

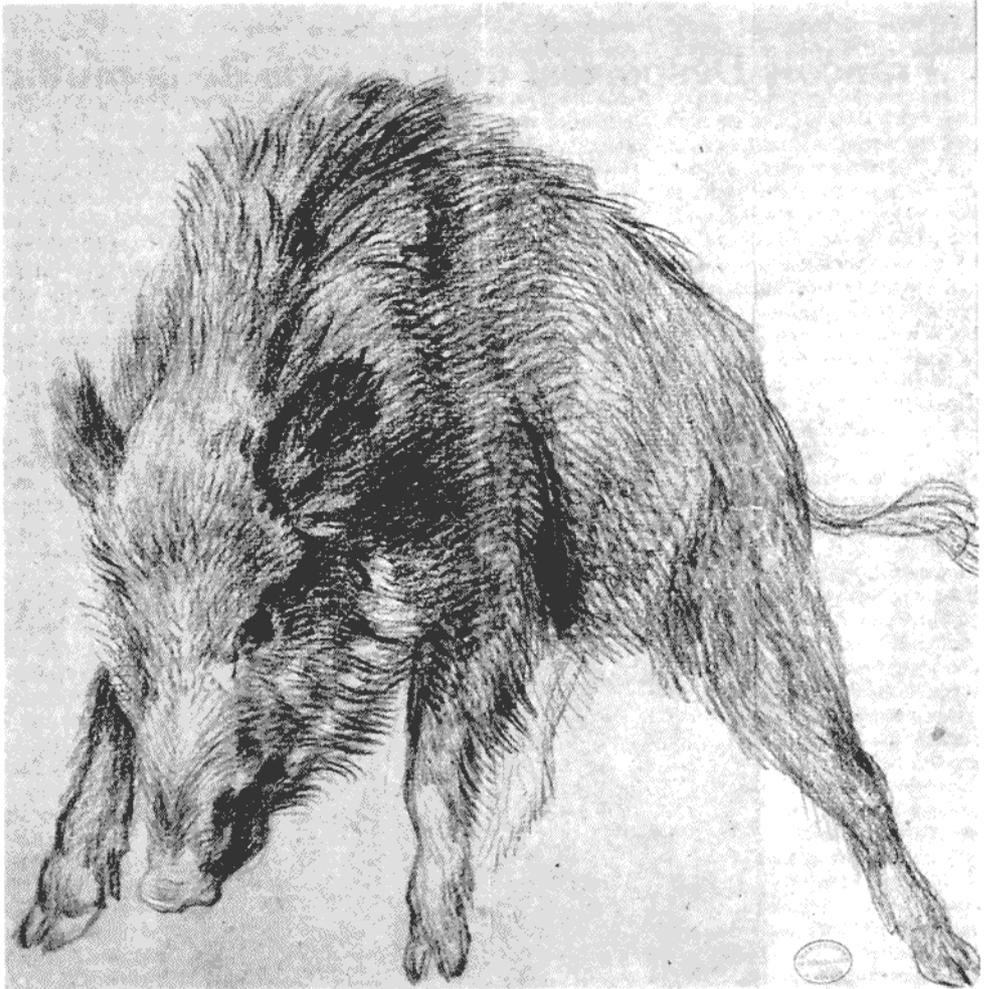
# François Desportes: otra historia de la pintura

PIERRE SCHNEIDER



EL SEGUNDO PISO DE LOS EDIFICIOS QUE RODEAN LA *COUR Carrée* del Louvre está dedicado a la pintura francesa. Cuando ésta llega a los últimos años, tan sombríos, del reinado del Rey Sol, la galería da vuelta en ángulo recto. Se sigue entonces el circuito principal y puede observarse el panorama de un arte que ofrece un reflejo fiel del periodo de transición entre un siglo XVII crepuscular que no acaba de terminar y un siglo XVIII que tarda en animarse, en inflamarse: obras ceremoniosas y taciturnas, de un barroco afectado. Pero es igualmente posible tomar un atajo, un breve corredor en cuyos muros se han colgado —estaríamos tentados a decir que casi clandestinamente— cuatro paisajes pequeños. Es comprensible que los conservadores del museo no hayan querido exponerlos junto con la producción que les es contemporánea: entre esos lienzos pomposos y

*Dos galgos pintados en sentido inverso, óleo sobre papel beige pegado sobre cartón.*

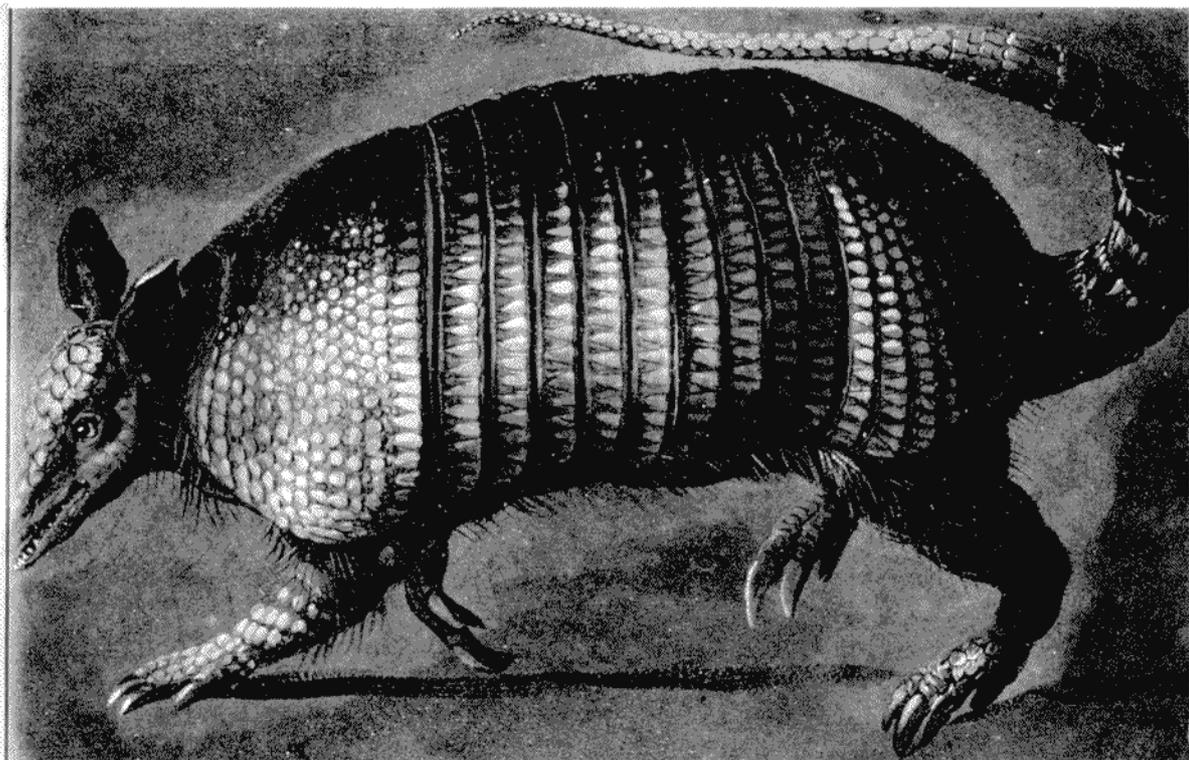


*Jabalí*, lápiz negro, sanguina y tiza blanca sobre papel beige.

majestuosamente dispuestos hubieran parecido tan desplazados y anacrónicos como un *streaker* en la corte de Versalles.

Utilizo a propósito esta imagen porque el tema que figura en dichos lienzos —ya sea un retrato o una escena histórica— está despiadadamente envuelto en un estilo en el que el tiempo y el lugar se reconocen fácilmente, mientras que los cuatro paisajes de *Desportes* parecen desnudos. Como si el telón de las convenciones (que tan elegantemente se pliega detrás de las altezas representadas por Rigaud y Largillière) se hubiera desgarrado o hubiera sido arrancado, y las cosas —un puente, un muro, una casa cualquiera, particularmente vegetación, mucha vegetación, tan muda e impenetrable que parece hostil— se dejaran ver por sí mismas, sin entrar en el juego de los artistas que, con el pretexto de mostrarlas, se muestran ellos mismos. ¿Son entonces modernos? ¡Pero si estos paisajes nos hacen pensar en tal croquis de Delacroix o de Cézanne, nos evocan también tal acuarela de Durero o tal fragmento de un cuadro de Caravaggio! Las modas tienen fecha, la desnudez es intemporal.

El autor de estas visiones singulares no es un precursor sino —permítaseme usar un neologismo— un *incursor*, de esos que surgen de vez en cuando y, cuando



así sucede, las cosas más familiares adquieren una intensidad casi insoportable. Después, el telón vuelve a cerrarse y el espléndido tejido del arte se reconstituye.

Estas cuatro pinturas desconocidas, excepcionales, no son obras de un artista desconocido, tampoco excepcional. Se llama, según lo indica el marco, François Desportes. Era el pintor del rey (primero de Luis XIV y después de Luis XV), ejecutaba naturalezas muertas fastuosas y solemnes y se había convertido en el gran especialista de las escenas de caza, género en el que el joven Oudry rivalizaba con él. Ese hombre podía —y merecía— estar presente en el brillante florilegio que se despliega en torno de la *Cour Carrée*. Y lo está.

Ahí reside el misterio, el mismo que la exposición del Centro Cultural Arte Contemporáneo permite captar en toda su densidad ya que en ella se presentan, por una parte, cuadros y tapices pertenecientes a la vena barroca de Desportes y, por la otra, un centenar de obras inclasificables, "menores" —los cuatro paisajes del Louvre figuran entre ellas—, que no se parecen a nada, y menos aún a los Desportes "mayores".

Sus obras son en efecto numerosas, más de cuatrocientas, en su mayoría de pequeñas dimensiones. Desde 1784 dormían en los cajones de la biblioteca de la manufactura de porcelana de Sévres, a la que fueron vendidas por un sobrino de Desportes. Y he aquí, tal vez, una de las claves del enigma: esos dibujos y pinturas constituyen la obra privada del pintor, en oposición a su obra pública. Forman una colección de estudios —ejecutados del natural, y a veces al aire libre, durante las partidas de caza de Luis XIV y de Luis XV, a las que Desportes era asiduo asistente— que sirvieron para enriquecer sus grandes lienzos decorativos, cuidadosamente elaborados, destinados a las residencias reales y a las de los grandes señores.

*Armadillo*, óleo sobre papel  
beige pegado sobre cartón.



*Arbolado alto*, óleo sobre papel pegado sobre cartón.

De hecho, más de uno de esos “estudios” se integró en algún deslumbrante trofeo de caza. ¿Pero era esta su única función o aun su función esencial? Observemos que los estudios más libres, a pesar de haber sido ejecutados sobre papel, no son dibujos sino pinturas al óleo. Reivindican su autonomía. Su papel, su objetivo, no es facilitar la ejecución de la *orden* —la palabra tiene un claro significado— dada por el soberano (o que se esperaba de él), sino escaparle, oponerle una resistencia pasiva, incluso rebelarse contra ella.

No se trata de ver en Desportes a una especie de precursor de la Revolución. Su rebelión tiene límites: los de los muros de su *atelier*, del cual los “estudios” no deben salir. Debemos abstenernos de atribuir al artista la actitud de rechazo que es la marca de su arte cuando lo practica en su dominio privado: parece ser que al pintor le agradaba servir al rey; es su pintura la que se rebela, la que exige su libertad y, para obtenerla, sin duda se apoya menos en la colaboración consciente de Desportes que en su inconsciente. Así se explicaría la curiosa jerarquía que caracteriza sus temas.

Se diría que éstos se sitúan sobre la escala de la libertad: en el nivel más bajo se encuentran los perros, tan sometidos a las convenciones pictóricas heredadas de Rubens o de Snyders como a las órdenes dadas por los cazadores. Estos animales domésticos son, en cierto modo, autorretratos del pintor —del pintor reconciliado con su destino de servidor de un amo omnipotente. Más perturbadores, más inquietantes, son los animales exóticos pintados con miras a integrarlos en una tapicería del género de *Las Indias galantes*: loros, armadillos, serpientes, lagartos. Desportes frecuentaba la *ménagerie* (el zoológico) del rey con el fin de observarlos.



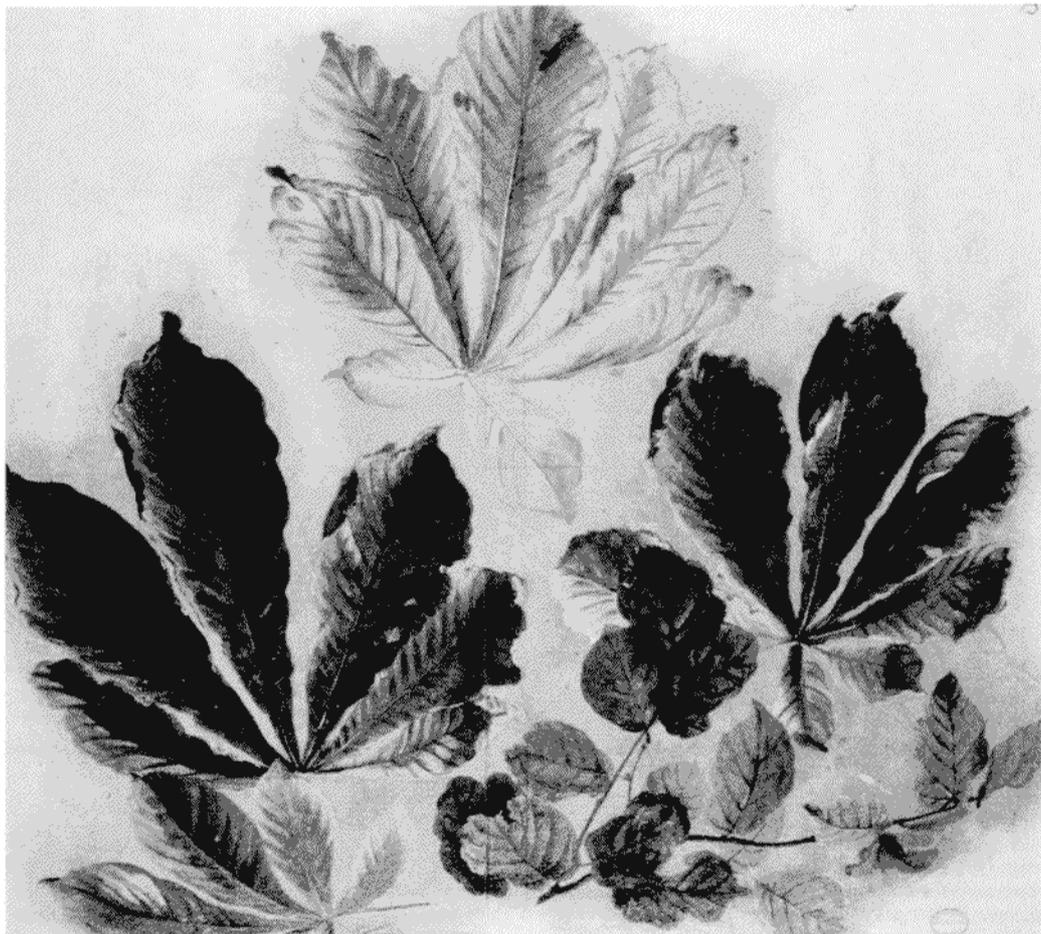
No están sometidos, sino aprisionados. ¿Son autorretratos en los que el pintor, que pertenecía también al zoológico real, expresa la coacción sufrida y la repulsa? Finalmente, en lo alto de la escala, piedras, helechos, zarzas, árboles, representados aisladamente o en grupo o, inclusive, parcialmente (tocones, troncos, ramas, follajes), resistentes, irreductibles. Su arma es el rechazo. Renuncian a hablar nuestra lengua, a comunicarse. Opacos, de un gris metálico, de un café escabroso, de un verde más melancólico que el negro, la luz y la comprensión son impotentes para abrirse camino entre ellos.

*Dos tocones y cardos, óleo sobre papel pegado sobre cartón.*

En estas pinturas no figuran personajes: ante ellas el hombre se ve enfrentado a la inadmisibilidad. Aquí la composición compleja pero regular del barroco da paso a lo imprevisible, a lo aleatorio, a lo irregular. Somos capaces de reconocer y enunciar estos caracteres formales de los "estudios" de Desportes precisamente porque son la antítesis del arte que ilustran sus obras públicas: son absolutamente contradictorios. Nos parecen verdaderos, reales, porque son otros —alteridad y realidad son sinónimos. Es debido a los artificios tiránicamente impuestos como la necesidad de libertad y realidad se declara. Luis XIV y Luis XV no dilucidan la naturaleza de los "estudios" de Desportes, sino su aparición.

\*\*\*

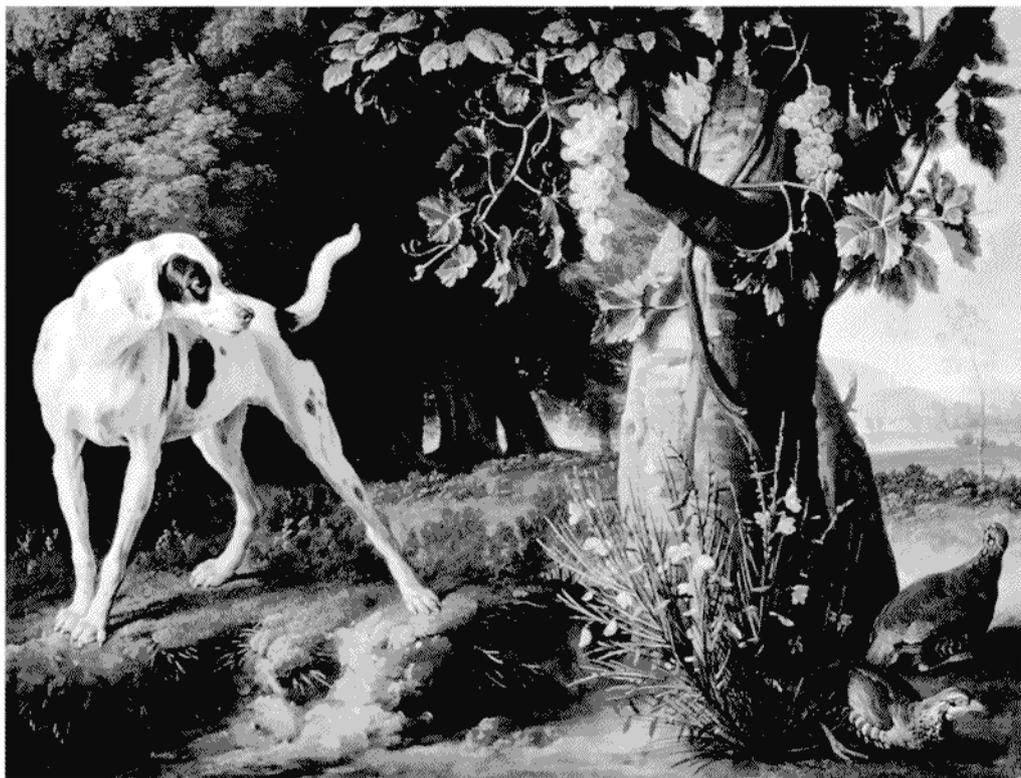
Un desafío a la perspicacia de la mirada y del espíritu que hacen las cosas transparentes. En sus paisajes, Desportes se abstiene de pintar ciertas zonas —el dorso de una colina sembrada, la alfombra de una pradera— porque le resultan demasiado familiares y, por lo tanto, desprovistas de esa alteridad que es la forma visible de lo real. Buena parte de la tierra francesa, particularmente en Île-de-France, ha sido domesticada por la horticultura, la ganadería y la agricultura. De ello resulta un paisaje *cultivado*, en todas las acepciones de la palabra. Un pedazo de campiña que haya sido demasiado manipulado es inexistente para los ojos de Desportes, por lo tanto no lo pinta. Entre las ondulaciones moderadas y las *reservas* de sus paisajes



*Hojas de castaño y de avellano, óleo sobre papel pegado sobre cartón.*

se complace en reunir pequeñas concentraciones de árboles que nos hacen pensar en los sobrevivientes, aislados o en grupos extraviados, de un inmenso ejército derrotado —lo que, por lo demás, es el caso, ya que son los supervivientes del bosque prehistórico roturado por los hombres a lo largo de los siglos. De ahí ese aumento de intensidad, de realidad y de desnudez que los distingue.

¿Están desnudos o es el pintor quien al *verlos a simple vista* o al *quererlos desnudos*, los representa de tal manera que *parecen* estar desnudos? Todo aquello que forma parte de la pintura es pintura. Por antihumanista que parezca el "prejuicio de las cosas" (para decirlo con las bellas palabras de Francis Ponge), no lo es menos la expresión de un *Kunstwillen* —un "deseo de arte" que no es en absoluto natural. Su verdad surge a través del desgarramiento de las convenciones reinantes, es la negación de esas convenciones. A propósito de los paisajes de Desportes hablé de *non finito*. No hay que confundir esto con el estilo aparentemente inconcluso, aun apenas bosquejado, taquigráfico o frenético que los venecianos introdujeron en los segundos planos de sus cuadros, estilo retomado por Rubens y que el siglo XVIII admiró bajo el nombre de *brio*: la impresión de realidad que resulta de la ruptura del estilo dominante del momento. Desportes no tiene que recurrir en sus "estudios" al *far presto* de los bocetos. Su factura es concisa, precisa, realista.



Pero este realismo no expresa la realidad más que en esa coyuntura, a la que se opone.

El realismo que se impuso a partir del final del siglo XVIII y que, en su versión académica, invadió el siglo XIX dejó de "representar" a lo real, es decir, dejó de ser su portavoz. Este último (lo real), fiel a su tendencia a la contradicción, desde ese momento recurrió a la técnica y a la visión del boceto ejecutado con soltura. Sin duda, Constable fue el último en negarse a dar ese paso. No obstante, había llevado el boceto hasta un punto en que, dejando de ser una etapa en el camino hacia la obra definitiva, se convertía en su propio fin. Después de él, a la revolución modernista le sería fácil manejar las obras "públicas", destinadas a ser expuestas en el Salón para su venta, de la manera hasta entonces reservada a las que el artista ejecutaba para sí mismo.

Al volverse pública y dominante a su vez, la estética del boceto dejará de ser verdadera y nuevamente obligará a los pintores a buscar con qué restaurar en la soledad del *atelier* la verdad de la obra. ¿Lo encontrarán otra vez? La enorme distancia que hasta principios del siglo pasado separaba el dominio público del privado no ha cesado de disminuir. El primero se hizo mucho más acogedor con la oposición, al punto de venerar hoy en día la "tradición de lo nuevo" (Harold Rosenberg). El segundo abre sus puertas de par en par a las visitas, por todos conceptos interesadas, de comerciantes de arte, críticos, coleccionistas, conservadores de museos y organizadores de exposiciones.

Conforme disminuye la distancia entre los dos dominios (público y privado), se atenúa la tensión que provoca el desgarramiento a través del cual la realidad, desnuda, vuelve a brotar. Es probable entonces que las explosiones excepcionales

*Paisaje con un perro mostrando perdices, 1719, óleo sobre tela.*



*El combate de animales*, tapiz, lizo bajo, lana y seda.

como la que nos propone la obra de Desportes se vuelvan imposibles. No podríamos imaginar mayor peligro para el porvenir del arte.

A partir de lo anterior podemos comprender la importancia del fondo secreto preservado por la Manufacture de Sèvres. Es uno de los raros acervos de este tipo que han sobrevivido a la destrucción o a la dispersión.<sup>1</sup> Gracias a él podemos hacer algo más que soñar, dentro de los márgenes de la historia oficial guardiana del orden, con una historia paralela que sería la de la libertad —la cual, bien lo sabemos, de resurrección en resurrección seguirá siendo perpetuamente condicional. ✦

*Enero, 1994*

Traducción de Leticia Leduc

Fotografías: cortesía del Centro Cultural Arte Contemporáneo, donde actualmente se encuentra la exposición "François Desportes. Pintor francés del siglo XVII, obra de la colección de Sèvres (1661-1743)".

<sup>1</sup> Recordemos por ejemplo, entre los predecesores inmediatos de Desportes, a Pieter Poël, pintor animalista que nació en Anvers y murió en París.