

Manet y sus teóricos. Ideologías estéticas en los orígenes de la pintura moderna

di *Luis Puellas Romero*

lpr@uma.es

It is analysed in these lines how the "aesthetic ideologies" of three fundamental authors, Baudelaire Zola and Mallarmé, intervened in the mythification of Manet as the origin of modern painting. Each one of these ideologies held points of view that the passage of time has assimilated in the notion of "the modern", and all three gather most of the interpretations that this painter has received from the current historiography. A constellation of regulatory ideas is thus composed, with which the notion of modernity is defined.

Si exceptuamos sus propias apariciones en cuadros corales, tales como *La musique aux Tuileries* y *Le bal masqué*, de Édouard Manet sólo se conocen dos autorretratos, ambos realizados entre 1878 y 1879. Situados ante uno de ellos, su *Autoportrait à la palette* (colección particular, New York; <https://www.wikiart.org/en/edouard-manet/self-portrait-with-a-palette-1879>), desearía compartir con el lector el contraste que se advierte cuando avanzamos desde “la mano” figurada a la derecha hasta los ojos del retratado, entre la ejecución de esa especie de muñón-mancha de una mano más supuesta que visible y la factura nítida con la que se ha representado la mirada del artista.

Es atravesando esta corta distancia entre estos dos órganos, o instrumentos, como alcanzamos el punto de partida de lo que aquí quisiera proponer: Manet pertenece históricamente a las décadas de ocaso de las poéticas academicistas sostenidas en los virtuosismos de la mano, en la capacidad de esta para alcanzar resultados perfectos, privilegiándose en lo sucesivo la elaboración artística de una mirada singularizada, cultivada en términos de subjetividad y, por lo tanto, de individualidad. Una mirada de la que podríamos decir que ha ganado para sí su propia *liberación*. Y esta “emancipación” de la mirada, requerida para la soberanía de la pintura, solo puede hacerse a cambio de tensiones y forzamientos. Manet busca, cuadro a cuadro, zafarse,

desasirse del control que las preceptivas academicistas venían ejerciendo sobre los rigores de la destreza, y lo hace primando el valor de su mirada. Manet hace de las habilidades manuales en el ejercicio de la pintura un asunto obsoleto, relegado ya por la preeminencia estética de la visión irreductible a relatos nobles o virtuosismos ejecutorios. Pintar siguiendo la voluntad del ojo propio exige apartarse, convertirse, entre dudas que no se dejan compartir, en un origen que permanecerá ineludible.

Las tensiones de la mano y la mirada, las *querelles* entre las poéticas del clasicismo y la estética visualista moderna, los combates – a los que asistiremos en lo que sigue – entre la declinante idealización de la Antigüedad y la vivífica observación de la actualidad, se nos descubren al encontrarnos con una mirada que solo pertenece a quien con ella se define.

El valor objetivista de la perfección, usurpador de la belleza desde al menos el clasicismo, insistentemente golpeado por los románticos, es, con Manet principalmente, con su gusto (“estético”), definitivamente sustituido por el valor subjetivista de la originalidad. Cuando esto es así, se hace indispensable reparar en una correlación fundamental – por ser fundacional –: la modernidad se inicia a condición de que la originalidad comience a abrirse paso como valor primordial en el juicio de la obra de arte. Por eso, y todavía, lo moderno se conjuga en términos de novedad. Manet es, en lo que concierne a la soberanía ganada para sí por la pintura hacia los años sesenta del siglo XIX, “el primero” en traerlo a su época. El primero en *imponer* su mirada innegociable a los demás. Contra el gusto previsible del público y los académicos.

En lo que sigue, repararemos en cómo se constituye la genealogía de los *discursos* en los que se traman los *valores estéticos* con los que el autor de *Olympia* es «identificado». Pero antes de eso, es preciso advertir que Manet ha sido, por encima de otras opciones, un objeto de especulación intelectual. Esta especie de «delirio interpretativo» – la expresión es de Bourdieu¹ –, que contrasta llamativamente con los silencios del propio artista, apenas pródigo en declaraciones y, mucho menos, en escrituras artísticas, propicia sin embargo que pueda ponerse en él cierto orden, hasta el punto de que, con cuantas variantes y actualizaciones sean oportunas, son dos las líneas maestras de la hermenéutica manetiana: una tradición que, en clave formalista, hace

¹ P. Bourdieu, *Manet. Une révolution symbolique. Cours au Collège de France (1998-2000) suivis d'un manuscrit inachevé de Pierre et Marie-Claire Bourdieu*, Raisons d'agir-Seuil, Paris 2013, p. 45.

nacer en él un linaje de fuerte afirmación plasticista y una segunda tradición que prefiere destacar en el *corpus* de su obra elementos característicos de los motivos de la *vida moderna*.

La primera es, sin duda, la que, desde sus primeras formulaciones por parte de Zola ha contado con mayores partidarios, siendo hasta fechas relativamente recientes la que se tenía indudablemente por «canónica». Autores del fuste de Bataille, Greenberg o Foucault prolongaron tales presupuestos formalistas hasta los años setenta del siglo XX². Y es justamente a partir de este momento, en torno a los años ochenta del siglo pasado, cuando una veta de ascendencia anglosajona comenzará a discutir la primacía del formalismo al advertir sus insuficiencias ante un Manet de mayor complejidad iconológica y, también, socio-política. Tengo para mí que si la primera tradición, la del plasticismo y la pintura pura (la que tiende cabos entre Manet y Pollock), tiene en Zola a su intérprete precursor, la segunda, más dispersa, obtiene de una cierta recuperación benjaminiana de Baudelaire sus ingredientes principales. El británico Timothy James Clark (1984) y el americano Michael Fried (1996) representan con solidez, respectivamente, el punto de vista socio-cultural (atendiendo especialmente a los motivos modernos «urbanos») y el enfoque iconológico, sobre todo interesado en evidenciar – me refiero a Fried – las fuentes iconográficas que laten en las pinturas de Manet³.

En este punto, puede sernos esclarecedor acudir al catálogo que se hizo con ocasión de la última gran exposición dedicada en 2011 al pintor, en el Musée d'Orsay, cuyo título incide sin reservas en el lugar común que desde Zola venimos admitiendo bajo la égida de las ideologías estéticas triunfantes: *Manet, inventeur du Moderne*. La publicación se abre con un par de páginas de Guy Cogeval (“Manet. Le Retour”), donde recuerda la magna exposición presentada en 1983 y se muestra partidario de revisar el canon hermenéutico formalista:

² Cfr. G. Bataille, *Manet*, Skira, Genève 1955; C. Greenberg, “Modernist painting”, *Art and Literature*, 4, 1965, pp. 193-201; M. Foucault, “La peinture de Manet”, conferencia dada en Túnez en 1971 (la edición más completa es: M. Foucault, *La peinture de Manet, suivi de Michel Foucault, un regard*, dir. de M. Saison, Éditions du Seuil, Paris 2004).

³ T. J. Clark, *The Painting of Modern Life : Paris in the Art of Manet and his Followers*, Alfred A. Knopf, New York 1984 ; M. Fried, *Manet's Modernism, or The Face of Painting in the 1860's*, University of Chicago Press, Chicago 1996.

Fue [...] la ocasión de descubrir a un artista muy diferente de la visión que había prevalecido hasta entonces. En lugar del supuesto progenitor de la pintura pura, pintura sin asunto [*sujet*] ni memoria, pintura sin público ni influencia sobre la historia, nos hemos confrontado con otro Manet [...] En definitiva, uno de los raros artistas de su generación que han sabido prolongar y renovar la riqueza de sentido de los viejos maestros, subvirtiendo los antiguos géneros y elevando «la vida moderna» a su poesía propia. La presente exposición, por su rechazo del formalismo, debe mucho al espíritu que imprimió a los estudios y a las consciencias el precedente de 1983.⁴

Esta declaración evita elegir entre posiciones maniqueas y reductoras de la complejidad. Efectivamente, la pintura de Manet y cuantas implicaciones se contengan en ella exige que el tratamiento sea sensible a enfoques más incluyentes que excluyentes. Reconocer, como hace Zola de forma precursora, que en su obra los componentes estetizantes, formales, aspectuales, cobran una relevancia fundamental no impide que, a la vez, advirtamos la importancia de cómo sus cuadros se llenan de motivos «modernos» cuya elección no puede entenderse como indistinta o indiferente.

Convendría, más bien, generar las condiciones hermenéuticas capaces de afrontar una ecuación decisiva: Manet trata de forma plásticamente original motivos culturalmente nuevos, modernos; una cosa y la otra. Nuevos modos para nuevos medios y nuevos medios para nuevos modos: esa sería la mejor manera de abordar la complejidad que incuban sus telas.

Constatada esta doble tradición, que aquí quisiéramos conciliatoria, desearía avanzar reparando en otro aspecto, de relevancia principal para nuestro trayecto: la creciente influencia que va cobrando el juicio de la crítica en aquellos años sesenta del siglo XIX, una presencia que aumenta a la vez que declina la autoridad censora de la Academia. Bourdieu lo ha expresado con acierto:

[...] comprender la crítica, y la evolución progresiva del espacio de la crítica, exige comprender las condiciones en las que la revolución se lleva a cabo. Es a condición de comprender la génesis del espacio de la crítica y las transformaciones de este espacio como

⁴ G. Cogeval, “Manet. Le Retour”, in *Manet, inventeur du moderne*, Gallimard-Musée d’Orsay, Paris 2011, p. 11. En este mismo catálogo, escribe Françoise Cachin (“1983: les raisons d’une exposition”): «Por otra parte, siempre me irritó un poco la manera en que algunos escritores franceses, de Malraux a Bataille, habían vampirizado al pintor en nombre del arte moderno y despreciando los valores tradicionales de los que Manet me parecía ser portador. La manía de hacerlo el apóstol de la pintura pura, tema latente en Zola, merecía un severo correctivo, no menos que la tendencia más americana a reducir sus cuadros a su iconografía o a sus hipotéticas implicaciones sociales» (p. 19).

se puede comprender *el tránsito desde una crítica académica a una crítica estética* y la invención del crítico en el sentido en el que nosotros lo entendemos – esta invención formaba parte de las transformaciones que la revolución de Manet ha producido y de las que ella misma es a la vez el producto.⁵

La crítica de arte, ya existente desde mediados del siglo XVIII, va obteniendo en esta época post-romántica, especialmente con Baudelaire, una vocación subjetivista que culmina cuanto a este respecto se debe a Diderot. Y es significativo – también coherente – que ambos «modelos» de la crítica de arte prefieran los valores de novedad a los logros debidos a la perfección normativa. Porque, efectivamente, lo que comienza a desvelarse en el «caso Manet» es la enorme relevancia que cobra ahora, como criterio para la *crítica estética*, la dimensión fundamental de la «originalidad». No es otra la razón de esta pulsión de interpretaciones que tienen a Manet como centro incomprensible, inagotable, nunca – como es propio del mito – del todo asimilado o dilucidado.

¿Cómo se juzga el valor de lo que se afirma negando el *nomos*? Un modo posible quizá sea el de la identificación de las transgresiones y las «herejías», quizás también de las parodias. Y en ellas se encuentra la pintura de Manet: resistiéndose a las idealizaciones de los motivos antiguos (y hasta «eternizados») practicados por sus coetáneos – con Cabanel a la cabeza –; oponiéndose a la inteligibilidad narrativa que se requería del arte de la pintura; haciendo frente a las exigencias estrictas de *decoro* que correspondían, según dictado de los académicos, a los diversos géneros (siendo la pintura de historia el de mayor predicamento y el más denostado por Manet). A cambio, el autor de *El balcón* se interesó por la pictorialidad de los motivos naturales y vulgares, cada vez más lejos, por tanto, de la falsa «nobleza» de una pintura agotada en la elocuencia de los grandes relatos mitológicos y/o glorificantes de la nación francesa. Efectivamente, lo que nos encontramos en el gusto de Manet es un rechazo de *lo falso* (revestido de una «perfección» traída del siglo XVII por los académicos *pompier*s) en beneficio de *lo vivo imperfecto*. Se trataría de pintar la naturaleza y no las idealizaciones. Y en este sentido pertenece – sin ser romántico – al linaje de «autenticidad» que persiguió Delacroix.

⁵ P. Bourdieu, *Manet*, cit., p. 29. La cursiva es mía.

Creo que, para entrar en la significación estética de Manet, todo lo que importa está enunciado por tres grandes escritores que compartieron periodos de sus vidas con el pintor. Baudelaire, Zola y Mallarmé aportan las marcas principales de cuanto pudiera interpretarse y valorarse a propósito del pintor. Tras ellos, el siglo XX y la mayor parte de los nombres que ya hemos mencionado (desde Bataille a Clark) se han limitado a dotar a aquellas ideologías aportadas por los tres primeros de una prosa seductora (el caso de Bataille es claro), una mayor conciencia epistemológica o una abundancia de fuentes eruditas propia de los estudiosos anglosajones.

Tres nombres que podrían identificarse con tres ideas nucleares: *modernidad*, *originalidad* y *visualidad*. La primera será la noción clave que se desprende de la relación entre Baudelaire y Manet; la noción de *originalidad* está ampliamente presente en los escritos de Zola sobre el pintor, y, por último, la de *visualidad* (la del primado de la mirada estética *simplificada* y sugerente sobre cualquier otra maestría artística) nos sitúa en el espacio intelectual significado por Mallarmé en sus dos artículos acerca de nuestro pintor.

Baudelaire tiene treinta y ocho años y Manet veintisiete cuando se conocen, en 1859, en casa del comandante Hippolyte Lejosne, y en 1861 la relación entre ambos se hace más asidua y confiada. De cuanto se teje entre ellos, destacaremos dos motivos concretos: las únicas líneas que Baudelaire publica sobre Manet en 1862 y una carta dirigida por el poeta al pintor en 1865.

Es en “Peintres et aquafortistes” (*Le Boulevard*) donde encontramos esta alusión favorable al trabajo de Manet, a su gusto por lo que Baudelaire llama «la realidad moderna»:

El señor Manet es el autor del *Guitarrista*, el cual produjo una viva sensación en el último Salón. En el siguiente Salón podrán verse varios cuadros impregnados de un sabor español más acentuado y que permiten creer que el genio español se ha refugiado en Francia. Los señores Manet y Legros unen a un gusto decidido por la realidad, la realidad moderna –lo que es ya un buen síntoma-, esta imaginación viva y abundante, sensible, audaz, sin la cual, es necesario decirlo, todas las facultades mayores no serían más que sirvientes sin maestros, agentes sin gobierno.⁶

⁶ Ch. Baudelaire, *Écrits sur l'art*, Librairie Générale Française, Paris 1992, p. 334.

Baudelaire «ve» en este cuadro de Manet (<https://www.wikiart.org/en/edouard-manet/the-spanish-singer-1860>) lo que en términos teóricos más le importa, que en estos años será su propia definición de la *imaginación* como facultad determinante en la acción creadora. Antes de observar cuanto dice Baudelaire sobre ella, es preciso tomar una precaución: la presencia de la imaginación en la poética de Manet es ajena a cualquier tratamiento «romántico», esto es, visionario, fantástico, más o menos sobrenatural. Es un lugar común insistir en que Manet descubre el valor de la percepción apartándose precisamente de la imaginación, pero, según lo entiendo, no son dos facultades opuestas y sí complementarias.

Baudelaire aporta en su *Salon de 1859* una serie de postulados acerca de la potencia de la imaginación que no entran en colisión con la pintura de Manet, sino que más bien nos permite entenderla con mayor complejidad. Lo que más nos conviene destacar es la capacidad de la imaginación para *descomponer* (o «desordenar») cuanto recibe del mundo perceptible, y de crear nuevas composiciones regidas por el principio de alteridad (porque, al fin, crear es crear lo otro): «Ella descompone toda la creación, y, con materiales amasados y dispuestos siguiendo reglas cuyo origen sólo está en lo más profundo del alma, crea un mundo nuevo [...]»⁷. Esta potencia de desobediencia respecto a las representaciones regladas por los criterios metafísicos o estéticos de orden, armonía, unidad, cuales son los preconizados a lo largo del clasicismo y el neoclasicismo, requiere del artista que se dé a *recomponer*, de forma original y fuertemente subjetiva, un mundo inaugural; que se entregue a la tarea prometeica de alterar las significaciones conformadas en la estabilidad de lo dado como idéntico a sí mismo. En este punto, merece leerse lo que el propio Baudelaire nos presenta como “la fórmula principal” de la verdadera estética:

Todo el universo visible no es más que un almacén de imágenes y de signos a los que la imaginación dará un lugar y un valor relativo; es una especie de pasto que la imaginación debe digerir y transformar. Todas las facultades del alma humana quedan subordinadas a la imaginación, que las pone a todas a la vez bajo su dominio.⁸

⁷ Ivi, p. 258.

⁸ Ivi, p. 264.

Pudiendo descomponer la identidad de lo recibido ya significado y dotada de las condiciones de crear *lo otro*, la imaginación se afirma como el medio prometeico con el que la obra de arte se resuelve ahora, en términos ontológicos, bajo la exigencia de *producir* imágenes y no sin más de «copiarlas» o reproducirlas; o sea: de crearlas y no sólo de recrearlas para la complacencia estética. De producirlas *para* la mirada. Las artes visuales deberán desplegar diversos medios de atracción y atrapamiento, hasta el punto de que la historia del arte a partir de las décadas intermedias del siglo XIX es – como ha analizado Jonathan Crary en *Suspensions of Perceptions*⁹ – ante todo un itinerario de múltiples recursos de experimentación conducentes a tal finalidad.

La pertinencia de juzgar la pintura de Manet atribuyéndole una presencia destacable de esta función psíquica entrará en colisión con la interpretación que propondrá Zola a partir de 1867, el cual hace de Manet – ilustrando también él sus teorías con las pinturas de su «defendido» – un artista típicamente naturalista y, así, impedido para cualquier otra actitud creativa que no fuera sin más la de la *percepción* y reproducción del natural.

En el caso concreto de Manet, y a la vista de obras tempranas como *La pêche* (1861-1863, The Metropolitan Museum of Art, New York; <https://www.wikiart.org/en/edouard-manet/fishing>) – donde el propio Manet se retrata con ropajes de otra época –, o *La nymphe surprise* (1859-1861, Museo de Bellas Artes de Buenos Aires; <https://www.wikiart.org/en/edouard-manet/surprised-nymph-1861>), resulta difícil discernir una función de otra. No cabe suponer que en estas composiciones todo pudiera haber sido objeto de la percepción directa o inmediata del artista, y tampoco al contrario: el naturalismo – libre, heterodoxo, transgresor – de Manet incluye entre sus instrumentos la capacidad de la imaginación para descomponer y recomponer los datos reproductores de la realidad y de las obras artísticas legadas por el pasado. Me atrevería a decir que en ningún momento, tampoco en sus obras más «fielmente reproductoras» (por ejemplo en retratos como el de *Le Vieux Musicien*, también de 1862; <https://www.wikiart.org/en/edouard-manet/the-old-musician-1862>), se limita Manet a comportarse como simple copista. La enorme deliberación que demuestra en la composición de las escenas y la elección de objetos inesperados formando parte del conjunto nos descubren hasta qué punto el recurso de *montaje* o de *collage* pictórico es frecuente en sus obras. La soberanía de la mirada y la concepción

⁹ J. Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture*, MIT, Cambridge 2000.

de la obra como un todo capaz de suficiencia ontológica (sin necesidad de prestarse a ser «realista») tienen en este uso de la fragmentación y la extracción de detalles un recurso fundamental.

A partir de abril de 1864 la relativa asiduidad con la que ambos se trataban quedará limitada al trato epistolar, al instalarse Baudelaire en Bruselas. De estos años decisivos para la carrera de Manet, resonando todavía el escarnio sufrido en el *Salon des Refusés*, donde se expone su *Déjeuner sur l'herbe* (<https://www.wikiart.org/en/edouard-manet/the-luncheon-on-the-grass-1863>), y en el Salón de 1865, donde sufre la mofa de todos ante su *Olympia* (<https://www.wikiart.org/en/edouard-manet/olympia-1863>) – pintada dos años antes –, se conservan unas pocas cartas de gran valor, las cuales tienen el interés de estar escritas en primera persona. Si bien están desprovistas, como es claro, de cualquier influencia en el medio público.

Conviene situarse en el escándalo provocado por la *Olympia* en el Salón de 1865 para comprender con qué ánimo escribe el joven pintor al poeta en mayo de ese mismo año: «Querría teneros aquí, mi querido Baudelaire, las injurias llueven sobre mí como granizo, nunca me había encontrado en una fiesta como esta [...] Hubiera querido conocer su juicio sano sobre mis cuadros porque todos estos gritos cansan, y es evidente que hay alguien que se equivoca»¹⁰. Con fecha del día 11 de mayo de 1865, Baudelaire responde a Manet:

Es necesario que me esfuerce por demostrarle cuánto vale usted. Es verdaderamente idiota lo que está exigiendo. Se ríen de usted; las bromas le molestan; no saben hacerle justicia, etc., etc... ¿Le parece que es usted el primer hombre que se ve en un caso como este? ¿Tiene usted más genio que Chateaubriand y Wagner? ¿Y no se han reído, sin embargo, de ellos? Ellos no han muerto. Y, para no inspirarle demasiado orgullo, le diré que estos hombres son modelos, cada uno en su género [...], y usted no es sino el primero en la decrepitud de su propio arte.¹¹

Baudelaire se nos descubre clarividente, al advertir que ya con estas pocas primeras pinturas Manet hace peligrar el armazón rígido de las creencias oficiales. Y cuanto comenzará a derrumbarse de una vez por todas es la subordinación que la creación artística debía mantener ante otros poderes. Esta constatación del poeta, sabiendo ver

¹⁰ Citado en É. Darragon, *Manet*, Fayat, Paris 1989, p. 112.

¹¹ Citado en VV. AA., *Manet, 1832-1883*, Galeries Nationales du Grand Palais, Paris 1983, p. 14.

hasta qué punto el componente de «transgresión» es determinante en la poética de Manet, toma la definición de la *soberanía*, ganando para sí una libertad de elección de los modos y los motivos que vuelve obsoletas las sujeciones heterónomas.

Esto supondrá que son ahora los artistas los que avanzan en la búsqueda de sus propios objetivos. Y es verdad que, de acuerdo con lo sostenido por Zola y extremado por Bataille, la afirmación de esta soberanía pasa por apartarse de la *elocuencia*. Desde muy pronto los cuadros de Manet se impregnan de silencio, para que los miremos sin leerlos ni escucharlos. Manet es el primero en la afirmación – cada vez más consciente – de la visualidad. Del puro valor de las imágenes. Para ello, estas habrán de desprenderse de las funciones simbólicas y de alta significación que la tradición les requería.

En este sentido, el repudio de la oficialidad representada por la Academia y los Salones no es sin más un asunto coyuntural que pudiera limitarse a un simple desacuerdo entre unos que quieren ser expuestos y otros, los poderosos, que no los favorecen.

Pero, de acuerdo con esta afirmación de una soberanía según la cual la pintura se marca su propia orientación, hay un segundo asunto; y es que es intrínseco a la definición que va cobrando «la pintura moderna» perseguir, con lucidez creciente, sus propios extremos ontológicos, avanzar en su radicalidad hasta el punto de darse su propio acabamiento. Hay así un inicio de la «decrepitud» que culminará en ciertas expresiones de indagación acerca de los límites de la pintura, tales como el cubismo, Malevitch, Mondrian o Pollock. Un linaje de «incomprendidos».

No obstante, llegados aquí, podríamos decir que Baudelaire, que fallecerá en 1867, *no llega a* Manet. «En pintura, Baudelaire llega hasta Delacroix, al esplendor *crepuscular* de un arte que ya no tiene objeto. Es verdad que a él le gustó Manet, que lo animó en sus primeros esfuerzos, pero no supo ni sostenerlo ni guiarlo», escribe Bataille¹². Se queda en Delacroix y en Guys, pero no podrá acompañarlo durante los años en los que el pintor mostrará al público de París sus obras maduras y más personales. Una circunstancia precisa bien significativa de esta casi ausencia del nombre de Manet entre los escritos de Baudelaire es que el último Salón redactado por este, el de 1859, es al que el pintor envía por primera vez un cuadro suyo, *Le buveur d'absinthe*,

¹² G. Bataille, *Manet*, Skira, Genève 1994, p. 30.

que no será aceptado. Esto da explicación suficiente de la escasez de alusiones directas por parte del poeta a los trabajos del pintor.

Zola tiene veintiséis años y Manet treinta y cuatro cuando se conocen en 1866. El pintor empieza a ser conocido y respetado entre el grupo de artistas, contrario a los preceptos académicos y el sistema de premios seguido por el jurado, con el que suele encontrarse en el café Guerbois. Por su parte, Zola, quien ha visto publicada su primera novela, *La Confession de Claude* (1865), se ofrece al director de *L'Événement* para hacer la crónica del Salón de 1866 (su título será “Mon Salon”). Deberá escribir una serie de siete artículos, publicados entre abril y mayo, sobre la actualidad de un «mundo del arte» perplejo a partes iguales ante las admisiones y los rechazos que Manet recibe en sus envíos sucesivos a los Salones. El cuarto de ellos, aparecido el 7 de mayo, está consagrado íntegramente a la defensa pública de Manet, quien ve cómo el jurado ha negado a *Le Fifre* (1866, Musée d'Orsay) y *L'Acteur tragique* (1866, National Gallery of Art, Washington) la entrada al Salón.

En 1867, el año clave en la relación entre ellos, Manet expondrá unos cincuenta cuadros en un barracón construido por iniciativa propia en *l'Avenue de l'Alma*. Para esta exposición, pedirá a Zola poder reeditar el artículo ya aparecido el 1 de enero de 1867 en *L'Artiste. La Revue du XIX^e* (« Une nouvelle manière en peinture: Édouard Manet »). Zola decide ampliar estas páginas y las convierte en una *brochure* (*Édouard Manet, étude biographique et critique*, E. Dentou, Paris 1867), que se publica con motivo de la inauguración el 24 de mayo de la «exposición particular» de Manet – así llamada por él mismo en carta a Zola y realizada por sus propios medios tras conocer su rechazo de la Exposición Universal.

Entre 1867 y 1868 Manet pinta a Zola (Musée d'Orsay, 1868). En 1868 el escritor dedica al pintor su segunda novela, *Madeleine Férat*, además de un artículo publicado en *L'Événement illustré*, en el que el novelista discute unas declaraciones de Arsène Houssaye, director de *L'Artiste*. Houssaye reconoce ciertos méritos a Manet (inteligencia y un buen ojo), pero se muestra intransigente con lo que considera una falta inexcusable de dominio técnico por parte del artista, o, dicho de otro modo, las carencias de su factura. Zola abrirá la discusión entre los habilidosos o virtuosos de las apariencias y los verdaderos artistas, escasos y dotados de una mirada irrepetible y, así,

de una «mano que habla» un lenguaje nunca antes oído. A la vez, continúan los ataques hacia una burguesía que no adopta la actitud estética adecuada ante los cuadros modernos, demandando de ellos lo que estos no quieren ser: surtidores de emociones melodramáticas, máquinas de elocuencia en el tratamiento grandilocuente de motivos mítico-históricos (sobre todo helénicos y romanos), o, en el mejor de los casos, objetos amables destinados a la decoración de interiores sobrecargados. Esta actitud equivocada nos trae un motivo de presencia constante en las páginas de Zola (hasta llegar a *L'Œuvre*, de 1886): la risa de los necios, dedicados a mofarse de lo que no consiguen entender. Porque, efectivamente, esta nueva pintura requerirá de su espectador la voluntad de entenderla.

Zola encontrará en Manet una espléndida ilustración, una especie de «caso» modélico, de su teoría acerca del *temperamento* del artista como condición principal de la excelencia creadora. Su conocida definición según la cual «una obra de arte es un rincón de la creación visto a través de un temperamento»¹³, puede formularse también como lo hace en “Le moment artistique” (contenido en “Mon Salon”, 1866): «[...] la multitud ve en una tela un asunto que la toma por la garganta o el corazón y que ella solo pide del artista una lágrima o una sonrisa. Para mí – y espero que para mucha gente– una obra de arte es, al contrario, una personalidad, una individualidad»¹⁴.

En sus escritos sobre el pintor, Zola elogia con insistencia su capacidad para hacerse dueño de una mirada personal. Inconfundible y original. «De ahora en adelante Édouard Manet había encontrado su camino, o, para decirlo mejor, se había encontrado a sí mismo: veía con sus propios ojos, él habría de darnos en cada uno de sus cuadros una traducción de la naturaleza en esta lengua original que acababa de descubrir en el fondo de él mismo», escribe en 1867¹⁵.

Manet *está en lo suyo*. La pujanza de una visión original, la distinción y singularidades presentes en la obra de un pintor perteneciente a la alta burguesía hacen de él un individuo excéntrico deseoso de dar a valer su posesión más íntima y diferenciada: su propio gusto, con el que aspira a ser reconocido y conquistar el éxito

¹³ É. Zola, “Mes haines, causeries littéraires et artistiques” (1865), en *Écrits sur l'art*, Gallimard, Paris 1991, p. 44.

¹⁴ É. Zola, “Mon Salon” (1866), *ivi*, p. 107.

¹⁵ É. Zola, “Édouard Manet, étude biographique et critique” (1867), *ivi*, p. 147.

social: «[...] 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»¹⁶.

Las leyes del arte – sus convenciones – empiezan a quebrarse ante el empuje social y cultural, liberal y democrático, de la distinción estética, un valor de diferenciación y reconocimiento de sí entre los demás a través de un gusto que puede compartirse pero que no dejará de ser inigualable. A la lógica de las bellas artes le sucede la pragmática del gusto estético con el telón de fondo de la ciudad como horizonte diferenciador de la vivencia personal. Manet, para la historia de la pintura, es su gusto en sus ojos; la imposición (estrictamente artística y silenciosa) de lo que le es más propio – lo que ve identificado con cómo lo ve – en el agitado mercado de las singularidades estéticas y las mercancías artísticas.

La imposición de la originalidad posee una connotación de violencia sobre lo ya conformado que da explicación de los ataques sufridos por el pintor. «La originalidad es el gran terror. Todos somos, sin que lo sepamos, animales más o menos rutinarios que caminan con obstinación por el sendero por el que ya se ha pasado. Y todo camino nuevo nos da miedo, imaginamos los precipicios desconocidos y desistimos de continuar»¹⁷. Desde luego, estas palabras nos orientan con acierto hacia los motivos por los que Manet sufrió el rechazo tanto del público mayoritario como de los defensores del viejo armazón de las bellas artes, y entre ellos sobresale la falta de acabado de la que parecían adolecer sus pinturas. Y es verdad que es así, porque Manet no puede agotarse en el preciosismo del resultado. Está «demasiado» apresurado en crear.

Zola, espléndido en este punto, se refiere a este aspecto atribuyendo a sus trabajos el valor de sequedad, o de aspereza, esto es, de lo que no ha quedado perfeccionado... Esta pista es fundamental, porque será esta tosquedad la que dota a su pintura de una veracidad, frente a las extendidas falsedades por exceso de idealización y pulimiento que abunda en muchos de sus coetáneos *pompier*s. El novelista, con gran lucidez, dice de sus cuadros que son «un poco seco» (¡son tantos los modernos «un poco secos»!):

¹⁶ J. P. Leduc-Adine, “Prefacio” a É. Zola, *Écrits sur l’art*, *ivi*, p. 13.

¹⁷ É. Zola, “Édouard Manet, étude biographique et critique”, *cit.*, p. 165.

«Ante todo, Manet tiene el máximo cuidado en la veracidad de la impresión general, y no en el acabado de los detalles [...] Él da muestra, además, de una elegancia natural; es un poco seco y, sin embargo, bello [...]»¹⁸.

La aspereza de Manet no es asimilable a lo primitivo o lo naïf, sino al apresuramiento del impelido a explorar una tierra ignota. A diferencia de Cézanne, obsesivo, y Picasso, certero, Manet debe describirse como lo hace Bataille: «Frágil, vacilante y siempre tenso – excesivamente tenso, en la duda». Manet es uno de los signos de que las artes sólo tienen fuerzas para sostenerse a sí mismas. Es a esto a lo que hemos venido llamando «esteticismo» (a la decrepitud pronto vista por Baudelaire), que no es más que la renuncia a seguir siendo símbolo de la interioridad o signo transparente en el que se representa la naturaleza.

Es momento ya de abordar la cuestión más importante de cuantas se deben a este escritor en relación a la obra de Manet. En términos generales, se trataría del formalismo o, todavía, plasticismo que a partir de este momento se asignará sin discusión, al menos hasta los años ochenta del siglo pasado, a las proezas debidas al pintor. Nuestro comentario procurará discernir dos dimensiones de este lugar común: por una parte (*a*), entenderemos el esteticismo-formalismo en clave de «soberanía» (o, como suele decirse, «autonomía») y, por otro lado (*b*), nos referiremos a la interpretación de Zola que hace de Manet un «analista» despreocupado de cualquier semanticidad en los motivos reproducidos.

(*a*) El vector del *formalismo* apunta a la «autonomía» del medio, a la voluntad de liberación respecto de las servidumbres que la pintura venía prestando a otras instancias más poderosas. Manet emprende el camino de los desprendimientos. Leamos a Zola:

Nunca repetiré demasiado que es necesario olvidar mil cosas para comprender y saborear este talento. No se trata de una búsqueda de la belleza absoluta; el artista no pinta ni la historia ni el alma; lo que se reconoce como composición no existe para él y la tarea que se impone no es la de representar tal pensamiento o tal hecho histórico. Y es por esto por lo que se le debe juzgar como pintor y no como moralista o literato. Trata los cuadros de

¹⁸ É. Zola, “Le Salon de 1875”, en *Écrits sur l’art*, cit., p. 295. «Habló un lenguaje cargado a la vez de rudeza y de gracia que turba al público. No digo que sea un lenguaje completamente nuevo y que no tenga algunos giros españoles sobre los que, por otra parte, debería explicarme, pero es necesario comprender, ante la audacia y la veracidad de ciertas imágenes, que ha nacido un artista. Un artista que habla una lengua que ha hecho suya y que desde ahora le pertenece en propiedad» (“Édouard Manet, étude biographique et critique”, cit., pp. 146-7).

figuras humanas como está permitido en las escuelas tratar las naturalezas muertas; agrupa las figuras delante de él, un poco al azar, y no tiene mayor cuidado que el de fijarlas sobre la tela tal y como las ve, con los vivos contrastes que hacen que unas destaquen sobre las otras. Únicamente pretende una traducción de una precisión literal. Él no sabría ni cantar ni filosofar. Sabe pintar, y eso es todo: tiene el don, y en esto consiste su temperamento, de tomar en su delicadeza los tonos dominantes y de poder, así, modelar en grandes planos las cosas y los seres.¹⁹

Se contiene entre los rasgos modernos la posibilidad – desde Lessing – de que la pintura genere sus propias exploraciones, quedando ajena a los viejos tributos que la reducían a ilustración de un relato simbólico y de alta significación o a simple decoración sin relevancia pictórica. Sin embargo, este factor de *liberación* que da a Manet su valor fundamental no nos obliga a aceptar que los motivos elegidos en estas pinturas sean «indiferentes». A Manet no solo le importa la superficie: sus motivos son modernos, elegidos – eso sí, por él – con plena conciencia, tanto como los modos empleados para su reproducción.

(b) Zola incurre en cierto exceso en su interpretación formalista, al desapegar a Manet de toda consideración «temática»: «Los pintores, sobre todo Manet, pintor analista, no tienen esta preocupación del tema que atormenta a la gente por encima de todo; para ellos, el tema es un pretexto para pintar, mientras que para la gente solo existe el tema»²⁰. No creo que sea así, y coincido en este punto con Clark, quien ha recuperado el valor de los motivos modernos. Por su parte, Bourdieu apunta con acierto:

Hay una alternativa de la tradición histórica que es funesta y que opone el realismo al formalismo. Manet, como Flaubert, es a la vez realista y formalista. Zola, para defender a Manet, ha invocado los argumentos de la pintura pura: formas, colores, manchas yuxtapuestas son compuestas únicamente para hacer juegos de manchas de colores, para producir efectos plásticos y no para comunicar significados.²¹

La escritura de Zola está poseída por un furor premonitorio, por el entusiasmo y la excitación de quien cree *ver el primero* (fundando lo que descubre y viendo la novedad del origen). Zola es el profeta visionario y Manet se nos revela como el sacrificio

¹⁹ É. Zola, “Édouard Manet, étude biographique et critique”, cit., p. 153.

²⁰ Ivi, p. 159.

²¹ P. Bourdieu, *Manet*, cit., p. 40.

fundante de la estética moderna. La prosa periodística de Zola está impregnada de combate y mordacidad, pero sobre todo de la intención, con frecuencia declarada, de «hacer justicia» a Manet, porque la misión es mayor de la que se cree: salvar al pintor rechazado es hacer justicia a la pintura (la Pintura).

Mallarmé y Manet se conocieron en 1873, probablemente en casa de la escritora Nina de Villard, o quizá a través de Philippe Burty. El joven poeta, diez años más joven, Mallarmé vivía en rue de Moscou y el pintor tenía su taller muy cerca, en rue de Saint Pétersbourg. El primer artículo que Mallarmé escribe sobre él, de 1874, es “Le jury de peinture pour 1874 et M. Manet”, publicado en *La Renaissance littéraire et artistique*. Con motivo del Salón de 1875, Mallarmé vuelve en su defensa publicando “The Impressionists and Édouard Manet”, en la revista londinense *The Art Monthly Review* el 30 de septiembre de 1876²².

En el primero de estos dos escritos, Mallarmé ofrece aquí la noción central de su definición de la modernidad pictórica, la *simplification*:

Para una Academia (palabra que entre nosotros y por desgracia designa todo conciliábulo oficial), Monsieur Manet es, tanto por la ejecución como por la concepción de sus cuadros, un peligro. La simplificación que realiza su penetrante mirada, que tanto favorece a determinados procedimientos pictóricos, que suelen pecar de ocultar el origen de este arte hecho de ungüentos y colores, podría tentar a los necios seducidos por la aparente facilidad. Y el público en general, absorto ante la reproducción inmediata de su personalidad múltiple, ya nunca más apartaría la mirada de este espejo perverso ni volvería a dirigirla hacia las alegorías magnificadas en los plafones o hacia las profundidades de los paisajes pintados, es decir, hacia el Arte ideal y sublime. ¡Como si lo eterno pudiera verse perjudicado por lo Moderno!²³

A partir de esta noción de simplificación, Mallarmé defenderá a propósito de Manet la capacidad de la mano para olvidar las enseñanzas recibidas («sin que interfieran las

²² Este artículo reaparece en francés, en traducción de Philippe Vendier, en la *Gazette des Beaux-Arts*, en noviembre de 1975.

²³ S. Mallarmé, “Le jury de peinture pour 1874 et M. Manet” (1874), in *Écrits sur l’art*, Flammarion, Paris 1998, p. 298. En 1876, escribirá sobre esto mismo: «el principal encanto y el rasgo específico de uno de los hombres más singulares de nuestra época radica en que nuestro pintor (que frecuenta las principales galerías tanto francesas como extranjeras y es un gran conocedor de la pintura) parece ignorar cuanto han hecho otros y extraer de su propio interior todos esos efectos de simplificación revelados por juegos de luz incontestablemente inéditos» (“Les impressionnistes et Édouard Manet”, *ivi*, p. 316).

astucias adquiridas»²⁴) y la pertinencia de acogerse a las poéticas de lo *non-fini*. De este modo, se preservará la *inmediatez visual* que es explorada entre los impresionistas.

Respecto a la cuestión del *inacabamiento*, no evito citar al propio poeta, quien hace frente a la crítica habitual que Manet recibía en aquellos años reseñándola así:

[...] consistiría, por decirlo en tono coloquial, en que «el cuadro no está lo bastante trabajado», o acabado [...] Podría, de querer ser explícito, hacer notar que, por lo demás, este criterio, aplicado al valor de un cuadro, sin atender a la dosis de impresión que comporte, debería, lógicamente, aplicarse al exceso tanto en lo poco como en lo mucho trabajado: pero, en notable incongruencia, nunca se ha visto que el humor de los jueces castigue un cuadro insignificante pero minucioso hasta el espanto.²⁵

Mallarmé continúa dándonos la clave de por qué es tan importante dejar el cuadro inacabado: para que nada quede fijo. «En cuanto a los detalles del cuadro, nada debe quedar absolutamente detenido [*arrêté*], de manera que pudiéramos sentir que la luz brillante que esclarece el cuadro, o la sombra diáfana que lo vela, es transitoria»²⁶.

Esta preferencia por la simplificación, matriz de un conjunto de nociones tales como la de *inacabamiento* (*non-fini*), e impresión de movimiento, la *naïveté*, o el debilitamiento de la composición según se comprendía en el arte académico, tiene en la defensa del *plein air* el asunto que más interesa a Mallarmé. En este sentido, conviene recordar que el poeta, en sus dos escritos principales sobre Manet, busca afiliarlo a las trazas principales del impresionismo. El motivo de *plein air* está tratado en “Les impressionnistes et Édouard Manet” (1876), donde aparece en cercanía con palabras como atmósfera, luz o aire:

La exigencia de verdad, propia de los artistas modernos, que los hace capaces de ver la naturaleza y reproducirla tal y como ella se muestra a los ojos justos y puros, debía conducirlos a adoptar el aire como su médium casi exclusivo, o, en todo caso, a habituarse

²⁴ S. Mallarmé, “Les impressionnistes et Édouard Manet”, *ivi*, p. 309.

²⁵ S. Mallarmé, “Le jury de peinture pour 1874 et M. Manet”, *cit.*, p. 300. Baudelaire, en el “Salon de 1845” y a propósito de Corot, hace de una cuestión ya presente en el Renacimiento la posibilidad de valorar favorablemente lo que, estando hecho, no presenta la factura de haber quedado del todo terminado: «¡Pobre gente! Que ignoran ante todo que una obra de genio —o, si se quiere, una obra con alma— donde todo está bien visto, bien observado, bien comprendido, bien imaginado, está siempre muy bien ejecutada, cuando ella lo está suficientemente. — Por lo tanto, hay una gran diferencia entre un fragmento *hecho* y un fragmento *terminado*, y una cosa muy *terminada* puede no estar *hecha* del todo» (C. Baudelaire, *Écrits sur l'art*, *cit.*, p. 45).

²⁶ S. Mallarmé, “Les impressionnistes et Édouard Manet”, *cit.*, p. 314.

a tratarlo libremente y sin constricciones. La resurrección de un médium como este debía, sería bueno al menos, incitar a una manera nueva de pintar.²⁷

Las pinturas llenas de aire de Manet y los impresionistas participan del principio de *sugerencia* que rige la poética de Mallarmé. Imaginar (Baudelaire), percibir (Zola) y sugerir (Mallarmé) son tres modos – ideológicos – de la mirada estética que Manet combina y confunde. Desde ahí germinan los vectores múltiples que las artes plásticas del siglo XX se darán a explorar haciendo de Manet – miremos con sosiego las fotografías de Jeff Walls – el inicio que los funda.

²⁷ Ivi, p. 314.