

2018

La Ceguera como Condición de la Crítica de Arte. Una Propuesta de los Incoherentes

Víctor Lope Salvador

Universidad de Zaragoza, v.lopesalvador@gmail.com

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>



Part of the [Modern Art and Architecture Commons](#)

Recommended Citation

Lope Salvador, Víctor (2018) "La Ceguera como Condición de la Crítica de Arte. Una Propuesta de los Incoherentes," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Vol. 32 , Article 4.

Available at: <https://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol32/iss1/4>

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

LA CEGUERA COMO CONDICIÓN DE LA CRÍTICA DE ARTE. UNA PROPUESTA DE LOS INCOHERENTES

Víctor LOPE SALVADOR
(Universidad de Zaragoza)

Palabras claves: Artes Incoherentes, Ciegos, Charles Leroy, Georges Moynet, París, siglo XIX, Irracionalismo, Puente de las Artes

Quizá abandones la Razón y prefieras quedarte con lo extraño, en una persecución de lo minúsculo, en un afán inútil de vacío.

Lu Ji

Wen fu. Prosopoema del arte de la escritura. (151)



Dos páginas del *Catalogue de l'exposition des Arts Incohérents*, 1884.

En 1884, el escritor de comedias y publicista Charles Leroy (1844-1895), junto con el arquitecto Georges Moynet (1849- ?) quien, además, publicó nueve años después (1893) un minucioso y muy apreciado tratado sobre trucos teatrales, *Trucs et décors: Explication raisonnée de tous les moyens employés pour produire les illusions théâtrales*, firmaron conjuntamente unas seiscientas palabras bajo el epígrafe de *Avant-propos*, en las páginas sin numerar que hay antes de que comiencen las páginas numeradas del *Catalogue de l'exposition des Arts Incohérents*. La exposición tuvo lugar entre el 20 de octubre y el 20 de noviembre de 1884 en la Galerie Vivienne, en París.

Lo primero que hacen es advertir de ciertas condiciones de quienes comentan la exposición, “Los dos distinguidos críticos que han asumido la difícil

tarea de formular una opinión sobre las obras de arte que siguen son dos ciegos empedernidos, reconocidos y autorizados.”

Recordemos que el promotor de la primera exposición de los incoherentes, Jules Lévy, había propuesto “hacer una exposición de dibujos realizados por gente que no sabe dibujar” (Charpin 15). Ahora estamos ante unos críticos de arte que se declaran ciegos y que no pueden ver aquello que juzgan. Lo que esa primera frase plantea es una búsqueda de un punto de vista radicalmente diferente, no explorado aún, que, en el límite, es la ceguera. Y son “ciegos” autorizados, es decir “expertos” que han alcanzado, por medios desconocidos, algún supuesto reconocimiento público.

Tras la definición de un punto de vista tan radicalmente distinto a lo entonces conocido viene otra no menos radical desvinculación de cualquier tendencia artística:

Evitan pertenecer a una escuela cualquiera y se ríen tanto del dibujo como del color. No son impresionistas, ni ensayistas, ni veedores, ni intencionistas, ni embadurnadores, ni cualquier- cosistas, y sin embargo pertenecen a una de las ramas del arte; son músicos incoherentes; el primero posee tan enorme talento para el clarinete que consigue ser expulsado de todos los cursos por los exaltados conserjes.

Eso de ser ciegos y reírse de algo tan visual como el dibujo y el color se percibe como un acto de desprecio. Es reírse de lo que no se conoce, es hacer alarde de ese no ver y, sobre todo, hacer alarde de criticar aquello de lo que, según han reconocido antes, no pueden tener ideas o sensaciones a partir de su propia experiencia visual. Todo indica que basta la ceguera para poder evaluar y opinar sobre el arte de sus coetáneos.

Diosas y ciegos

Abramos la exploración a otros sentidos posibles. Si no es por medio de la visión, si no se emplea la mirada, ¿desde dónde puede lanzarse algún discurso crítico respecto de algo? Sólo queda, entonces, un lugar, y ese lugar es el del saber. El ciego es sabio. Esa es la fórmula que está latiendo con indudable fuerza en este arranque del prefacio. Y es una idea que podemos rastrear en la mitología occidental.

Tiresias es la figura que en la tradición mitológica griega posee un saber especial a la vez que es ciego. Recordemos sucintamente que Tiresias no es un

ciego de nacimiento sino que es ciego porque esa es la forma en la que es castigado por una Diosa. Sin entrar en un excesivo detalle acerca del personaje mitológico de Tiresias, sí conviene anotar que el origen de ese castigo en cualquiera de las versiones más divulgadas (Brisson 11-28) proviene o bien de Hera, una diosa poderosa y muy primitiva integrada dentro de la mitología helénica, o bien de Atenea, hija de Zeus y no menos poderosa. En la versión con Atenea, Tiresias es castigado por haberla contemplado en su desnudez mientras ella se bañaba. Hubo de intervenir luego la madre del joven, Cariclo, y convencer a la diosa de que le otorgara al joven poder adivinatorio. En la versión con Hera, el castigo es la consecuencia de que Tiresias realizara una evaluación que disgustó a la diosa. Zeus y Hera le pidieron que se pronunciara sobre si es la mujer o es el hombre quien más goza en el encuentro sexual. Como Tiresias dijera que era la mujer, Hera enfureció y lo cegó, si bien, por otro lado, Zeus le otorgó la capacidad de adivinar. Resumiendo, en ambas versiones el castigo es impuesto por diosas caprichosas a un joven mortal debido a su atrevimiento para con ellas.

El texto analizado no menciona de forma explícita el origen de la ceguera de los críticos sabios. No obstante, podemos aventurar de forma provisoria la hipótesis de que a estos críticos les ha podido suceder algo que guardaría cierto paralelismo con la aventura de Tiresias. Recordemos que a lo largo del S. XIX, si algo había en abundancia en los salones del arte oficial eran las representaciones de diosas. Basta repasar las páginas del libro *Las hijas de Lilith* (Bornay) para tener conocimiento preciso sobre la proliferación de diosas atractivas, inquietantes, multiformes, fascinantes. En ellas se podía ver su desnudez y su intenso goce, las dos cosas por las que Tiresias había recibido su castigo de enceguecimiento ya fuera en una o en otra de las dos versiones.



El sueño, Gustave Courbet, 1866

Sirva el cuadro de Courbet para mostrar simultáneamente la desnudez y el goce femenino. Sin duda, se trataba de un atrevimiento artístico y ante este tipo de imágenes la mirada del espectador quedaba magnetizada, tal vez como primer paso para una reacción escandalizada. Sirva ahora un dibujo de Daumier para visualizar las reacciones que tales obras suscitaban.



*Boceto hecho en el Salón, Honoré Daumier, 1865.
-¡No me sea tan burgués...admire al menos este Courbet!*

Precisamente, lo que es colocado en el centro de esta crónica periodística dibujada no es lo que pudiera estar colgado en la pared del salón, sino la reacción, la mirada con ojos desorbitados -con ojos a punto de salir de sus cuencas-, como si no se quisiera ver lo que, por otro lado, no se ha podido evitar mirar, aunque sea un instante. Es esa mirada turbada, escandalizada, desorbitada, lo que en la segunda mitad del siglo XIX pasa a ser uno de los centros de interés de artistas e intelectuales. Aquí, el gesto del hombre de la derecha es presentado como el gesto de quien quisiera no ver o, lo que viene a ser equivalente, se escenifica la reacción de quien desearía ser ciego.

En otro dibujo de Daumier del año anterior, 1864, lo que se muestra es justamente lo que solía llenar las paredes de los salones, mujeres desnudas en cuadros titulados con nombres de diosas.



Boceto hecho en el Salón, Honoré Daumier, 1864.

-Este año aún más Venus...siempre Venus!...como si hubiera mujeres así de fáciles!..¹

La mirada de la mujer que muestra su decepción por el aumento constante de las Venus en el Salón es, también, una mirada desencajada que se dirige hacia el suelo, si bien con el matiz de que es, a su vez, una mirada vuelta hacia el interior, una mirada de alguien que trata de reflexionar, que trata de encontrar sentido a la proliferación de desnudas diosas. Y estas, desde las alturas de las paredes del Salón, observan a los mortales turbados, escandalizados o deseosos de perder, con más o con menos sinceridad, el sentido de la vista.

Tras haber reparado en cómo se desenvolvía la institución artística oficial en la segunda mitad del XIX parisino, con unos salones convertidos en espacios

¹ Se ha optado por traducir “failes” como fáciles, aunque en francés “faciles” no está escrito. Daumier escribe “failes”, que no existe y, por tanto, podría tratarse de un error. En cualquier caso ese término remite tanto al verbo “faiblir” (debilitarse) como a “faillir” (necesitar) como a “facile”

para la exhibición de diosas desnudas, bien podemos ahora retomar la hipótesis planteada poco más arriba. Los críticos sabios habrían sufrido la pérdida de la visión por su asiduidad a los salones. Por tanto, sabiendo muy bien lo que estaba en juego en esos salones, el sentido de la vista no resultaba ya imprescindible si de lo que se trataba era de explorar nuevas opciones artísticas radicalmente distintas. Además, hay, en los siguientes párrafos del *Avant-propos*, referencias explícitas y muy críticas, como más adelante se verá, a los “salones,” al “arte oficial,” a los museos. Instituciones, en fin, ante las cuales la mayoría se comportaba como los “corderos de Panurgo,” es decir como aquellos que, aun teniendo la capacidad de ver, no se dan cuenta de nada, o sea que no saben nada sobre el valor de lo que les hacen mirar en las instituciones artísticas oficiales. Por otro lado, lo que es expuesto en salones y espacios afines tenía también un valor mercantil y esa valoración dineraria se apoyaba en las opiniones de los críticos.

Regresemos ahora al fragmento en el que declaraban su no pertenencia a ninguna escuela artística y, a la vez, anunciaban ser “músicos incoherentes.” Curiosamente, cuando el texto va a proporcionar una explicación que se acerca a los terrenos de la coherencia, ya que se afirma que esos ciegos no practican esas despreciables formas de la pintura porque son músicos, la incoherencia resurge con inopinada y desconcertante fuerza al añadir que son músicos incoherentes. Un nuevo ámbito para la incoherencia queda inaugurado de este modo, más allá de la pintura, del dibujo, de la escultura, del teatro, de la literatura.

El caso es que el talento musical de uno de esos ciegos es violentamente puesto en cuestión, no por músicos o profesores de música, sino por los conserjes. En esta ocasión también conviene que escuchemos cierto eco que proviene, de nuevo, de la mitología griega. Se trata del músico malogrado Tamiris. En el *Canto 2* de la *Iliada* de Homero se menciona a Tamiris un músico que quedó ciego por haber desafiado a las musas... “y ellas irritadas le cegaron, le privaron del divino canto y le hicieron olvidar el arte de pulsar la cítara.” (vv.591).

Tanto Tiresias como Tamiris reciben el castigo de la ceguera por su atrevimiento ante instancias olímpicas poderosas. La diferencia entre uno y otro estriba en que Tiresias alcanza la sabiduría mientras que Tamiris es privado de todas sus capacidades musicales, detalle que parece encajar con las mermadas habilidades musicales de uno de estos ciegos incoherentes que es expulsado por los conserjes.

Este detalle merece atención pues se trata de vincular al arte y a la capacidad crítica no a los expertos oficiales sino a cualquier persona, como, en este caso, a los conserjes. En el fondo, ésta es la idea que está latiendo con fuerza

en las líneas que vamos leyendo. Así pues, bien podemos diferenciar un nivel de superficie en el que el texto muestra intenciones humorísticas y otro nivel más de fondo en el que se van perfilando los rasgos de la propuesta artística de la Incoherencia. La frase que sigue añade pinceladas al retrato de este músico ciego, “Durante mucho tiempo dio un curso de solfeo para vendedores de grifos; es decir, que a él se deben los virtuosos que honran a ese gremio.”

Así queda convocado el horrísono estrépito que a veces producen las cañerías y los grifos. Se puede deducir que el músico ciego incoherente tenía asumida, cuando menos, la alta misión de procurar que los sonidos de cañerías y grifos se ajustaran en lo posible a las notas y duraciones de alguna partitura melódica. Empeño suficientemente absurdo como para ser muy apreciado en la Incoherencia y que, además, generó algunos frutos “virtuosos” en el gremio de los vendedores de grifos, virtuosismo extensible a aquellos que, dentro del gremio de la fontanería, han alcanzado algún control sobre las sonoridades de las tuberías. Nótese que el clarinete, instrumento empleado por este músico, tiene algún parecido con un trozo de cañería.

Tristezas

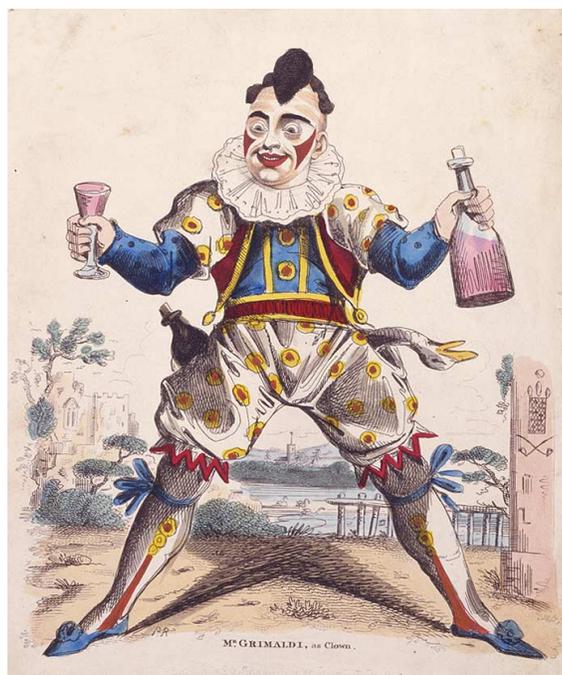
Vayamos con el otro músico, “El otro se esfuerza en el acordeón con más ardor que éxito. Tres caniches adultos que le han servido de compañeros han acabado completamente melancólicos en la flor de la vida.”

A este otro crítico ciego le convienen igualmente las alusiones a Tamiris que ya se han mencionado en el caso del clarinetista. Pero vayamos por partes. El acordeón es también un instrumento de viento, creado en las primeras décadas del S. XIX y que pronto alcanzó una gran difusión haciéndose muy popular y urbano. Es la reducción más manejable y barata de un órgano. El instrumentista se hacía acompañar por tres caniches, de modo que bien podemos colegir que se está describiendo a un músico callejero ciego que, con los tres perritos, pudiera organizar números de risueño entretenimiento para los viandantes. Igual que Tamiris, este ciego no tenía dotes musicales, lo cual había llevado a los alegres caniches –durante bastante tiempo estos perros han formado parte de muchos números circenses- a la melancolía, la tristeza, el abatimiento, la depresión.

Y en este punto no se puede dejar de anotar una asociación que ahora aparece como entretejida, enganchada desde hace un buen rato en los meandros del delectamiento. De alguna manera, el siglo XIX europeo quedó traspasado por esa combinación de desgarró y humor, de dolor y risa, de desamparo y comicidad. Basta leer, por ejemplo, las *Memorias de Joseph Grimaldi*, libro de Charles

Dickens a partir de una voluminosa autobiografía que dejó inédita quien fuera, en opinión de muchos, el más importante payaso del XIX. En esas páginas, Joseph Grimaldi (1778-1837), especialmente cuando de niño es vapuleado por su padre en escena, encarna esa vinculación entre el dolor físico y moral, más o menos enmascarado, más o menos disimulado o exhibido, con el contrapunto de la hilaridad de un espectador que gusta de sensaciones intensas, aunque sea a costa de la crueldad convertida en espectáculo.

Es la tristeza del payaso, es Pierrot abandonado por Colombina y sumido en la melancolía, mas también son las argucias de Arlequín haciendo cosas incomprensibles -podemos decir incoherentes- como las que representó el famoso actor británico Joseph Grimaldi...



Mister Grimaldi como payaso, George Cruikshank, 1820.

Al respecto vale añadir que Kierkegaard había advertido en 1843, en su primer trabajo filosófico *O lo uno o lo otro*, que, tras los resultados estéticos que percibe el público, está el sufrimiento de alguien:

¿Qué es un poeta? Es un hombre desgraciado que oculta profundas penas en su corazón, pero cuyos labios están hechos de tal suerte que los gemidos y los gritos, al exhalarse, suenan como una música hermosa. [...] los hombres se arremolinan en torno al poeta y le ruegan: "¡Canta, canta

otra vez!" Que es como si le dijeran: "¡Ojalá que tus labios sigan siendo los de antes! Porque los gritos nos aterrían, pero la música es encantadora".²

Beligerancia contra el aburrimiento

“Era imposible encontrar gente más autorizada, y estamos convencidos de que su entrada en el oficio de saloneros les proporcionará un lugar relevante en las publicaciones especializadas.” Parece que los autores de estas líneas conocen bien los códigos del discurso sobre el arte oficial. Los “saloneros” son los especialistas en comentar lo que se exhibe en las exposiciones y esa labor la podrán realizar perfectamente estos ciegos que, cuando hacen música, o bien son expulsados por conserjes o bien hunden en la melancolía a los más alegres perritos. Y ahora estos sujetos debutan como críticos de arte y se les augura cierto éxito. En seguida se muestra la peculiar lógica que sustenta ese vaticinio: la equivalencia entre los críticos ya establecidos y estos nuevos –recuérdese-, ciegos y horrissonos músicos: suenan igual.

“Los críticos de arte más consagrados suenan como estos ciegos; si esos señores son tomados en serio es porque destilan la quintaesencia de un mortal aburrimiento.” Basta con aburrir para ser tomado en serio. La seriedad es mortalmente aburrida y ese aburrimiento es la quintaesencia de los discursos que producen las gentes del arte oficial. Por tanto, se perfila con claridad una polarización, un conflicto entre dos partes o dos visiones sobre el arte. Una es la de quienes se toman demasiado en serio las manifestaciones del arte oficial y la otra, la de quienes tratan de evidenciar con humor que la parte contraria es, en realidad, muy aburrida.

“El aburrimiento, ahí está el enemigo de la Incoherencia, y ésta su bestia negra, el animal atrabiliario que lo va a reenviar a los sótanos de esos pomposos edificios sobre los que se alzan las cúpulas que se ven en los extremos del puente.” La palabra atrabiliario proviene de términos del latín (*atra bilis*) que significan literalmente bilis negra. Sirve para describir la ferocidad, la cólera, y también la melancolía. Ese animal atrabiliario bien podría ser la temible criatura mitológica llamada basilisco, bicho cargado de veneno, dotado de una mirada letal y considerado el primero entre los reptiles.

² La obra *O lo uno o lo otro* de Soren Kierkegaard es citada en Liessmann, Konrad Paul (2006). *Filosofía del arte moderno*. Barcelona: Herder Editorial. P. 63.



El basilisco y la comadreja, Wenceslaus Hollar (1607-1677).

También alude el texto al Puente de las Artes. Es un puente terminado en 1804 bajo el mandato de Napoleón I y es el primero de París construido en metal sobre pilares de piedra. Desde el principio se concibió como puente peatonal y, aunque ha conocido reformas, en la actualidad muestra un aspecto muy similar al original. Está justo entre el museo del Louvre -antiguo palacio convertido en museo de arte desde 1793- y el Instituto de Francia -construido en 1816-, también conocido como la Academia de Bellas Artes. Esta Academia asumió la herencia de la inicial Academia Real de Pintura y Escultura de 1648 y también de la Academia Real de Música de 1669 y de la Academia Real de Arquitectura de 1671.



Fotografía del *Pont des Arts*, Gustave Le Gray, 1857.



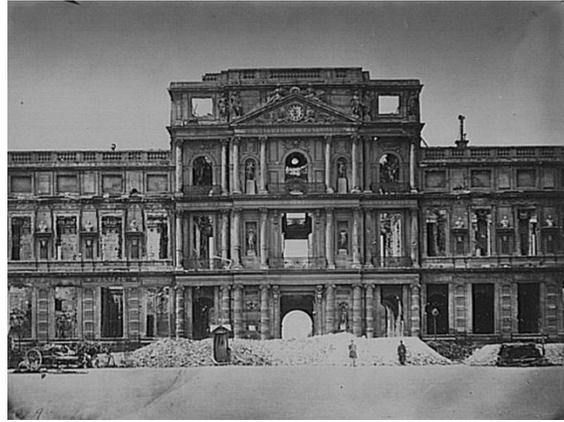
Fotografía del *Pont des Arts*, Thomas Bresson, 2016.

Si el río separa, el puente une, así que en el centro de la ciudad de París se había ido configurando, con sucesivas obras públicas, un espacio amplio dedicado a la institucionalización u oficialización del arte.

Ecos revolucionarios



Fotografía de autor desconocido de las Tullerías tomada desde el Louvre, 1865.



Fotografía de autor desconocido de la fachada de las Tullerías tras el incendio y las explosiones, 1871.

Habían pasado trece años desde los sucesos de la Comuna de París de 1871, un breve periodo revolucionario en el que fue destruido el Palacio de las Tullerías, incluyendo las colecciones de arte que albergaba. Este palacio había estado unido al Louvre, y lo que quedaba en pie, tras los sangrientos altercados, fue definitivamente derribado en 1883. Los revolucionarios socialistas y anarquistas habían ocupado el edificio y habían organizado algunos conciertos y fiestas multitudinarias. El 23 de mayo, cuando la Comuna tocaba a su fin ante el asedio del ejército francés, Bénédict, uno de los líderes de la Comuna, hizo rociar con petróleo e incendiar las estancias del palacio. Como también había grandes cantidades de pólvora, hubo violentas explosiones que volaron, entre otras cosas, la cúpula central.

Hubo otro episodio durante los poco más de dos meses de la Comuna, también con marcado carácter iconoclasta, como fue la destrucción de la Columna Vendôme. Para los revolucionarios, ese monumento representaba la barbarie militarista. En ese caso, se organizó el derribo como un acto solemne, una ritualización para eliminar un símbolo napoleónico. Al pintor Courbet, muy vinculado con la Comuna, se le condenó a pagar los gastos de la restauración posterior.



Fotografía de los restos de la derribada Columna Vendôme, André Disdéri, 1871.

Estos sucesos proporcionan un mayor ámbito de resonancia para las palabras de este manifiesto, en especial cuando menciona las cúpulas de pomposos edificios. Y en las líneas que siguen no faltan alusiones a lo arqueológico asociado con lo aburrido ni falta tampoco una agresiva carga de profundidad contra la razón y el sentido común. Este *Avant-propos* no hace alusiones explícitas a los sucesos de la Comuna ni reconoce una filiación anarquista o socialista, pero no cabe duda de que ciertas expresiones no están tan lejos de algunos actos iconoclastas realizados en nombre de la revolución.

La gente con sentido común, orgullosa de su pesada razón, ha lanzado graznidos de pavo; los artistas comerciantes que han hecho una especialidad del arte aburrido, bajo el pérfido pretexto de la arqueología, de la filosofía y otras mistificaciones en “ia”, han gritado como sordos, y el rebaño de los borregos de Panurgo, que pastan todos en el arte oficial, han balado al unísono.

Pensemos en el ruido generado por la mezcla de graznidos de pavo, gritos de sordos y balidos ovinos. Ruido generado, al fin y al cabo, por humanos, si bien aquejados por defectos varios: primero la rémora de la pesada razón, luego los pretextos arqueológicos y las mistificaciones terminadas en “ia” y, en general, los intereses de todos los que tienen algo que ganar con el arte oficial. Así pues el discurso de la razón produce graznidos de pavo como sonoro acompañamiento al comercio de obras de arte. Sin duda, laten aquí algunos rasgos de influencia romántica, influencia que ya fue analizada en el estudio sobre el texto de Jules Lévy (Lope). Aquí, esa influencia romántica se percibe en el rechazo de la razón y del sentido común y en el rechazo a reducir el arte a mercancía.

“¡Santo Dios! ¿Por qué tanta cólera? ¿La Incoherencia les incomoda en su trapicheo? ¿Han vendido un objeto religioso de menos? ¿Es que esos señores con cascotes que dicen griegos ya no tendrán tan fácil salida?”³ Se quejan, sin aportar pruebas concretas, de ser hostigados por los representantes encolerizados del arte oficial. Añaden un peculiar argumento que podemos presentar así: no deberían encolerizarse pues las actividades de los Incoherentes no infligen pérdidas pecuniarias a los mercaderes del arte. Dan a entender que el conflicto entre la Incoherencia y el Arte Oficial se encuentra en un punto álgido pues, unas líneas antes, la primera se ha presentado como “bestia negra,” “animal atrabiliario” que quiere reenviar al aburrimiento a “los sótanos de esos pomposos edificios sobre los que se alzan las cúpulas que vemos en los extremos del puente.” Hay, por tanto, una pugna y hay un campo de batalla, un espacio para combatir que es precisamente el Puente de las Artes. En ese espacio, la Incoherencia se bate en desventaja, pues se entiende que desde ambos extremos (desde el Louvre y desde la Academia) avanza el arte oficial mercantilizado. Esa precariedad queda reconocida, “Por desgracia, no, y los museos de provincias nos lo prueban de modo lamentable.”

Así, el mercantilismo, la falsedad, la museificación pomposa serían como las plagas que se extienden por las provincias sin que la Incoherencia consiga impedirlo.

Se nos desprecia con una buena fe encantadora; intentan hacer creer que los Incoherentes se pretendían serios y que querían levantar altar contra altar; se dice que serían incapaces de hacer otra cosa que chistes malos; como si entre los Incoherentes no hubiera artistas verdaderos, de lo cual hay testimonios elocuentes que brillan en primera línea.

Y aquí el texto pasa a denunciar que hay discursos, cuyos autores no se identifican, que lanzan acusaciones contra los Incoherentes. Veamos esas acusaciones:

- los Incoherentes se pretendían serios
- querían levantar altar contra altar

³ El sintagma “*défaite facile*”, literalmente “derrota fácil”, lo he traducido como “fácil salida”, pues es una expresión que se emplea al hablar de una mercancía que se vende con facilidad y que se utilizaba en libros de carácter mercantil del S. XIX, en concreto en *Rapports du jury et documents de l'exposition de l'industrie belge en 1841* (p. 275), editado en Burselas en 1842, y en *Bulletin consulaire Français. Recueil des rapports commerciaux adressés au ministre des affaires étrangères par les agents diplomatiques et consulaires de France a l'étrangère* (p. 347), editado en París en 1890.

- serían incapaces de hacer otra cosa que chistes malos
- entre los Incoherentes no hay verdaderos artistas

En este párrafo, el manifiesto asume la función del desmentido ante acusaciones consideradas inaceptables, recurriendo, al final, al argumento de que entre los Incoherentes hay “artistas verdaderos [...] que brillan en primera línea.” Resulta, en principio, contradictorio o incoherente que mientras se ataca al arte oficial se emplee en defensa de los Incoherentes que entre ellos hay “artistas verdaderos.” Recuérdese que la frase que se empleó en el origen de las exposiciones incoherentes es la que dijo Jules Levy en 1882, “hacer una exposición de dibujos realizados por gente que no sabe dibujar” (Lope). Estas líneas ponen de relieve, en el otoño de 1884, la preocupación de los Incoherentes por ser adecuadamente entendidos. Diríase que necesitan contrarrestar ciertos discursos que lógicamente habrían proliferado por parte de sus detractores a partir de su irrupción en la escena parisina en el año 1882 -el 2 de agosto se celebró la primera exposición, el 1 de octubre se celebró otra en el domicilio de Jules Lévy y el 15 de octubre de 1883 se inauguró una nueva exposición en la *Galerie Vivienne*-. Se deduce que el mayor interés al redactar este *Avant propos* reside en evitar que la Incoherencia sea concebida como una corriente artística que trata de erigirse en algo igual, aunque contrario a lo establecido, con procedimientos sacralizadores, tal y como se desprende del uso de la expresión “altar contra altar.” Si no se trata de esa dialéctica, ya que sus principios prácticos son los del humor, tampoco quieren ser reducidos a creadores de “chistes malos.” Se comprende que la posición de los Incoherentes no resulta fácil de defender, ni siquiera sus perfiles pueden ser delineados con precisión, al menos dentro de los parámetros academicistas del momento. De ahí que la frase “como si entre los Incoherentes no hubiera verdaderos artistas, de lo cual hay testimonios elocuentes que brillan en primera línea” resulte, en principio, chocante y, a la vez, muy clarificadora. No quieren ser considerados como un grupo sin formación, sin habilidades creativas o sin talento artístico. La frase indica que algunos de los Incoherentes son artistas de verdad. El sintagma “artistas verdaderos” remite, no tanto a la consideración que el Arte Oficial hiciera en ese momento, sino más bien a una categoría que trasciende las clasificaciones académicas y que es el destilado de un intenso impulso romántico. Así pues, lo que en un primer vistazo podría parecer incongruente, a la postre, resulta ser una contundente declaración acerca de la capacidad de la Incoherencia para identificar al artista verdadero y, por eso mismo, a la verdad del arte. Es decir que los Incoherentes, en este texto, sin renunciar al humor en absoluto, reivindican también su trabajo como arte verdadero en el sentido de auténtico, o, dicho de otro modo, que el humor no debiera asociarse con la trivialidad.

Desde la construcción de esta posición, que es la de un saber y la de una moral sobre el arte, los Incoherentes hacen algunas recomendaciones, “Soltadnos el codo, buena gente; pintad seriamente y no impidáis a la Incoherencia zigzaguear en los caminos de la fantasía; ella campará a sus anchas alejando a la razón y, si resulta divertido, el público se reirá a mandíbula batiente.”

Anotemos la definición de la Incoherencia, “zigzaguear en los caminos de la fantasía.” A la vez que se definen, recomiendan a los demás que dejen a los Incoherentes a sus anchas, pues zigzaguear requiere de amplios espacios y que no haya gente que los frene. Ni caminos estrechos ni nadie que los retenga, esas son las condiciones primeras. Y qué buscan en ese zigzagueo libérrimo. Dos cosas quedan bien explicitadas: alejar a la razón y divertir al público. Podemos colegir que el zigzagueo es pensado como una estrategia para escapar de los discursos razonables, de los caminos rectos y previsibles, a la espera de alcanzar sorpresas, iluminaciones, paradojas, sinsentido, verdades y, con todo ello, hacer reír.

Además, tras la expresión “zigzaguear en los caminos de la fantasía” se advierte también el latido intenso de las ideas de Alexander Gerard (1725-1795). En 1774 Gerard publicó en el Reino Unido *Un ensayo sobre el genio* que tuvo gran influencia no sólo en su país sino también en Alemania y en Francia. Ese texto ha sido considerado como un documento esencial para entender las bases intelectuales de la noción del artista genial en el Romanticismo y después.

Hay en la mente humana una fuerte propensión a realizar digresiones, lo que podría esperarse que naturalmente se ejerciera más en aquellos que poseen la rapidez y el alcance de la imaginación. Si esto se permite sin reserva, producirá mezclas incoherentes, rapsodias fantásticas o ensueños inexplicables. Con frecuencia, sin embargo, los senderos automáticos de la asociación, como podríamos denominarlos, conducen a ricas e inesperadas regiones, dando ocasión a nobles afluencias de la imaginación y proclamando una singular fuerza del genio, capaz de penetrar a través de infrecuentes caminos hasta elevadas o bellas concepciones. [...] El más auténtico genio corre el riesgo a veces de caer en superficialidades, aunque encontrará ocasiones en las que demostrar su exuberancia y rectificar el desorden de sus primeras concepciones. (Gerard 44)

Creo justificada la longitud de la cita de Gerard pues permite entender los planteamientos que subyacen en el discurso de los Incoherentes. También menciona los métodos de trabajo y los riesgos de quedarse en superficialidades, en propuestas caóticas sin el menor interés, en trivialidades.

Este ataque tan directo a la razón constituye un rasgo cuyos orígenes podemos rastrear también en otros ataques, incluso furibundos, provenientes del siglo XVIII alemán, un periodo particularmente estudiado por el politólogo e historiador de las ideas Isaiah Berlin. Johann Georg Hamann (1730-1788) fue un filólogo alemán, protestante pietista que, como recuerda Berlin, está entre los personajes más relevantes que promovieron un radical cuestionamiento de la Ilustración. Para Hamann, el núcleo de la Ilustración, la razón, merecía reflexiones de este tipo, “¿En qué consiste esa elogiada razón, con su universalidad, infalibilidad, arrogancia, certeza y evidencia? Un ente de razón es un maniquí relleno con aullante superstición que la sinrazón ha dotado de atributos divinos.”⁴

Berlin sintetiza las ideas de Hamann respecto del arte y de la estética en los siguientes términos:

Eliminar el capricho y el antojo en el arte –decía- es ser un asesino que conspira contra las artes, la vida, el honor. Pasión: eso es lo que posee el arte; una pasión que no puede describirse y que no puede clasificarse. (Berlin 71).

Bien se puede identificar este rasgo como irracionalismo, un irracionalismo que tiene componentes místicos y que concibe el arte como algo que sólo puede fructificar lejos de la razón, lejos del orden, lejos de la clasificación, como emanación del espíritu, incluso como manifestación orgánica de un ente capaz de manifestarse por medio de algunas personas privilegiadas que se pueden considerar artistas auténticos, tocados por una gracia especial. Por eso, el arte puede aparecer incluso en los ámbitos académicos pero no por vías académicas.

Cuando los autores de este *Avant Propos* recomiendan a la “buena gente” que pinten “seriamente,” parecen reconocer implícitamente que si se dan esas dos condiciones, la bondad de la gente y la seriedad, los resultados, aunque no entusiasmarán a los Incoherentes, sin embargo, no serán objeto de desprecio total. Por otra parte, el público tendrá la última palabra.

⁴ Texto de Hamann citado en la página 1 del libro de Isaiah Berlin, *Two Enemies of the Enlightenment*. Recuperado en <http://berlin.wolf.ox.ac.uk/lists/nachlass/hamann.pdf>

El encumbramiento del público

El público es el único juez al que apelamos. Cuando Jules Lévy lanzó esta idea maravillosa, no tenía a su disposición más que un pequeño local, en una casa tranquila. El día de la inauguración, los pacíficos inquilinos de tal lugar contemplaron con estupor indescriptible a dos mil personas asfixiándose en una escalera no muy ancha.

Esta apelación al público merece ser analizada con detenimiento. Uno de los aspectos más notables de la aventura de la Incoherencia es el indiscutible éxito de público que alcanzaron las primeras exposiciones. Éxito que debió sorprender a sus promotores y protagonistas y ya se sabe que el éxito de público es cosa difícil de gestionar y de evaluar por parte de quienes lo disfrutaban. No dudan en usarlo como argumento a favor de sus propuestas, pues en una sociedad que ya se había habituado a aceptar la voluntad de las mayorías en asuntos políticos, por qué no iba ser también esa la manera de dirimir los asuntos estéticos. De ese modo, la Academia resultaba, a su vez, prescindible.

Dos mil personas juntas en una escalera suena a exageración pero seguramente la cifra de visitantes totales debió ser muy considerable a lo largo de unas cuatro horas. Al año siguiente, 1883, contabilizaron 20.000 entradas durante el mes en que estuvo abierta la exposición de otoño. Eso supone algo más de 640 personas al día por término medio. Hay que decir que la entrada no era gratuita pues los precios oscilaban entre los 50 céntimos de los domingos, y los 5 francos de los viernes, siendo el precio del resto de los días de la semana de 1 franco. Estos ingresos se destinaban a obras de caridad: en 1883 a los pobres de París, en 1884 a escuelas gratuitas.

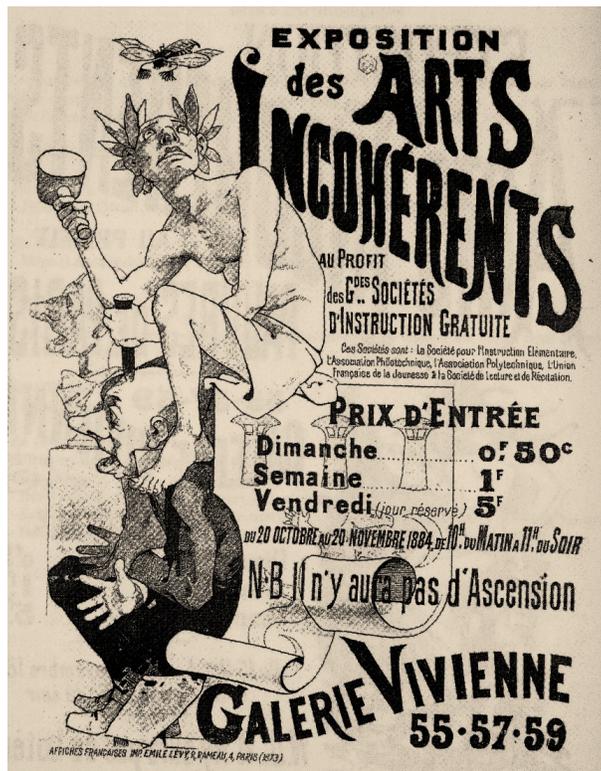
El mismo Jules Lévy llevó al año siguiente a los Incoherentes y a sus obras a los salones de la Galerie Vivienne; allí nos ahogamos otra vez, y veinte mil entradas pagadas de las que se beneficiaron los pobres de París dieron testimonio de un éxito triunfal que ni los más optimistas se atrevían a esperar.



Cartel anunciador de la *Exposition des Arts Incohérents*, Henry Gray, 1883.

En resumen, un público numeroso acudía a las exposiciones y pagaba como forma de colaborar en causas benéficas. Lo que a ese público le querían ofrecer era una experiencia que, alejada de la razón, resultara divertida y capaz de generar sonoras carcajadas.

“Este año la Incoherencia cumple tres años; es una buena edad; levanta su bandera con más entusiasmo que nunca; los salones temblarán con los ecos de las risas, si es que no estallan.” Se comprende que en aquel París cambiante, lleno de estímulos estéticos, de modas pasajeras, de propuestas efímeras, alcanzar tres años con un importante respaldo de público era digno de ser celebrado. Para los autores del *Avant-propos*, al terminar este texto, es importante manifestar su deseo: que las risas del público alcancen una potencia sonora capaz de hacer estallar los salones.



Cartel anunciador de la *Exposition des Arts Incohérents*, Léon Choubrac, 1884.

“Unas últimas palabras: los dos ciegos han entrenado mucho sobre el Puente de las Artes; esa es la única relación que han tenido con la Academia.”

Irracionalismo desde el puente

Conviene retornar al tema que se mencionaba en la primera frase del *Avant-propos*: los ciegos. Si, al principio, el juego con la ceguera se escoraba hacia la aparente paradoja de que unos respetables críticos de arte fueran invidentes, ahora, en el cierre del texto, se ofrece una explicación que podría completar el sentido de todo cuanto se ha dicho de ellos. Ahora los autores revelan que la experiencia de esos ciegos proviene de su entrenamiento en el Puente de las Artes, un sitio de paso que no es un sitio cualquiera pues conecta, recordémoslo, el Louvre, con el *Institut de France*, la Academia. Pero el puente, a la vez que conecta, es el signo de que una barrera, el Sena, se interpone entre dos partes. Los ciegos se han entrenado sobre esa frontera y sobre aquello que la abole, que la cruza, aquello que une el pasado conservado en las colecciones del museo y la normativización de la actividad artística de sus coetáneos. Aunque no

podrían ver, desde luego que hemos de suponer que han oído de todo en ese Puente de las Artes, incluyendo sus propias músicas horribles o deprimentes. Su relación con la Academia es pues solamente la derivada de cierta proximidad física, nada más; así, su saber no proviene en absoluto de esa Academia sino de la vida a la intemperie del puente, de la experiencia en un lugar por el que pasa todo tipo de gente. Y a ese variado público es al que desean hacer reír, cuando precisamente ni el Louvre ni la Academia se caracterizan por sus aspiraciones humorísticas.

Es la segunda vez que en un texto tan breve se menciona este puente, detalle que merece cierta atención. En la primera ocasión, el puente separa y une edificios “pomposos” con “cúpulas.” Recordemos que la intención declarada de la Incoherencia consiste en que el aburrimiento quede arrinconado en los sótanos de tales edificios. De forma implícita se entiende que el combate entre la Incoherencia y el aburrimiento se libra precisamente en y desde ese puente. Por lo que se dice al final, los sabios inadvertidos se han entrenado a fondo en esta pasarela, una pasarela que por cierto en 1884 tenía ocho arcos, ocho ojos –tanto en francés como en español el ojo de un puente es el vano, el vacío bajo el arco-, uno menos que en sus orígenes debido a unas obras de ampliación para ganar terreno al río en el barrio Conti, en la margen izquierda del Sena, barrio en el que se sitúa L'Institut de France, la Academia. Esas obras habían tenido lugar en 1852 y suponían un avance a costa del puente, por tanto se puede leer, en términos belicistas, como una pérdida de terreno del espacio de la Incoherencia; en términos arquitectónicos la pasarela perdía uno de sus ojos. El ojo que estaba más cerca de la Academia había sucumbido, devorado por la expansión urbanística concebida a mayor esplendor de la Academia.

Recordemos que uno de los autores era arquitecto y que, en el terreno de la arquitectura y el urbanismo, se inserta el conflicto estético entre Incoherencia y Academia. Esa polarización queda representada en términos arquitectónicos entre los edificios pomposos con cúpulas que hay en ambas orillas del Sena y un puente que era el primero de París hecho con hierro fundido y que huía tanto de tentaciones decorativistas como simbólicas, pues predominaba en su diseño el criterio de la funcionalidad. En 1779 se había construido el primer puente de hierro en Inglaterra. A partir de ese momento, el uso del hierro en obras de ingeniería y arquitectura fue en aumento. Se puede considerar que la construcción del Puente de las Artes es el segundo gran hito en la historia de los puentes de hierro (1981-1984).

El hierro era empleado cada vez más en las edificaciones industriales que se extendían por las ciudades europeas a tenor del avance la revolución industrial.

Era un nuevo material de construcción con dos características importantes: muy resistente y, sobre todo, capaz de sobrevivir a los incendios, bastante frecuentes allí donde había máquinas de vapor.

En el terreno de la estética, el uso arquitectónico del hierro contaba con la oposición inicial en Inglaterra de gente como Ruskin y Morris, aunque, en realidad, éstos no dudaron en usar estructuras de hierro siempre que los edificios tuvieran aspecto neogótico⁵. Otra oposición frontal, y muy notable en Francia, estaba representada por la Academia de Bellas Artes al considerar que la edificación metálica se alejaba de lo que se consideraba buen gusto. Recordemos que el gusto academicista francés era esencialmente clasicista, con buenas dosis de idealismo en la representación, con apelación constante a simbolismos de tradición grecorromana y renacentista y, en la segunda mitad del XIX, también con representaciones cargadas de exotismo orientalizante en pintura. En arquitectura, el academicismo francés, también llamado estilo *Bellas Artes*, tendía a ser ampuloso, simétrico, cargado de referencias historicistas, con profusión de elementos escultóricos, cornisas y cúpulas. Un buen ejemplo de ese estilo es el puente *Puente Alejandro III* inaugurado en 1900 con ocasión de la Exposición Universal.



Fotografía del *Puente Alejandro III*, Eric Pouhier, 2005.

Aun así, este puente es, en realidad, una estructura prefabricada de acero que queda disimulada por la profusión decorativa.

⁵ El Museo de Historia Natural de la Universidad de Oxford (1855), que contó con aportaciones de John Ruskin, está considerado como un notable ejemplo de arquitectura neogótica con estructura de hierro. Cuenta con una decoración floral hecha también de hierro y que anticipa el Art Nouveau.

En ese contexto, la construcción con hierro de un puente bautizado con el nombre de las *Artes* y que no escondía su estructura constituía una ruptura. Ya he señalado que el hecho de que el puente sea mencionado dos veces en el *Avant-propos* obliga a indagar en esa insistencia. Era otra de las muchas brechas que se habían abierto en la muralla del academicismo parisino a lo largo del XIX.



Fotografía del *Puente de las Artes*, Hmaglione10, 2013.

Este puente tenía la ventaja de no “ser impresionista, ni ensayista, ni veedor, ni intencionista, ni embadurnador, ni cualquier-cosista.” Eso facilitaba la identificación con esos críticos ciegos que no pertenecían a tales movimientos artísticos. Diríase que el puente era el sitio más confortable y a la vez el bastión desde el que poder lanzar ataques contra el academicismo y contra la razón. Incluso podemos considerar que esa pasarela peatonal pudiera ser un espacio ideal para zigzaguear y hacer burla a la razón. Está aquí, desde luego, el rechazo al sentido considerado como direccionalidad, como objetivo a alcanzar. La frase “Soltadnos el codo, buena gente” adquiere un valor muy preciso en relación con ese deprecio por el recto camino hacia un objetivo prefigurado. Los ciegos no desean ser conducidos, ni siquiera por la “buena gente” que se muestra caritativa. Ciegos y a la deriva, esa es la situación en la que prefieren estar sobre el puente, pues, además, nada en los extremos les resulta valioso, sino más bien despreciable. ¿No es esto mismo el guión de una posible *performance* conceptual?

Referencias citadas

- Berlin, Isaiah. *Las raíces del romanticismo*. Madrid: Taurus, 2000. Impreso.
- Berlin, Isaiah). *Two Enemies of the Enlightenment*. Wolf, 2005. E-Libro. Web. 20 enero 2016. <<http://berlin.wolf.ox.ac.uk/lists/nachlass/hamann.pdf>>
- Bornay, Erika. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008. Impreso.
- Bresson, Thomas. Fotografía del *Pont des Arts*, 2016. Wikimedia. Web. 15 junio 2016.
<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/68/2016-04-26_18-04-50_pont-des-Arts.jpg>
- Brisson, Luc. *Le mythe de Tirésias: essai d'analyse structurale. Avec un frontispice et 9 planches*. Leiden: E.J. Brill, 1976. Impreso.
- Charpin, Catherine. *Les arts incohérents*. París: Editions Syros Alternatives, 1999. Impreso.
- Choubrac, Léon. Cartel anunciador de la *Exposition des Arts Incohérents*, 1884. Les Musées de la ville de Paris. Web. 10 junio 2012.
<<http://parismuseescollections.paris.fr/musee-carnavalet/oeuvres/exposition-des-arts-incoherents-au-profit-des-gdes-societes-d-instruction#infos-principales>>
- Courbet, Gustave. *El sueño*, 1866. Wikipedia. Web. 20 mayo 2016.
<[https://es.wikipedia.org/wiki/El_sue%C3%B1o_\(Courbet\)#/media/File:Courbet_Sleep.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/El_sue%C3%B1o_(Courbet)#/media/File:Courbet_Sleep.jpg)>
- Cruikshank, George. *Mister Grimaldi como payaso*, 1820. Wikipedia. Web. 15 junio 2016.
<https://en.wikipedia.org/wiki/File:Joseph_Grimaldi.jpg>
- Daumier, Honoré. *Más Venus!* Honoré Daumier, 1864. Artíc. Web. 15 junio 2016.
<<http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/80039>>
- Daumier, Honoré. Expositions. Sobre Courbet 1865. Bibliothèque nationale de France. Web. 16 Junio 2016.
<<http://expositions.bnf.fr/daumier/grand/130.htm>>

Dickens, Charles. *Memorias de Joseph Grimaldi*. Madrid: Editorial Páginas de Espuma, 2011. Impreso.

Disdéri, André. Fotografía de los restos de la derribada Columna Vendôme, 1871. Wikipedia. Web. 15 junio 2016.
<https://es.wikipedia.org/wiki/Columna_Vend%C3%B4me#/media/File:Colonne_vendome.jpg>

Gerard, Alexander. *Un ensayo sobre el genio*. Madrid: Ediciones Siruela, 2009. Impreso.

Gray, Henry. Cartel anunciador de la *Exposition des Arts Incohérents*, 1883. Gallica- Bibliothèque nationale de France. Web. 15 abril 2013
<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90079366.r=>>

Hmaglione10. Fotografía del Puente de las Artes, 2013. Wikimedia. Web. 15 junio 2016.
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pont_des_Arts-Paris.JPG>

Homero. *La Iliada*. Wikisource, 2014. Web. 10 mayo 2016.
<https://es.wikisource.org/wiki/La_Il%C3%ADada_-_Canto_2>

Hollar, Wenceslaus. *El basilisco y la comadreja*. Wikimedia. Web. 15 junio 2016.
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wenceslas_Hollar_-_The_basilisk_and_the_weasel.jpg>

Ji, Lu. *Wen fu. Prosopoema del arte de la escritura*. Madrid: Cátedra, 2010. Impreso.

Le Gray, Gustave. Fotografía del *Pont des Arts*, 1857. Wikimedia. Web. 15 junio 2016.
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:View_of_the_Seine,_Paris_1857_%282%29.jpg>

Liessmann, Konrad Paul. *Filosofía del arte moderno*. Barcelona: Herder Editorial, 2006. Impreso.

Lope Salvador, Víctor. (2012) "Leyendo al incoherente Jules Lévy," Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 24, pp. 69-89.
<<http://digitalcommons.conncoll.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1295&context=teatro>>

Pouhier, Eric. Fotografía del Puente Alejandro III, 2005. Wikimedia. Web 15 junio 2016.

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pont_Alexandre_III.jpg>

Tullerías desde el Louvre, Fotografía, 1865. N.p. Wikipedia. Web. 15 junio 2016.

<https://es.wikipedia.org/wiki/Palacio_de_las_Tuller%C3%ADas#/media/File:211.5_Les_Tuileries_vues_du_Louvre.jpg>

Tullerías tras el incendio y las explosiones, 1871. N.p. Wikipedia. Web. 15 junio 2016.

<https://fr.wikipedia.org/wiki/Palais_des_Tuileries#/media/File:Ruine_Tuileries.jpg>

Anexo. Texto original

Les deux critiques distingués, qui ont assumé la tâche difficile de formuler une opinion quelconque sur les oeuvres d'art qui suivent, sont deux aveugles invétérés, constatés et patentés. Ils se défendent d'appartenir à une école quelconque et se moquent autant du dessin que de la couleur. Ils ne sont ni Impressionnistes ni, essayistes ni voyistes ni intentionnistes, ni barbouillistes, ni quoique-ce-soitistes et cependant ils appartiennent à l'art par une de ses branches; ce sont des musiciens incohérents; le premier possède sur la clarinette un talent énorme qui le fait expulser de toutes les cours par des concierges frénétiques. Il a tenu longtemps une classe de solfège pour marchands de robinets ; c'est-à-dire qu'on lui doit les virtuoses qui font l'honneur de cette corporation.

L'autre s'escrime sur l'accordéon avec plus d'ardeur que de succès. Trois caniches adultes qui lui ont servi de compagnons, sont devenus successivement tous mélancoliques à la fleur de l'âge . Il était impossible de trouver des gens plus autorisés, et nous sommes persuadés que leur début dans le métier de salonnier leur vaudra une place importante dans les publications spéciales. Les critiques d'art les plus consacrés s'y entendent comme des aveugles; si ces messieurs sont pris au sérieux, c'est qu'ils distillent une quintessence d'ennui mortifère.

L'ennui, voilà l'ennemi de l'Incohérence, c'est la bête noire, l'animal atrabiliare qu'elle va relancer jusque dans les caves de monuments pompeux, coiffés de dômes qu'on voit se dresser à des extrémités de pont.

Les gens de bon sens, fiers de leur épaisse raison, ont poussé des cris de paon; des artistes commerçants qui se sont fait une spécialité de l'art bassinant, sous le prétexte spécieux d'archéologie, de philosophie et d'autres balançoires en "ie", ont beuglé comme des sourds, et le troupeau des moutons de Panurge, qui pâturent en plein art officiel, ont bêlé de concert.

Bon-Dieu! pourquoi tant de colère; l'Incohérence les gênet-elle dans l'exercice de leur petit commerce. A-t-on vendu une bondieuserie de moins. Est-ce-que les messieurs coiffés de casques qu'on nomme des grecs ne seraient plus d'une défaite facile?

Hélas, non, et les musées de province, nous le prouvent d'une façon désastreuse.

On s'est mépris avec une bonne foi charmante; on a affecté de croire que les incohérents se prenaient au sérieux et qu'ils voulaient élever autel contre autel; on a dit qu'ils étaient incapables d'autre chose que de mauvaises plaisanteries; comme si parmi les incohérents ne se trouvaient pas des artistes véritables, dont les preuves ne sont plus à faire, et qui brillent au premier rang.

Lâchez-nous le coude, bonnes gens; peignez sérieusement et n'empêchez pas l'incohérence de zigzaguer dans les chemins de fantaisie; elle éloignera la raison, tout à son aise, et si c'est drôle le public rira à ventre déboutonné.

Le public voilà le seul juge dont nous nous réclamions. Quand Jules Lévy lança cette idée mirifique, il n'avait à sa disposition qu'un local restreint, dans une maison tranquille. Les locataires paisibles, du dit endroit, contemplèrent avec un effarement qui ne se décrit pas deux mille personnes s'étouffant le jour de l'ouverture, dans un escalier médiocrement large.

Le même Jules Lévy transporta l'année suivante les incohérents et leurs produits dans les salons de la galerie Vivienne; là on étouffa derechef, et vingt mille entrées payantes, dont profitèrent les pauvres de Paris, accusèrent un succès triomphal que les plus optimistes n'osaient espérer.

Cette année, l'Incohérence a trois ans; c'est un bel âge; elle brandit son oriflamme avec plus d'entrain que jamais; les salons trembleront sous l'écho des rires, pourvu qu'ils n'éclatent pas.

Un dernier mot: les deux aveugles ont longtemps exercé sur le pont des Arts; c'est le seul rapport qu'ils aient jamais eu avec l'Institut.

Charles Leroy, Georges Moynet, Avant-propos du Catalogue de l'exposition des Arts Incohérents, 1884.