

¿ES POSIBLE UN ARTE APOLÍTICO?: DAVID Y COURBET

Is an apolitical art possible: David y Courbet?

Tomás JORGE PÉREZ



Jean Francois Millet, *Las espigadoras* (1857)

Resumen.

¿Es posible un arte apolítico? La pregunta no se refiere a si alguna vez ha existido un arte puro, autónomo y no



“contaminado” por diversidad de condicionantes, sino si puede existir un artista que, como diría Kant, simplemente centrara sus esfuerzos en representar lo sublime. El arte ha estado siempre al servicio de fines políticos (en el sentido más extenso de la expresión), desde las pinturas de Altamira que constituían una especie de ritual comunitario y participativo para tener suerte en la caza (según algunas interpretaciones), los retratos romanos y su imagen del poder, y sobre todo, a partir de la Edad Moderna, el arte ha sido uno de los instrumentos más eficientes de la política, no solo por la lista de pintores que han estado al servicio de mecenas, o directamente de líderes políticos y reyes para los que trabajaron, como Rubens, Tiziano, Velázquez o el propio Goya, sino porque resulta imposible no encontrar detrás de cada cuadro condicionantes políticos, a veces fácilmente identificables por su naturalismo, otras “ocultos” tras su simbolismo.

Palabras clave: Jacques-Louis David, Gustave Courbet, Pintura, Revolución francesa, Espectador, Sublime, Imperio.

Abstract.

Is apolitical art possible? The question does not refer to whether there has ever been a pure art, autonomous and not “contaminated” by a variety of conditions, but rather whether there can be an artist who, as Kant would say, simply focused his efforts on representing the sublime. Art has always been at the service of political purposes (in the broadest sense of the expression), from the paintings of Altamira that constituted a kind of community and participatory ritual to have luck in the hunt (according to some interpretations), the Roman portraits and its image of power, and above all, from the Modern Age onwards, art has been one of the most efficient instruments of politics, not only because of the list of painters who have been



at the service of patrons, or directly of leaders. politicians and kings for whom they worked, such as Rubens, Titian, Velázquez or Goya himself, but because it is impossible not to find political conditions behind each painting, sometimes easily identifiable by their naturalism, other times "hidden" behind their symbolism.

Keywords: Jacques-Louis David, Gustave Courbet, Paint, French Revolution, Viewer Sublime, Empire.

Jacques-Louis David (estilo Imperio) y Gustave Courbet (Realismo) fueron pintores "políticos": David, porque puso su creación pictórica al servicio de la Revolución francesa, primero, y de Napoleón después, y no dudó en "trampear" la realidad para ofrecer al espectador una imagen idealizada de los personajes y acontecimientos que pintó (¿acaso no lo hicieron Tiziano o Rubens en incontables ocasiones?); el segundo, porque desde su realismo más inconformista se atrevió a cuestionar la pintura de los salones y a denunciar en sus pinturas la situación lamentable de los más desfavorecidos. Sin embargo, la historia del arte no fue igual de generosa con los dos.

¿Por qué a David se le atacó tan duramente por poner su pintura al servicio de intereses políticos y no a Mantegna o Rubens por sus obras *Los triunfos de César* y *La apoteosis de María de Médicis*, respectivamente, tal y como se pregunta Mario Praz en su texto "David, astro frío"? (PRAZ, 1982, pág. 145) ¿Cuántos pintores ha habido a lo largo de la historia del arte que no han dejado de recurrir a la mitología grecorromana para exaltar las supuestas virtudes de los personajes célebres a quienes servían y nadie les criticó? En definitiva, ¿Qué no se le perdona a David? ¿Por qué su pintura histórica genera tanto



rechazo en el especialista en arte y se demoniza su creación pictórica de una forma tan furibunda (a excepción de su obra retratística)? ¿Cómo es posible que se le siga acusando de ser el padre del academicismo siendo el principal impulsor de la supresión de la Academia Real? En resumen, ¿qué vemos en los cuadros históricos de David que nos genera tanto rechazo y condena y qué en los de Courbet o Millet para atacar al primero y empatizar con los segundos?

¿Quién convierte al arte en “arte político”? ¿el creador o el espectador? Si todo arte es necesariamente político, ¿qué variables van a condicionar nuestra admiración o nuestro rechazo?: nuestras filias y nuestras fobias. El espectador es tan responsable como el creador de la lectura política e interesada de la obra y en función de su ideología así será el grado de rechazo o simpatía que le genere. Aquellos que critican de una forma tan radical a David, no cuestionan tanto su maestría técnica, como el haber puesto su arte al servicio de una causa con la que no estaban de acuerdo; aquellos que admiran y alaban el arte de Courbet lo hacen más por la empatía que les provoca los temas que abordó, que por las virtudes artísticas de sus creaciones (que las tiene, sin duda). *La muerte de Marat* y *Entierro en Ornans* son obras pictóricas al servicio de causas “políticas”, y en las siguientes páginas explicaré el porqué basándome en los textos “David, astro frío” y “La retórica del realismo: Courbet y los orígenes de la vanguardia” de Praz y Eisenman, respectivamente.

En su texto “David, astro frío”, Mario Praz alude a artistas y literatos que en algún momento opinaron sobre la pintura de David, unos desde un punto de vista más técnico, como el paisajista inglés John Constable, para quien la pintura de David no solo carecía de lo más básico del lenguaje artístico, sino que la ejecución de sus obras era bastante prosaica, y otros desde



un posicionamiento incomprensiblemente visceral, como el novelista inglés de la época victoriana William M. Thackeray, quien en su libro de 1840, *Paris Sketch Book*, arremete muy duramente contra David y su escuela, a quienes tacha de impostores por su empeño en buscar lo sublime en los asesinatos y las muertes de los personajes célebres, destacando por encima de todos su obra *La muerte de Marat*. Precisamente por esta última razón, por su capacidad para endiosar hasta convertir en héroes y mártires a personajes célebres, Napoleón entendió perfectamente que la pintura de David era la mejor herramienta para promocionar su Imperio y a su servicio realizó algunas de sus mejores creaciones (*La coronación de Napoleón*, por ejemplo).

Volviendo a su obra más controvertida, *La muerte de Marat*, "uno de los ejemplos más significativos de la insinceridad", o tal y como recoge la profesora Yayo Aznar Almazán: "Marat, un lienzo mentiroso con el que, además, David pretende legar un testimonio al futuro" (AZNAR, 2011, pág. 22), constatamos cómo David no solo alteró la escena del crimen y sus circunstancias para convertirlo en el penúltimo acto heroico de Marat (el último tiene que ver con la exposición pública del cadáver en olor de multitudes convirtiéndose en un auténtico funeral de estado), sino que, como bien afirma la citada profesora, David lo que busca es "subrayar la austeridad y grandeza de la víctima frente a la perfidia de su asesina" (AZNAR, 2011, pág. 24); se trata, por tanto, de crear al mártir a partir de su endiosamiento y la demonización de su asesina (quien moriría guillotinado tres días más tarde).

Si en David solo encontramos personajes célebres o miembros de la alta nobleza y reyes, en los cuadros de Courbet vamos a encontrar como contrapunto a gente corriente realizando sus labores cotidianas, ya sean campesinos, cazadores o incluso



prostitutas, y a diferencia de la idealización de los personajes representados por David, Courbet muestra a sus personajes tal y como son, con sus miserias, virtudes y defectos, y aunque no busque la compasión del espectador, es inevitable que nos solidaricemos con algunos de ellos. ¿No buscan ambos, por tanto, la complicidad del espectador para reconocer en estos personajes a seres dignos de admiración?: David nunca ocultó su simpatía por los ideales patrióticos de su época y en más de una ocasión participó en episodios históricos de aquel convulso periodo, en coherencia con sus convicciones revolucionarias; por su parte, desde sus inicios Gustave Courbet tuvo claro que el arte debía tener una misión social, en su caso al lado de los más desfavorecidos denunciando entre otros problemas sociales la desigualdad social y las injusticias generadas por el sistema capitalista de producción, y aunque su militancia nunca se concretó con su presencia física en las barricadas, nadie cuestiona su incansable lucha a través del medio que mejor dominaba: la pintura realista. Como afirma la profesora Yayo Aznar Almazán refiriéndose a Courbet: “el artista tiene una misión concreta que cumplir: copiar las costumbres y usos de la sociedad para poder reformarlos, preferentemente los de las clases más humildes” (AZNAR, 2011, pág. 55) y la obra de Courbet persiguió incansablemente este objetivo, especialmente en la trilogía de la que nos habla Eisenman en su texto.

Explica Eisenman en su texto “La retórica del realismo: Courbet y los orígenes de la vanguardia”, el por qué la trilogía *Los picapedreros* (1849), *Entierro en Ornans* (1849-50) y *Los campesinos de Flagey volviendo de la feria* (1850-1855) fue tan polémica en su época: se trataba de una pintura de denuncia social que buscaba comunicar al espectador la situación de sufrimiento y opresión de los grupos sociales más



desfavorecidos, y en el caso concreto de *Los picapedreros* esto se conseguía representando de forma realista y sin ningún tipo de idealización (al contrario del academicismo imperante en la época) las condiciones en las que desarrollaba su trabajo, incrementando aún más su dureza renunciando a la personificación, de ahí que ninguno de los dos rostros sea reconocible. Además, hasta ese momento la pintura había sido un instrumento al servicio del poder (reyes, nobles, alto clero e incipiente burguesía, fundamentalmente), por eso resultaba ofensivo que en *Entierro en Ornans* los protagonistas fueran seres anónimos, incluyendo al propio finado, cuya identidad desconocemos, un auténtico escándalo para los propios críticos de arte de la época que no supieron encajar en sus esquemas mentales tanta heterodoxia en un solo cuadro. Para rematar la polémica, en *Los campesinos de Flagey volviendo de la feria*, sus protagonistas tienen identidad individual y de clase (campesinos con rostros identificables y burgués rural), pero en esta obra fue la ambigüedad del mensaje la que generó incontables ampollas.

En definitiva, en los tres cuadros Courbet aborda desde un punto de vista marcadamente político (y crítico) la diferenciación y prejuicios sociales y la explotación de unas clases por otras: si en *Los picapedreros* encontramos a dos campesinos ataviados casi con harapos trabajando como canteros, en el *Entierro* contemplamos a una comunidad campesina con sus galas de domingo celebrando el funeral de un personaje anónimo y, finalmente, en *Los campesinos de Flagey*, un variopinto grupo de hombres, mujeres y animales difícilmente clasificable vuelve de la feria y se encuentra con un burgués rural (con pinta de patán y vulgar) paseando a su cerdo. Los tres representan la cultura popular, la no oficial, la que luchaba por alcanzar la igualdad prometida en la Revolución



francesa de 1789 y Courbet, desde su particular barricada, utilizó esta potente arma para intentar ganar esta guerra contra la desigualdad.

Centrándonos específicamente en *Entierro en Ornans*, la primera pregunta que nos invade es si se trata de una pintura religiosa, pues el acto luctuoso en esta escena de género es incuestionable, pero como ocurre con la totalidad del cuadro lo que le define es, precisamente, la indefinición: ¿se representa un acto solemne o satírico?, ¿por qué ninguno de sus personajes manifiesta emociones identificables, como el dolor por la pérdida o la angustia?, ¿por qué se decide por un formato de representación histórica de un hecho que carece de historia?, ¿por qué prácticamente ninguno de los asistentes presta atención al ataúd o al cura que oficia el entierro? Y lo que es más importante, ¿quién es el difunto? La respuesta es evidente: lo que comparten estos personajes es la pertenencia al mismo grupo social y no la devoción religiosa, pues por encima de cualquier otra intención lo que nos muestra la pintura es "simplemente" un acontecimiento social, una imagen sobre la sociedad rural, una peculiar forma de evidenciar su repulsa y rechazo a la sociedad clasista de su época, y qué mejor forma de hacerlo que representando escenas y sucesos, no de ricos burgueses, sino de la vida cotidiana de personas tan absolutamente anónimas como reales, de ahí su fealdad entre otras características igualmente intolerables para la sociedad de la época.

En conclusión, ¿Por qué condenamos a David y deificamos a Courbet? Porque David idealizó a personajes cuya catadura moral es más que cuestionable, justificando las injusticias y el régimen de terror de las Revolución francesa y más tarde los excesos cometidos por Napoleón; Courbet se puso al lado de los más débiles, de los desamparados y denunció la situación



de injusticia y desigualdad social propia de la época (“arte socialista” fue la expresión usada por algún crítico de la época cuando contempló *Entierro en Ornans*). Existe, por tanto, una empatía moral que nos lleva a valorar lo realizado por Courbet como una labor humanitaria que cualquiera de nosotros entiende como positiva, elogiable y que estaríamos dispuestos a emular, y, sin embargo, David merece ser defenestrado porque apoyó a aquellos que cometieron tantas injusticias.

No nos engañemos, las obras de estos dos grandes artistas siempre estuvieron al servicio de fines políticos, de hecho, cabe preguntarse si el propio Courbet también idealizó las figuras de los pobres que pintó exagerando su desamparo no solo por sus vestidos sino, sobre todo, por sus rostros y miradas de desesperanza. Cualquiera de los dos buscaba una reacción en el espectador, el primero para que no cuestionara la autoridad divina del líder político representado, y el segundo para que el espectador empatizara con el pobre y explotado y reaccionara ante tanta injusticia social. Arte político, en definitiva.



- Estilo: **Neoclasicismo**
- Ubicación: **Museo Real de Bellas Artes, Bruselas, Bélgica**
- Autor: **Jacques-Louis David**
- Título: ***La mort de Marat – La muerte de Marat***
- Año/Época: **1793**
- Medidas: **165 cm x 128 cm**
- Técnica: **Óleo sobre lienzo**



Estilo:	Realismo
Ubicación:	Museo de Orsay, París, Francia
Autor:	Gustave Courbet
Título:	<i>Entierro en Ornans</i>
Año/Época:	1849
Medidas:	315 cm × 668 cm
Técnica:	Óleo sobre tela



Bibliografía

- AZNAR ALMAZÁN, Y., GARCÍA HERNÁNDEZ, M. A., y NIETO YUSTA, C., *Los discursos del arte contemporáneo*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces.
- CROW, Thomas, "Patriotismo y virtud: de David al joven Ingres", en VV.AA., *Historia crítica del arte del siglo XIX*, Madrid, Akal, 2001, pp. 15-53.
- EISENMAN, Stephen F., "La retórica del realismo: Courbet y los orígenes de la vanguardia", en VV.AA., *Historia crítica del arte del siglo XIX*, Madrid, Akal, 2001, pp. 218-237.
- GARCÍA HERNÁNDEZ, Miguel Ángel, "Pintura y Terror: Jacques-Louis David en 1793-1794", *LOCVS AMOENVS*, 14, 2016, pp. 145-166.
- PRAZ, Mario, "David, astro frío", en Mario Praz, *El gusto neoclásico*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, pp. 144-150.
- STAROBINSKI, Jean, "El Juramento: David", en Jean Starobinski, *Los emblemas de la razón*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 55-68.