
Arte

El artista y el público en el siglo XIX

JULIO E. PAYRO

RENOMBRADO CRÍTICO de arte, el prof. Julio E. Payró nació en Buenos Aires a fines de 1899. En 1907 se trasladó con sus padres a Europa, donde residió hasta 1927, año en que regresó al país. Estudió en la Real Academia de Bellas Artes de Bruselas. Viajó por América y Europa, conociendo sus principales museos. Actualmente es profesor de historia del arte en la Escuela de Bellas Artes de La Plata y en la Facultad de Filosofía de Buenos Aires. Ha dictado cursos en las universidades de Santiago de Chile, Montevideo y Michigan (EE. UU.) e innumerables conferencias en centros de cultura. Posee copiosa bibliografía, destacándose: La pintura moderna (1942), Veintidós pintores (1944), Pettoruti (1945), Arte y artistas de Europa y América (1946), Héroes del color (1951), Picasso (1957) y los dos volúmenes de Historia gráfica del arte universal recientemente publicados. Es miembro de diversas academias de arte y letras de nuestro país y del extranjero.

EN el curso del siglo XIX, mientras la democracia se organizaba y el mundo occidental se renovaba en todo sentido, evolucionando asombrosamente las ideas y las actividades humanas —la sociedad, la política, la ciencia, el comercio, los medios de comunicación, la agricultura, la industria, la técnica y demás— hasta configurarse una vida realmente nueva, condiciones de existencia imprevisibles en las centurias anteriores, se produjo en el terreno de las relaciones entre el artista y el público un fenómeno que nunca había ocurrido y que, en vastos círculos, sigue observándose hasta hoy. Este fenómeno es el del rechazo obstinado de las manifestaciones originales del arte. Se evidenció periódicamente, a medida que los artistas iban emancipándose de antiguas servidumbres y explorando nuevos caminos. El siglo XIX fué la era de los *pioneers* que dilataban los horizontes de todos los conocimientos y de todas las realizaciones del hombre: pero los *pioneers* del arte fueron siste-

máticamente escarnecidos. Luego, al pasar los años, todos ellos fueron rehabilitados, y son considerados hoy como los genuinos y sobresalientes representantes de su tiempo. Pero mientras vivieron, se vieron rodeados por la hostilidad del público, que no sólo consideraba pésimas sus obras, sino que se sentía ofendido por ellas, como si fueran un insulto, una burla indigna contra la sociedad en que se producían. Lo mismo ocurre en la actualidad con los artistas de vanguardia: ellos serán para la posteridad los evocadores del verdadero rostro del mundo en la primera mitad del siglo XX, porque el mundo no tiene otro rostro "verdadero" que el que le ven los mejores hombres de una generación. Entretanto, la multitud aplaude —como en el siglo pasado aplaudía—, con buena fe pero escaso criterio, a los artistas aferrados a las formas caducas. En la era de la democracia, el gran público se ha equivocado invariablemente acerca de los valores artísticos, condenando a los innovadores, calificados de locos o de farsantes, y atribuyendo inexistentes méritos a los productos de la servil imitación de los antiguos o de la inútil y antiestética emulación de la fotografía. Las masas humanas son temperamentamente conservadoras y tradicionalistas, esclavas de los hábitos, los más desarraigables de los cuales son, desde luego, los mentales, auditivos y visuales.

El fenómeno de un divorcio entre público y artista innovador no ha tenido precedentes anteriores al año 1800. Si nos remontamos hasta el siglo XIV, es decir lo más lejos posible dentro del período acerca de cuyos pintores y escultores poseemos datos biográficos fidedignos, comprobamos que sólo como notabilísima excepción se presenta el caso del incomprendido. A la verdad, salvo el Caravaggio y Rembrandt en el momento de su producción más audaz y genial, ninguno de los grandes —ni siquiera El Greco— fué negado por los hombres encargados de juzgarlo en su tiempo. Desde Giotto hasta Tiépolo en Italia, desde Van Eyck hasta Teniers en Flandes, desde Van Ouwater hasta Terborch en Holanda, desde Dalmau hasta Goya en España, desde Maestro Francke hasta Durero en Alemania, desde Mytens hasta Reynolds en Inglaterra, desde Fouquet hasta Fragonard en Francia, todos los maestros de la pintura tuvieron público adicto, clientela asegurada, encargos suficientes para ganarse la vida con su arte. Y obsérvese que fueron originales e innovadores. No viene al caso aducir que, en general, se conformaban con menos que los artistas de hoy y vivían a

ARTE

menudo tan modestamente como el más oscuro artesano de su villa. No se trata aquí de analizar su *standard* de vida, sino de subrayar que podían vivir de sus pinceles, llenando con sus obras los edificios civiles y religiosos, públicos y privados, de su tierra.

En cambio, cada uno de los grandes pintores del siglo XIX ha sido víctima, en mayor o menor grado, de la incompreensión. Y los pocos que llegaron a triunfar en vida —uno de ellos fué Delacroix— sólo se impusieron en los años de su vejez y luego de durísima lucha. Ninguno escapó a los sarcasmos de sus contemporáneos: ni siquiera Ingres, en quien, sin embargo, revivía el espíritu de Rafael. Delacroix fué víctima de una hostilidad cerrada que persistió hasta poco antes de su muerte y sólo mediante la omnipotencia de un político —Thiers— que desdeñó los alaridos de la opinión francesa, pudo legarnos las decoraciones murales del Palació Borbón, de San Sulpicio y del Louvre. Ingres fué zaherido a tal extremo por la crítica que renunció en 1834 a exponer en el Salón y no volvió a mostrar una sola obra suya durante más de veinte años, hasta 1855. Corot, el dulce Corot, tan desprovisto de misterios y de audacias inquietantes fué condenado por el público como mediocre e incompetente: de sus poéticos árboles se dijo alguna vez que “no eran árboles, sino esponjas”. Los paisajistas de la escuela de Barbizon, que escrutaron la naturaleza con visión tan clara cuanto apasionada, vivieron una existencia laboriosa e indigente ante la indiferencia o el recelo de las masas. A Millet —cuyo gusto parecía pésimo porque se inspiraba en la figura del campesino—, sus propios amigos artistas le compraban los cuadros (sin que él se enterara de su generosidad) para auxiliarlo en su patética miseria de padre de una numerosa familia. Daumier se ganó la vida como caricaturista y ocultaba sus pinturas —que sólo fueron conocidas después de su muerte—, pues no tenía la menor esperanza de que alguien las comprendiera y apreciara. Courbet soportó las risas hirientes de los grandes y los pequeños y tuvo que alquilar barracones para exponer las pinturas que los jurados del Salón rechazaban y muchas de las cuales se encuentran hoy en lugar de honor en los mejores museos del mundo. A Eduardo Manet se le acusó de todo, hasta de pornografía. Whistler tuvo que hacer valer mediante un sonoro proceso su derecho a pintar como lo entendía. Los prerrafaelistas fueron verdaderos mártires artísticos. Claude Monet y sus compañeros —Renoir, Pissarro, Sisley,

Bazillé— se realizaron a pesar de la animadversión general. Cézanne sirvió de “cabeza de turco” a sus contemporáneos: nadie adivinó su genio, ni siquiera su mejor amigo, Emilio Zola. Vincent van Gogh vendió solamente *dos* cuadros en toda su vida. Gauguin fué valorado apenas por un pequeño grupo de entendidos. Toulouse-Lautrec causó escándalo. Seurat murió en medio del escepticismo general acerca de esos pocos, magníficos cuadros, pintados por él, que abren una senda fecunda a la pintura. Y el mismo Degas sostuvo duros combates antes de imponerse.

Sin embargo, nada nos ilustra tanto acerca de la sociedad del siglo XIX como la obra de esos prodigiosos creadores, que el gran público del siglo XX admira pero que sus contemporáneos no supieron apreciar.

Mientras esos pintores memorables eran desdeñados por su público, triunfaban otros, tan convencionales, tan momificados, tan mediocres y tan chatos que ni siquiera merece que se les mencione al trazar la historia de la pintura en el siglo pasado. La lista de los laureados en los últimos cien años con el Premio de Roma —máxima recompensa artística francesa para los “jóvenes talentos”— contiene un noventa por ciento de nombres que no evocan el menor recuerdo de obras significativas para la humanidad. Las producciones de las efímeras glorias del arte consagradas en el siglo XIX, sólo las estudia ahora el erudito, para no ignorar nada de los entretelones de la vida artística: apenas sirven para contrastarlas con las obras de los talentos auténticos y revelar de ese modo las aberraciones del gusto público en aquella época.

¿Por qué contaron con el apoyo de la opinión los grandes pintores del pasado y, contrariamente, fueron rechazados los del siglo XIX? La explicación es sencilla. Planteamos mal el problema de la incomprensión antigua y la incomprensión reciente del público, si suponemos que la ecuación contiene dos constantes: *público* y *obra de arte*. El factor invariable, en este caso, es el último. Pero el público, la opinión activa, no ha sido idéntico en todos los tiempos.

Cuando nos referimos hoy al público de la era democrática, entendemos por esa palabra la opinión promediada de las masas, expresada por sus voceros naturales, los órganos de la prensa, los políticos, los hombres de gobierno. Desde el momento de la creación de los Salones

ARTE

y las galerías de arte públicas, y más aún desde que se generalizó la costumbre de realizar exposiciones particulares, las obras de los artistas han estado sometidas al juicio de la opinión en bloque, la de los sensibles y entendidos, que son pocos, y la de los ineptos, que son innumerables. Académicos, políticos, gobernantes, periodistas coincidentes con el gusto y el parecer de las mayorías, constituyen una fuerza tremenda, capaz de arrollar a cualquier artista de mérito. Un pequeño grupo de admiradores, un crítico favorable pero aislado, una revista de arte bien orientada y, por consiguiente, de escasa difusión, no bastan para oponerse al torrente mayoritario. Si la gran prensa diaria, unánime —como respondiendo a una consigna— concentra su fuego sobre un determinado artista, una determinada escuela (como viene ocurriendo con el cubismo desde hace cuarenta años), puede obtener pavorosos resultados: las autoridades no se atreven a confiar a un artista, negado por la mayoría, una decoración mural; los particulares no osan adquirir uno de sus cuadros; las publicaciones periódicas evitan reproducir sus obras, que de tal suerte no se difunden y tornan familiares— y por ende comprensibles. Así, una combinación de indignados alaridos y de conspiraciones del silencio ahoga al innovador... cuyos lienzos, un año, diez años, cincuenta años después de su muerte buscarán luego, afanosamente, los aficionados, los *marchands*, los directores de museos dondequiera esperen encontrarlos, aun en campo raso, como se han buscado los de Cézanne, que solía abandonarlos allí mismo donde plantaba su caballete para pintarlos.

Sería ingenuo creer que todo esto es un simple error de la opinión. También intervienen, y poderosamente, los intereses creados: los pintores convencionales y mediocres están tan interesados en impedir un vuelco del gusto público en favor del arte independiente como empeñados se muestran ciertos industriales en archivar y sepultar inventos que los obligarían a retirar del mercado el producto que fabrican.

Antes del 1800, las obras de arte sólo se sometían a la apreciación de una minoría selecta. Si juzgáramos lo que ocurrió en el siglo XIX ya acaece en nuestra época, teniendo en cuenta solamente los fallos de una opinión minoritaria y esclarecida, encontraríamos que ésta no se equivocó acerca de los valores que iban apareciendo en el campo del arte. (Se sobreentiende que al hablar de una minoría selecta no me

refiero a una *clase* cerrada, sino a privilegiados de la sensibilidad y la inteligencia que pueden encontrarse en *todas* las clases sociales.)

Pues bien, la minoría selecta de los que comprendían los verdaderos valores del arte no tuvo en el siglo XIX ni ha conquistado en la actualidad aquella autoridad rectora que poseía en los regímenes no-democráticos. Un Lorenzo de Médici, un León X, un Carlos Quinto, un Dux Loredano, un Felipe II, un Luis XIV no se preocupaban de lo que pudiera pensar el artesano iletrado, el burgués prosaico, el noble sin cultura, o el eclesiástico gazmoño, acerca de los pintores y escultores que él protegía. Y cuando, por orden del Papa, del Rey, del Señor o de la Comuna, se había decorado el palacio, la iglesia o el campamento, las masas —si veían tales obras, porque no siempre tenían oportunidad de verlas— se decían que debían de ser excelentes, ya que las aprobaban quienes entendían de esas cosas. Sospechemos de los relatos de Vasari acerca de los entusiasmos espontáneos del pueblo ante tal o cual obra de arte: el pueblo que contemplaba la nueva Madona se encontraba ante un hecho consumado, y lo aplaudía porque lo sabía refrendado por mayor autoridad, y porque esta autoridad no fomentaba en él actitudes *pasatistas*.

Para los artistas, aquella notable ventaja de entenderse con unos pocos espíritus, amplios y esclarecidos en materia de arte, y desentenderse del consenso de la opinión, desapareció con la instauración de la democracia. Si antaño eran precisamente los entendidos quienes poseían el poder y el dinero, que manejaban a su antojo, sirviendo de mecenas a los artistas que les interesaban, en el siglo XIX las voluntades individuales omnímodas fueron reemplazadas por un conglomerado de opiniones inconsultas y divergentes. El mecenato oficial dependió del gusto del Jefe del Estado, combinado con el de sus ministros, sus asesores técnicos —los directores de Bellas Artes, los conservadores de Museos, los académicos— y dominado por mayúsculas inquietudes acerca de lo que pudiesen pensar la prensa y el electorado. Así, para eludir dificultades y conflictos, los poderes públicos del siglo pasado nivelaron siempre por lo bajo. Consultaron el gusto medio de las mayorías, y esto tuvo consecuencias fatales para el arte, porque la capacidad de juzgar los valores artísticos es esencialmente minoritaria, como la inteligencia y como la cultura.

ARTE

Si la medicina, la química, la astronomía, la ingeniería tuvieran que mantenerse siempre en el plano de la comprensión de inteligencias promediadas, permaneceríamos en un mundo de curanderos, alquimistas, astrólogos y mecánicos. Y, en arte, el promedio del gusto alcanza tan sólo a apreciar la ilustración de tapa de revista.

Lo lamentable es que, por extensión excesiva de las nociones igualitarias, los individuos menos preparados en materia artística hayan dado por sentado, desde hace ciento cincuenta años, que poseen congénitamente un gusto seguro y un conocimiento suficiente en materia de bellas artes, no sólo para opinar sino para hacer prevalecer su opinión. No creen necesarios los estudios especiales para la inteligencia de las realizaciones artísticas: creen de buena fe que les bastan los rudimentos aprendidos en la escuela primaria o en la instrucción secundaria, o los recuerdos que tienen de los grandes museos, o los ejemplares que les han dado las colecciones reunidas por sus padres, o las informaciones que recogen en la prensa de gran difusión, para juzgar decisivamente de la bondad o la falta de méritos de un cuadro o una escultura. No advierten que los medios empleados de tal suerte para informarse apenas les sirven para saber, con referencia al arte moderno, lo que en materia de medicina moderna podría saberse consultando un tratado anterior a Pasteur. Ciertamente, en ciencia médica, química, astronomía e ingeniería no se atreverían a opinar sin algún conocimiento de la materia, pero siguen convencidos de que, en cambio, en el terreno artístico, el hipotético "gusto innato" suple a todo lo demás.

Los artistas innovadores, en el siglo XIX, tuvieron que afrontar el juicio de un gran público constituido por personas totalmente incompetentes, y de críticos de la prensa que, las más de las veces, no tuvieron ni la preparación, ni la visión, ni la independencia de espíritu necesarias para apoyarlos. Ahora bien, decir lo que uno siente, y decirlo con sus propias palabras, es la condición de un arte que se respete, y un verdadero artista no puede renunciar a ella: sería como dejar de respirar. Poco a poco, los pintores y escultores de vanguardia se acostumbraron a cerrar los oídos a las críticas. Sintiéndose cada vez más solos, más incomprensidos, optaron por renunciar lisa y llanamente a una comunión con el gran público, que era de todo punto imposible en tales circunstancias. Trabajaron afanosamente, sin espe-

ranza de éxito material o moral, aceptando como única norma su propio juicio crítico *.

El feroz individualismo de los artistas, exacerbado por la hostilidad de la opinión pública, por la imposibilidad de orientarse mediante un consenso minoritario de juicios sanos y coherentes, ahondó el abismo. ¿Con qué apoyo podía contar el innovador, el vanguardista? El Estado lo rechazaba, la antigua aristocracia, empobrecida, había dejado de ser clientela para la obra de arte; el pueblo no era comprador y los jóvenes intelectuales, capaces de comprender y entusiasmarse, carecían de medios para mantener materialmente al artista desvalido. Quien reemplazó a la aristocracia como potencia económica fue la burguesía, surgida triunfante de la Revolución Francesa. Y la burguesía, prodigiosamente creadora en el comercio y la industria, progresista en casi todos los sentidos, se mostró conservadora, cuando no francamente reaccionaria, en lo que se refiere a las bellas artes. (Tan conservadora y tan reaccionaria como están revelando serlo las masas populares en aquellos países en que su influencia es dominante hoy).

El refinamiento intelectual de la vieja aristocracia, que permitió el acuerdo entre los príncipes y los artistas del Renacimiento, no fue alcanzado en un día, sino en siglos de aprendizaje y evolución. Originariamente, el noble era un grosero soldado, una especie de *gangster* que imponía la protección de su fuerza brutal a la buena gente indefensa, obligada a elegir entre ser devorada lentamente por la casta de los guerreros sedentarios de los castillos o dejarse engullir en un instante por bandas de salteadores trashumantes. El nieto, el bisnieto y el tataranieto del bárbaro barón se fueron cultivando hasta llegar a constituir una clase exquisita que finalmente entró en decadencia y perdió su poder. Desplazada por la burguesía, en el siglo XIX, vió acentuarse su decrepitud y empezó a vivir de añoranzas de un pasado brillante en que había significado algo. La burguesía, encandilada por sus éxitos políticos, impaciente por imponerse en todos los terrenos, no aguardó el natural desarrollo de su cultura —que requería un plazo razonable para refinarse— y entró a actuar inmediatamente en el

* A menudo muy severo. Su funcionamiento desgarrador se advierte leyendo cualquier biografía de los más nobles y valientes creadores de los tiempos recientes. Es particularmente visible esa angustia de la duda acerca de la propia capacidad en la vida de Cézanne.

ARTE

campo del arte, jactándose de que sus recientes conquistas materiales le proporcionaban una infalibilidad estética que, a la verdad, estaba lejos de poseer.

Pero, en el fondo de su alma, el burgués sentía la debilidad de su juicio artístico. Por esta razón se aferró enérgicamente, desesperadamente, a una norma que conceptuaba segura y consistía en valorar una obra de arte en la medida en que estuviera consagrada por los siglos o bien se *pareciera* a alguna cosa consagrada por los siglos. Todo lo que no coincidía con esos modelos, lo rechazaba con desdén o con asco. Adoptó una actitud típica del “nuevo rico”: la del advenedizo que prefiere los sillones Luis XV —aunque sean falsificados— a los muebles del ebanista de su tiempo, porque abriga (íntimamente) muchas dudas acerca de su propio gusto y, por lo tanto, se respaldaba en el gusto, universalmente aceptado, de la marquesa de Pompadour.

Este pasatismo se debió también (independientemente del complejo de inferioridad que llevó a la burguesía a empeñarse en adoptar los gustos de la antigua nobleza, y del concepto gregario del advenedizo que busca, ante todo, la aprobación de sus pares en cuanto a las obras de arte que exhibe en sus salones) a un nuevo punto de vista utilitario, de marcado sabor capitalista y mercantil, acerca del *valor comercial* de la pintura y la escultura.

En el siglo XIX empezaron a abundar en el mercado las obras de arte antiguas, pues fueron puestas en venta por los “nuevos pobres”, por la aristocracia tronada que, en épocas anteriores y mientras gozó de larga estabilidad económica, muy rara vez aceptó desprenderse de los tesoros artísticos acumulados por herencia.

Las obras así ofrecidas, sujetas como toda mercancía a la ley de la oferta y la demanda, se cotizaron porque se presentaban muchos compradores pertenecientes a la burguesía enriquecida. Convirtiéronse, así, en valores mercantes y, en muchos casos, fueron adquiridas con precisos fines de especulación.

Ahora bien: el hombre de negocios prefería, entonces como ahora, los valores seguros, aquéllos en cuya cotización preveía una alza constante. Y desconfiaba de los valores que consideraba dudosos. Lo que le pareció *seguro* al burgués acaudalado fué el arte consagrado por el tiempo. Y en esto tuvo razón: no cabía duda de que una MADONA de Rafael nunca podría depreciarse. Pero, desgraciadamente para los es-

peculadores, había cierto límite a la oferta de pinturas “de pedigree” y cuando éstas faltaron en el mercado, todos o casi todos cometieron el error de suponer que, si no podían comprar obras clásicas, lo más seguro era invertir su dinero en aquellas obras contemporáneas que *imitaban* a las clásicas: es decir las producciones académicas.

A la larga, lo que debía ocurrir, ocurrió. Quienes se habían engañado acerca de los auténticos valores del siglo XIX (que eran los vanguardistas) tuvieron que reconocer que habían hecho una pésima inversión cuando, al correr el tiempo, se depreciaron todos aquellos *pastiches* que habían comprado y fueron cotizándose cada vez más las obras de los innovadores.

Motivará algunas sanas reflexiones el examen de la siguiente tabla comparativa de precios de obras de maestros independientes del siglo XIX:

<i>Autor</i>	<i>Título</i>	<i>Año</i>	<i>Precio</i>
Manet	<i>El mendigo</i>	1872	4.000 francos
		1912	100.000 francos
Corot	<i>Mujer de la perla</i>	1873	2.000 francos
		1912	150.000 francos
Monet	<i>Barcos en Argenteuil</i> ..	1881	300 francos
		1928	481.000 francos
Cézanne	<i>Las chimeneas</i>	1889	40 francos
		1928	1.500.000 francos
Gauguin	<i>La Bella Angela</i>	1891	330 francos
		1918	32.000 francos
Van Gogh	<i>Autorretrato</i>	1891	0 francos
		1939	40.000 francos

(Véase, al respecto, Lee Simonson, *Aesthetes' Stock Market*, en THE ATLANTIC MONTHLY, mayo de 1946.)

La pintura y la escultura han dado vuelcos considerables en el curso de los siglos. Conviene meditarlo, para asombrarse menos de que, en nuestros días, sean tan diferentes de lo que proponen ciertos modelos consagrados: para dejar de hipnotizarse con esos modelos y juz-

ARTE

gar las producciones artísticas en sí, por sus propios valores, por su conciencia con el espíritu de la época en que se realizan, y no desde el punto de vista de la comparación con tal o cual obra maestra del pasado.

Pedirle al artista de hoy que se parezca a un hombre del Renacimiento es pedir peras al olmo. El artista es como un fruto de ese árbol que es la sociedad de su tiempo. Cuando difieren las especies, también difieren los frutos. Aún más: los frutos de un árbol joven son muy distintos de los que produce un árbol viejísimo.