

COURBET OU LA PEINTURE À L'OEIL

Jean-Luc Marion. Primera Edición: Flammarion, París, 2014.

Pierre Chateau C.

Cada vez que surge el nombre de Gustave Courbet en algún texto, ya sabemos de antemano aquellas frases que poblarán las referencias a él: pintor de la vida citadina del París, militante socialista, lector de Marx, amigo de Proudhon, participante activo de la Comuna, amigo de los trabajadores y bohemios por igual, criticado por Baudelaire y celebrado por Zola. Sin embargo, Jean-Luc Marion parece, desde un principio, decidido a abandonar todo lugar común que puebla el análisis en torno al pintor y al movimiento realista al que este, supuestamente, adscribe. De esta forma, Marion lanza, en la tercera página del libro, la afirmación que será la base de todo su planteamiento: la etiqueta de realista que se aplica a Courbet, con todas las características que se asumen propias de este movimiento, fue tal por la actitud de pasividad del artista frente a la crítica, reforzada por la actitud de Proudhon —de contar con un artista reputado que adscribiera al socialismo francés— y sus adversarios del segundo imperio. Con este punto ya aclarado, el autor pone en evidencia el verdadero propósito de su estudio sobre Courbet y que debiese iniciar una nueva serie de investigaciones sobre el artista, más atento a lo que el propio pintor pensaba de su obra y no tanto a lo que la crítica, sobre todo la periodística del diario *Le Figaro*, escribía sobre ella. El autor, en cuanto filósofo de formación, tiene como propósito un análisis que podríamos denominar fenomenológico de la pintura de Courbet, proponiendo que el lugar central de este debiese ser no otra cosa que el privilegio del fenómeno. ¿A qué se refiere el autor con esta expresión? Hacer aparecer la cosa en sí misma, o el sí mismo de la cosa, como tarea fundamental de la fenomenología, de la misma forma que ponerla en obra es la tarea fundamental de la pintura en general, y la de Courbet en particular más que cualquier otra actividad.

El autor es consciente además de la paradoja que implica el análisis sobre el pintor: entre el socialista proclamado y la pintura que hizo, eso sí, jamás sobre ese tema. Y en esto Marion es enfático: Courbet era revolucionario políticamente

como ciudadano, mas no como pintor. Habría que distinguir así la doble revolución que lleva a cabo el pintor: una en política, como socialista, y otra en pintura, la que radica en la atención que presta al presente en desmedro de las ideas preconcebidas, en lo que veía en el acto mismo de pintar, en el cuidado y frenético intento de capturar el presente, y no otra cosa. Suena así el eco, cómo no, de la frase con la que Ernst Gombrich iba a definir el arte de ese siglo: El siglo XIX es la lucha contra los *esquematas*, donde la dialéctica que atraviesa toda la obra del historiador parece tener su encarnación más patente, esa en que la pugna entre tradición e innovación parece decantarse finalmente por esta última.

¿Qué implicancias tiene la afirmación de Marion? El autor es consciente de la distancia que ha tomado con los análisis usuales (que critica) sobre la obra del francés, y obliga a reevaluar el papel que éste jugó en el posterior desarrollo de la pintura moderna. Si la línea natural, en los otros estudios sobre Courbet, era unirlo tanto a la tradición asociada a los hermanos Le Nain y Chardin, en el siglo XVIII, y posteriormente en Millet, Caillebotte [en obras como *Les Raboteurs de parquet* (1875) hasta la pintura realista soviética, a principios del siglo XX, ahora su importancia se acrecienta aún más, si cabe. Porque si nos atenemos a las fuentes, propone el autor, el hecho de que si el padre de la pintura moderna es Cézanne, la mayor influencia de éste no es otro sino Courbet, lo mismo con los impresionistas y, específicamente, con Manet. Porque si extendemos el planteamiento de Marion, cosa que el autor pretende que todo lector suyo lo haga, la extrema fijación por lo momentáneo y contemporáneo de los impresionistas, ese impulso casi enfermizo que llevaba a Monet, Renoir y Morisot, por nombrar unos pocos, a captar el instante, a pintar las impresiones en un lienzo, no sería otra sino la puesta en práctica, de forma extrema, del propósito realista de Courbet de pintar la realidad tal como se le presenta a sus ojos. El impresionismo es, entre otras cosas, la radicalización del realismo. De ahí podría comprenderse también, por ejemplo, que las primeras pinturas de Manet fuesen más realistas que impresionistas cuando, sin embargo, es él quien se considera la mayor influencia del impresionismo.

Su crítica y puesta en juicio también alcanza el concepto mismo de Realismo en cuanto lo plantea como un concepto insensato y sinsentido, producto de una polémica periodística que ha servido de producto ideológicamente pobre y que ha cubierto la opinión sobre la vida y obra de Courbet. ¿Cómo debiésemos considerar el concepto para no desecharlo? Marion argumenta, erudita y concienzudamente, que el Realismo, en su época, era traducido como un *hacer arte vivo*, un engrosamiento de la realidad que es mucho más “realizar” que copiar, mucho más crear que evidenciar. De esta forma, el Realismo, para seguir utilizándolo para designar la pintura de Courbet, es mucho más una realidad *construida* que una realidad *dada*, donde la labor verdaderamente revolucionaria del pintor consiste en resistir y escapar de la imaginación, la formación y la constitución.

El texto de Marion, finalmente, nos obliga a repensar, investigar y analizar una vez más, o las veces que sean necesarias, el lugar que ocupa Courbet y el concepto

de Realismo tanto en la Historia del Arte Occidental como en la historiografía y la escritura que se ha hecho sobre ella. El autor cambia el foco del análisis, pasando desde los usuales retratos de grupo (*Los Picapedreros*, *El Taller del Artista*, *Funeral en Ornans*) hacia lo que considera el verdadero punto culmine de su pintura: los paisajes. Porque ahí y solo ahí el pintor podía llevar a cabo lo que realmente deseaba y aquello que verdaderamente era el propósito único de su pintura: construir una realidad mediante la visión misma en el acto mismo de pintar, renunciando a la idea y rindiéndose ante el objeto, casi siempre otorgado por la naturaleza. Quizás porque el propio Marion es de Ornans, el pueblo del pintor, se tomó esta tarea de estudiar más fielmente la pintura de Courbet. Solo así pudo escribir que contrariamente a la leyenda, el pintor no fue ni un pintor político ni uno realista —en el sentido político de la palabra— sino un pintor provinciano, comprometido con el mundo natural que le rodeaba, con una ruptura con el primado del diseño (Degas), con el exotismo (Delacroix) y la espectacularidad (Géricault) para convertirse en el pintor de aquello que su visión dictaba, y tal como Cézanne, elevando el objeto a su dignidad última: como fenómeno que se presenta a sí mismo a la vista en cuanto está presente, en cuanto *es*. Porque si hay músicos con oído absoluto, escribe Marion ¿por qué no pensar que puede haber pintores con ojo absoluto?