todo ello la actividad estética adquiere, después de Turner y Constable, un acentuado contenido moralista que tiene su mayor representante en John Ruskin. El prerrafaelismo, inspirado de forma directa por este autor, se plantea a partir de 1845 como un arte que mira a la naturaleza con fervor y miopía (el mismo Ruskin fue un convencido naturalista y tuvo un marcado interés por la Geología y la Botánica), sin embargo, a pesar de su amor por la representación fiel de los objetos naturales, su adhesión al pasado, su sentimentalismo literario, su pietismo y su decidida oposición al desarrollo industrial le convierten en una de las últimas manifestaciones de la mentalidad romántica más que en un movimiento de inspiración positivista. En general se puede concluir que el realismo, en este primer momento de mediados del siglo XIX tiene un carácter marcadamente francés, y su repercusión en

otros países se debe más a la influencia directa de los propios autores franceses que a los posibles cambios de concepción dominante de la realidad, que de hecho en el aspecto estético seguirá prácticamente mediatizado por el academicismo, ahora reforzado por el sistema de representación romántico.

NOTAS

1. VICTOR HUGO; *Préface de Cromwell*, Nelson, Paris, 1958. Pág. 21
2. DAVAL, Jean-Luc; *Diario del Impresionismo*, Skyra, Ginebra. 1977. Pág. 18.
3. HUYGHE, René; *El arte y el hombre*. Vol. III. Planeta, Barcelona, 1967. Pág. 339.
4. ARGAN, Giulio C.; *El arte Moderno*. Vol. I. Fernando Torres Editor. Valencia, 1975. Pág. 33-34.
5. ARGAN, Giulio C.; *Op. cit.*, Pág. 64.
6. CLARK, K.; *El arte del paisaje*; Seix Barral. Barcelona, 1971. Pág. 117.
7. ARGAN, Giulio C.; *Op. cit.*, Pág. 64.
8. MILLET, J. F.; Recogido por J.L. DAVAL (*Op. cit.*), Pág. 17.
9. BAUDELAIRE encarna, como nadie, la visión crítica de una concepción del arte enraizado en el romanticismo y que ve en la imaginación creadora la principal cualidad del artista. Sus gustos coinciden con los de aquellos artistas que consideran como única tarea válida la expresión de sus sentimientos de acuerdo con "la moral del Siglo", pero que al mismo tiempo tienen la obligación de sentir "más que los demás y de manera distinta"; en este aspecto, sólo marginándose de la sociedad están en condiciones de analizar, interpretar y, dentro de los límites de sus posibilidades, orientar y dirigir la sociedad. No es extraño pues que a partir de su *Salón de 1848* (Fernando Torres, Valencia, 1976), las predilecciones de este autor se decantasen hacia los románticos que, como Delacroix, seguían manteniendo como principio de su poética la idea de que "un cuadro debe, ante todo, reproducir el pensamiento íntimo del artista" (*op. cit.*, pág. 117), y que al mismo tiempo desconfiase de aquellos para quienes la expresión pictórica era, más que nada, el reflejo de la sociedad de su tiempo. De todas formas esta identificación estética con la vertiente imaginativa del arte que partiendo del romanticismo llega hasta el simbolismo, no le impidió a Baudelaire admirar el compromiso moral de los pintores realistas y naturalistas (Rousseau, Corot Daumier, Courbet e, incluso, Manet, de quien era amigo aunque no acabase de comprender su arte).
10. VENTURI, Lionelo; *Historia de la Crítica de Arte*. Poseidón. Buenos Aires, 1949. Págs. 224-225.
11. ARGAN, Giulio C.; *Op. cit.* Pág. 110.
12. DAVAL, J. L.; *Op. cit.* Pág. 21.