

La modernidad pictórica de Manet: pintura autorreflexiva, plana y desidealizadora

Artículo de investigación

SECCIÓN CENTRAL

Carmen Gutiérrez-Jordano

Universidad de Sevilla, España
carmengutierrezjordano@gmail.com

—

Recibido: 3 de septiembre de 2022

Aprobado: 20 de octubre de 2022

Cómo citar este artículo: Gutiérrez-Jordano, Carmen (2023). La modernidad pictórica de Manet: pintura autorreflexiva, plana y desidealizadora. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte* 18(34). pp. 396-409. DOI: <https://doi.org/10.14483/21450706.20493>



<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>

Le déjeuner sur l'herbe, 1863. Musée d'Orsay.



La modernidad pictórica de Manet

Resumen

En este artículo mostramos la esencia de la modernidad pictórica de Édouard Manet. Su pintura se rebela contra los conceptos básicos de la pintura anterior, enarbolando una modernidad que consiste, en primer lugar, en que la pintura hace una crítica de sí misma para descubrir su propia esencia. Manet descubre que, además de esta autorreflexión, la pintura debe hacerse plana, tener un tema, reflejar la vida contemporánea y, finalmente, desidealiza el arte en general. En este trabajo analizamos cada una de esas características y presentamos la desidealización como síntesis final de la modernidad pictórica de Manet. Con ella, Manet pretende que el arte sea verdaderamente moderno, es decir, solo arte.

Palabras clave

Arte puro; desidealización; Manet; modernidad; pintura; planitud

Manet's Pictorial Modernity

Abstract

In this article we show the essence of Édouard Manet's pictorial modernity. His painting rebels against the basic concepts of previous painting, hoisting a modernity that consists, first of all, in painting criticizing itself in order to discover its own essence. Manet discovers that, in addition to this self-reflection, painting must become flat, have a theme, reflect contemporary life, and finally de-idealize art in general. In this article we analyze each of these characteristics and present the de-idealization as the final synthesis of Manet's pictorial modernity. With it, Manet claims that art must become truly modern, that is, just art.

Keywords

Pure art; deidealization; Manet; modernity; painting; flatness

La modernité picturale de Manet

Résumé

Dans cet article nous montrons l'essence de la modernité picturale d'Édouard Manet. Sa peinture se rebelle contre les concepts de base de la peinture antérieure, hissant une modernité qui consiste, d'abord, en la peinture se critiquant elle-même pour découvrir sa propre essence. Manet découvre qu'en plus de cette réflexion sur soi, la peinture doit devenir plate, avoir un thème, refléter la vie contemporaine, et enfin désidéaler l'art en général. Dans cet article, nous analysons chacune de ces caractéristiques et présentons la désidéalisation comme synthèse finale de la modernité picturale de Manet. Avec elle, Manet affirme que l'art doit devenir véritablement moderne, c'est-à-dire simplement de l'art.

Mots clés

Art pur ; désidéalisation ; Manet ; modernité ; peinture ; platitude

A modernidade pictórica de Manet

Resumo

Neste artigo mostramos a essência da modernidade pictórica de Édouard Manet. A sua pintura rebela-se contra os conceitos básicos da pintura anterior, erguendo uma modernidade que consiste, antes de mais, na a pintura criticando-se a si própria para descobrir a sua própria essência. Manet descobre que, além dessa auto-reflexão, a pintura deve tornar-se plana, ter um tema, refletir a vida contemporânea e, finalmente, desidealizar a arte em geral. Neste artigo

analisamos cada uma dessas características e apresentamos a desidealização como síntese final da modernidade pictórica de Manet. Com ela, Manet afirma que a arte deve se tornar verdadeiramente moderna, ou seja, apenas arte.

Palavras-chave

Pura arte; deidealização; Manet; modernidade; pintura; planicidade.

Kunaura ruraska Manet suti runa

Maillalachiska

Kai pangapi kilkaskapi munaku Eduard Manet suti runa kawachinga kunauramanda ruraskata mana allilla rimanakuskata ningapa kawakunsi kunaura pasariskata pangapi kilkaska sakingapa pangapi, Manet tariska kikin, uiaringapa imasami lluka churanga paipa ruraikunata pangapi allilla llugsingapa llukami kawachinga iman munakuningapa. Iman ñiralla, tukuchukuna niku tukuikuna kawachukuna iman ruraska tiapu allilla kunauramandata ruraska minumi ruraskata.

Rimangapa Ministidukuna:

Ruraikunalla; llugsichiska mana chipi kangapa, Manet chasa suti runa kilkadur, modernidad kunauramnada kausaita; pangapi churaska ruraikuna; planitud munaskasina allilla llugsiska.

Introducción: revolución simbólica

A Baudelaire, autor de *El pintor de la vida moderna* de 1863 —el mismo año en que aparecieron *Olympia* y *Le déjeuner sur l'herbe* (Imágenes 1 y 2)—, le gustaba Manet, pero no llegó a entenderlo, no llegó a vislumbrar la revolución artística que suponía su pintura, verdadera versión artística de la transformación social de su tiempo. Para Bataille, Manet era un “instrumento azaroso de una especie de transmutación”, pues “participó en el cambio de un mundo cuyas bases se estaban deshaciendo” (Bataille, 1955, p. 120). Baudelaire consideraba que Delacroix era el máximo pintor de aquel tiempo, el “jefe de la escuela moderna” (Baudelaire, 1846, p. 427), y Constantin Guys era el olvidado y verdadero pintor de la vida moderna, cuya misión fue “extraer la misteriosa belleza que en la modernidad ha puesto la vida humana sin querer” (Baudelaire, 1863, p. 695). El pintor moderno, a juicio de Baudelaire, es el que sabe “separar de la moda lo que puede contener de poético en lo histórico, y extraer lo eterno de lo transitorio” (Baudelaire, 1863, p. 694). Lo que está de moda no agota lo moderno, que abarca también lo permanente: “La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable” (Baudelaire, 1863, p. 695). Esto supo verlo Baudelaire en Guys, pero no especialmente en Manet, y ello a pesar de que el arte de Manet es una extraordinaria prueba de la poetización del mundo diario. Si Baudelaire no pudo comprender a Manet, se debió a que el concepto de modernidad artística de Manet es más rico y profundo que el del poeta. Manet reflexionó pictóricamente sobre su mundo, pero esta indudable característica de su arte no es suficiente para comprenderlo totalmente. Su modernidad fue revolucionaria, transformadora.

La “revolución simbólica” que, según Bourdieu, llevó a cabo Manet fue tan radical porque logró “hacer explícito lo implícito en la institución pintura” y “quebró la evidencia de la *doxa* de todo lo que se presuponía” (Bourdieu, 1998-2000, p. 201). Este es el significado de la modernidad pictórica de Manet, que implica “el surgimiento de un nuevo orden” (Bataille, 1955, p. 145) mediante la revelación de los presupuestos y limitaciones de la pintura anterior. Al hacer esto, Manet ha hecho “posible toda la pintura del s. XX, la pintura desde la cual se desarrolla el arte contemporáneo” (Foucault, 1989, p. 11). Esta es la razón de que crítica y público, que gustaban del arte anterior, sintieran un fuerte rechazo por la pintura de Manet, cuyos “cuadros fueron los primeros modernos” (Greenberg, 1960, p. 86).



Imagen 1. *Olympia*, 1863. Musée d'Orsay.



Imagen 2. *Le déjeuner sur l'herbe*, 1863. Musée d'Orsay.

Ser el primer pintor de la modernidad que abrió el s. XX ha justificado su calificación de *pintor mítico* (Puelles, 2019), pero también ha sido lo que ha dificultado su correcta comprensión. Para lograrlo, nos servirá de hilo conductor el concepto de modernidad de Greenberg, puesto que, para él, Manet es el primer y verdadero pintor moderno, es decir, la más alta expresión de la propia modernidad. Greenberg considera que lo moderno consiste en “el acrecentamiento, casi la exasperación, del impulso de autocritica que inició Kant” mediante “el empleo de los métodos propios de un saber para autocriticarse” (Greenberg, 1960, p. 85). La pintura moderna, por lo tanto, se vuelca reflexivamente sobre ella misma para aquilatarse, para purificarse, para limitarse a lo que es puramente la pintura, no por supuesto para negar la pintura, sino para así poder fundamentarse en lo pictórico. Esta operación es la que distingue a la modernidad de Manet: una crítica de la pura pintura para reducirse a la esencia de lo pictórico. Si el arte previo, “realista o naturalista, ocultaba el

medio y empleaba el arte [la pintura] para velar el arte [la pintura]", la modernidad artística —Manet— "usa el arte para destacar el arte" (Greenberg, 1960, p. 86). La pintura se vale de la pintura para manifestar lo pictórico. Nuestro trabajo consistirá en exponer los rasgos propios de lo pictórico. Esto es lo que hace Manet y lo que lo define como pintor moderno.

Pintura autorreflexiva

La pintura de Manet es ante todo pintura sobre la pintura. En el arte naturalista, el cuadro consiste en una ventana abierta a lo real, sea la historia, unos significados, el mundo o unos valores morales. Alberti entendió la pintura, como "ventana abierta desde la que se ve la historia" (Alberti, 1436, p. 105). El cuadro, como ventana, equivalía a un cristal transparente que no vemos; vemos lo que se ve a través de él. Vemos lo representado en él, y no reparamos en la representación, en el lienzo. No vemos la pintura sino lo pintado. La pintura es negada y encubierta. La modernidad de Manet consiste en que la obra ya no es aquella ventana de simple acceso a la realidad, sino inevitable puente de acceso al mundo. La pintura ya no es transparencia; es necesaria mediación. Pero, además, y sobre todo, Manet es moderno porque su pintura reflexiona sobre la propia

pintura: "La pintura, hasta entonces al servicio de la representación, se convierte en su propio objetivo y fin" (Jarauta, 2014, p. 475). Los cuadros de Manet ante todo se refieren a la propia representación, más que a lo que representan. Así es como el arte, en la modernidad de Manet, "recupera su soberanía (...) remitiéndose solo a sí mismo" (Jarauta, 2014, p. 476). El sujeto del cuadro ahora es la pintura, que deja de ser mero trampolín de algo no pictórico, lo representado, que era todavía entonces lo más valorado. Al contrario, Manet pretende que el espectador vea su pintura, la técnica, los pigmentos. Su primera meta es que el espectador no olvide que la pintura es antes que nada pintura. Por eso podía "pintar de manera casi idéntica muebles, libros, trajes, tapices, y los rasgos de la cara" (Fried, 1996, p. 284). Realmente, si la pintura es lo primordial es irrelevante qué se pinta.

Ahora bien, esto no significa que la pintura autorreflexiva de Manet pueda identificarse con la pura pintura abstracta. Ciertamente, enseña Foucault, "Manet no inventó la pintura no representativa, pues todo en su obra es representativo", aunque dio el primer paso "para que un día, por fin, se prescindiera de la representación" (Foucault, 1989, p. 60). Los lienzos de Manet representan, pero no se centran en lo representado, sino en los atributos propiamente pictóricos. Su pintura



Imagen 3. *Un bar aux Folies Bergère*, 1882. Courtauld Institute of Art.



Imagen 4. *Le chemin de fer*, 1873. National Gallery of Art (Washington).

ya no es aquel simple espejo del mundo con el que Platón comparaba a los cuadros. Ahora, además de representar, el cuadro es consciente de sí mismo como cuadro. Ya no es simple cristal a cuyo través vemos, sino que es un cristal que, al tiempo que ve mundo, se detiene sobre él mismo, de modo que Manet nos advierte de que todo lo que se ve mediante el cuadro es filtrado por el propio cuadro. Esto es lo que Manet subraya en *Un bar aux Folies Bergère* (1882. Imagen 3): el espejo que refleja a la camarera, las botellas, el cliente que está delante de ella y no vemos 'en la realidad' y sí en el reflejo, nos dan una visión deformada e incongruente de todo ello, prueba de que es filtro, como la propia pintura. Pero entonces el cuadro tiene que reflexionar primero sobre sí mismo. En *Le chemin de fer* (1873. Imagen 4), el cuadro, a pesar del título, no nos muestra el tren, sino vapor y la mirada de una niña que mira al tren que no se ve. Nos enseña el cuadro que, aunque se viese el tren en él, no sería el tren sino la representación pictórica de un tren. Manet desvela que las pinturas no son la realidad representada o pintada, sino representaciones —pinturas— de la realidad. Los lienzos son pintura, sobre todo, y lo real solo se presenta en ellos mediado pictóricamente. Esta autoconciencia artística define la modernidad de Manet.

Pintor de pintura

A pesar de las duras críticas que recibió su *Olympia*, Zola alabó la obra por su defensa de que la pintura es ante todo 'forma', o sea, pintura pura. Zola escribe que Manet "necesitaba manchas claras y luminosas, y puso un ramo; necesitaba manchas oscuras y coloca una mujer y un gato negros", y añade que ni él ni Manet

saben qué significa esto, pero que es "una obra de pintura, de gran pintura, que traduce en un lenguaje peculiar la verdad de la luz y la sombra, la realidad de las cosas y los seres" (Zola, 1867, p. 161). Para Zola, *Olympia* es pintura, no un puente hacia elementos extrapictóricos que subordinarían los aspectos pictóricos. La sustancia de la pintura es la pintura, no los significados. "Lo que vale en los lienzos de Manet no es el tema, lo que vale es la luz en vibración", escribe Bataille (1955, p. 159). También Bourdieu defiende este formalismo en Manet al definir su pintura como un "grupo de formas coloreadas", hasta el extremo de que "si solo damos un paso, encontraremos la pintura totalmente abstracta" (Bourdieu, 1998-2000, p. 522). Es natural que la pintura sea primariamente pintura, pues un pintor es primero pintor, no historiador, moralista o filósofo. Esta sencilla autorreflexión formalista es la que hizo Manet y lo que ha llevado a calificarlo de primer pintor moderno. Así, Zola subraya que Manet "sabe pintar, eso es todo", de manera que "no se le puede enjuiciar como moralista ni como literato, hay que enjuiciarlo como pintor" (Zola, 1867, p. 153). Manet, como cualquier otro pintor, además de pintar, filosofa, pero pictóricamente. En suma, "Manet fue más un ojo que un razonamiento" (Fried, 1996, p. 19). Manet es un intuitivo, no un teorizador (Duve, 2010, p. 15). Manet es un pintor poco cerebral, especialmente sensitivo. Este carácter intuitivo, formalista y sensitivo de su obra, y su alejamiento de la teoría, de la verbalidad, justifica, según Carrier, el misterio de sus cuadros, lo problemático que resulta explicarlos, y la multiplicidad de interpretaciones que ha provocado: "Uno de los motivos por los que su pintura se brinda a heterogéneos comentarios es porque Manet no era muy verbal" (Carrier, 1996, p. 86). El indudable formalismo de Manet, el hecho de

que sea primordialmente pintor de pintura, no implica que lo pintado sea pretexto de lo pictórico. El peso de la pintura no supone negar el contenido, los significados. Son elementos inseparables. La pintura de Manet nos dice algo, nos habla del mundo, pero lo dice pictóricamente, y solo pictóricamente.

Planitud y luz real

Greenberg sostuvo que los atributos propiamente pictóricos —superficie plana, características de los pigmentos, forma del soporte— “eran considerados por los maestros antiguos como elementos negativos que solo se podían reconocer de forma implícita o indirecta” (Greenberg, 1960, p. 86). Al contrario, el programa moderno aspira a que el arte en general y la pintura en particular se limiten a los elementos puramente pictóricos, artísticos. En consecuencia, “la pintura moderna entendió aquellas limitaciones como elementos positivos y los reconoció explícitamente” (Greenberg, 1960, p. 86). Por tanto, afirmó especialmente la bidimensionalidad, la planitud, y no solo porque el cuadro es plano, sino porque “la planitud era un rasgo único y peculiar de la pintura (...) la única característica que el arte pictórico no compartía con nada” (Greenberg, 1960, p. 87). La modernidad pictórica destacó la bidimensionalidad de la superficie del cuadro, su planitud como esencia de lo pictórico (Fried, 1996, p. 407). Es lo que la diferencia de las demás artes. Como pintor moderno, Manet intentó eliminar la profundidad, cuya representación era un gran ideal de la tradición pictórica occidental. La pintura tradicional pretendía reproducir bidimensionalmente fielmente la realidad, incluida su profundidad. La revolución moderna de Manet ha consistido, según Foucault, en “permitir en el interior de sus cuadros, dentro de lo que representaban, hacer uso de las propiedades materiales del espacio sobre la que se pintaba” (Foucault, 1989, p. 11). La modernidad “ha prestado especial atención a los medios materiales con los que se construye la ilusión y el parecido” (Clark, 1985, p. 10). Desde el inicio del Renacimiento, enseña Foucault, la pintura procuraba “ocultar que la pintura estaba insertada en un fragmento de espacio”, una tela, un muro, madera, y así, añade, “hacer olvidar al espectador que la pintura descansaba sobre una superficie rectangular de dos dimensiones y sustituir este espacio material por un espacio representado que negaba el espacio sobre el que se pintaba” (Foucault, 1989, p. 12).

A pesar de que el arte pictórico es bidimensional, la pintura antes de la modernidad intentó crear la ilusión

representacionalmente de la tridimensionalidad o profundidad. También la pintura premoderna intentó velar otro atributo real de la pintura, el hecho de que materialmente un lienzo se ilumina por una luz real y concreta. Para ello procuró “representar una iluminación originada dentro del lienzo” (Foucault, 1989, p. 12). Antes se pintaba una concreta fuente de luz, pero Manet, en *Le fifre* (1866), no pinta “ninguna iluminación procedente de arriba, ni de abajo (...) toda la iluminación procede de fuera del lienzo” (Foucault, 1989, p. 39). En el fondo, lo que se pretende es reemplazar la realidad material del lienzo —esto es, que consiste en una superficie plana bañada con una luz concreta— por elementos ilusorios representados en el mismo lienzo: la tridimensionalidad o profundidad y la luz interior. Con ello, se procuraba encubrir y hacer olvidar la realidad material de la pintura. Manet es moderno porque, en lugar de llevar a cabo esta sustitución de lo material por lo imaginario, subraya “las cualidades o limitaciones materiales del lienzo, que la tradición pictórica había tratado de eludir y velar” (Foucault, 1989, p. 14). El mecanismo de Manet para lograrlo es representar en el lienzo que es realmente: planitud con luz concreta exterior. Manet incorpora la realidad material del lienzo en lo en él representado. Así es como Manet, según Foucault (1989, p. 14), inventa el “cuadro-objeto, el cuadro como materialidad, como objeto pintado que refleja una luz exterior”. Manet traslada el lado de objeto de un lienzo a su lado imaginario, representativo. Intenta que, imaginariamente, el lienzo represente el objeto que es. No quiere engañar al espectador haciéndole ver profundidad en el lienzo e iluminación procedente de su interior. La pintura es —queramos o no— bidimensional e iluminada por luz externa, pero Manet no se contenta con ello y aspira a representarlo en lo representado. Las obras de Manet “confiesan la superficie plana sobre las que están pintadas” (Greenberg, 1960, p. 86). De *La musique aux Tuileries* (1862. Imagen 5) a *Bal masqué à l'Opéra* (1873. Imagen 6) se observa una evolución en la pintura de Manet que va desde un resto de profundidad todavía en 1862 a la casi desaparición de la misma en ese último cuadro, en el cual las figuras están colocadas en el primer plano, y suprime prácticamente el espacio entre el borde del lienzo y el fondo. Manet ya expresó la planitud de la superficie pictórica en *Dejeuner* (Fried, 1996, p. 294). Manet elimina la tridimensionalidad o profundidad para representar en la superficie pictórica bidimensionalidad material. Esta supresión es representada en *Dejeuner* mediante el bosque/telón, en *Olympia* con la pared y las cortinas que cierran el espacio del fondo, y en *L'exécution de Maximilien* con un muro que obstruye el fondo. *Un bar* representa, paradójicamente, el



Imagen 5. *La musique aux Tuileries*, 1862. National Gallery (Londres)



Imagen 6. *Bal masqué à l'Opéra*, 1873. National Gallery of Art (Washington)

cerramiento del fondo, la aniquilación de la profundidad; el elemento que cierra el espacio del fondo es un espejo, que representa como profundidad una ilusión, concretamente el reflejo de lo que está delante de la camarera.

Pintura pura y tema

La pintura, tradicionalmente, ha infravalorado la pintura misma: la representación en favor de lo representado, de la referencia, sea un significado, una historia o una categoría moral. Cuando el cuadro se entiende como ventana, lo más importante son los objetos que representa, lo pintado. Zola, en cambio, advirtió que para Manet “el tema es un pretexto para pintar, mientras que para la gente solo existe el tema” (Zola, 1867, p. 159). La tradición da primacía a lo contado en el lienzo, a la historia. En las obras de Manet podemos descubrir —añadir, diríamos mejor— una historia, una narración, pero desde luego no se nos da evidentemente. No podemos estar seguros de que la narración que creemos encontrar en *Déjeuner* o en *Olympia* se corresponda con la

‘verdad’ del cuadro. Flam asegura que *Un bar* “parece estar a punto de contarnos una historia, pero no estamos seguros cuál” (1996, p. 180). Podemos afirmar que los cuadros de Manet no son narrativos. Por eso, crítica y público no entendieron el arte de Manet, porque para ellos la historia era la condición de posibilidad de comprensión de la pintura. No llegaron a ver que la pintura de Manet era sustancialmente pintura, y no pintura para contarnos otras cosas. Manet es por encima de todo un pintor. Pero esto no implica la desaparición de lo temático. Manet, contra la tradición, no sobrevalora el tema, pero tampoco lo suprime como luego hará la abstracción pictórica. Su meta es armonizar tema y forma. Finalmente, sostiene Bataille, no hallamos en Manet “descuido del tema”, sino que, más bien, “el tema de sus lienzos está más superado que destruido, no anulado en beneficio de la pura pintura sino trasfigurado en la pureza de la pintura” (Bataille, 1955, p. 159). En el formalismo de la pintura de Manet, el tema no se ha volatilizado; más bien, se ha trasfigurado en pura pintura. De ahí que los lienzos de Manet sigan teniendo títulos, temas, pero “se reducen a pretexto de

la pintura" (Bataille, 1955, p. 133). No acompañamos ya a Bataille en esta exageración formalista e infravaloración del tema: "La indiferencia ante el tema es lo propio de Manet, del impresionismo y, a excepción de algún caso, de la pintura moderna" (Bataille, 1955, p. 150). Manet no enfrenta pintura pura y tema. Lejos de ello, lo que hace Manet es convertir a la pintura desnuda en medio adecuado para expresar sus temas. Lo moderno de Manet es defender lo temático, aunque sea lo pictórico el valor fundamental. Manet le ha quitado al tema la trascendencia sustancial que, en perjuicio de la pintura, tuvo en la tradición que él había heredado. No se puede afirmar que lo pictórico sea un simple instrumento de lo temático. Pero tampoco se puede sostener que el tema se convierta en un pretexto de lo pictórico. La atención de Manet al tema de su tiempo y del puesto que ocupa el ser humano en la sociedad moderna es una característica primordial de su arte.

Manet pinta la alienación que ve

Manet convierte su mundo moderno en tema de su pintura, pero no se propone "representar un pensamiento determinado ni un hecho histórico concreto" (Zola, 1867, p. 153). Su tarea es analizar y denunciar la vida moderna mediante la pintura de gente y escenas corrientes. Pinta la presencia desnuda de la vida moderna, la vida del París que él observa y experimenta. Manet se plantea como método pictórico inexorable "pintar lo que ve" (Bataille, 1955, p. 160). De ahí que, al ser denostado por pintar "cosas duras", Manet replique que "estaban allí. Yo las vi. He pintado lo que he visto" (cf. Cachin, 1994, p. 61). Manet presenta la verdad, lo que ve. Su pretensión no es otra que "aprehender lo más ingenua y directamente posible la verdad, la percepción instantánea del artista" (Fried, 1996, p. 408). Pero 'pintar lo que ve' no hace de la pintura de Manet un mero reflejo de lo que acontece. Manet, como pintor moderno, no da lo real sin más, sino una "traducción de la naturaleza en esa lengua original" que es su ojo pictórico (Zola, 1867, p. 147). Lo que Manet pinta ya está trasfigurado por su peculiar percepción. Sus cuadros tienen más relación con su temperamento que con lo representado.

El formalismo pictórico es un idealismo, pues considera que los cuadros pueden entenderse tratando exclusivamente los cuadros y sus vínculos internos. El contextualismo, en cambio, cree que la única manera de comprender los cuadros es leyéndolos desde su contexto sociohistórico. Resulta claro que ningún pintor, ningún ser humano en general, actúa *ex nihilo*,

al margen de su contexto social e histórico. En todo lo que hacemos y pensamos interviene, aunque no queramos, nuestra y su historia. Tampoco la pintura se escapa de esta ley. Ahora bien, tampoco admitimos la reducción de la pintura, de las obras artísticas, a meros productos que surgirían mecánicamente de relaciones sociales. Por tanto, debemos evitar la radicalización del contextualismo social, que olvida el análisis puramente pictórico. Creemos que sin comprender la configuración formal de un cuadro no se lo puede interpretar correctamente en clave social, histórica y política. Manet es tanto pintor puro como pintor de la vida moderna. En concreto, es el pintor de París, la ciudad modelo del nuevo mundo moderno, burgués, urbano, comercial e industrial; la ciudad de los grandes adelantos tecnológicos de la época y de las diversiones y espectáculos de la burguesía. París era el "signo del capital" (Clark, 1985, p. 69). Por eso su pintura, en tanto presenta París, está cargada de "significados simbólicos, filosóficos, sociales o políticos" (Hanson, 1983, p. 20). *Olympia*, el cuadro con el que Zola ejemplificaba el formalismo pictórico de Manet, nos habla —pictóricamente— sobre poder, disponibilidad del cuerpo, esclavitud, barrios bajos, racismo, etc. La desnudez de *Olympia*, su modelo Victorine Meurent, es como una alusión metafórica a la verdad, o desvelamiento de estos temas. *Olympia* simboliza cómo, en la ciudad moderna, "la carne deviene mercancía" (Clark, 1985, pp. XXVII-XXVIII, 69). Suele comentarse mucho cómo Manet trata en *Olympia* y en *Déjeuner* el problema de la prostitución, pero se olvida demasiado injustamente que estos cuadros están plagados de sugerencias a los temas y valores sociales del momento histórico (cf. Sayre, 2002, p. 1-21). El cuerpo desnudo y blanco de *Olympia* contrasta con el negro de la sirvienta, pero Sayre indica que este contraste y la armonía artística que buscaba Manet, según Zola, con las manchas oscuras, negras, y las luminosas y claras, no solo tienen que interpretarse en clave estética, sino que, sobre todo deben comprenderse como una "declaración de igualdad entre razas" (Sayre, 2002, pp. 14, 126). El cuadro, por tanto, representa todo un programa social con calado político. La propia formalidad estética es una denuncia contra el racismo, la esclavitud y la prostitución. Sayre aclara que el propio Zola era consciente de que "Manet pintó *Déjeuner* como un juicio sobre París (...) que *Olympia* era un ensayo sobre la prostitución, la esclavitud y la mercantilización del cuerpo" (Sayre, 2002, p. 199).

El arte de Manet pretende pintar el esquema de dominio y objetivación que define al mundo moderno, que convierte todo lo real en mercancía a nuestra

disposición. Jarauta declara que no se puede entender la pintura de Manet sin situarla en su contexto, en “una sociedad dominada por la fantasmagoría de la mercancía” (2014, p. 477). *Un bar aux Folies Bergère*, preciso documento pictórico de la vida moderna, es tal vez la mejor expresión que nos ha legado Manet de esta lógica de mercantilización. En él pinta el mundo que le gustaba, el París moderno y frívolo, erótico y alegre, una ciudad de diversiones y falsas luces, un mundo de brillo superficial y aparente, impulsado por las pasiones y los deseos. Pero la percepción de Manet no es ingenua ni inocente, sino indirecta y oblicua. La camarera que aparece en el lienzo, igual que las flores, botellas o frutas, es “como un objeto entre objetos, muy objeto de nuestra mirada, un objeto de consumo económico” (Armstrong, 1996, p. 44). Todos son objetos disponibles para satisfacer el deseo de los clientes consumidores. Esta camarera no es sino el ‘sujeto’ en el mundo objetivador moderno, un sujeto que ha perdido su subjetividad, alienado, extrañado de su mismidad. El sujeto moderno está *des-subjetivado*, es “un sujeto como objeto” (Armstrong, 1996, p. 46). Por eso la camarera aparece también como reflejo en el espejo, vinculada al cliente, al nuevo sujeto que es un sujeto consumidor que la objetiva convirtiéndola en mercancía. Ahora bien, los dos, camarera y cliente, se revelan en el espejo, lo que nos enseña que en el moderno sistema de dominio no son verdaderos sujetos, sino sombras, reflejos, seres alienados que han perdido la sustancia humana.

Aunque hemos igualado al hombre —cliente— y a la mujer —camarera—, realmente no son iguales. Tampoco lo son para Manet, que reconoce la especial mercantilización y objetivación que padece la mujer. Es muy significativo recordar la comprensión de la mujer que expone alguien tan cercano a Manet como Baudelaire. Para él, 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” (Baudelaire, 1863, pp. 713s). Manet se aparta de esta comprensión tan romántica y tradicionalista de Baudelaire. La tradición pictórica que va desde Tiziano y su *Venus de Urbino* hasta Goya, con su *Maja desnuda*, normalmente pintaba a Venus por debajo del punto de vista del pintor, que siempre estaba elevado, aunque en algunos casos fuese ligeramente. Frente a esta comprensión que ponía al pintor —hombre— por encima de la supuesta diosa, Manet pinta a Olympia ligeramente desde abajo, dando así comienzo a una nueva ‘tradicional’ que alcanza su mayor ejemplo en la obra de Cézanne titulada, no casualmente,

Une moderne Olympia (1874), donde la mujer —completamente por encima del ojo del pintor, incluido el pintor pintado en el cuadro— se convierte en objeto de culto, mito dominante. No obstante, si Manet ha elevado a la mujer no ha sido para presentarla, según hizo Baudelaire, como diosa o mito, sino más bien para subrayar la conversión de la mujer en objeto disponible de consumo en la sociedad moderna de su época, su mercantilización. Según Bryson, con Olympia, Manet representa dos figuras simbólicas de mujer, “la mujer/Odalisca, objeto de culto, ofrecida como espectáculo”, y “la mujer/Prostituta, disponible no solo visualmente sino físicamente, la mujer como sexualidad abusada, como sexualidad explotada” (Bryson, 1991, p. 152). Bryson considera que Manet evita situarse en el medio entre estos dos tipos de mujer; asume los dos y juega al equívoco (Bryson, 1991, p. 154). Nosotros creemos, en cambio, que evita la primera figura para representar más bien la segunda, aunque sea usando el esquema de la mujer/Odalisca.

Un bar es la mejor expresión del vínculo entre lo social y lo formal lograda por Manet. Representa también su mejor visión del mundo moderno que simboliza París. Manet quiso que, formalmente, el cuadro nos produjera desconcierto, y lo consiguió, porque sigue siendo tema de discusión entre especialistas la respuesta a preguntas tales como dónde están las figuras que se observan en el cuadro, dónde estamos los espectadores, qué relaciones tienen esos personajes entre ellos mismos y con nosotros. Es evidente que ninguna de estas preguntas se puede responder inmediatamente, ni mediatamente, porque siguen generando acalorados debates. Las incongruencias que de entrada muestra el cuadro producen incertidumbre, desorientación. Pero Manet pretendía que estos sentimientos, que en principio solo son debidos a problemas estéticos y formales de la obra, tuviesen una lectura más profunda y fuesen provocados por el carácter de la vida burguesa moderna. Clark aclara que “lo que empieza como un conjunto de preguntas sobre las relaciones de los personajes del cuadro en el espacio, puede acabar como escepticismo sobre las relaciones humanas en general” (Clark, 1985, p. 251). 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, en el fondo, apuntan a la verdad esencial, existencial y social del cuadro, es decir, al desorden de la sociedad moderna que manifiesta la obra. Clark ha escrito que “el cuadro no tiene orden” (p. 253), y nosotros añadimos que, de igual modo, carece de orden la sociedad que representa. House insiste en

que este cuadro, “en sus incongruencias y complejidades calculadas, presentaba un mundo social —el heterogéneo mundo de los espectáculos de los bulevares, resumen de las incertidumbres de la modernidad en la ciudad” (House, 1996, p. 247). *Un bar* representa la pérdida y desorientación del sujeto moderno, carente de identidad propia, extrañado de sí mismo en la vida moderna. Herbert ha escrito que la camarera del cuadro representa “la soledad y el anonimato que caracterizan a las relaciones arbitrarias de la vida moderna” (Herbert, 1988, p. 80). La obra de Manet, y especialmente *Un bar*, atestigua “el nacimiento de un individuo exiliado de sus certezas respecto a su puesto en el mundo” (Bourriaud, 2009, p. 16). Esto es lo que veía Manet y lo que pintó.

Desidealización de la pintura

Manet representa el mundo moderno, pero lo hace además con una voluntad desidealizadora. De entrada, podemos afirmar que Manet adopta la misma actitud que Velázquez ante el mito, una actitud propia del mundo moderno de Cervantes y Descartes. No podemos extendernos sobre la interesante relación existente entre Manet y Velázquez, y la admiración que el pintor francés sintió siempre por el español (cf. Tinterow, 2003; Alpers, 2005, pp. 219-261). En el mito, los dioses simbolizaban la idealización o plenificación del ámbito de realidad al que se refieren. Por ejemplo, Venus representa lo mejor de lo erótico, su perfección, y Marte, a su vez, los valores idealizados de la guerra en su más alta expresión, el honor o el valor. Pero la modernidad ha negado lo trascendente, niega lo mítico y afirma lo único existente, la prosaica realidad material cotidiana. No hay dioses, no hay mito. Este es el significado de esta primera modernidad. Velázquez, hijo de esta modernidad materialista junto a Cervantes y Descartes, trae el mito a la realidad cotidiana, lo traduce en experiencia mundana. Ortega y Gasset ha asegurado perspicazmente que Velázquez pretende hallar “la raíz de todo mito”, o sea, “su logaritmo de realidad” (OG Intr. a Velázquez 1943, OC, v. 6 ... 627-654, p. 649). Por eso pinta a Dioniso junto a unos borrachos en *Los borrachos*, pinta a Vulcano trabajando en una fragua, Marte está sentado en el borde de una cama, con gesto decaído, y convierte en mendigos a Esopo y Menipo. El prosaísmo de esta primera modernidad trae a la tierra la idealidad. La segunda modernidad que inicia Manet continúa este movimiento prosificador y desmitificador. Su pintura protesta contra el arte académico y totalmente idealizado, “con sus majestuosos temas históricos y mitológicos” (Bernal, 2012, p. 6).

Pero ya no se cree en el mundo idealizado del mito, que fue el enemigo de la primera modernidad. De ahí que Manet no tenga ya que desidealizar el mito. Desmitifica el nuevo mito, lo que ha ocupado el lugar que antes habitaba el mito: el arte elevado del pasado, el arte en general. Manet considera que, en su tiempo, el arte es el único mito. Ya en el mundo de Cervantes el mito ha quedado limitado a imaginación mental de Don Quijote: los molinos solo son gigantes en la fantasía quijotesca. Solo queda la imaginación creativa del arte como resto moderno del mito. Esta es la herencia que recibe Manet para centrar su segunda modernidad en el propio arte. Desidealizar el arte equivale a desmitificar el arte del pasado, ya que realmente en cada momento histórico solo es arte el arte ya acontecido, el arte del pasado.

El vínculo de Manet con el arte del pasado es notorio, hasta el extremo de que “no se pueden hallar dos cuadros de Manet que no se inspiren en otros cuadros, sean antiguos o modernos” (Fried, 1996, p. 35; cf. Fried, pp. 23-135). El arte de Manet representa el “final del aura” del pasado artístico, de modo que su relación con él ya no es de veneración, ni de “cita reverente, sino de montarse sobre él y reciclarlo” (Clay, 1983, pp. 3s). En vez de imitarlo, Manet quiere “hacerse cargo del arte de los antiguos maestros”, y esto significa que el arte del pasado es para Manet, una vez criticado, inspiración para seguir avanzando (Fried, 1996, p. 167). Manet persigue lo que tiene de realidad el arte idealizado, o sea, pretende desmitificarlo. Este es el proyecto estético de su modernidad. En *Dejeuner* no solo traduce al mundo moderno las *fêtes galantes* de Watteau, sino que sobre todo baja a la realidad cotidiana toda la idealidad mitológica contenida en el *Concierto campestre* (1510) de Tiziano. Las musas de ese cuadro han devenido mujeres corrientes y el simbolismo mítico que representan se ha convertido en un prosaico pícnic de unos habitantes del París de cada día. Incluso, materialmente, ha representado esta traducción de lo ideal en realidad: el cuadro tiene un tamaño que entonces se usaba exclusivamente para motivos históricos y no para pintar un prosaico día de campo. También *Olympia* obedece a esta voluntad desmitificadora. En la *Venus de Urbino* (1538) ha pintado Tiziano una Venus mítica que en la traducción de Manet se ha convertido en una mujer mundana, una prostituta que en realidad es su modelo, Victorine Meurent. Al mismo tiempo, Manet niega el canon del desnudo femenino ideal, representado en el mismo año por *Nacimiento de Venus*, obra de Alexander Cabanel que adquirió Napoleón III y que suponía todavía el mantenimiento del mito y su acogida popular. En el cuadro idealizado de Cabanel, la Venus mítica nace de la

espuma marina; en la *Olympia* de Manet el espectador se introduce en un ambiente muy real que puede ser un burdel, y observa cómo la mirada fija de Olympia lo mira a él mismo, convirtiéndolo en visitante del negocio. Así, traduce Manet aquella idealización de Cabanel al mundo moderno prosaico de París. El mito, ya negado, solo existe de esa forma en el mundo real. El último paso de la modernidad de Manet es esta desmitificación que consiste finalmente en pintar la vida del presente que él mismo veía. Por eso Manet no se preocupaba en exceso por los detalles y el acabado minucioso de la obra, lo que explica la sensación que tenemos, ante sus cuadros, de que estamos delante solo de esbozos. (Fried, 1996, pp. 272, 303). La modernidad de Manet refleja la vida contemporánea para desmitificar el mito, para desidealizarlo. Bataille (1955, p. 143) ha escrito que Manet “parte de un tema mítico y lo transporta al mundo de los seres corrientes”. Manet pinta la gente que le rodea, la multitud, “se vuelve de espaldas a la historia” (Bataille, 1955, p. 155), se olvida de dioses, héroes y reyes. Pinta cosas pequeñas, gente de pícnic, una camarera en un bar, un tren que no vemos, vapor, y lo más pequeño, el reflejo de un espejo.

Conclusión

La desidealización del arte sintetiza la modernidad de Manet con todas las notas que hemos analizado, y su desmitificación adelanta el espíritu de gran parte de la vanguardia del s. XX. Esta desidealización del arte pretende que el arte deje de ser la instancia superior de la cultura. Contra la comprensión casi religiosa del arte en el s. XIX, la modernidad de Manet —y así lo testimonian las cualidades ya expuestas— consiste en una toma de conciencia de sí mismo por parte del arte, para así instalarse en el lugar que le corresponde como actividad puramente artística. Manet anticipa un arte que tan solo pretende ser arte, no una especie de verdad salvadora, religiosa, que da respuesta a los enigmas últimos. Si recordamos, en esto consistía la modernidad, autorreflexión del arte con la intención de limitarse a su esencia. Esto es lo que ha hecho finalmente Manet con su desidealización del arte como exquisito culmen de su propia modernidad.

Referencias

- Alberti, L. B. (1436). *Sobre la pintura*. Valencia: Fernando Torres, 1976.
- Alpers, S. (2005). Velázquez's Resemblance to Manet, en *The Vexations of Art. Velázquez and Others*, New Haven-London: Yale University Press, 219-261.
- Armstrong, C. (1996). Counter, Mirror, Maid: Some Infra-thin Notes on *A Bar at the Folies Bergère*, en *Twelve Views of Manet's Bar*, Princeton: Princeton University Press, 25-46.
- Bataille, G. (1955). Manet, en *Œuvres complètes*, IX, Paris: Gallimard, 1979, 103-167.
- Baudelaire, Ch. (1846). Salon de 1846, en *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, 1976.
- _____. (1863). Le peintre de la vie moderne, en *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, 1976.
- Bernal Mora, H. (2012). La explicación a la pintura del impresionismo. *Nómadas: Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, nº 33, 31-62.
- Bourdieu, P. (1998-2000). *Manet. Une révolution symbolique. Cours au Collège de France*. Paris: Seuil, 2013.
- Bourriaud, N. (2009). Michel Foucault: Manet and the Birth of the Viewer, en *Foucault, Manet and the Object of the Painting*, London: Tate, 7-19.
- Bryson, N. (1991). *Visión y pintura: la lógica de la mirada*. Madrid : Alianza.
- Cachin, F. (1994). *Manet: "J'ai fait ce que j'ai vu"*. Paris: Gallimard.
- Carrier D. (1996). Art History in the Mirror Stage: Interpreting *A Bar at the Folies-Bergère*, en *Twelve Views of Manet's Bar*, Princeton: Princeton Univ. Press, 71-90.
- Clark, T. J. (1999). *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*. Princeton: Princeton University Press.
- Clay, J. (1983). Ointments, Makeup, Pollen. *October*, v. 27, 3-44.
- Duve, Th. (2010). ¡Ah! Manet ... ¿Cómo construyó Manet *Un bar aux Folies Bergère*? *Ramona*, nº 98, 11-19.

Flam, J. (1996). Looking into the Abyss: The Poetics of Manet's. *A Bar at the Folies-Bergère*, en *Twelve Views of Manet's Bar*, Princeton: Princeton Univ. Press, 164-188.

Foucault, M. (1989). *La pintura de Manet*. Barcelona: Alpha Decay, 2005.

Fried, M. (1996). *Manet's Modernism or, The Face of Painting in the 1860's*. Chicago: University of Chicago Press.

Greenberg, C. (1960). Modernist Painting, en *The Collected Essays and Criticism*, v. 4, Chicago-London: The University of Chicago Press, 1993, 85-93.

Hanson, A. C. (1983). Manet's pictorial language, en *Manet, 1832-1883*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 20-28.

Herbert, R. L. (1988). *Impressionism: Art, Leisure and Parisian Society*. New Haven-London: Yale University Press.

House, J. (1996). In Front of Manet's Bar: Subverting the 'Natural', en *Twelve Views of Manet's Bar*, Princeton: Princeton Univ. Press, 233-250.

Jarauta, F. (2014). Manet: otra manera de mirar el mundo. *Sociología histórica*, nº 4, 473-478.

Ortega y Gasset, J. (1943). Introducción a Velázquez, en *Obras completas*, v. 6, Madrid: Fundación Ortega y Gasset, 2006, 627-654.

Puelles Romero, L. (2019). *Mítico Manet. Ideologías estéticas en los orígenes de la pintura moderna*. Madrid: Abada Editores.

Sayre, H. M. (2002). *Value in Art. Manet and the Slave Trade*. Chicago-London: University of Chicago Press.

Tinterow, G. et al. (2003). *Manet/Velázquez : The French Taste for Spanish Painting*. New York : The Metropolitan Museum of Art.

Zola, É. (1867). Édouard Manet: étude biographique et critique, en *Écrits sur l'art*, Paris: Gallimard, 1991, 137-169.