

Historias de pluma y pincel. Un posible recorrido por la escena artística europea del siglo XIX

Stories of pens and paintbrushes. A possible trail across the 19th century European artistic scene

Del Curto, Macarena



 Macarena Del Curto

macarenadelcurto@gmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano.

Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Plures. Artes y Letras

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

ISSN: 1853-6212

Periodicidad: Anual

núm. 14, e060, 2023

revistapluresunlp@gmail.com

Recepción: 15 Septiembre 2023

Aprobación: 26 Septiembre 2023

Publicación: 27 Octubre 2023

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/186/1864336021/>

DOI: <https://doi.org/10.24215/18536212e060>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: Es mi intención en este artículo trazar un recorrido por la Historia del Arte del siglo XIX europeo, particularmente entre Francia e Inglaterra, a partir del análisis de cuatro retratos efectuados a personalidades destacadas del mundo de la literatura. De esta manera pretendo poner de manifiesto distintos cruces y relaciones dadas entre las esferas plásticas y literarias a lo largo de dicho período. No busco con ello dar una explicación totalizadora sobre este período, sino esbozar un relato posible, que avance hacia la reflexión sobre la íntima relación entre estas disciplinas como parte de una escena artística común.

Palabras clave: modernidad europea, retrato, pintura, literatura, bohemia moderna.

Abstract: In this article I intend to draw a path through 19th century European Art History, specially those of France and England, by analysing four portraits of well-known literature artists. Therefore, I intend to point out the different connections between the visual and literary arts of that period. I do not pursue to give a comprehensive explanation for the art of this century, but to sketch a possible report which favours the consideration of the profound relationship between these disciplines as part of a shared artistic scene.

Keywords: european modernity, portrait, painting, literature, modern bohemia.

LAS ARTES ENLAZADAS

El campo de las artes, a veces entendido como homogéneo y desapegado de la realidad cotidiana, tiene en realidad una historia que se vincula ampliamente con las pujas y tensiones de la economía, la política y la afectividad. A su interior, cada disciplina artística recorre caminos simultáneos que, entrelazados, configuran una escena compleja de múltiples influencias e intercambios. La producción de cada obra artística está así no sólo inmersa en una realidad social determinada sino también atravesada por una red intelectual, cultural e histórica que la lleva a adoptar las características que la componen. En esta ocasión, presento una selección de retratos que, reunidos a modo de nodos artísticos, nos ayudan a pensar una arista en particular: la literatura en vínculo con la pintura.

Así, doy cuenta de la aparición en la serie de un entorno artístico interdisciplinario, con conexiones de escena que ponen en relación, de distintas formas, a las letras con las artes visuales. Presento, al perseguir este objetivo, retratos realizados durante el siglo XIX en Francia e Inglaterra de diferentes personalidades literarias. Tomando entonces como punto de partida la escena londinense de 1836, la serie de retratos atraviesa el ámbito artístico francés revolucionario de 1848, para continuar su desarrollo hacia una conformación ya más establecida de la bohemia moderna en 1868, culminando nuevamente en Inglaterra, con el encuentro entre un literato irlandés y un pintor francés en 1895. Pasaré entonces a desarrollar los cruces artísticos y las relaciones que unen a retratados y retratistas, atendiendo a las condiciones de producción de las obras y los respectivos marcos ideológicos que las atraviesan.

RETRATO DE POSICIÓN

El primero de la serie es así un lienzo realizado por el pintor Richard Evans en Inglaterra, año 1834 [Figura 1]. La mujer retratada parece de mediana edad, ataviada con un vestido azul oscuro con detalles en blanco y un anillo en la mano derecha. Con el cabello castaño, recogido hacia arriba, la mujer presenta una tez pálida, con tonos rosados en su rostro y manos. Su brazo izquierdo reposa sobre una mesa con papeles. Porta una expresión neutra, inquisitiva acaso, y su mirada activa no devuelve la vista al espectador, sino que apunta hacia su izquierda. Se trata de Harriet Martineau, escritora inglesa reconocida principalmente por sus publicaciones relacionadas a política, economía, filosofía y temas sociales en general, como así obras literarias. El papel sobre la mesa, con su mano encima, hacen referencia a su ocupación ligada a la escritura, atributos típicos de esta profesión. Su ropa, de estilo victoriano, responde a la moda de época. Sin ser demasiado extravagante, coincidiría con el perfil más bien sobrio de la socióloga, como también con su posición económica: pobre durante la infancia, Martineau envía cuentos, poesías y otros textos a la prensa con el fin de ganar dinero para su familia. Algunos de estos le brindan un buen caudal de dinero, suficiente para realizar viajes y subsistir a base de su actividad intelectual. Es así que se arriba a la realización de esta obra, donde la escritora no sólo es retratada, sino que se pone de relieve su calidad de literata.



FIGURA 1

Retrato de Harriet Martineau, 1834. Richard Evans (1784 – 1871)

Óleo sobre tela. 127cm x 101,9cm. National Portrait Gallery, UK. Comprado en 1897.¹

Siguiendo el análisis de Griselda Pollock sobre las pinturas realizadas por M. Cassatt a mitad del siglo XIX, podría diferenciarse este retrato de otras pinturas donde se retrata a mujeres en el siguiente aspecto: la mirada de Harriet Martineau no encuentra a la del espectador. “Que la mujer sea retratada mirando de manera tan activa, (...) evita que sea objetivizada y la muestra como sujeto de su propia mirada” (Pollock, 2013, p. 144). Si bien el estudio de Pollock refiere a visualidades existentes en otro contexto histórico, me parece interesante traer aquí lo expuesto por ella ya que ese juego de permisos podría estar presente en este caso, tal vez no de manera consciente, pero sí condiciéndose con la actividad intelectual de Martineau y las descripciones persistentes sobre su carácter indómito y su lugar dentro del campo letrado como sujeto crítico.

La tradición retratista inglesa mantiene a principios del siglo XIX el alto status que tuviera antaño, siendo valorado en especial por la Academia Inglesa. Fuertemente ligado a la Ilustración, y como tal a la burguesía, es este uno de los principales encargos privados que los artistas suelen realizar para sostener su economía. En este contexto, es posible que el lienzo fuera encargado por Martineau misma o bien por alguien cercano: no se encuentran lazos directos entre el pintor y la socióloga que sugieran otro tipo de motivo de realización. El artista, Richard Evans, es un retratista y copista inglés conocido mayormente por ser discípulo de Sir Thomas

Lawrence, exponente romántico. Retoma el estilo “libre” de su maestro, y ambos se inscriben en medio de la querella entre antiguos y modernos. Son así partícipes de la crisis del arte oficial del Imperio en Francia, ya que los contactos entre Londres y París son frecuentes, y los artistas viajan constantemente de una ciudad a otra. Contemporáneos a Constable, Turner, Blake, Füssli y también Ingres, estos artistas se encuadran por la libertad y la emoción contenida en sus retratos en el estilo romántico, o lo que habría de llamarse en la época el “estilo romántico inglés”.

Otras características románticas de este retrato aparecen ya desde el uso del color como un elemento esencial de la forma hasta en el gusto por los efectos luminosos, como por ejemplo, el fuerte contraste entre la piel de la retratada y el tono bajo de su vestido, que otorga a su vez un dramatismo acorde al mencionado estilo. En cuanto a la composición, existe una continuidad de la tradición pictórica de construcción clásica de imagen, donde, con una fuente lumínica superior-frontal, las luces y sombras ayudan a formar la espacialidad. Sin embargo, la relación entre los elementos que determina la profundidad es irreal o está trunca: la postura de Martineau es imposible. Es inexplicable que, sentada en el sillón, apoye su mano izquierda sobre la mesa estirándola solo hacia el costado y no hacia adelante. De esta manera los elementos tales como el apoyabrazos y la mesa parecieran estar en el mismo plano que la mujer. Partiendo de allí, podría afirmarse que la construcción del espacio plástico es ideal, no realista, y se construye a partir de la figura central.

En línea con esta caracterización estilística, no está de más recordar que se encuentra en el Romanticismo la correlatividad con una sociedad que ensalza al artista y su mundo interior. Así, se desarrolla un culto a la creatividad como facultad del genio que se intensifica en el artista dándole un lugar privilegiado y a su vez misterioso o atrayente. El culto a la personalidad desarrollado desde la Ilustración culmina en el género retrato, que en este caso da cuenta de la importancia del sujeto intelectual dentro de la sociedad de mediados de siglo XIX. El Romanticismo en Inglaterra, en tanto tendencia intelectual, si bien pareciera sostener una fuerte disposición utilitarista, muestra un especial interés por las ciencias humanas. Tal es así que se atiende a la creación de múltiples instituciones relacionadas a la antropología, etnología y otras; disciplinas impulsadas por el imperialismo europeo que define al siglo XIX y el choque cultural con otras realidades humanas que de este se desprende. Asimismo, se considera a Inglaterra una de las cunas del Romanticismo literario, con figuras como Mary Shelley, que habrían de reafirmar la histórica preeminencia del lugar de la literatura dentro del campo artístico. De la misma manera, el clima revolucionario de principios de siglo y los vertiginosos cambios ligados a la industria agudizan la proliferación de la crítica social y reafirman la importancia de la opinión pública. Las personalidades de prensa ganan peso en la sociedad en comparación a otros momentos históricos más dominados por el poder oficial.

Inglaterra presenta entonces en este período una fuerte unidad estilística y a su vez contactos con París, donde la escuela romántica, con Delacroix como máximo representante, se halla en su mayor esplendor. Atrás ha quedado el conflicto académico con el neoclasicismo, y ya con Lawrence y su estilo libre como presidentes de la academia, el Romanticismo inglés se normaliza. Así también, en una Francia que se presenta ya en la década de 1830 como fuertemente romántica, el naciente estilo realista encuentra en los románticos sus principales opositores iniciales.

RETRATO DE ACCIÓN

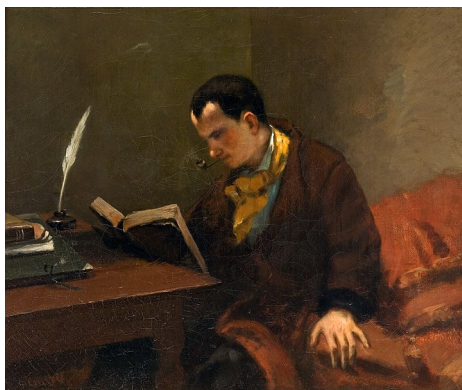


FIGURA 2

Retrato de Baudelaire, 1848. Gustave Courbet (1819 – 1877)

Óleo sobre tela. 54cm x 65,5cm. Museo Fabre, Francia. Legado al museo en 1876 por Alfred Bruyas.²

Es en medio de esa disputa que se inserta el segundo retrato elegido, pintado por Gustave Courbet, máximo exponente del realismo, en 1848 [Figura 2]. En este lienzo, un hombre observa un libro apoyado sobre una mesa de madera. Sobre esta se encuentra una serie de elementos relacionados a la escritura: una pluma en un tintero, más libros y papeles. El retratado lleva un saco marrón y resalta en su cuello un pañuelo o bufanda amarillo. Parece elegante pero no arreglado, tal vez distinguido. El fondo, neutro, indica la esquina de una habitación. El hombre fuma en pipa mientras observa con atención las páginas del libro. Sus rasgos no se distinguen con claridad, pero puede reconocerse la identidad del personaje a partir del título de la obra: Charles Baudelaire. Los atributos que le corresponden como escritor; la pluma y el libro, están presentes y son distinguibles e identificables con claridad.

La figura del poeta ocupa el centro de la composición, con una iluminación cenital y focos lumínicos que destacan su mano izquierda, su rostro y la pluma sobre la mesa. Se compone de esta manera una triangulación entre los puntos lumínicos que equilibra la disposición triangular de los elementos en el espacio. La composición marca así una continuidad respecto a la tradición pictórica, mas la innovación se presenta en el tratamiento del tema, es decir, la manera plástica de abordar los elementos. Es en este año, 1848, cuando Courbet anuncia su programa de conseguir un realismo integral, enfrentando la realidad al alejarse de cualquier poética preconcebida, en superación tanto de lo clásico como de lo romántico. Podría decirse que, en este retrato, aunque no se despoje de la tradición compositiva, sí logra deshacerse de la poética de solemnidad o emoción que acompaña tanto al Clasicismo como al Romanticismo. Se ve así a Baudelaire sentado en una habitación leyendo: realizando una acción cotidiana con sus utensilios habituales. La buscada sensación de mundanidad desborda los márgenes conocidos del género. Este retrato podría entonces hasta confundirse con una pintura costumbrista, tendencia realista por excelencia, dado que quien en el lienzo se encuentra bien podría ser un escritor cualquiera realizando su trabajo. Cabe reflexionar también sobre la concepción que Courbet tiene de los artistas y críticos como trabajadores intelectuales, al tomar en consideración la importancia particular que se le concede al tema del trabajo dentro de su obra.

La demanda de veracidad que lleva adelante Courbet se observa ya en esta composición y su tratamiento, que sigue reafirmando la idea de un vistazo instantáneo a la cotidianidad del artista. De esta manera se inserta el cuadro dentro del estilo realista, que se consolidaría como movimiento dominante en el arte francés aproximadamente desde los años 1840 a 1870. Buscando obviar aquellas condiciones poéticas que habitualmente modifican las relaciones del artista y la realidad, Courbet capta con sencillez la escena que presenta en el retrato, tratándose para él del mundo tal cual es. Su directriz principal se vincula con la ejecución pictórica de una porción de realidad, tomada en crudo y con sus problemas, pretendiendo no ejercer

sobre ésta juicios de ningún tipo. Más que en los juegos simbólicos, el realismo pone un especial énfasis sobre la materialidad pictórica, que Courbet no busca disimular para nada, de modo de destacar la importancia del valor del artista en cuanto productor de una manufactura. Así, el realismo toma la constatación de lo verdadero como un principio moral, ya que aunque no busque imprimir una noción ideológica al cuadro en sí mismo, la intención de plasmar costumbres y apariencias que pertenezcan a su época implica un compromiso con la escena social del momento que, además, establece las premisas éticas sobre las que habrían de apoyarse luego Manet y el impresionismo (Nochlin, 1991).

Ahora bien, Courbet realiza este retrato en honor a Baudelaire y no por encargo de este, al punto tal de que el crítico no lo posee jamás, y este acaba siendo guardado y posteriormente donado al Musée Fabre por Alfred Bruyas, otro artista amigo de Courbet. Exhibida por primera vez en el Salón que Courbet organiza en 1855, el artista fecha esta obra en 1850, aunque los especialistas la sitúan como previa. Sin embargo, no puede ser anterior a 1847 puesto que Baudelaire hasta ese año llevaba barba y el cabello más largo (McPherson, 2001). Al igual que en la obra anterior, el tema aludido es aquí el retrato de un literato. La diferencia radica en que, en este caso, el pintor que la ejecuta mantiene una relación de amistad con el homenajeado. Aunque no existe documentación escrita que pruebe su relación de manera concreta, se cree que Baudelaire incluso se habría hospedado donde Courbet en los tiempos cercanos a la creación de esta obra. Se sabe que participan ambos en las revoluciones de 1848, y su profunda creencia en el arte como modo de vida los uniría así en un primer momento. Ambos forman parte de un mismo ambiente artístico y, aunque mantienen fuertes distancias teóricas, conforman la escena que se conocerá como la bohemia moderna. Este círculo social es conformado principalmente por literatos que se han sumido en el mundo de las humanidades y las letras, pero no logran hacer valer sus títulos por falta de recursos económicos. Se genera aquí la idea de un “arte de vivir”, consigna bajo la cual se regirían estos artistas. Comienza aquí a desarrollarse el camino de autonomía de los campos artísticos respecto de la vida política, generando un espacio entre estos mundos que sería luego muy difícil de reconciliar. El estilo de vida bohemio se identifica así con la noción misma de artista, y las actividades que a él se ven atadas se construye directamente en contra de las rutinas burguesas.

Ya desde la década de 1840 Baudelaire tomaría un aspecto físico que lo diferencia respecto a la bohemia realista, persiguiendo la elegancia del *dandy*, que contrasta con el desaliño general de sus compañeros. Luego del fracaso de las revoluciones integradas en el proceso conocido como Primavera de los Pueblos, Baudelaire se alejaría también de la lucha social.

La actitud de Baudelaire es un ejemplo de la reacción general de los intelectuales. El alejamiento de las posiciones políticas y culturales de su clase llevará a los intelectuales mejores a vivir por largo tiempo en una protesta hecha sobre todo de evasión (De Micheli, 2002, p. 51).

Esto le alejaría aún más de Courbet, cuya actitud de lucha contra la academia y la burguesía continuaría hasta aproximadamente 1870. La ruptura definitiva de Baudelaire con el movimiento realista se daría aproximadamente entre los años 1852 y 1855. Él “nunca escribió sobre las pinturas de Courbet, y no hay correspondencia conocida sobre el poeta y el pintor. Sin embargo, Baudelaire tuvo la intención de escribir un ensayo sobre Courbet y el movimiento realista, más este no fue terminado” (McPherson, 2001, p. 18). El escritor, siempre en actitud dandista, elige su autonomía y las condiciones de esta, y rompiendo tanto con el realismo como con el Romanticismo se ubica adrede como una figura controversial.

RETRATO DE ESCENA

El tercer retrato aquí escogido se trata del que Edouard Manet realiza de su amigo Emile Zola [Figura 3]. Lo hace ubicando su figura en primer plano. Con la mano izquierda mantiene abierto un libro, el cual supondría estar leyendo al levantar la vista. El cuadro parece ser casi una interrupción del momento de lectura del escritor. Esta idea se refuerza por la usual utilización lumínica del pintor, cuyos planos cromáticos suelen ser

plenos, sin efecto de volumen, suprimiendo el modelado lumínico y creando la sensación de una iluminación frontal, hasta proveniente de la enmarcación espacial del lienzo mismo (Foucault, 2004). También dentro de la bohemia realista y seguidor del ideal socialista, Manet se aleja asimismo de la movilización revolucionaria de Courbet, y se acerca más al círculo de literatos y poetas, siendo amigo de Baudelaire, de Zola, y formando parte del grupo de Mallarmé, del que participarían luego los post-impresionistas. Aunque sin el fervor de Courbet, la relación entre arte y política en la que se sumerge el círculo no merma. Lo que antes hubiese sido conocido como el “arte por el arte” es en realidad un mito generado para contrarrestar la intensa politización del arte propia de la escena ilustrada (Clark, 1981). De esta manera, tanto el Estado ilustrado como el público y los críticos contemporáneos creen que el arte tiene una intención política. La profunda simbiosis entre arte y política puede verse en la observación que realiza Manet mismo al afirmar que “llama la atención cómo los republicanos se transforman en reaccionarios cuando hablan de arte”. Resalta así la contradicción entre el afán de cambio social y el conservadurismo artístico de algunos críticos o artistas.



FIGURA 3

Retrato de Emile Zola, 1868. Édouard Manet (1832 – 1883)

Óleo sobre tela. 146,5cm x 114cm. Musée d'Orsay, Francia. Donada en 1925 de la Colección Sr. y Sra. Emile Zola, obtenida como regalo del artista.³

Esta pintura se encuentra directamente inserta en el género retrato, puesto que se busca representar explícitamente a Emile Zola. En su caracterización se repara en su calidad de escritor y con particular énfasis en su cumplimiento de la demanda contemporánea del artista como hombre de su época. Así, las múltiples referencias a una red de significaciones sociales y tradiciones artísticas, como también de la actividad ilustrada, generan una descripción de las cualidades del escritor. El amontonamiento de objetos e imágenes podría hasta simular un bodegón, en una especie de unión de géneros que recuerda que la imagen en tanto acto cognoscitivo va más allá de la categorización tradicional. Es interesante realizar una distinción entre este retrato y el antes analizado a partir de este efecto de irrupción momentánea del artista en la acción. Es decir, si antes Courbet hubiera retratado un vistazo instantáneo de la cotidianeidad de Baudelaire, ahora Manet parece haber llamado la atención de Zola antes de capturar su recorte pictórico. Existe así otra intencionalidad que ya deja de lado el puro dato empírico para insertar la presencia del pintor dentro de aquello que representa.

En un segundo plano, directamente detrás de Zola, se observa una mesa con variados elementos de escritorio, excediendo a los reiterados atributos literarios que corresponden al tema y representando tal vez el intelectualismo del escritor. Aparecen libros, tintero, pluma, lo que pareciera ser un mortero y varios folletos. Uno de ellos, de tapa azul y con el nombre del pintor a la vista, podría ser el ensayo escrito por el escritor sobre Manet, donde lo elogia elocuentemente, y a partir de cuya publicación se realizaría esta obra, en modo de agradecimiento hacia Zola. El vínculo entre la pintura y la literatura, en tanto que tema recurrente, se hace aquí aún más patente, no ya sólo remitiéndose a las personalidades pintor-retratado sino también haciendo uso y alusión a ciertos elementos de influencia en el arte del último tercio del siglo. Así, en la pared sobre el escritorio, el pintor coloca una serie de imágenes que remiten a la cultura ilustrada de la época, y que serían de especial agrado del escritor, en una referencia a sus gustos y personalidad. Un boceto del cuadro del propio Manet, *Olympia* (1863), una estampa japonesa, de Utagawa Kuniaki II titulada *El luchador Onaruto Nadaemon de Awa* (1860) y una copia de *El triunfo de Baco* de Velázquez (1626). La concordancia con los insumos plásticos de la época es muy clara. Además de los gustos de Zola, estas son las pinturas que influenciarían en el hacer de los artistas contemporáneos.

Otro aspecto de la época que aparece representado en la obra con estas inclusiones, sumando el biombo visible en el margen inferior, es el aumento de circulación de imágenes extranjeras y, más precisamente orientales, que se produce en favor de la expansión del capitalismo y los vínculos comerciales con Japón. Mas de esta manera, junto con el colonialismo resultante de las políticas imperialistas europeas en África y Asia, se genera un gran insumo de nuevas visualidades que influyen directamente sobre la forma de representar y de organizar el espacio, confluyendo en un movimiento que busca desligarse de la pesada tradición occidental.

En cuanto a cuestiones de estilo, Manet se ubicaría dentro del movimiento realista. Diferenciándose del integralismo de Courbet, Manet aplica los principios realistas en un sentido visual, liberando a la pintura de las convenciones espaciales que caracterizan a la tradición. Allí donde Courbet liberaría la representación de la poética o la mediación desde la retórica, Manet se centra en el despojo de los modos de representación del espacio establecidos en el Renacimiento. De esta manera plantea liberar a la percepción de todo prejuicio o convención, buscando expresarla en su calidad de pleno acto cognoscitivo (Argan, 1976). Diría así Nochlin que es Courbet quien establece las premisas éticas del dato puro, relacionadas al sentido histórico de la época, sobre las cuales avanzaría la investigación cognoscitiva de Manet.

El realismo de Manet se emparenta más con el realismo literario de Zola. El hecho de que ambos mirasen a los impresionistas con agrado se explica entendiendo la “instantaneidad impresionista como contemporaneidad realista llevada a sus máximas consecuencias” (Nochlin, 1991, p. 24). Así, la transición de Manet hacia las búsquedas pictóricas de dicho grupo se desarrolla amistosamente con el realismo científicista de Zola. El escritor, en una escritura sombría, se presenta duro juez del presente, pero reserva para el futuro toda su dosis de optimismo. Se define como determinista pero no pesimista. Ve Zola en el arte un servicio de la ciencia. Su pensamiento tiene “carácter utilitario y está lleno del espíritu reformista y civilizador de la Ilustración” (Hauser, 1983, p. 101). Al concebir él su propia producción como una empresa de investigación científica, puede comprenderse sin problemas su admiración por los pintores impresionistas, a quienes denomina *les actualistes* en su salón de 1868. Un año antes habría escrito un artículo en forma de folleto sobre la pintura de Manet, el mismo que aparece en el retrato que este le pintara en agradecimiento. Allí comienza su amistad.

La relación entre el círculo de pintores y escritores realistas e impresionistas se pone de manifiesto tanto en esta como en otras pinturas contemporáneas donde las personalidades amigas se retratan entre sí. Movidos por ideas políticas a menudo ligadas a la liberación de la clase trabajadora, siendo Manet socialista, y pudiendo detectarse tendencias similares en Zola, es de destacarse otro de los elementos que suelen caracterizar a la bohemia: la apertura hacia cuestiones sociales que hasta entonces permanecerían incuestionables en la normalidad burguesa. Así, se destaca la relación de Manet con artistas olvidados por la ilustración europea por no responder a parámetros o cánones patriarcales y modernos. Es el caso de algunos de los integrantes

del grupo impresionista, tales como Frédéric Bazille, quien sería luego relegado por la Historia del Arte por su homosexualidad. Asimismo, Mary Cassatt y Berthe Morisot, mujeres que forman parte del grupo impresionista y a quienes igualmente la academia ignora. Parece ser Manet uno de los artistas más entusiastas sobre estas figuras de su círculo, incitándolas a producir y hasta encargándose de la formación de Berthe Morisot, quien luego se casaría con su hermano. Podrían estas historias personales ubicarse dentro del marco de la bohemia, para pensarla como espacio donde se abre el camino a voces acalladas por la moral burguesa.

De esta manera, cerca de 1870 la actividad de Manet se acerca hacia el grupo impresionista, que lo tomaría como principal precursor. Estos artistas también reivindicarían la técnica pictórica como una técnica de conocimiento. Sin embargo, este se desliga de su participación en el grupo, mas sigue sus investigaciones de cerca. Así, en Manet el espacio pictórico se encuentra tejido por las relaciones entre los colores complementarios, resolviendo las relaciones de tonos con relaciones cromáticas. Esto muestra un enorme paso hacia el impresionismo, donde “el espacio se determina en la obra por la relación entre sus elementos constitutivos” (Argan, 1976, p. 71). Ha realizado Michel Foucault una investigación específica sobre la construcción del espacio plástico en la obra de Manet, donde, si bien no está esta obra entre las analizadas, sí pueden observarse tendencias en lo referente al estilo del pintor. Es así que Manet, al disponer las figuras o los objetos que conformarán el espacio plástico, no parece poner distancia o profundidad entre ellos. De esa manera la distancia está en realidad sugerida por el propio entendimiento, bajo un “reconocimiento puramente intelectual, y no perceptivo, de que debería existir una distancia entre estos y aquellos” (Foucault, 2004, p. 24). Hay así en esta obra un ápice de transformación en la representación del espacio. Sin embargo, aquello que Francastel (1975) llamaría la “destrucción del espacio plástico” no sucedería hasta entrado el impresionismo y, más radicalmente, el postimpresionismo.

RETRATO DE UN SENTIR

Para concluir este recorrido por el siglo XIX, cabe mencionar el fenómeno señalado por De Micheli como decadentismo (2002), que marca una crisis en la figura del artista donde se cuestiona su lugar en la sociedad. Vinculado a la burguesía a principios de la Modernidad, el artista habría ido haciendo su camino a través del espectro político hasta consolidarse como una figura errante. Entra así en discusión su psicología, función social y sobre todo profesional.

Hay un límite histórico e ideológico, que se mantiene al aceptar la muerte de la figura mítica del creador/autor, pero sin negar que el productor histórico trabaja bajo ciertas condiciones que determinan la productividad de la obra sin restringir jamás sus campos de significado reales o potenciales (Pollock, 2013, p. 153).

El arte como símbolo de prestigio social burgués; el arte como herramienta revolucionaria: “la sociedad moderna, que presume de ser avanzada, quiere artistas avanzados, pero no le gusta el arte que crea problemas” (Argan, 1976, p. 195). Se encierra así al tipo-artista en la individualidad psicológica de cada sujeto-artista. La propia postura en general antiburguesa que toma la mayoría de los artistas, movidos en parte por el ideario de la bohemia moderna, se fusiona entonces con esta búsqueda externa. La evocación a la emoción que caracterizara desde el Romanticismo al arte sirve como excusa a la burguesía capitalista para distanciarse también de la actividad artística: delega en el arte las cuestiones del “espíritu”, dedicándose de lleno a los negocios y el avance industrial.

La inconformidad entre los intelectuales y su clase se hace más aguda, (...), el fenómeno se vuelve general, la ruptura de la unidad revolucionaria del siglo XIX ya es un hecho consumado. Por largos años, hasta nuestra época, sus consecuencias dominarían los problemas de la cultura y el arte” (De Micheli, 2002, p. 18)

Culmino así la serie con un último escritor retratado: Oscar Wilde [Figura 4]. El artista que lo homenaja, en 1895, es Toulouse-Lautrec. El autor se encuentra trajeado con un frac celeste, camisa blanca y un moño

azul. Sus labios parecen pintados, casi formando parte de una tipología que remite a la cartelería realizada por el pintor. La figura abarca el espacio central de la composición, siendo su único elemento reconocible. El fondo, de colores cálidos quebrados entre anaranjados y marrones, es heterogéneo, pudiendo distinguirse pinceladas expresivas en él. Pareciera sugerirse, a partir de líneas esbozadas, un paisaje urbano, quizás Londres.

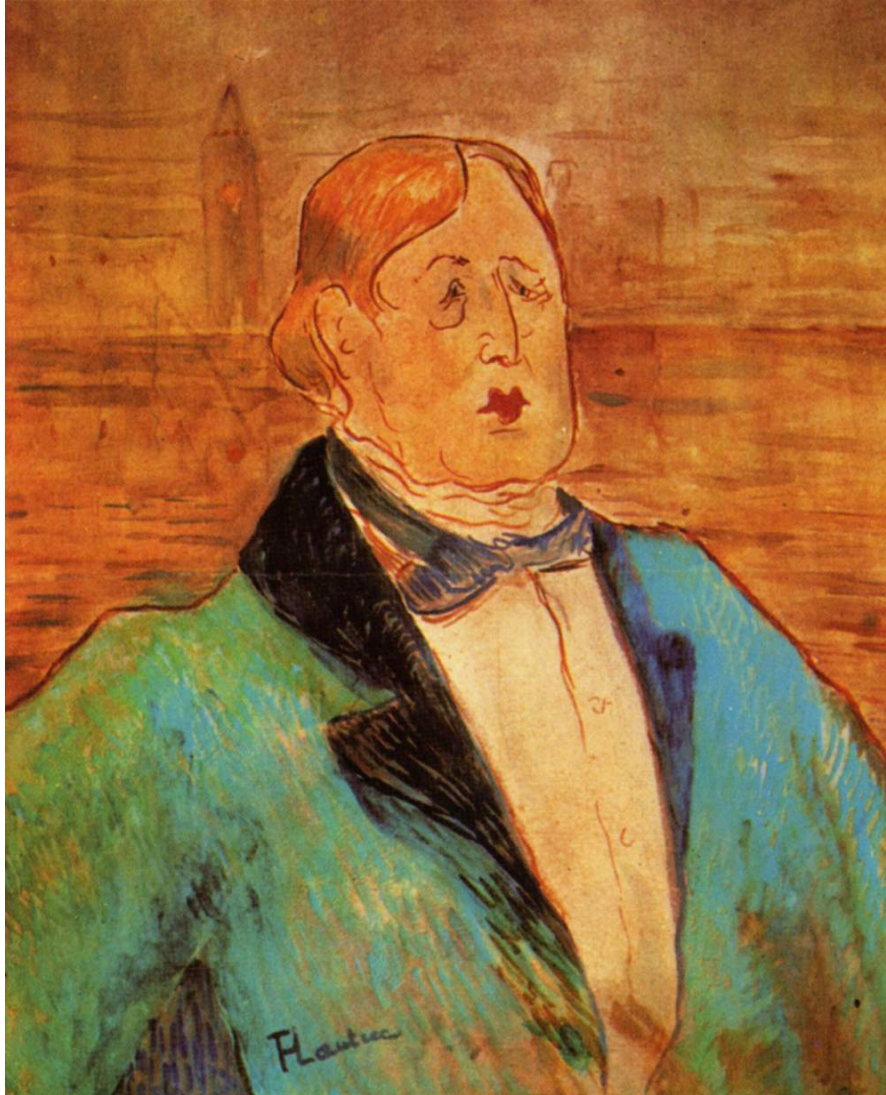


FIGURA 4
Retrato de Oscar Wilde, 1895. Henri de Toulouse-Lautrec (1864 – 1901)

Acuarela sobre cartón. 58,5cm x 48cm. Colección privada.⁴

A diferencia de los anteriores, en esta figuración no se inscriben los símbolos que usualmente refieran a su calidad de tal, mas el foco está puesto sobre su persona. En este caso, el tema del retrato es Oscar Wilde como sí mismo, como amigo de Toulouse-Lautrec, como todas las condiciones que abordan su existencia. A una noche de distancia del juicio que lo condenaría por su homosexualidad, el pintor habría realizado de memoria su retrato. La figura está construida a partir de líneas contorno, planos planos y texturas que dejan ver la técnica pictórica de manera prominente, no solo evidenciándose las pinceladas sino construyendo el valor lumínico a partir de estas. Las luces mismas están marcadas por la saturación más pura del color y no por desaturaciones al tinte, tono o matiz. Los quebrados son, sin embargo, lo que domina la composición. Este tipo de tratamiento es característico del estilo del artista, donde el artista preferiría utilizar materiales que le

permitiesen evidenciar la inmediatez del esbozo, e incluso con pintura, o acuarela en este caso, la pincelada se presenta como un dinámico trazo coloreado (Argan, 1976).

Caracteriza a este pintor su figuración rápida, dúctil. Tiende en particular a la intención de captar aquello que actúa como estímulo para la psiquis. Así, Toulouse-Lautrec llevaría más allá las búsquedas cromáticas y espaciales realizadas por el impresionismo, hacia el recorte espacial del detalle, hacia la comunicación y la intencionalidad dirigida. Estas búsquedas encuentran sus conexiones directas con otros posimpresionistas como Van Gogh, y la inmediatez o los efectos fugaces de movimiento lo ubican en concordancia con las exploraciones de mundanidad iniciadas por el realismo, transformadas luego en el ímpetu momentáneo del *plain-air*, y que acaban aquí con un marcado interés cinético. La noción fragmentaria es, asimismo, una innovación en el campo plástico. La construcción de escenas enteras ubicadas en un espacio teatral-escenográfico pierde su actualidad en cuanto Toulouse-Lautrec encuadra la vista en un fragmento que capta la rapidez de un momento fugaz. La vibración del color y la línea modulada, ondeante, realza la idea de movimiento, de instantaneidad. El cuadro mismo pareciera moverse en el encuentro de los colores entre sí, en las mezclas de quebrados y en las pinceladas que se entrecruzan.

G. Argan (1976) expone también que este artista pasa del nivel del individuo al de la sociedad. De esta manera para el artista la sociedad no se contempla, sino que se vive dentro de ella. Su relación con la práctica publicitaria hace que incluso las pinturas de salón u otros géneros muestren un interés en la comunicación. Se desarrolla en su obra especial énfasis en el contacto con el otro que la habita, en una argumentación a favor del arte como comunicación, abandonando así la hegemonía del arte contemplativo. La caracterización psicológica de la percepción estudiada por Toulouse-Lautrec se pone de manifiesto en la caracterización que hiciera de su nervioso amigo, extravagante, a quien él conociera bien. La creciente marca de la individualidad que atraviesa al siglo XIX se hace presente aquí no bajo la noción del genio-artista sino del artista humano, del artista en su relación social, del artista como sujeto que habita la sociedad y la vive desde dentro: caracterización aplicable tanto a Wilde como a Toulouse-Lautrec. El arte como comunicación y el movimiento serían entonces los elementos principales de la poética de este artista.

El estilo de vida de artista empieza, en esta primera etapa de lo que luego habría de llamarse el modernismo, a verse condenado o relegado. “El rechazo del mundo burgués se convierte en un hecho concreto, en el rechazo de una sociedad, de un hábito, de una moral, de un molde de vida.” (De Micheli, 2002, p. 51). La profunda incomprensión de esa sociedad mercantil se hace patente en el mundo intelectual. Las búsquedas éticas se contraponen con las nociones de normalidad burguesas. El artista que reniega de las incoherencias modernas es visto, por los ojos de aquellos que cuestiona, como otro extraño. Particularmente en la historia de Oscar Wilde puede verse ese rechazo de la sociedad moderna por lo que se corriera en un orden moral de lo establecido, y ha de saberse que no es este el único caso. Puede verse el tormento que pareciera rondar a los pintores postimpresionistas: la mayoría de ellos acabaría bien exiliado o turbado por la locura. Son así los casos de Toulouse-Lautrec, quien moriría joven en un manicomio a causa de sífilis, y Wilde, el retratado, quien, exiliado tras cumplir su condena por “indecencia” (homosexualidad), muere de meningitis.

VIDAS Y OBRAS. CONSIDERACIONES FINALES

El recorrido aquí realizado por las nociones de individuo, sujeto, artista, puede rehacerse al pasar por estos retratos. La literatura y la pintura como miembros de una burguesía distinguida, enmarcada en una Ilustración que abandera sus principios de autonomía en la lucha burguesa por una hegemonía disputada a la monarquía. El poeta como trabajador, como sujeto cuyas acciones mantienen, al igual que las del pintor, una conexión política con la vida cotidiana; donde la realidad debe representarse tal y como es, pues la acción transformadora reside en el sujeto como productor y no así en el objeto producido. El literato y el pintor como miembros de un grupo de ilustrados: la bohemia, donde las conceptualizaciones teóricas y la búsqueda de la verdad científica y filosófica se entremezclan con la apertura hacia nuevos horizontes, nuevas formas de

percibir el mundo, de construirlo, o incluso a los componentes olvidados y relegados de una sociedad marcada por un régimen canónico y opresor. El círculo social artístico como búsqueda social y psicológica, que se abre a la comunicación y a la creación de comunidad, donde se resaltan las características existenciales del individuo en su relación con los demás. El arte es entendido ya, en estos fines de siglo XIX europeos, como espacio en sí mismo de búsquedas y reconciliaciones, aperturas y revolución. El arte como aquel que abarca las luchas sociales y los sectores reaccionarios, y que devuelve al espectador lo que allí siempre se halló: su humanidad.

REFERENCIAS

- Argan, G. C. (1976). *El arte moderno. 1770-1970*. Fernando Torres-Editor.
- Clark, T. J. (1981). *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la revolución de 1848*. Gustavo Gili.
- De Micheli, M. (2002). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza Forma.
- Foucault, M. (2004). *La pintura de Manet*. Alpha Decay.
- Francastel, P. (1975). *Sociología del arte*. Alianza.
- Hauser, A. (1983). *Historia social de la literatura y del arte*. Labor / Punto Omega.
- McPherson, H. (2001). *The Modern Portrait in Nineteenth-Century France*. Cambridge University Press.
- Musée d'Orsay. (2023). *Edouard Manet, Emile Zola*. <https://www.musee-orsay.fr/es>
- Nochlin, L. (1991). *El realismo*. Alianza forma.
- Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historia del arte*. Fiordo.

NOTAS

- 1 National Portrait Gallery, London. <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw04251/Harriet-Martine-au>
- 2 Fabre Museum. Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustave_Courbet_033.jpg
- 3 The Yorck Project (2002) 10.000 Meisterwerke der Malerei. Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edouard_Manet_049.jpg
- 4 Wikiart. Visual Art Encyclopedia. Portrait of Oscar Wilde. Henri de Toulouse- Lautrec. <https://www.wikiart.org/en/henri-de-toulouse-lautrec/portrait-of-oscar-wilde-1895>