

## //ARTE E IDEOLOGÍA A FINALES DEL SIGLO XIX EN FRANCIA: EL PAISAJE PASTORAL//

---

DARIA SACCONI  
UNIVERSITAT POMPEU FABRA

///

PALABRAS CLAVE: Paisaje pastoral, Idilio pastoral, París, Impresionistas, Pintores anarquistas.

RESUMEN: El paisaje pastoral supone el retorno a un tema clásico, pero mientras los impresionistas en los años 60 del siglo XIX proyectaron en el "idilio parisino" las nuevas exigencias de la pequeña y mediana burguesía, que empezaba a tener un papel relevante en la sociedad de la época, algunos pintores anarquistas, por el contrario, adoptaron en los años 80 la figura mítica del idilio pastoral para expresar el malestar respecto a una industrialización feroz y a la alienación del individuo, y tomaron el *locus pastoralis* como lugar donde proyectar una utopía política, la propuesta de un sistema de mayor igualdad social.

KEYWORDS: Pastoral landscape, Pastoral idyllic, Paris, Impressionism, Anarchist painters.

ABSTRACT: The pastoral landscape marks a return to a classic theme, but while the early impressionists, in the 60s of the nineteenth century, projected in the "Parisian affair" the new demands of small and middle bourgeoisie, that began to have an important role in the society of the time, some anarchist painters in the 90s, however, adopted the mythical figure of the pastoral idyll to express discomfort about a ferocious industrialization and the alienation of the individual, and adopted the *locus pastoralis* as the place to project a political utopia, suggesting a fairer social system.

///

El paisaje pastoral, recurrente a lo largo de la historia del arte, es un tema que toma nuevo vigor durante el primer Impresionismo gracias a artistas como Manet, Monet y Cézanne, que modifican su iconografía. A partir de entonces no habrá más representaciones de dioses y faunos, y el tema pastoral será ambientado en la Modernidad (Werth, 2002). El objetivo del presente artículo es estudiar cómo el paisaje pastoral supone el retorno a un tema clásico bajo dos perspectivas muy distintas: la de los primeros impresionistas, de los años 60 a 80 del siglo XIX, y la de los pintores neo-impresionistas anarquistas, en los años 90. Mientras los impresionistas proyectan en el “idilio parisino” las nuevas exigencias de la pequeña y media burguesía, que empieza a tener un papel relevante en la sociedad de la época, algunos pintores anarquistas, en cambio, adoptan la figura mítica del idilio pastoral para expresar el malestar respecto a una industrialización feroz y un sistema de trabajo que ha llevado a la despersonalización del individuo. Para estos anarquistas, el *locus pastoralis* se convierte en el lugar donde proyectar una utopía política, la esperanza de alcanzar una mayor igualdad social.

El idilio pastoral siempre ha respondido a la necesidad de refugio, de descanso, de erotismo y de unión armónica con la naturaleza; el paisaje idílico es una naturaleza exuberante, en que se vive una inagotable inclinación al amor en una atmósfera de eterna primavera. El idilio debe representar, en última instancia, una realidad de eterna felicidad y paz. Se podría postular que el idilio pastoral participa, como el mito, del concepto de arquetipo. Como todo mito, el idilio ha sido sujeto y objeto, más o menos inconsciente, de una cultura ideologizada. Incluso la tradición teocritea de los *Idilios*, como bien nos dice Panofsky, fue reinterpretada, e idealizada, por Virgilio, que proyecta la tragedia en el pasado y transforma la verdad mítica en sentimiento elegíaco (Panofsky, 2008). Hasta el Cinquecento, como muchos estudios han demostrado (Gombrich, 1961; Puttfarcken, 1980), el mito de la edad áurea traduce un claro proyecto político: Lorenzo, y luego Cosimo II, quisieron otorgarse, por intereses económicos y sociales, el papel de nuevos *Maecenas* o *Augustus*.

Ya en la mitad del siglo XIX el capitalismo empresarial e industrial se va, poco a poco, transformando en un sistema racional rígidamente organizado. La Comuna de 1871, la primera organización sostenida por un movimiento obrero internacional, a pesar de que fue finalmente derrocada, hace sentir a la burguesía la presencia de un peligro real. El auge de la industrialización y el desarrollo de la técnica acentúan aún más, como ya estaba ocurriendo en Inglaterra con William Morris y los prerrafaelitas, el malestar de la intelectualidad.

Según Hauser, esta inaudita dinamización de la concepción del trabajo, de la técnica y de la producción se refleja en un nuevo sentido dinámico de la vida y, en el terreno del arte, en el Impresionismo:

El Impresionismo es un arte ciudadano por excelencia, y no sólo, desde luego, porque descubre la ciudad como paisaje y devuelve la pintura desde el campo a la ciudad, sino también porque ve el mundo con ojos de ciudadano y reacciona ante las impresiones exteriores con los nervios sobreexcitados del hombre técnico moderno; es un estilo ciudadano porque describe la versatilidad, el ritmo nervioso, las impresiones súbitas, agudas, pero siempre efímeras, de la vida ciudadana. (Hauser, 1992: 196)

Según Shapiro (1937), el Impresionismo tiene un aspecto moral. La mayor parte de las pinturas reflejan momentos de socialización espontánea burguesa, desayunos, picnic, excursiones. Estos idilios urbanos no sólo representaban las “convenciones recreativas” de la sociedad burguesa entre 1860 y 1870, sino que reflejaban además en sus formas estéticas y en sus iconografías el momento de un placer y un divertimento individual, placer que era la más alta aspiración de libertad para una burguesía progresista que se iba alejando de las normas tradicionales de su clase. La idea de pintar el movimiento, los cambios de la atmósfera, reflejaba aquel mismo movimiento del mercado y de la industria al cual dicha burguesía debía el propio origen y la propia libertad.

T. J. Clark<sup>1</sup> afirma que la pintura impresionista reflejaba perfectamente esta clase social en ascenso de la cual habla Shapiro, y que en pintura se manifiesta en Manet o en Cézanne, quienes traducen en sus obras esa “flatness”, en términos del Clark, propia de su moral y su cultura: “these people in their cravats and patent-leather shoes, these millions...who do not need to know one another” (Clark, 1990: 17). Clark dice que Manet y sus seguidores no eran “artistas burgueses”, pero sostiene que es innegable que sus trabajos estaban directamente ligados a los intereses y a las exigencias de la burguesía, de la que ellos dependían. El idilio pastoral representó, para una clase en ascenso, la posibilidad de asimilar el gusto y las costumbres aristocráticas reinterpretadas conforme a sus nuevas exigencias.

*Le Déjeuner sur l'herbe* (1863) de Manet había representado el acontecimiento central de la pintura de finales del siglo XIX en Francia, y su iconografía guarda una evidente relación con la tradición pastoral pictórica véneta, ya de impronta burguesa. El pintor cita al Giorgione del *Concerto campestre* y al Tiziano de *Giove e Antiope* y, a pesar de las fuertes referencias a la Arcadia, la atención está centrada en los personajes burgueses, en su ropa y en sus actitudes, que dan un fuerte sentido de contemporaneidad a la imagen, como si hubiera, algo que históricamente había ocurrido ya muchas veces, la exigencia de insertar el mundo clásico en el contexto moderno. Clark subraya que no hay que olvidar que esta Arcadia de Manet es, en realidad, “the place of labor”. También Cézanne en su *Pastorale* (1870) volverá a apelar a la tradición del *Concerto campestre* de Giorgione, incluyendo de nuevo sujetos burgueses.

Tal regreso al clasicismo pastoral anticipa probablemente lo que acaecerá a partir de los años 90 del siglo XIX, cuando, como bien apunta Werth (2002), la relación entre clasicismo y pensamiento conservador tomará un nuevo impulso. La exigencia de un nacionalismo francés y de una identidad propia inducirán a volver al clasicismo, en la tradición de Claude Lorrain y Nicolas Poussin, para representar las características más puras de Francia, como la claridad y el equilibrio que, según J. D. Herbert (1922), se transformarán, ya en el siglo XX, en una “llamada al orden”. En esta tradición se incluye también Seurat, que entre 1884 y 1886 pintó *Une baignade à Asnières*, una imagen de bañistas burgueses, y *La Grande Jatte*, en que el pintor representa un típico jardín “idílico” parisino con personajes burgueses. Seurat, según Lee (1970), reivindicaba para el arte moderno la tradición de Ingres, de Poussin y del clasicismo, introduciéndola en la vida

---

<sup>1</sup> El autor explica que el paso a los *grands boulevards* y *grands magasins* y a la industria del turismo, de la moda, del divertimento y de la apariencia derivaba no sólo de un cambio cultural e ideológico, sino sobre todo de un enorme cambio económico.

moderna. El arte de Seurat queda definido precisamente por esa confluencia de una tendencia conservadora con la adhesión a las corrientes contemporáneas. *La Grande Jatte* representa un típico domingo parisino de los años 80 del siglo XIX. Seurat describe un París del presente en que la atmósfera es de inactividad y ostentación. El suyo es un mundo a la moda, un mundo de apariencia y de sobreabundancia. El retorno al clasicismo se mantendrá, como se ha dicho, en algunas obras de principios del siglo XX, como en *Luxe, calme et volupté* (1904) de Matisse, en que el autor cita el *Dejeuner sur l'herbe* de Manet y el *Pastorale* de Cézanne, y en la *Bonheur de vivre* (1905-1906). Cuno (1980) detecta en la *Bonheur de vivre* una clara referencia a *Reciproco amore* de Agostino Carracci. Según el autor, la elección del Carracci, y por lo tanto de una sólida tradición clásica, se remonta probablemente a una discusión con Maurice Denis<sup>2</sup> quien, habiendo visto los últimos trabajos del artista, especialmente *Luxe, calme et volupté*, le acusó de ser demasiado abstracto y le recordó la importancia de la tradición. Denis había escrito un ensayo, *Les arts à Rome ou la méthode classique*, en que elogiaba las virtudes del estilo clásico, el equilibrio y la armonía. Cuatro años más tarde, en el artículo *Les élèves d'Ingres*, Denis señaló el nacimiento del clasicismo entre sus contemporáneos e identificó en Ingres su prototipo común. En *La réaction nationaliste* (Cuno, 1980), identificó la tradición clásica con la verdadera herencia de la pintura francesa moderna: tradición que incluía a Raffaello, Poussin, Claude, Watteau, Fragonard, Ingres. Matisse escribe en 1908:

Ce que je rêve, c'est un art d'équilibre, de pureté, de tranquillité, sans sujet inquiétant ou préoccupant, qui soit, pour tout travailleur cérébral, pour l'homme d'affaires aussi bien que pour l'artiste des lettres, par exemple, un lénifiant, un calmant cérébral, quelque chose d'analogue à un bon fauteuil qui la délasse de ses fatigues physiques (Matisse, 1908: 740).

El idilio pastoral fue interpretado, en cambio, de manera completamente diferente por algunos pintores anarquistas (Herbert, 1960), como Pizarro, Signac, Cross y Luce, y también, aunque de un modo distinto al de ellos, por Gauguin. Uno y otros ven la edad áurea como una dimensión que contrasta con la realidad industrializada y despersonalizadora del sistema burgués. Su esperanza era redescubrir un modelo de “verdad” respecto a la naturaleza, la cultura y la sociedad. Pero mientras que la búsqueda de los pintores anarquistas era, como diría De Micheli (1986), un “mito convergente” con la realidad social para modificarla, la de Gauguin era un “mito divergente” de tal realidad para encontrar, fuera de ella, fuera de su brutalidad, una felicidad no contaminada, inocente.

La pintura de Signac *Au temps d'harmonie. L'âge d'or n'est pas dans le passé, il est dans l'avenir* (1895) es un manifiesto anarquista, y supone la más explícita y ambiciosa representación de la sociedad utópica propia de los años 90 del siglo XIX (Werth, 2002). El pintor vio y subrayó una conexión entre la anarquía, la técnica neo-impresionista, el paisaje mediterráneo y la tradición pictórica clásica. Alrededor de los años 90, el paisaje clásico y la herencia mediterránea habían sido invocados en nombre de la idea anarquista del orden y la armonía naturales que podían encontrarse en otra “edad áurea”. La utopía y el pastoral pintan un mundo en armonía con la naturaleza, ofreciendo un modelo

<sup>2</sup> No sólo Matisse se dejó guiar por el sentido del clasicismo tradicional, también Denis en sus *Muses*, en el 1893, representó una situación burguesa inspirándose en el mundo clásico.

alternativo para una sociedad proyectada hacia el futuro; el idilio no es usado, esta vez, como confirmación del *status quo* burgués, sino que pretende una transformación de la sociedad contemporánea en algo nuevo. Luce era un pintor anarquista (que fue detenido por razones políticas), amigo de Signac, con el cual convivió una temporada en Saint Tropez, donde pintó, en 1893, el cuadro *Saint Tropez*. Otro pintor anarquista relevante fue Charles Maurin, quien, en su trilogía *L'aurore de l'amour, L'aurore du rêve, L'aurore du travail* (1892), se inspiró en el pensamiento de Charles Fourier. Estas obras plasman la idea del filósofo según la cual el amor y el placer sexual brindan la posibilidad de establecer y mantener una cohesión social y una solidaridad fuerte, liberando y canalizando las energías sexuales que, no reprimidas, sirven al establecimiento de una armonía social. Su modo de representar el cuerpo y la sexualidad es completamente diferente del de Signac, quien en *Au temps d'harmonie* evita toda alusión a ellos. La de Signac puede ser definida como una utopía anarquista “puritana” con respecto a la utopía anarquista de Maurin: Signac con su visión de la comunidad y de la familia, el trabajo agrícola y el amor casto, Maurin con sus grupos de amor libre.

Signac llegó a Saint Tropez en 1892, donde empezó a pintar ambientaciones pastorales y a promover una visión “de izquierda” de la costa mediterránea. Así, Signac recurrió a las convenciones pastorales, citando a Virgilio y la Arcadia, pero esta vez sólo para crear una imagen de un futuro mejor que contrastara con la realidad presente (Hutton, 1994). Sin embargo, el trabajo de Signac fue interpretado como un modo de evadirse de la realidad y, según Dymond (2003), el pintor consiguió crear una nueva dimensión geográfico-cultural, en la que el sur representaba el lugar justo para el paraíso de la izquierda. Fascinados por las lecturas de Stendhal y Maupassant y por las teorías de los geógrafos anarquistas Reclus<sup>3</sup> y Kropotkin, Signac y los otros pintores vieron que en el sur la libertad aún formaba parte de la dignidad de los hombres, mientras que en el norte ésta había sido sacrificada por la evolución de la sociedad.

Otro pintor anarquista relevante fue Cross, quien inició su relación con los neo-impressionistas en 1891. En una carta a su amigo y colega Signac afirma que, hasta aquel momento, las pinturas con tema anarquista habían representado escenas de miseria patética y que ahora, en cambio, tenían que pintar escenas de la nueva era de la armonía, de la felicidad y del bienestar<sup>4</sup>. Y en efecto, en *L'air du soir* (1894) y *Nocturne aux cyprès* (1896) tal objetivo es evidente.

En *Femmes au puits* (1892), Signac usa el motivo clásico de la mujer que va a recoger el agua al pozo, mientras otra, vista de lejos, la lleva cuesta arriba por la colina. Signac representa en el cuadro un “sur” en que la cultura rural se acercaba al ideal de colectivización de las tierras y de la mutua ayuda, que ya Pizarro había representado en los años 90, en *La récolte des pommes à Éragny* (1888).

Gauguin hizo escarnio de *Au temps d'harmonie*, diciendo que las mujeres representadas eran, como siempre, típicas burguesas parisinas. Es cierto que las mujeres

<sup>3</sup> Reclus, un geógrafo anarquista, propugnaba un estado descentralizado como la mejor estructura social, y lo asociaba a la tradición del sur de Francia. Él pensaba en unidades locales auto-administradas, basadas en la asociación “natural”. Para él la costa mediterránea de Francia y España eran un puente de transición con África.

<sup>4</sup> Este cambio de tema se puede explicar por el deseo de dar una imagen positiva del anarquismo (dados los sucesos sangüinarios del momento). Tal imagen positiva podía ser configurada en el contexto idealizado del Mediterráneo.

no tienen ni la fisonomía ni la ropa propias de estos lugares, tal como las habían representado Van Gogh y Gauguin, pero ello se debe a que Signac quería evitar caer en el estereotipo de los campesinos del sur, creando una distinción entre “modernos” y “provincianos”.

La actitud de Gauguin es diferente a la de los pintores anarquistas. El idilio pastoral, para Gauguin, no representa la posibilidad de modificar la sociedad, dándole un fundamento libre y natural. Lo que él intentó superar en la vida y en el arte fue la alienación del hombre a la que había conducido el desarrollo de la sociedad, alejada de sus premisas revolucionarias (Merlini, 1973). Buscó en sus viajes a Bretaña, y luego a Tahití, una evasión en el idilio, pero sin vuelta a la sociedad. La única salvación era dejarse penetrar por la fuerza de la naturaleza salvaje, la felicidad era sentir de nuevo todas aquellas sensaciones primordiales ajenas al vivir civilizado. Por eso los colores que utiliza son fuertes e intensos, como en *Idylle* (1891) o en *Baigneuses* (1898). El paisaje pastoral tahitiano, un mundo aún incontaminado, es para Gauguin la única posibilidad de una vida libre. En su obra el exotismo no es una simple divagación, sino una denuncia, en pleno colonialismo francés, a una sociedad occidental dominada por el dinero y el interés. Pero estos mundos exóticos e incontaminados ya formaban parte, también por culpa de esta idealización europea, del sistema de intereses económicos e ideológicos.

### ///BIBLIOGRAFÍA///

- AA.VV. *Cultura e potere nel Rinascimento. Atti del IX Convegno Internazionale (Chianciano-Pienza, 21-24 luglio 1997)*. Firenze: F. Cesati, 1999.
- BEECHER, J. *Charles Fourier: the visionare and his world*. Los Angeles: University of California Press, 1990.
- CLARK, T. J. *The painting of Modern Life: Paris in the art of Manet and His Followers*, London: Thames and Hudson, 1990.
- . *The Absolute bourgeois: artists and politics in France 1848-1851*, London: Thames and Hudson, 1999.
- COSTA, G. *La leggenda dei secoli d'oro nella letteratura italiana*, Bari: Laterza, 1972.
- CROW, T. E. *El Arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Madrid: Akal, 2002.
- CUNO, J. B. “Matisse and Agostino Carracci: A source for the ‘Bonheur de Vivre’”. *The Burlington Magazine*, CXXII, 1980, pp. 503-505.
- DE MICHELI, M. *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano: Mondadori, 1986.
- DYMOND, A. “A politicized pastoral: Signac and the cultural geography of mediterranean France”. *The Art Bulletin*, Vol. 85, n° 2, (Junio 2003) pp. 353-370.
- FRIED, M. “How Modernismo Works: A response to T. J. Clark”. *Critical Inquiry*, Vol. 9, n° 1, The Politic interpretation (Sep. 1982) pp. 217-234.
- GARRET, H. T. “The Imitation of the Ideal: Polemic of a Dyng Classicism”, *PMLA*, Vol. 62, No. 3 (Sep. 1947) pp. 735-744.
- GOMBRICH, E. T. “Renaissance and Golden age”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 24 No. ¾ (Jul. – Dec. 1961) pp. 306 – 309.

- GOTTLIEB, C. "The Joy of Life: Matisse, Picasso and Cezanne", *College Art Journal*, Vol. 18, No. 2 (Winter 1959) pp. 106-116.
- GREEN, V. "Arcadia & Anarchy, Divisionism, Neo-impressionism", *Deutsche Guggenheim*, January 27 April 2007 pp. 320-345.
- HAUSER, A. *Historia social de la literatura y del arte*, Labor: Barcelona, 1992.
- HERBERT, E. *The Artist and Social Reform: France and Belgium 1885-1889*, New Haven: Yale University Press, 1961-62.
- HERBERT, J. D. *Fauve painting: the making of cultural politics*, New Haven: Yale University Press, 1922.
- HERBERT, R. "Artist and Anarchism: Unpublished Letters of Pissarro and Signac", *The Burlington Magazine*, Vol. 102, No 693 (Dec. 1960), pp. 517-522.
- . *Seurat 1859-1891*, New York: exh cat., Metropolitan Museum of Art, 1991.
- HUTTON, J. G. *Neo-Impressionism and the search for Solid Ground: Art Science, and Anarchism in Fin-de-Siecle France*, Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1994.
- LEE, E. W. *Neo-Impressionism*, Greenwich: ed. J. Sutter, 1970.
- LEVIN, L. *The Myth of the Golden Age in the Renaissance*, Bloomington and London: Indiana University press, 1969.
- MATISSE, H. "Notes d'un peintre", *La Grande Revue* (Paris), (Dec. 1908), pp 731-745.
- MERLINI, A. *Gauguin e l'esotismo*, Padova : Cedom, 1973.
- MITCHELL, W. T. J. *Landscape and Power*, The University of Chicago Press: Chicago, 1984.
- PANOFSKY, E. *El significado en las artes visuales*, Madrid: Alianza, 2008.
- PUTTFARKEN, T. "Golden Age and Justice in Sixteenth-Century Florentine Political Thought and Imagery: Observations on Three Pictures By Jacopo Zucchi", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 43 (1980) pp. 130-149.
- . "Mutual love and Golden Age: Matisse and 'gli amori' di Carracci", *The Burlington Magazine*, Volume CXXIV, n. 949, (Apr. 1982) pp. 203-208.
- ROSENMEYER, T. G. *The green Cabinet, Theocritus and the European Pastoral lyrics*, Berkeley and California: University of California Press, 1969.
- ROSLAK, R. S. "The politics of aesthetic Harmony: Neo-Impressionism, Science and Anarchism", *The Art Bulletin*, Vol. 73, No. 3 (Sep., 1991) pp. 381-390.
- SHAPIRO, M. "The Nature of Abstract Art", *Marxist Quarterly*, (Jan. Mar. 1937).
- SNELL, B. "L'Arcadia: scoperta di un paesaggio individuale", in *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Torino: Einaudi, 1968.
- WEINGARDEN, L. S. "Aesthetics Politicized: William Morris to the Bauhaus", *Journal of Architectural Education* (1984), Vol. 38, No. 3 (Spring 1985), pp. 8-13.
- WERTH, M. *The Joy of life: the idyllic in French art, circa 1900*, Berkeley: University of California press, 2002.
- WILSON BAREAU, J. "The Hidden Face of Manet. An Investigation of The Artist's Working Processes," *The Burlington Magazine*, Vol. 128, No. 997 (Apr. 1986), pp. 90-98.