

*Pintar pintura. Pintura pura, modernidad y desidealización
en el arte de Édouard Manet*

*To Paint Painting: Pure Painting, Modernity and Deidealization
in the Art of Édouard Manet*

Artículo recibido el 11 de enero de 2023; devuelto para revisión el 29 de mayo de 2023; aceptado el 29 de junio de 2023; <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2023.123.2825>.

Carmen Gutiérrez-Jordano Investigadora independiente, Sevilla, España, carmengutierrezjordano@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-0990-2209>

Líneas de investigación Pintura moderna; teoría del arte; estética animalista.

Lines of research Modern painting; theory of art; aesthetic animal.

Publicación más relevante “Espejarse”, *El Ciervo*, núm. 797 (2023), 25.

Resumen En este artículo pretendo mostrar que la pintura de Manet combina las características de pintura pura, moderna y desidealizada. La pintura pura significa que Manet intentó eliminar de la pintura rasgos que no eran propiamente pictóricos. Con ello pretendía pintar pintura. Por tanto, era una pintura autorreflexiva, formalista, bidimensional, con luz real y que conciliaba el tema y la forma. Además, es moderna porque procuró ser una pintura de su tiempo. Pintaba lo que veía, su circunstancia temporal. También adoptó una actitud desidealizadora de la pintura y del arte, en general. En este trabajo mostramos que todas estas notas, que pueden pensarse como contradictorias, no sólo son perfectamente compatibles, sino consecuencias unas de otras.

Palabras clave Édouard Manet; pintura pura; pintura bidimensional; modernidad; desidealización.

Abstract This article sets out to show how Manet's painting combines the characteristics of pure, modern and deidealized painting. Pure painting in the sense that Manet tried to eliminate from painting features that were not properly pictorial. In doing so, he intended to paint painting. His was therefore a self-reflexive, formalist, two-dimensional painting, with real light, and reconciling subject and form. In addition, it is modern because it aimed to be an art of its time. He painted what he saw, his temporal circumstances. He also adopted a deidealizing

attitude towards painting and art in general. In this article we show that all these aspects, which can be thought of as contradictory, are not only perfectly compatible, but also consequences of each other.

Keywords Édouard Manet; pure painting; two-dimensional painting; modernity; deidealization.

CARMEN GUTIÉRREZ JORDANO
INVESTIGADORA INDEPENDIENTE, ESPAÑA

Pintar pintura. Pintura pura, modernidad y desidealización en el arte de Édouard Manet

Édouard Manet ha sido reconocido como el pintor de la modernidad. Ante todo, es necesario hacer una precisión en torno a este término. Se habla de “modernidad” en referencia por ejemplo a Descartes, con el surgimiento de la razón subjetiva, y a Cervantes, el artista que con la innovación de la novela explora la existencia humana. Ésta sería la primera modernidad. Hay una segunda modernidad, que es la que Manet inaugura y representa en la pintura. También ha sido llamada “modernidad estética” porque la primera modernidad tuvo, sobre todo —debido al injusto olvido de Cervantes y la novela—,¹ un sabor científico. Fue la modernidad racionalista. Esta segunda modernidad ha sido más bien artística o estética. En este trabajo intentamos profundizar en lo que representó esta modernidad de Manet para el arte, en general, y para la pintura, en particular. La meta final del trabajo no es otra que mostrar cómo en último término esta modernidad pictórica que abre Manet —una vez analizados sus rasgos propios— supone una concepción desidealizada del arte, según la cual el arte sólo es arte y, en concreto, la pintura sólo es pintura. Éste es el significado originario de la idea de “pintura pura”, tan tratada no sólo a propósito de Manet, sino en general. La pintura pura es una pintura que, en particular —no sólo, pero principalmente— pinta pintura. Pinta, como es evidente, otras cosas, y de ello es un buen ejemplo el propio Manet

1. Milán Kundera, *El arte de la novela* (Barcelona: Tusquets, 1987), 15.

como pintor de lo que veía a su alrededor, de su mundo moderno; pero, además de eso, sobre todo pinta pintura. Puede parecer que siempre la pintura ha pintado pintura, pero no ha sido así. Manet considera que gran parte de la pintura pintaba cosas, temas, el mundo, en definitiva, y a él subordinaba la pintura. Al decir que pinta pintura queremos decir que la pintura de Manet reflexiona principalmente sobre ella misma y es ella misma —y no el mundo— su objeto principal. Esta modernidad de la pintura pura acabará en la abstracción. Manet es “todavía” un pintor representativo, pero Manet es el fundador de esta modernidad porque es el primero que atisba esta autocomprensión de la pintura pura y le franquea el camino futuro.

Ahora bien, Manet no es un pintor aislado y su pureza pictórica no es una cualidad exclusiva de su obra. Hereda una tradición, pertenece a un contexto impresionista y representa, además, un punto de partida artístico que culminará en Kandinsky y Malevich. Como es evidente no podemos extendernos en el tratamiento de este tema de sus fuentes y contexto,² pero sí cabe decir que el arte de Manet representa la culminación de toda una tradición de pintura que procedía desde Chardin y Greuze, y que se desarrolló en su generación con Monet, Courbet, Renoir y Morisot. Cabe destacar que la pintura pura surge de la relación dialéctica de oposición con la propia pintura realista de Courbet, que consideraba demasiado escultórica y de bulto, y poco visual. Desde la pintura veneciana del siglo xvi y la pintura española y flamenca del xvii, la tendencia pictórica contra el volumen y la escultura es un adelanto de la pintura pura que se consumará en Manet y su generación. Incluso la tendencia antiescultural del joven David está ya marcada por el predominio del color, que será clave en la liberación de la escultura y la consecución de la pureza pictórica. Hasta tal punto que ya en la mitad del siglo xix, a pesar de las distintas corrientes, domina un impulso antiescultural y colorista en el que se forja la pintura de Manet y el resto de pintores de su generación. Derain y Vlaminck fueron los primeros en continuar y desarrollar la pintura que plantearon Manet, Courbet y Cézanne, pero sin duda la modernidad de la pureza

2. Cf. Steven Z. Levine, *Monet and his Critics* (Nueva York y Londres: Garland, 1976), 1-51; Henry Loyrette, “The Salon of 1859” y “Modern Life”, en eds. Gary Tinterow y Henry Loyrette, *Origins of Impressionism* (Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 1994), 3-28 y 265-293; Clement Greenberg, “Cézanne y la unidad del arte moderno y “La pintura moderna”, en Clement Greenberg, *La pintura moderna y otros ensayos* (Madrid: Siruela, 2006), 51-63 y 111-120; Michael Fried, *La modernidad de Manet o la superficie de la pintura en la década de 1860* (Madrid: Antonio Machado Libros, 2014), 113-146.

za pictórica que representa Manet alcanzará su máximo desarrollo con la abstracción. Kandinsky y Malevich, en este sentido, harán pura pintura, liberada de la tridimensionalidad, es decir, sólo pintura en la bidimensionalidad que le es propia.

La modernidad de Manet

Édouard Manet y Charles Baudelaire eran amigos desde 1859. El mismo año en que Manet presenta *Olympia*³ y *Le déjeuner sur l'herbe*,⁴ 1863, Baudelaire publicó *El pintor de la vida moderna*. A pesar de la “amistad legendaria” que unió a Manet con Baudelaire y de la buena opinión que tenía el poeta sobre la obra del pintor, el objeto de ese ensayo no fue Manet sino el pintor y dibujante Constantin Guys.⁵ Baudelaire sólo escribió un pequeño texto de carácter positivo en 1862 al que haremos referencia, y una carta que le remitió en mayo de 1865 en la que le anima tras las duras críticas y las burlas que había recibido por causa de *Le déjeuner* y *Olympia*. Baudelaire le hace ver su gran valía artística, y que no es el primer genio que ha sido objeto de risa, que también Goethe o Wagner sufrieron lo mismo.⁶ A Baudelaire le gustó Manet, pero no llegó en realidad a él, a comprender la revolución artística que traía consigo, paralela a la revolución social que se estaba produciendo, pues Manet, en palabras de Bataille, es “el instrumento del azar de una especie de metamorfosis”, ya que “participó en el cambio de un mundo cuyos cimientos se estaban desprendiendo lentamente”.⁷ El pintor de Baudelaire era Delacroix, el gran pintor de la época, el “jefe de la escuela moderna”,⁸ y Guys era el incomprendido pintor de la vida moderna, el artista que se ha aplicado a la (moderna) tarea de “extraer la belleza

3. Véase [https://es.wikipedia.org/wiki/Olympia_\(Manet\)#/media/Archivo:Edouard_Manet_-_Olympia_-_Google_Art_Project_3.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Olympia_(Manet)#/media/Archivo:Edouard_Manet_-_Olympia_-_Google_Art_Project_3.jpg)

4. Consúltese [https://es.wikipedia.org/wiki/El_almuerzo_sobre_la_hierba_\(Manet\)#/media/Archivo:Edouard_Manet_-_Luncheon_on_the_Grass_-_Google_Art_Project.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/El_almuerzo_sobre_la_hierba_(Manet)#/media/Archivo:Edouard_Manet_-_Luncheon_on_the_Grass_-_Google_Art_Project.jpg)

5. Fried, *La modernidad de Manet*, 24.

6. Sobre la relación Baudelaire-Manet véase Luis Puelles Romero, “Manet como mito de origen. Ideologías estéticas y pintura moderna”, *Fedro. Revista de Estética y Teoría de las Artes*, núm. 19 (2019): 20-36 y 25-28.

7. Georges Bataille *Manet, Œuvres complètes*, IX (París: Gallimard, 1979), 120.

8. Charles Baudelaire, *Salón de 1846*, en Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte* (Madrid: Visor, 1996), 113.

misteriosa que la vida humana introduce involuntariamente”.⁹ Lo propio del artista moderno según Baudelaire no es ser un simple paseante que busca “el placer fugitivo de la circunstancia”, sino “separar de la moda lo que puede contener de poético en lo histórico, de extraer lo eterno de lo transitorio”.¹⁰ Lo moderno entonces no abarca sólo lo pasajero, lo que está de moda, pues incluye también lo permanente e imperecedero: “La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable”.¹¹ Esto es lo que encontró en Guys, el pintor que “ha buscado por todas partes la belleza pasajera, fugaz, de la vida presente”.¹²

Baudelaire no pudo entender el alcance artístico de la pintura de Manet porque se lo impidió su propia noción de modernidad, como búsqueda de lo bello y eterno que late en la fugaz vida presente. Y esto no implica que no sea válida esta idea de lo moderno ni que Manet no tenga nada que ver con ella. En absoluto. La afirmación y la atención al mundo del momento es un rasgo indudable de la modernidad, y a lo largo del trabajo veremos cómo la pintura de Manet es un buen ejemplo de esta poética de la vida diaria. De hecho, el propio Baudelaire advirtió en Manet ese atributo de pintor que representa la vida moderna al sostener que unía “a un gusto decidido por la realidad, la realidad moderna —lo que es un buen síntoma—, esa imaginación viva y amplia, sensible, audaz, sin la cual todas las mejores facultades no son más que servidores sin amo”.¹³ Manet se vuelca, sin duda, sobre su realidad moderna, sobre lo que está de moda, pero esta cualidad no lo define del todo. De ahí que un concepto de modernidad que se reduzca a esa característica no sea lo suficientemente radical como para poder comprender la relevancia de la pintura de Manet y su naturaleza revolucionaria, la “nueva forma de pintar y ver el arte” que representa.¹⁴ Bourdieu ha llamado “revolución simbólica” a la transformación de base que Manet y otros pintores de finales del siglo XIX llevaron a cabo

9. Baudelaire, “El pintor de la vida moderna”, en Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*, 362.

10. Baudelaire, “El pintor de la vida moderna”, 361.

11. Baudelaire, “El pintor de la vida moderna”.

12. Baudelaire, “El pintor de la vida moderna”, 392.

13. Charles Baudelaire, “Pintores y aguafuertistas”, en Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*, 312.

14. Carlos Fernández, Óscar Bolívar y Juan Cruz, “El almuerzo sobre la hierba, un puente hacia la modernidad”, *ReHuSo: Revista de Ciencias Humanísticas y Sociales*, núms. 1-2 (2016): 75-86, en específico, 78.

y de la que ha surgido el ojo moderno de nuestra cultura visual,¹⁵ ya que, según Foucault, Manet, más que iniciar el impresionismo como suele decirse, “hizo posible toda la pintura del siglo xx, la pintura a partir de la cual se desarrolla el arte contemporáneo”.¹⁶ El nombre de “simbólica” se debe al hecho de que dicha revolución ha afectado a una comprensión tradicional de la pintura que ha quedado sepultada por el éxito de la misma revolución, de manera que la nueva pintura de Manet es un símbolo de la anterior en tanto logra “hacer patente lo implícito de aquella institución pintura” y “romper la evidencia de la *doxa*, de todo lo que se daba por supuesto”.¹⁷ La pintura de Manet supone “el nacimiento de un orden nuevo”.¹⁸ De ahí que tuviera que chocar con la mayoría de la crítica y el público, que querían seguir instalados en la comodidad de las convenciones que Manet cuestionó. La obra de Manet —especialmente *Le déjeuner* y *Olympia*— escandalizó, aterrorizó e incluso asqueó al público, según describe Clark,¹⁹ hasta el extremo de que algún crítico llamó a *Olympia* “mujer gorila”.²⁰ La incompreensión, el rechazo, la burla y la risa que provocó la modernidad de Manet fueron tales que Bourdieu llega a preguntarse “cómo se las arregló para no volverse loco, cómo fue capaz de mantenerse en pie bajo una avalancha de insultos, sin más recursos que tres o cuatro seguidores”.²¹ Esta actitud de independencia, autosuficiencia y libertad frente a la tradición y convenciones establecidas hizo que Manet “se sintiera muy identificado con el gato”,²² animal al que se le suelen atribuir esas cualidades. El gato

15. Pierre Bourdieu, *Manet. Une révolution symbolique. Cours au Collège de France* (París: Seuil, 2013).

16. Michel Foucault, *La pintura de Manet* (Barcelona: Alpha Decay, 2005), 11.

17. Bourdieu, *Manet. Une révolution symbolique*, 201.

18. Bataille, *Manet*, 145.

19. Timothy J. Clark, *The Painting of Modern Life Paris in the Art of Manet and His Followers* (Princeton: Princeton University Press, 1999), 83, 94.

20. Una de las razones del escándalo de *Le déjeuner* fue ver en un contexto moderno una mujer desnuda al lado de hombres vestidos, y sobre ello ya apostilló Zola que “hay más de cincuenta cuadros en el Louvre en los que se mezclan personas vestidas con otras desnudas” (Émile Zola, *Édouard Manet: étude biographique et critique*, en Zola, *Écrits sur l'art* [París: Gallimard, 1991], 158).

21. Bourdieu, *Manet. Une révolution symbolique*, 246s.

22. Bourdieu, *Manet. Une révolution symbolique*, 201. Véase María Victoria Rodríguez Navarro, “Tras las huellas del gato: de Manet a Baudelaire”, en eds. Tomás Gonzalo Santos *et al.*, *Texto, género y discurso en el ámbito francófono* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2016), 815-825, en específico, 819.

como símbolo del propio Manet puede ser la causa de que el gato en *Olympia* sustituyera al perro de la *Venus de Urbino* de Tiziano, cuadro en el que aquella obra de Manet se inspira. Esta novedad hace especialmente difícil entender dicha ruptura/revolución pictórica. Una noción más esencial de la modernidad nos permitirá entenderla, esto es, nos permitirá entender en qué sentido fundamental Manet es “el primer pintor de la vida moderna”,²³ el inventor de lo moderno: “Los cuadros de Manet son las primeras pinturas modernas”.²⁴ Es un tema muy extendido considerar *Le déjeuner sur l’herbe* como la obra que abre el camino de la pintura moderna. Pero, ¿en qué consiste la novedosa modernidad de Manet?

Para analizar las cualidades que convierten en moderna la rupturista pintura de Manet es necesario, a nuestro juicio, comprender la idea de la modernidad tal y como la expone Greenberg,²⁵ porque para él, Manet, como “primer pintor moderno”, es una expresión ejemplar de la propia modernidad. La esencia de lo moderno según Greenberg es “la intensificación, casi la exacerbación, de la tendencia autocrítica que empezó con Kant”, de manera que consiste “en el uso de los métodos específicos de una disciplina para criticar esta misma disciplina”.²⁶ Lo moderno supone entonces que la pintura reflexiona sobre sí misma no para destruirse, sino para purificarse y reducirse a lo que en esencia es suyo y poder así consolidarse. Esto es lo que hace Manet y lo que llamamos su modernidad: una crítica de la pintura pura para limitarse a lo propiamente pictórico y eliminar lo que no lo es. Pinta sobre todo pintura. El arte moderno por tanto “utiliza el arte para llamar la atención sobre el arte”, o sea, pinta, esculpe, etc., y muestra lo esencial de la pintura, escultura etc., mientras que el arte anterior, “el arte realista o naturalista encubría el medio y usaba el arte para ocultar el arte”,²⁷ de modo que las pinturas realistas pretendían velar lo característico del arte pictórico con la propia pintura en vez de manifestarlo. La pintura de Manet pretende ser fiel a esta purificación de la pintura. Tenemos que ver ahora cuáles son las notas de esta pura pintura que desembocarán finalmente en la desmitificación del arte, rasgo que culmina y sintetiza la

23. Fried, *La modernidad de Manet*, 27.

24. Clement Greenberg, “La pintura moderna”, 113. Véase Luis Puelles Romero, *Mítico Manet. Ideologías estéticas en los orígenes de la pintura moderna* (Madrid: Abada Editores, 2019).

25. Clement Greenberg, “Beginnings of Modernism”, en Greenberg, *Clement Greenberg. Late Writings* (Mineápolis: University of Minnesota Press, 2003), 34-41, en específico, 35.

26. Greenberg, “La pintura moderna”, 111.

27. Greenberg, “La pintura moderna”, 112.

modernidad de Manet. Estas propiedades que caracterizan a la nueva pintura de Manet ponen de manifiesto, al tiempo, todos los supuestos que se aceptaban como intocables y que incluso eran inadvertidos de la pintura tradicional y establecida que entonces entraron en crisis. Nuestra metodología es, en primer lugar, fenomenológica: pretende guiarse por el principio de respeto a lo pintado por Manet, de modo que nuestros conceptos e ideas surjan en forma directa de lo visto y sean lo más fieles posibles a la propia pintura del artista. Así, al enfrentarnos a una natural propensión de la mente humana, pretendemos evitar una tendencia peligrosa a “poner” en lo visto, en lo pintado, más de lo que en realidad se puede extraer con fidelidad. Dentro de lo posible, procuramos soslayar aquel impulso nativo a interpretar los cuadros, más que desde ellos mismos, desde preconcepciones previas que podamos tener. Luego, en segundo lugar, es hermenéutica, de manera que no nos quedamos en lo puramente visto, sino que de forma inmediata interpretamos lo visto. No hay ver sin interpretación.

La autorreflexividad de la pintura pura

La primera propiedad de esta pura pintura es, de hecho, su carácter autorreflexivo. La pintura de Manet es sobre todo pintura sobre la pintura. Como veremos, pinta muchas cosas, pinta su mundo, el mundo que vivió el propio Manet; pero Manet, además, tiene la voluntad artística que define la modernidad decimonónica de pintar pintura. Es un pintar que reflexiona sobre sí mismo. En el arte realista dominante en la tradición que hereda Manet el cuadro, la obra de arte en general, es una ventana abierta al mundo, a la historia, a los significados. Así definía Alberti en 1436 la pintura, como “ventana abierta desde la cual se ve la historia”.²⁸ El cuadro/ventana se entendía entonces como un cristal, una transparencia que no vemos, pues vemos lo que se ve a través de él. Creemos ver mediante el cuadro el mundo, lo representado en él, y no reparamos en el cuadro, en la representación. Vemos lo pintado, no la pintura, que es ocultada, negada, ya que, en vez de verla a ella, vemos lo que ella nos revela. Manet es moderno en el sentido, primero, de que la obra ya no es la ventana transparente mediante la que se accede al mundo, sino que ahora se accede en forma indirecta por medio de la obra. La pintura es mediación, no mera transparencia

28. Leon Battista Alberti, *Sobre la pintura* (Valencia: Fernando Torres, 1976) 105.

supeditada al mundo. Segundo y, sobre todo, en el sentido de que su pintura repara ante todo en la propia pintura, en el cuadro, en la representación: “La pintura, hasta entonces al servicio de la representación, se convierte en su propio objetivo y fin”.²⁹ Al referirse al *Le déjeuner*, Jarauta añade que “lo representado remite menos al objeto representado que a la representación”.³⁰ La modernidad por medio de Manet revela que “el arte no recupera su soberanía más que en el silencio, remitiéndose sólo a sí mismo”,³¹ esto es, no habla de otras cosas ajenas a él mismo sino de sí mismo. La superficie pictórica ahora será el nuevo sujeto del cuadro, y ya no es un mero sostén de una historia o de un significado extrapictórico. Éste será otro motivo del rechazo de su obra. Entonces se pretendía que no se notase la superficie del cuadro, las pinceladas, la pintura material misma, para que así no entorpeciese el acceso a lo verdaderamente importante, el tema, la historia representada. Manet en cambio aplica bloques más espesos de pintura, pretendía que al ver el cuadro se pudiese ver al artista, su técnica, su pintura. No quería que el espectador olvidase que un cuadro es pintura, no una ilusión de realidad, un engaño. De hecho, porque lo que le importa a Manet, más que lo pintado, es la pintura, es por lo que el crítico Thoré-Bürger pudo escribir en 1868 que “Manet profesa una especie de panteísmo que no valora una cabeza más que una zapatilla”, y que por eso “pinta de forma casi uniforme muebles, tapices, libros, trajes y rasgos del rostro”.³² Cuando la pintura es lo sustancial da igual pintar las cosas más grandes que las más pequeñas e insignificantes, porque lo que importa es la pintura.

Pero esta pintura pura autorreflexiva de Manet no quiere decir que no presente nada, como si fuera ya abstracción. De hecho, Foucault señala que “Manet no inventó la pintura no representativa, pues todo en su obra es representativo”, pero sí que puso las bases, con su pintura pura “para que un día, por fin, se prescindiera de la representación”.³³ Aunque sea representativo, el ideal de Manet es la liberación del cuadro de la representación; que el cuadro, lejos de reducirse a representar, se centre en la propia pintura y despliegue las propiedades puramente pictóricas. Lo que pretende Manet es romper con la tra-

29. Francisco Jarauta, “Manet: otra manera de mirar el mundo”, *Sociología Histórica*, núm. 4 (2014): 473-478, 475.

30. Jarauta, “Manet: otra manera de mirar el mundo”, 474.

31. Jarauta, “Manet: otra manera de mirar el mundo”, 476.

32. Citado en Fried, *La modernidad de Manet*, 208.

33. Foucault, *La pintura de Manet*, 60.

dición occidental que comenzó con Platón y que entendía el cuadro como un espejo que reflejaba el mundo y no era consciente de sí mismo.³⁴ En definitiva, lo que pretende es que el cuadro deje de ser ese espejo que refleja todas las cosas, el cuadro/ventana, el cristal a través del cual vemos, para que convierta al cristal mismo en su centro de atención. Manet sabe que el cuadro nos da mundo, pero también es consciente de que se accede al mundo mediante el cuadro, que deja de ser entendido como aquella pura transparencia que se volcaba sobre el mundo. Su cuadro *Le chemin de fer* (1873)³⁵ medita sobre ello. La obra ya no es una simple ventana abierta al mundo, al ferrocarril en este caso, sino una mediación que nos enseña que no vemos el mundo, el ferrocarril, sino el cuadro. Nos enseña que nunca vemos lo mediado sino la mediación.

Al mostrarnos humo y no el ferrocarril del título, la obra alude al hecho de que, aunque viésemos en ella el ferrocarril, no sería en verdad el ferrocarril sino el cuadro de un ferrocarril. Enseña que los cuadros no son el mundo pintado o representado, sino pinturas o representaciones del mundo. Lo que Manet nos dice básicamente es que, aunque los cuadros nos hablan por supuesto del mundo, los cuadros son ante todo pintura y el mundo sólo se da en ellos filtrado de manera pictórica. Lo invisible por tanto es el mundo en sí mismo y lo visible es la pintura, el arte. Ahora bien, el propio Manet en la única obra que se autorretrata como pintor, en su *Manet à la palette* (1879),³⁶ reflexiona sobre la dificultad —casi imposibilidad— de representar la propia pintura. En esta obra se pinta con la paleta y el pincel en la mano izquierda, lo que da a entender que pintó su reflejo en un espejo puesto que no era zurdo. Lo más llamativo es que la mano que sujeta el pincel está borrosa, casi no se ve, es una mancha, como si el acto de pintar fuese en sí mismo irrepresentable. *Un bar aux Folies Bergère* (1882)³⁷ es el cuadro autorreflexivo por excelencia de Manet, su verdadera metáfora de la pintura y, al tiempo, una reflexión sobre el juego entre realidad —la camarera, la barra, botellas, flores y frutas— y ficción —lo

34. Platón, *La República*, en Platón, *Diálogos IV* (Madrid: Gredos, 1988), 596 y 459.

35. Véase https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Edouard_Manet_-_Le_Chemin_de_fer_-_Google_Art_Project.jpg

36. Véase [https://es.wikipedia.org/wiki/Autorretrato_\(Manet\)#/media/Archivo:Edouard_Manet_060.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Autorretrato_(Manet)#/media/Archivo:Edouard_Manet_060.jpg)

37. Véase https://es.wikipedia.org/wiki/Un_bar_aux_Folies_Berg%C3%A8re#/media/Archivo:Edouard_Manet,_A_Bar_at_the_Folies-Berg%C3%A8re.jpg

reflejado en el espejo.³⁸ La principal enseñanza del cuadro sobre la pintura es que, igual que el espejo pintado en el cuadro enseña lo que no se ve en principio, así la pintura, a pesar de las dificultades que ya mostraba *Le chemin de fer*, es siempre el arte de ver lo que no se ve. Pero, además, nos sugiere inquietantes consecuencias sobre nosotros mismos, los espectadores: podemos ser ilusiones, como las personas reales que están en el *Folies* y que se reflejan ya como ficciones en el espejo del cuadro.

Una estética formalista

De ahí deducimos como segundo rasgo de la pintura moderna de Manet su formalismo. Tras las descarnadas críticas y comentarios que recibió Manet en 1873 por su *Olympia*, Zola elogió la obra como ejemplo de modernidad y precursora de la pintura pura. Baudelaire no alcanzó a ver el calado del arte de Manet, pero Zola sí entendió que representaba un nuevo modo de pintar. El texto de Zola es ejemplar:

A usted le hacía falta una mujer desnuda, y eligió a Olympia, la primera en llegar; necesitaba unas manchas claras y luminosas, y puso un ramo; necesitaba unas manchas negras y ha colocado en una esquina una mujer negra y un gato. ¿Qué quiere decir todo esto? Usted no lo sabe y yo tampoco. Pero yo sé que usted admirablemente ha triunfado al hacer una obra de pintura, de gran pintura, es decir, al traducir enérgicamente y en un lenguaje particular las verdades de la luz y la sombra, las realidades de las cosas y las criaturas.³⁹

Esta defensa formalista que hace Zola de Manet fue agradecida en términos pictóricos por Manet. En su *Portrait d'Émile Zola* (1868), pintó en la pared, además de *Los borrachos* de Velázquez y una estampa japonesa, una reproducción de su *Olympia* en la que la protagonista mira al escritor en reconocimiento de su generosa actitud. El cuadro para Zola, por tanto, era primordialmente pintura y no un trampolín hacia contenidos respecto de los cuales la

38. Jack Flam, "Looking into the Abyss: The Poetics of Manet's *A Bar at the Folies-Bergère*", en ed. Bradford R. Collins, *Twelve Views of Manet's Bar* (Princeton: Princeton University Press, 1996), 164-188, 173 y 184.

39. Zola, *Édouard Manet: Étude biographique et critique*, 161.

pintura quedaría supeditada. Lo esencial de la pintura es ante todo la propia pintura, no el tema, no los significados en que podría traducirse. Bourdieu sigue esta interpretación formalista de Zola cuando sostiene que la pintura de Manet deviene un “conjunto de formas coloreadas [...] un paso más y tendremos una pintura completamente abstracta”, es decir, pura pintura, sólo pintura libre de contenidos.⁴⁰ Zola describe a Manet como lo que es, un pintor, pues “sabe pintar, eso es todo”, y por ello “no se le puede juzgar ni como moralista ni como literato, se le debe juzgar como pintor”.⁴¹ Es un pintor, no un filósofo, y, por tanto, se preocupa más por la pintura que por los contenidos. Manet, como es evidente, piensa, razona, pero lo hace pictóricamente, de modo que, como ya declaró en 1883 el crítico Jacques de Biez, “Manet fue más un ojo que un razonamiento” —conceptual, añadiríamos.⁴² Manet “no es un teórico sino un intuitivo”.⁴³ Manet es un pintor poco cerebral, en especial sensitivo. Así lo entendió Matisse que en 1932 escribió que “Manet es el primer pintor que tradujo sus sensaciones inmediatamente, liberando, por tanto, su instinto. Fue el primero que actuó por reflejos”.⁴⁴ Esto explicaría el misterio que desprenden sus obras, la dificultad de traducirlas a conceptos y la variedad interpretativa que suscitan: “Una de las razones por las que el arte de Manet se presta a múltiples interpretaciones es que no era una persona muy verbal”.⁴⁵ Ya Bourdieu había contrastado lo “poco verbal” que era Manet con el “delirio interpretativo” que ha provocado.⁴⁶ Ante todo, Manet es pintor de pintura, lo que más importa es la forma “pintura”, lo cual, como veremos, no significa que sus contenidos y significados sean meros pretextos para la pintura. Los cuadros de Manet tratan sobre todo de producir efectos plásticos y no de comunicar significados, aunque de hecho lo hagan mediante dichos efectos. No son filosofía disfrazada de pintura, sino pintura que como tal nos dice algo.

40. Bourdieu, *Manet. Une révolution symbolique*, 522.

41. Zola, *Édouard Manet: Étude biographique et critique*, 153.

42. Citado en Fried, *La modernidad de Manet*, 32.

43. Thierry de Duve, “¡Ah! Manet ... ¿Cómo construyó Manet *Un bar aux Folies Bergère*?”, *Ramona*, núm. 98 (2010): 11-19, en particular, 15.

44. Citado en Fried, *La modernidad de Manet*, 22.

45. David Carrier, “Art History in the Mirror Stage: Interpreting *A Bar at the Folies-Bergère*”, en Collins, *Twelve Views of Manet's Bar*, 71-90, en específico, 86.

46. Bourdieu, *Manet. Une révolution symbolique*, 45.

Pintura plana, bidimensional, y luz exterior y real

Ya que Manet inaugura la modernidad como reducción a lo esencial del arte de la pintura, es obvio que la bidimensionalidad y la iluminación, rasgos por completo definitorios de la pintura, son notas esenciales de la obra de Manet, en especial la negación de la profundidad. Ésta es la tercera característica de la pintura pura de Manet. Greenberg afirmó que las cualidades propias de la pintura, como la superficie plana o las propiedades de los pigmentos o la forma del soporte, “eran tratadas por los maestros del pasado como factores negativos que sólo podían ser reconocidos implícita o indirectamente”.⁴⁷ La modernidad, en cambio, pretende que la pintura —el arte en general— sea puro, autónomo, o sea, que se atenga a los valores propios de la pintura sin depender de factores ajenos. Frente a la tradición pictórica occidental, “la pintura moderna contempló estas mismas limitaciones como factores positivos y las reconoció abiertamente”.⁴⁸ Entonces, tuvo que afirmar la planitud, la bidimensionalidad, porque la superficie del cuadro es plana, porque, confirma Greenberg, “la planitud era una cualidad única y exclusiva del arte pictórico [...] la única condición que la pintura no compartía con nadie”.⁴⁹ Por eso, la pintura moderna subrayó la bidimensionalidad de la superficie del cuadro, su superficie plana, como definición esencial de lo pictórico,⁵⁰ porque la distinguía del resto de las artes y afirmaba su peculiar autonomía. Y así lo hizo Manet como primer pintor moderno. Abolir la profundidad era una forma de la modernidad de acabar con uno de los grandes ideales de la tradición, la pintura como copia o parecido, como si la pintura tuviese que repetir el mundo natural, duplicarlo al reproducir su tridimensionalidad en dos dimensiones.

Foucault explica que este giro de la pintura premoderna a la moderna fue posible por un cambio mental que, por primera vez en el arte occidental, “permitió en el interior de sus cuadros, dentro mismo de lo que representaban, hacer uso de las propiedades materiales del espacio sobre la que se pintaba”.⁵¹ También Clark considera que Manet —la modernidad, por tanto— “pone

47. Greenberg, “La pintura moderna”, 113.

48. Greenberg, “La pintura moderna”.

49. Greenberg, “La pintura moderna”.

50. Fried, *La modernidad de Manet*, 289.

51. Foucault, *La pintura de Manet*, 11.

atención especial en los medios materiales con los que se fabrica la ilusión y el parecido”.⁵² Desde el *Quattrocento*, la pintura intentaba:

hacer olvidar, velar y eludir el hecho de que la pintura estaba insertada en un fragmento de espacio determinado, que podía ser un muro, una tabla de madera o una tela [...] hacer olvidar al espectador que la pintura descansaba sobre una superficie más o menos rectangular de dos dimensiones y sustituir este espacio material por un espacio representado que, en cierto modo, negaba el espacio sobre el cual se pintaba.⁵³

Así que la pintura premoderna pretendió representar tres dimensiones y crear la ilusión de profundidad, a pesar de que estaba en realidad en un plano de dos dimensiones, a pesar de que el arte de la pintura es plano. Otra propiedad material de la pintura que se procuró ocultar con la ilusión de “representar una iluminación originada dentro del lienzo” fue que en lo real y material un cuadro está iluminado por una luz concreta.⁵⁴ El cambio mental de base consistía en sustituir la realidad material del cuadro (una superficie plana con una cierta forma iluminada por una luz real) por las ilusiones que se representaban en el propio cuadro (profundidad y luz interna) con el fin de negar aquella materialidad. Lo que define a Manet como primer pintor moderno es que, en vez de olvidar y encubrir esas realidades materiales de la pintura, pretende subrayar “las propiedades o limitaciones materiales del lienzo, que la tradición pictórica había tratado de eludir o velar”,⁵⁵ al representarlas en el cuadro. Esta innovación que realiza Manet, introducir lo material del cuadro en lo que se representa en él, permite a Foucault considerarlo inventor del “cuadro-objeto, el cuadro como materialidad, como objeto pintado que refleja una luz exterior”.⁵⁶ Lo que persigue Manet es llevar la dimensión de objeto que tiene todo cuadro a su dimensión representativa/imaginaria, que en el orden de lo imaginario del cuadro se represente lo que tiene de objeto. Lejos de hacer creer al espectador —mediante la representación— en la profundidad del cuadro y en

52. Clark, *The Painting of Modern Life*, 10.

53. Foucault, *La pintura de Manet*, 12.

54. Foucault, *La pintura de Manet*, 12.

55. Foucault, *La pintura de Manet*, 14.

56. Foucault, *La pintura de Manet*. Véase Nicolas Bourriaud, “Michel Foucault: Manet and the Birth of the Viewer”, en Bourriaud, *Foucault, Manet and the Object of the Painting* (Londres: Tate, 2009), 7-19, en específico, 16.

que existe una luz que proviene del interior del cuadro, la pintura de Manet, además de ser inevitablemente bidimensional y bañada por luz externa, quiere representar la planitud y esa iluminación en lo representado en el cuadro. Movidos por la voluntad de asumir la bidimensionalidad, los cuadros de Manet “confiesan la superficie plana en que fueron pintados”.⁵⁷

Todavía en *La musique aux Tuileries* (1862)⁵⁸ representa algo de profundidad espacial, igual que en *Le vieux musicien* (1862), un espacio poco profundo, casi sin volumen ni fondo, como un friso, pero en *Bal masqué à l'Opéra* (1873)⁵⁹ al parecer ha desaparecido, pues todos los personajes son empujados hacia el primer plano, de manera que no hay casi ninguna distancia entre el fondo del cuadro y el borde. Algo muy semejante ocurría ya en *Le déjeuner*, donde se afirmaba el carácter plano de la superficie.⁶⁰ Manet representa en el cuadro su propia bidimensionalidad material mediante la supresión de la profundidad. Esta eliminación fue representada en *Le déjeuner* con el bosque, que parece un telón, en *Olympia* con los cortinajes y la pared, que obstruyen por completo el espacio, y en *L'exécution de Maximilien* (1868)⁶¹ mediante el muro que cierra el espacio del fondo. En este cuadro, la anulación de la profundidad le obligó a suprimir la distancia entre el pelotón y a las víctimas, que casi son tocadas por la punta de los fusiles de los soldados, y esto lo llevó a pintar a las víctimas más pequeñas que el pelotón, a pesar de estar en el mismo plano. Con ello simboliza de forma intelectual una distancia que ni representa ni pretende que perciba el espectador, puesto que su objetivo principal es no representar la profundidad. Manet no muestra la distancia pues “la profundidad deja de ser objeto de percepción”.⁶² Basta con pintar signos —como la diferencia de tamaño— que permitan al espectador pensarla. En *Un bar* la ausencia de profundidad mediante el cierre del fondo es paradójico: ya no hay una pared ni un muro sino un espejo que cierra, pero que al tiempo nos representa como fondo profundo un reflejo de lo que está por delante de la vista de la ca-

57. Greenberg, “La pintura moderna”, 113.

58. Véase [https://es.wikipedia.org/wiki/Baile_de_m%C3%A1scaras_en_la_%C3%B3pera_\(Manet\)#/media/Archivo:Edouard_Manet_093.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Baile_de_m%C3%A1scaras_en_la_%C3%B3pera_(Manet)#/media/Archivo:Edouard_Manet_093.jpg)

59. Consúltese [https://es.wikipedia.org/wiki/Baile_de_m%C3%A1scaras_en_la_%C3%B3pera_\(Manet\)#/media/Archivo:Edouard_Manet_093.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Baile_de_m%C3%A1scaras_en_la_%C3%B3pera_(Manet)#/media/Archivo:Edouard_Manet_093.jpg)

60. Fried, *La modernidad de Manet*, 215.

61. Véase https://es.wikipedia.org/wiki/La_ejecuci%C3%B3n_del_emperador_Maximiliano#/media/Archivo:Edouard_Manet_022.jpg

62. Foucault, *La pintura de Manet*, 25.

marera. Esta eliminación de la profundidad en favor de la superficialidad tiene también como consecuencia la reducción de la persona a puro rostro. Así, Olympia, la modelo Victorine Meurent, tiene en el cuello una fina cinta negra que actúa de separador cuerpo/cabeza y que permite que “Meurent se convierte aquí en todo un rostro”.⁶³ En cuanto a la luz, si en la pintura premoderna siempre se pintaba una fuente de iluminación determinada, en *Le fifre* (1866) “no hay ninguna iluminación procedente de arriba, ni de abajo (...) toda la iluminación procede de fuera del lienzo, pero incide en él en perpendicular”.⁶⁴

Pintura pura y tema

La naturaleza autorreflexiva y formalista de la pintura de Manet nos conduce a pensar el cuarto atributo fundamental de su pintura moderna o pura: el estatus de lo temático y lo narrativo. La pintura tradicional minimizaba el valor de la pintura, de la representación, al volcarse sobre su referente, lo representado —historia, significado, valor moral. En la tradición del cuadro como ventana la clave estaba en los objetos que se veían en él. Lo que más importaba era lo pintado. Sin embargo, ya Zola anticipó que para Manet y su generación, la vanguardia de la pintura pura, “el tema es un pretexto para pintar, mientras que para la gente sólo existe el tema”.⁶⁵ En esta dirección formalista, Bataille insiste en que “lo que cuenta en las telas de Manet no es el tema, lo que cuenta es la vibración de la luz”.⁶⁶ La tradición había valorado sobre todo la historia, lo contado por el cuadro. Los cuadros de Manet no tienen una narrativa evidente. Podemos añadirla, podemos pensar que los personajes del *Le déjeuner* han salido de paseo en la barca y han parado en este paraje del bosque a hacer un picnic; podemos pensar que Olympia está mirando a un cliente que ha entrado en su habitación y que él —u otro— ha enviado el ramo de flores. También *Un bar* “parece estar a punto de contar una historia, aunque no estamos seguros de cuál es esa historia”.⁶⁷ Mucho se ha escrito sobre los posibles

63. Marni R. Kessler, *Sheer Presence. The Veil in Manet's Paris* (Mineápolis y Londres: University of Minnesota Press, 2006), 45.

64. Foucault, *La pintura de Manet*, 39.

65. Zola, *Édouard Manet: Étude biographique et critique*, 159.

66. Bataille, *Manet*, 159.

67. Jack Flam, “Looking into the Abyss: The Poetics of Manet's *A Bar at the Folies-Bergère*”, en Collins, *Twelve Views of Manet's Bar*, 180.

temas psicológicos de este cuadro.⁶⁸ Flam expone posibles lecturas psicológicas. Una enseña que “la imagen en el espejo reúne lo que la camarera ve y lo que piensa”, de manera que “la presencia del hombre es como la visualización de un pensamiento en su mente, algo contemplado, quizás incluso deseado”; otra sugiere que es “el observador quien reflexiona sobre la dualidad de la mujer, viéndola, por un lado, fría, distante y distanciada, y, por otro, como receptiva, cálida y cariñosa”; finalmente la última propone que dado que “el hombre con bigote y sombrero de copa se parece mucho al hombre que se dirige a la camarera, esto sugiere que lo que vemos es la visión que este hombre tiene de la mujer. Es él quien la mira fijamente desde el balcón lejano, sin que ella lo vea, imaginando que es el objeto de su atención”.⁶⁹

En cualquier caso, hay poca narrativa o ninguna en los cuadros de Manet. No son narrativos. Pero en la tradición era la historia, la narratividad, lo que le daba sentido a la obra, lo que buscaba el público. Aquí encontramos otra razón para explicar el desagrado que público y crítica sintieron ante la obra de Manet, menos focalizada en lo temático, en lo narrativo, de lo que ellos hubieran deseado. Tal vez por eso la encontraron absurda, ininteligible. No supieron ver que era ante todo pintura. No cabe duda de que Manet no es un psicólogo, ni un filósofo, ni un moralista o historiador que use la pintura sin más como un medio para transmitir algo no pictórico, sea una historia, un significado o una lección moral. Manet es ante todo pintor. El formalismo indudable de Manet no es radical, no significa la supresión del tema. Entre la sobrevaloración anterior del tema y su eliminación con la pintura abstracta del principio del siglo xx, Manet representa un punto intermedio. Bataille, a pesar de ser un defensor del formalismo pictórico de Manet, da alguna clave para pensar la conciliación entre lo formal y lo temático en su pintura. La atención central de Manet a lo pictórico no supone “negligencia del tema”, ya que realmente “el tema de las telas de Manet está menos destruido que superado, menos anulado en provecho de la pintura desnuda que transfigurado en la desnudez de esta pintura”.⁷⁰ El tema no desaparece en la pintura pura de Manet: se transforma en pintura pura. Los temas que mejor conectan con esta

68. Bradford R. Collins, “The Dialectics of Desire, the Narcissism of Authorship: A Male Interpretation of the Psychological Origins of Manet’s Bar”, en Collins, *Twelve Views of Manet’s Bar*, 125-141.

69. Jack Flam, “Looking into the Abyss: The Poetics of Manet’s *A Bar at the Folies-Bergère*”, en Collins, *Twelve Views of Manet’s Bar*, 180.

70. Bataille, *Manet*, 159.

comprensión pura de la pintura son los *pequeños temas*, los temas y pequeñas cosas de la vida cotidiana, no los *grandes temas* de la religión, la mitología, la historia, etc. De ahí que Manet pinte una camarera, un picnic, el vapor de un tren, una prostituta, etc. Por eso insiste Bataille en que los cuadros de Manet siguen conservando títulos, o sea, temas, pero “se reducen a pretexto de la pintura”.⁷¹ El error de base está en creer —contra lo que realmente hace Manet— que la pintura pura es enemiga del tema. Al contrario, Manet la convierte en medio idóneo para sus temas. Hay tema, pero lo que importa de fondo es la pintura. Esto es lo moderno. Nuestra posición no es tan radical como la de Bataille en su minimización del tema en la pintura de Manet y posteridad: “La indiferencia respecto del tema no es sólo lo propio de Manet, sino del impresionismo entero y, salvo alguna excepción, de la pintura moderna”.⁷² Lo que afirmamos sin discusión es que Manet y su generación niegan la relevancia central que había tenido lo temático en la pintura tradicional en detrimento de la propia pintura. No puede defenderse con seriedad que en Manet la pintura sea mero medio para un tema. Pero tampoco que el tema sea simple pretexto para la pintura. Como veremos, el interés de Manet por su mundo, por la sociedad moderna naciente y el lugar del ser humano en el nuevo mundo, es no sólo indudable sino un rasgo esencial de su obra.

Pintor del mundo moderno: pintura pura y crítica sociopolítica

La quinta propiedad de la modernidad de Manet es el análisis y denuncia de la sociedad de su tiempo que hallamos en su pintura. Esta propiedad nos previene contra una mala posible interpretación de su estética que considera que su pintura pura significa apartarse de la crítica social y política. Todo lo contrario, mostraremos que su propia pintura pura, lejos de significar una pintura encerrada en sus problemas estético-artísticos, pretende representar, en tanto que pintura pura, un elemento crítico social y político de primer orden. El tema de Manet es su propio mundo moderno, pero “no pinta ni la historia ni el alma [...] su tarea no es la de representar tal pensamiento o tal hecho histórico”.⁷³ Lo que pinta es la pura presencia del mundo moderno, de la vida

71. Bataille, *Manet*, 133.

72. Bataille, *Manet*, 150.

73. Zola, *Édouard Manet: Étude biographique et critique*, 153.

parisina que ve y que él mismo vive. Éste es el principio pictórico, personal e intelectual al que nunca renuncia Manet: “pintar lo que ve”.⁷⁴ Sobre esta voluntad de Manet de visualizar lo pintado, Antonin Proust, gran amigo del pintor, cuenta una anécdota. Días antes de pintar *Le déjeuner* y *Olympia*, estaban en Argenteuil, a orillas del río, y vieron bañarse a algunas mujeres: “Pareciera —dijo Manet— que tenga que hacer un desnudo [...] Quiero hacer esto de nuevo, pero hacerlo en una atmósfera transparente, con personajes como los que vemos allí”.⁷⁵ Por eso, cuando le censuraban porque en sus cuadros “había cosas duras”, Manet respondía: “Estaban allí. Las vi. He hecho lo que he visto”.⁷⁶ En suma, Manet pinta la verdad, lo real. Aspira a “captar lo más directa e inocentemente posible la verdad, la impresión instantánea del pintor”.⁷⁷

Ahora bien, “pintar lo que se ve” no convierte a Manet, ni al pintor moderno, en general, en simple espejo que refleja sin más lo que sucede. El pintor moderno no ofrece la realidad en sí misma, sino una “traducción de la naturaleza en esta lengua original” que es su visión pictórica.⁷⁸ Lo que pinta el artista moderno pasa a través de él y es transformado por su propia visión de las cosas. Por tanto, “la obra de arte debe tener vínculos con el propio artista, es decir, con su visión, con su personalidad, más que con el modelo representado”.⁷⁹ La pintura pura de Manet no está reñida con su carácter moderno, con su voluntad de representar su circunstancia mundana. Al tiempo que pinta pintura, sin una posible separación, pinta su mundo moderno de París de tal modo que se presenta como crítica sociopolítica que combina el formalismo y el contextualismo. Advertimos con anterioridad que el formalismo que se deriva de la comprensión de Manet que exponen Zola, Greenberg, Bataille, Foucault o Bourdieu, debe matizarse. Aunque no sea un objetivo de este trabajo, ahí se nos plantea el interesante dilema entre el formalismo y el contextualis-

74. Bataille, *Manet*, 160. Una interpretación radical de esta fundamentación de la pintura sobre la visión se encuentra en Courbet, que decía sentirse incómodo ante la pintura religiosa, pues “no podía pintar un ángel porque nunca había visto uno” (citado en George H. Hamilton, *Manet and his Critics* (New Haven: Yale University Press, 1954), 55).

75. Citado en Gustavo Kortsarz: “*Le déjeuner sur l’herbe* del Jardín de las Delicias (Art is a Private Joke): una propuesta metodológica para una crítica al exceso interpretativo”, *Revista de Humanidades de la Universidad de Costa Rica* 4, núm. 1 (2014): 1-8, 2s.

76. Citado en Françoise Cachin, *Manet: “J’ai fait ce que j’ai vu”* (París: Gallimard, 1994) 61.

77. Fried, *La modernidad de Manet*, 289.

78. Zola, *Édouard Manet: Étude biographique et critique*, 147.

79. Jean-Pierre Leduc-Adine, “Prefacio”, Zola, *Écrits sur l’art*, 13.

mo como métodos de evaluación de las obras de arte. El formalismo supone una historia idealista del arte, pues sólo trata los cuadros y sus relaciones internas. Frente a él, el contextualismo afirma la lectura social como único método de comprensión de los cuadros, ya que sólo son comprensibles en su contexto social. En realidad, en la intención del artista, lo sepa o no, está actuando todo su mundo artístico y social y toda la historia de la que es consecuencia. Es evidente que la pintura, el arte en general, no se hace en la nada, a partir de cero, sin tener en cuenta la historia ni la sociedad, pero tampoco podemos admitir la tesis que entiende los cuadros como simples efectos de interacciones sociales. Nuestra posición es que hay que evitar la exageración del análisis social en detrimento del problema puramente pictórico, porque es necesario entender la estructura formal de una obra para poder comentarla de manera adecuada en clave sociopolítica. Nuestra metodología es evitar cometer errores en el plano de la interpretación formal para no repetirlos en el plano sociopolítico.

La pintura de Manet es pura, pero no debemos olvidar que también es pintor de la vida moderna, en concreto de París, ciudad que entonces era metrópolis de la nueva sociedad burguesa industrial, comercial y urbana, dotada con los nuevos avances como el tren, el gas, el alcantarillado, la fotografía, el teléfono y la luz eléctrica, ciudad de los espectáculos y diversiones burguesas; en suma, era el verdadero “signo del capital”.⁸⁰ No podemos soslayar los “significados simbólicos, filosóficos, sociales o políticos” que contiene.⁸¹ Los temas de Manet son sociales, la sociedad parisina de su tiempo, sólo una vez, en *L'exécution de Maximilien*, trató en forma directa temas políticos.⁸² El propio cuadro *Olympia*, ejemplo para Zola de la pintura pura de Manet y de su formalismo estético, trata pictóricamente el poder, dinero, esclavitud, disponibilidad del cuerpo, barrios bajos, dominio, negritud (racismo), etc., y la desnudez del personaje principal que alude a la verdad es como una metáfora del desvelamiento de estos problemas, un símbolo de cómo “la carne deviene mercancía” en la ciudad moderna.⁸³ Clark subraya que respecto de *Olympia* casi todos los

80. Clark, *The Painting of Modern Life*, 69.

81. Anne C. Hanson, “Manet’s Pictorial Language”, en eds. Françoise Cachin, Charles S. Moffett y Juliet Wilson Bareau, *Manet, 1832-1883* (Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 1983), 20-28, en específico, 20.

82. John House, “In Front of Manet’s Bar: Subverting the ‘Natural’”, en Collins, *Twelve Views of Manet’s Bar*, 233-250, en particular, 246.

83. Clark, *The Painting of Modern Life*, XXVII-XXVIII, 69. Véase Henry M. Sayre, *Value in Art. Manet and the Slave Trade* (Chicago y Londres: University of Chicago Press, 2002), 1-15.

comentarios críticos se vuelcan sobre el tema de la prostitución, mientras que hay muy pocas referencias y muy breves a los problemas sociales que representa el cuadro.⁸⁴ También en *Le déjeuner* Manet alude de forma velada a la prostitución con la rana pintada en la esquina izquierda baja del cuadro, pues *grenouille* era un término popular en la jerga parisina usado para referirse a una prostituta.⁸⁵ Al referirse al contraste entre el cuerpo blanco de Olympia y el negro de la sirvienta, Sayre ha sostenido que aquel equilibrio estético que, según Zola, perseguía Manet con las manchas claras y oscuras no debe ser tomado sólo como una declaración formalista, sino además como una “declaración de la igualdad entre las razas”, de modo que el cuadro, erigido ya en verdadero manifiesto formal de un programa social y político, es tanto un alegato contra la prostitución como contra la esclavitud y el racismo.⁸⁶ Es más, Sayre afirma que Zola, a pesar de la comprensión formalista de Manet que expone, sabía que “Manet pintó *Déjeuner* como un juicio sobre París [...] que *Olympia* era un ensayo sobre la prostitución, la esclavitud y la mercantilización del cuerpo en el Segundo Imperio. Pero no podía decirlo”, debido a la censura que ejercía el poder.⁸⁷ Defendemos esta interpretación sociopolítica del arte de Manet, sin que ello menoscabe el formalismo que representa su pintura pura.

La pintura de Manet expresa la lógica de dominio propia del mundo moderno capitalista, que todo lo objetiva al convertirlo en mercancía disponible. Es más, Jarauta considera que una clave explicativa de Manet se encuentra precisamente “en una sociedad dominada por la fantasmagoría de la mercancía”.⁸⁸ Esta lógica del amor a la mercancía se observa sobre todo en *Un bar*, un verdadero documento poético de la sociedad moderna.⁸⁹ El cuadro representa el mundo que le gustaba a Manet, el nuevo París de luces y diversiones, un mundo frívolo, alegre, erótico, un mundo superficial de brillo aparente movido por deseos y pasiones, pero su visión es oblicua, no ingenua. En el cuadro, la camarera, como las botellas, flores o frutas que se exponen en la barra, es “como un objeto entre objetos, muy objeto de nuestra mirada, un objeto de

84. Clark, *The Painting of Modern Life*, 88s.

85. Sayre, *Value in Art. Manet and the Slave Trade*, 21.

86. Sayre, *Value in Art. Manet and the Slave Trade*, 14 y 126.

87. Sayre, *Value in Art. Manet and the Slave Trade*, 149-175, y 199.

88. Jarauta, “Manet: otra manera de mirar el mundo”, 477.

89. Jack Flam, “Looking into the Abyss: The Poetics of Manet’s *A Bar at the Folies-Bergère*”, en Collins, *Twelve Views of Manet’s Bar*, 176.

consumo económico”.⁹⁰ Todos son objetos de deseo a disposición de la clientela. La camarera representa al nuevo “sujeto” en el mundo moderno de la objetivación, un sujeto alienado, extrañado de su subjetividad, *des-subjetivado*, “un sujeto como objeto”.⁹¹ Por ello aparece en el espejo ligada al cliente, al sujeto consumidor que la objetiva, que la convierte en mercancía. Pero ambos se manifiestan en el espejo, lo que nos recuerda que en la lógica moderna de dominio ambos son fantasmas, no verdaderos sujetos, aunque Manet es consciente de la particular objetivación que sufre la mujer. Para Baudelaire, tan cercano a Manet, la mujer es “una divinidad, un astro, que preside todas las concepciones del cerebro masculino [...] objeto de la admiración y de la curiosidad [...] una especie de ídolo [...] ser enigmático [...] invitación a la felicidad”.⁹² Manet es más perspicaz y moderno que Baudelaire en esta cuestión. Contra la tradición que va desde la *Venus de Urbino* de Tiziano hasta *La maja desnuda* de Goya, que solía pintar a Venus por debajo del punto de vista elevado del pintor, aunque fuese ligeramente, la *Olympia* de Manet está pintada algo desde abajo, e inaugura así una dirección que logrará su máxima expresión en *Une moderne Olympia* (1874) de Cézanne, que convertirá a la mujer —elevada sobre el ojo del pintor también en el cuadro— en mito dominante, en objeto de culto. Pero en Manet la posición elevada de la mujer no es para proponerla como mito, como diosa, sino para poner más de relieve la alienación de la mujer en la sociedad moderna, su conversión en objeto disponible de consumo. Bryson ha escrito que Manet simboliza con Olympia dos códigos sobre la mujer, “la mujer como Odalisca, como objeto de culto, ofrecida como espectáculo”, y “la mujer como Prostituta, disponible no sólo visualmente sino físicamente, la mujer como sexualidad abusada, como sexualidad explotada”, y añade que Manet no se coloca en un punto intermedio sino, al tiempo, en las dos posiciones, y se instala en el equívoco.⁹³

Un bar expresa mejor que ningún otro cuadro de Manet el nexo entre lo formal y lo social, y por tanto su visión del mundo moderno representado por París. En este sentido, representa su mejor logro de síntesis entre pintura pura

90. Carol Armstrong, “Counter, Mirror, Maid: Some Infra-thin Notes on *A Bar at the Folies Bergère*”, en Collins, *Twelve Views of Manet’s Bar*, 25-46, en específico, 44.

91. Armstrong, “Counter, Mirror, Maid”, 46.

92. Baudelaire, “El pintor de la vida moderna”, en Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*, 381s.

93. Norman Bryson, *Visión y pintura: la lógica de la mirada* (Madrid: Alianza, 1991), 152 y 154.

y crítica sociopolítica. Manet quería que lo estético/formal del cuadro llevara al desconcierto: dónde están las figuras que vemos en él, dónde estamos los espectadores, qué relaciones mantienen esos personajes entre sí y con nosotros. Estas preguntas no se responden de forma inmediata. La actitud que provoca el cuadro es de desorientación e incertidumbre, que comienzan siendo sólo formales, pero que pretenden evocar la naturaleza de la vida burguesa moderna. Así, Clark precisa que “lo que comienza como una serie de preguntas sobre las relaciones en el espacio, puede terminar como un escepticismo sobre las relaciones en general”.⁹⁴ Las incoherencias de *Un bar* debidas a la posición frontal de la camarera y a los reflejos oblicuos en el espejo anuncian una aparente falta de veracidad formal del cuadro, pero esta falta señala la verdad esencial, social y existencial de la obra en el sentido de que muestra el desorden de la sociedad moderna. La propia pintura pura se convierte en crítica social y política. “El cuadro carece de orden”, escribe Clark,⁹⁵ igual que la sociedad que refleja. El cuadro, escribe House, “en sus complejidades e inconsistencias calculadas, presentaba un mundo social —el promiscuo de los espectáculos de los bulevares, que es el epítome de las incertidumbres de la modernidad en la ciudad”.⁹⁶ Pinta la perdición del sujeto moderno, sin identidad, enajenado en la vida burguesa. Herbert ve en la camarera “el anonimato y la soledad propias de las relaciones caprichosas de la vida moderna”.⁹⁷ Bourriaud concluye que *Un bar*, en particular, y la pintura de Manet, en general, acredita “el definitivo nacimiento de un individuo exiliado de sus certezas respecto a su lugar en el mundo”.⁹⁸ Manet comprendió que no había mejor crítica social y política que convertir la propia obra en tanto que pintura pura en elemento crítico. Tiene menos poder crítico una obra que, por un lado, es un objeto estético, y por otro, en su contenido, lanza un mensaje crítico, como si fuera un panfleto. Esta separación desarma la crítica. El ideal es que la propia estética, la pintura pura en este caso, sea ya crítica social y política. El peligro de esta estética es que el espectador no entienda el potente mensaje crítico que encierra la

94. Clark, *The Painting of Modern Life*, 251.

95. Clark, *The Painting of Modern Life*, 253.

96. John House, “In Front of Manet’s Bar: Subverting the ‘Natural’”, en Collins, *Twelve Views of Manet’s Bar*, 247.

97. Robert L. Herbert, *Impressionism: Art, Leisure and Parisian Society* (New Haven y Londres: Yale University Press, 1988), 80.

98. Nicolas Bourriaud, “Michel Foucault: Manet and the Birth of the Viewer”, en Bourriaud, *Foucault, Manet and the Object of the Painting*, 16.

pureza de la obra de pintura pura y la entienda simplemente como puro objeto estético.

Desidealizando el arte

La sexta cualidad de la pintura de Manet es su carácter desidealizador, desmitificador, una nota definitoria clave del prosaísmo de la modernidad. Manet pinta el mundo moderno, pero además lo pinta con una voluntad desidealizadora. En principio, Manet reproduce la actitud que adopta Velázquez ante el mito, característica del mundo moderno cervantino y cartesiano.⁹⁹ Los dioses mitológicos representaban una idealización o perfección suprema de lo real. Así, Marte simboliza los valores más elevados de la guerra, el valor o el honor, y Venus la culminación perfecta del impulso amoroso. Pero en la modernidad, negada toda trascendencia, ya no hay mitos, ni religiones, ni historia, sólo mundo real. De acuerdo con ello, Velázquez traduce el mito al mundo, lo trae a la realidad cotidiana, la única existente. Según Ortega y Gasset, “Velázquez busca la raíz de todo mito [...] su logaritmo de realidad, y eso es lo que pinta”.¹⁰⁰ En *Los borrachos*, convierte a Dioniso en una reunión de borrachos, Vulcano está en una fragua, Esopo y Menipo son ahora mendigos, y Marte sólo es un hombre abatido y cansado. Éste es el espíritu prosaico de la modernidad: traer (traducir) lo ideal a lo real. También Manet desmitifica y prosifica. Su arte, con el impresionismo, es “una protesta contra el polvoriento arte de gabinete imperante, con sus majestuosos temas históricos y mitológicos”.¹⁰¹ La pintura de historia y mitos había ido desapareciendo desde 1840, pero Manet no aspira simplemente a eludir el mito y olvidarlo, quiere desmitificarlo. Además de lo mitológico, también lo religioso es objeto de desmitificación mediante su traducción a lo real. En *Le déjeuner* el pájaro que aparece en la parte superior simboliza el Espíritu Santo de los cuadros religiosos cristianos y

99. Sobre la relación Manet-Velázquez véase Gary Tinterow *et al.*, *Manet/Velázquez: The French Taste for Spanish Painting* (Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2003); Svetlana Alpers, “Velázquez’s Resemblance to Manet”, en Alpers, *The Vexations of Art. Velázquez and Others* (New Haven y Londres: Yale University Press, 2005), 219-261.

100. José Ortega y Gasset, *Introducción a Velázquez, Obras completas*, vol. 6 (Madrid: Fundación Ortega y Gasset, 2006), 627-654, en específico, 649.

101. Héctor Bernal Mora, “La explicación a la pintura del impresionismo”, *Nómadas: Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, núm. 33 (2012): 31-62, 37.

el bautismo se convierte en una mujer bañándose en una laguna en un día de pícnic. Pero Manet no desmitifica de forma directa el mito porque ya no hay mundo mitológico. Lo hace sobre el nuevo mito, sobre lo que queda del mito: el arte, en especial el gran arte del pasado. Para Manet, no hay ya otro mito que el arte. Ahora bien, desidealizar el arte del pasado como hace Manet implica en realidad desidealizar el arte, pues “el arte” no es sino el arte ya hecho, de manera que revolverse contra el arte del pasado, el único existente de momento, es revolverse contra el arte en general.

No podemos extendernos sobre el interesante problema de la voluntaria relación de Manet con el pasado artístico, pero sí hay que advertir que es “imposible encontrar dos cuadros de Manet que no estuvieran inspirados en otros cuadros, ya fueran antiguos o modernos”.¹⁰² Clay anticipa que Manet ha decretado el “final del aura” del pasado, razón por la cual en su relación con él ya “no se trata de la cita reverente, sino de solapar y reciclar”.¹⁰³ Manet no pretende copiar el arte del pasado, sino “asumir el arte de los maestros antiguos”, de manera que el pasado artístico representa para él —mediante su crítica— un impulso, una inspiración para avanzar.¹⁰⁴ La crítica del arte pasado es clave en el perfil del nuevo arte; de hecho, todas las notas de la pintura de Manet ya expuestas suponen la negación de las que definían al arte anterior. Manet busca el *logaritmo de realidad* del arte idealizado, o sea, desidealizarlo o desmitificarlo. Tal es su programa estético moderno de raíz velazqueña. Además de traducir las *fêtes galantes* de Watteau al mundo moderno, *Le déjeuner* de Manet trae en particular el mito del *Concierto campestre* (1510) de Tiziano al mundo real —aunque entonces se creía pintado por Giorgione. Las musas de Tiziano se han convertido en prosaicas mujeres y aquella escena simbólica ha devenido en un pícnic. Los cuadros de este tamaño (2 m x 2.6 m) solían reservarse para grandes escenas históricas, no para un almuerzo de personas corrientes sobre la hierba. *Olympia* responde a este mismo espíritu prosificador. La Venus idealizada de la *Venus de Urbino* (1538) de Tiziano es ahora una mujer real, mundana, en concreto Victorine Meurent, la modelo de Manet, prostituta y pintora, una mujer desnuda que rompe con los cánones de la desnudez femenina idealizada que ejemplificó Cabanel en su *Nacimiento de Venus* (1863) y que todavía insiste en la continuación del mito, ya invertido por Manet.

102. Fried, *La modernidad de Manet*, 35, 35-113.

103. Jean Clay, “Ointments, Makeup, Pollen”, *October*, núm. 27 (1983): 3-44, 38.

104. Fried, *La modernidad de Manet*, 133.

Si el espectador de Cabanel se encuentra ante un mar de cuya espuma nace una Venus ideal, el espectador de *Olympia* está ante un espacio que parece un burdel y ante los ojos de una mujer que lo implican en la escena como posible cliente. No cabe mayor traducción de aquella realidad mítica a esta realidad vulgar y cotidiana. El orbe mítico es traducido —negado— al mundo del presente. Éste es el sentido de su pintura de la vida moderna. Reflejar la vida contemporánea, tal como es, tal como la veía, sin atender demasiado al acabamiento ni por la minuciosidad de los detalles. De ahí la sensación de esbozados e inacabados que producen sus cuadros.¹⁰⁵ Pero no se trata meramente de reflejarla, sino de usar el reflejo para desmitificar o desidealizar el mito. Manet “parte de un tema mitológico y lo transporta al mundo [...] al mundo de los seres prosaicos”.¹⁰⁶ Contra las *grandes cosas*, la gran historia, los reyes, reinas y diosas, Manet “le da la espalda a la historia”,¹⁰⁷ pinta a la gente cotidiana, la multitud, las cosas de su mundo moderno: unos burgueses de pícnic, una prostituta, una camarera con jarras, el pífano, un torero muerto, una barra de bar, un balcón, un ferrocarril que no se ve, humo ... un reflejo en un espejo.

Conclusión

Todas las notas que definen la pintura de Manet (autorreflexividad, formalismo, bidimensionalidad, entre otras) fundamentan la idea de pintura pura. Son características propiamente pictóricas, es decir, constitutivas de la pintura. Por tanto, una pintura que se hace de acuerdo con ellas es una pintura que sólo quiere ser pintura. El hecho de que Manet pinte respetando la superficie plana, la luz real, los rasgos propios de la pintura, y los represente en el lienzo, quiere decir que pinta ante todo pintura. Esto es lo que llamamos “pintura pura”. Ya hemos advertido que esta pintura de la pintura no implica que Manet se vuelva de espaldas a su circunstancia humana, social y política. En absoluto. Manet siempre intentó pintar pintura pintando su mundo. Pinta lo que ve con pintura pura. Ésta es la modernidad de Manet. Pero, además, esta pintura pura se da la mano en Manet con su voluntad de desidealización del arte del pasado o del arte dominante en su época. Esta desmitificación de la

105. Fried, *La modernidad de Manet*, 200, 221.

106. Bataille, *Manet*, 143.

107. Bataille, *Manet*, 155.

pintura, del arte, en general, sintetiza la modernidad de Manet y anticipa la vanguardia artística de principios del siglo xx. La pintura pura no significa, contra lo que en principio podría pensarse, una idealización de la pintura. No quiere decir que la pintura —el arte en general— se considere algo superior al resto de la cultura y que, en consecuencia, no quiera verse mezclado con el resto de actividades humanas. No implica en suma que se aísle en su pureza superior y se convierta en una esfera autónoma. Más bien, esta desidealización que desarrolla Manet, y que luego profundizará la vanguardia en gran medida, consiste en desalojar al arte de la posición elevada que logró dentro de la cultura en el siglo xix, como si fuera una religión, superior al resto de experiencias culturales. Todos aquellos atributos propios de la pintura moderna de Manet representan una vuelta del arte sobre sí mismo, lo que, lejos de suponer que la pintura —el arte— se ponga por encima del resto de actividades humanas, quiere decir, al contrario, que la pintura —y el arte— se coloca en su sitio justo, marcado por sus propias características, como pura pintura que es volcada de manera reflexiva —pictóricamente— sobre la circunstancia de su tiempo. Todas esas notas definen al arte naciente, el nuevo arte moderno, un arte que sólo quiere ser arte y no la verdad última, la respuesta metafísica de todos los grandes problemas humanos. En suma, esto es lo que pretendía la modernidad, una autocrítica del arte para reducirse a lo que en esencia le es propio. Éste es el significado de la desidealización que despliega Manet: que la pintura sea sólo —y nada menos— pintura, pura pintura. Cuando Manet pintaba pintura estaba desidealizando la pintura, reduciéndola a las notas esencialmente pictóricas que la constituyen. ❀