

Courbet i la modernitat

En el bicentenari del naixement, Gustave Courbet se'ns presenta com a artista cabdal de la Modernitat, tant per la seva pintura com per la posició rebel que assumeix en la societat del segle XIX.

Per **Victòria Combalia**

Un dels motius que em va dur a investigar la modernitat de Gustave Courbet va ser la sorpresa que em va causar llegir que tant els cubistes Gleizes i Metzinger com el crític d'art Guillaume Apollinaire el consideraven el pare de la modernitat. Aquest va escriure: «Les derniers tableaux de Cézanne et ses aquarelles ressortissent au cubisme, mais Courbet est le père des nouveaux peintres». Com podia ser, em preguntava, que el millor exponent del realisme francès fos considerat el precedent de l'abstracció?

La modernitat de Courbet abasta aspectes formals i també sociològics sobre la posició moral de l'artista en el seu entorn polític i social que trenquen amb el patró de l'artista al servei de l'aristocràcia o de les instàncies del poder polític i cultural.

Bàsicament, la gran ruptura de Courbet va ser superar les estretes normes de l'Acadèmia per oferir-nos la realitat

«tal com és», sense idealitzar-la, sense fer-ne la il·lustració d'un episodi literari, sense caure en el pintoresquisme i sense incloure una lliçó moralitzadora a l'escena. Posar la realitat de peus a terra equivalia a posar la base per descompondre-la després, alterades la perspectiva, els valors cromàtics i fins i tot la integritat, i passar a l'abstracció total.

Quant al contingut, Courbet pinta a *Els picapedrers* dos obrers que no pertanyen ni a la pagesia ni al proletariat industrial, però són l'expressió més completa de la misèria, són reals, trobats al mig del camí i representats sense moralisme ni pintoresquisme. A *Senyorettes a la riba del Sena* les protagonistes són dues *cocottes*, prostitutes d'un cert rang que s'abandonen a la son amb la calor de l'estiu. El quadre és un dels primers exemples que il·lustren els moments de lleure dels parisencs als voltants de la ciutat, un motiu que més tard desenvoluparien amb profusió els



Retrat de Courbet fet per Étienne Carjat (1861).
Musée d'Orsay, París.

«J'espère dans ma vie réaliser un miracle unique, j'espère vivre de mon art pendant toute ma vie, sans m'être jamais éloigné d'une ligne de mes principes.»

impressionistes. Però també representa amb mà mestra una certa animalitat dels cossos, les seves condicions físiques, l'impacte de la son en la postura de les mans relaxades o en l'ull entreobert i l'altre quasi tancat a causa de l'ensonyament.

Formalment, hi ha molts trets que anuncien la modernitat en les obres de Courbet. Sens dubte, l'anivellament dels quaranta personatges del gran quadre *Un enterrement à Ornans* (1849) n'és un. Amb prou feines hi ha correspondència psicològica entre els protagonistes, hi ha una equiparació total entre categories de persones, així com un gran aplanament de l'espai. D'altra banda, hi ha il·luminacions diferents i il·lògiques (com passarà més tard amb el cubisme).

Però és sobretot en els paisatges, propis de l'última etapa del pintor (especialment a partir del 1860), que la ruptura amb els paisatges convencionals és més nítida. Ara no parlarem dels paisatges amb figures, tan espectaculars, ni dels destinats a un públic més comercial, amb cérvols i altres animals, de vegades situats a la neu, sinó sobretot dels paisatges de mars i grutes, on veiem una densa i ininterrompuda superfície de roques i d'arbres que en molts moments s'alça paral·lela a la superfície de la tela. Tant a *La source de la Loue* (1864) com a *Puits noir* (1864) hi ha un treball uniformement repartit de l'espàtula, que no només construeix els objectes, sinó que també crea gruixos de pigment. Cézanne prendrà de Courbet aquest mètode de construir i serà ell qui entendreà que cal utilitzar l'espàtula a tota la superfície, no tan sols en algunes parts. Fora d'això, no hi ha sensació de profunditat, o molt poca, perquè el fet de recórrer a roques, penya-segats, muntanyes i caigudes d'aigua com a superfícies verticals, impedeix que el nostre ull es dirigeixi cap al fons. Aquests paisatges, de la seva regió natal, i per això tan vívids i reals, també són una reacció a les transformacions profundes que l'entorn urbà pateix a la França de la segona meitat del segle XIX. Als anys seixanta, París ja ha començat a trencar el seu ordre natural amb el Pla Haussmann, que

desbarata la vida de barri i implanta un sistema més eficaç per reprimir possibles noves revolucions. Per aquest motiu, els paisatges de Courbet es poden veure com un lenitiu, com un refugi incontaminat i idíl·lic, però també, en recuperar un vessant més físic, com una oposició a la progressiva abstracció de la vida quotidiana, a la compartimentació de l'ésser humà i la seva artificiositat creixent.

Així mateix, la modernitat de Courbet afecta el seu rol com a artista en el si de la societat francesa de la segona meitat del segle XIX. Aquest és el moment en què apareix la distinció entre baixa i alta cultura i en què alguns artistes arriben a plantejar-se la reclusió, o l'aïllament de la societat, com a opció moral. Són hereus de les idees romàntiques, que conviuen amb els que anhelan un públic nou, tal com passarà en certes avantguardes del segle XX. En el nucli d'aquest conflicte, Courbet se situa entre la posició de l'artista incomprès, marginat per la societat burgesa i els seus premis i honors, i la recerca d'una nova audiència i fins i tot de nous canals de difusió del seu art. Tant l'orgull espiritual d'un Flaubert que afirma que els seus dies d'orgull són aquells en què «tu te dis que rien te soutien, que tu ne comptes pour personne, que tout te délaisse», però en els quals confia que el seu esforç, si bé incomprès, és vital i honest, com la idea de Baudelaire que l'artista sorgeix de si mateix i les seves obres només són promeses que fa als segles venidors, són posicions totalment en consonància amb l'afirmació de Courbet: «Dans la société où nous vivons, il ne faut pas travailler pour trouver le vide, il y a vraiment tant de bêtes que c'est décourageant, à tel point que l'on redoute de développer son intelligence dans la crainte de se trouver dans une solitude absolue». En un altre text Courbet afirma: «Quoi de plus triste à voir que cette population qui regarde sans voir et qui a l'esprit aux affaires. [...] Sur quinze camarades, combien cherchent? On en découvre parfois une dizaine qui marchent à la découverte, et sur lesquels se fonde l'espoir des temps à venir... hommes d'élite, hommes providentiels». Courbet no només subratlla el materialisme de la seva època, sinó que ens



Le sommeil (1866). Oli sobre llenç, 130 x 196 cm.
Musée d'Orsay, París

ofereix una declaració que entra de ple en el concepte d'avantguarda: es tracta d'una elit d'artistes que investiga i experimenta i, així, antecedeix i prefigura el que serà el gust estètic posterior, ja comprès per un públic ampli.

Un altre tema important que va preocupar l'artista des de la joventut va ser el públic. «Je n'ai jamais eu d'autres maîtres en peinture que la nature et la tradition, que le public et le travail», havia afirmat en una frase citada sovint. Però Courbet ja distingeix diversos tipus de públic: «Il y a bien des sortes de public, le public qui a l'aspiration est le plus distingué des différents publics qui constituent la société». El 1855 Courbet no va dubtar a prendre Alfred Bruyas com a mecenes, ja que estava enfadat amb el comte de Nieuwerkerke, aleshores comissari de Belles Arts, el qual li havia arribat a oferir un patronatge directe per a l'Exposició Universal però amb certs requisits que calia complir. Alfred Bruyas significava, en canvi, una alternativa molt més lliure, un patronatge modern, com el que més tard representarien les figures d'Ambroise Vollard o de Daniel-Henry Kahnweiler.

Malgrat que sota el Segon Imperi el govern va intentar atraure'l, el pintor d'Ornans mai no es va deixar comprar ni assimilar, i va contestar al comissari de Belles Arts «que ell també era un govern» i fins i tot hi va afegir que li hauria de reclamar quinze mil francs en concepte de

drets d'entrada, ja que cada dia dues-centes persones havien anat a veure les seves *Banyistes*. D'això es desprèn no tan sols una actitud visceralment rebel, sinó també una posició que recorda les modernes tècniques de màrqueting utilitzades per alguns pintors contemporanis. De fet, quan va tenir lloc l'Exposició de París del 1855, Courbet hi va ser acceptat amb onze obres, però se li va rebutjar *Atelier du peintre* (1854). Llavors, amb l'ajuda econòmica d'Alfred Bruyas, va obrir la seva pròpia exposició a l'anomenat Pavelló del Realisme, que va ser un precedent del famós Saló dels Rebutjats que llançaria més tard els impressionistes.

Per resumir la seva actitud preavantguardista, reproduïm algunes de les seves declaracions més importants: «Oui, mon cher, j'espère dans ma vie réaliser un miracle unique, j'espère vivre de mon art pendant toute ma vie, sans m'être jamais éloigné d'une ligne de mes principes [...] sans même avoir jamais fait de la peinture large comme la main pour faire plaisir à qui que ce soit ou pour être vendue [...]. Devrais-je parcourir le monde entier, je suis sûr de trouver des hommes qui me comprendront, n'en trouverais-je que cinq ou six, ils me feront vivre, ils me trouveront». Trobar-ne només cinc o sis que el comprenguessin és una metàfora excel·lent de la incomprensió que les avantguardes patiren a principis del segle xx. ●