

A propósito de la publicación en Francia de *Manet, une révolution symbolique Cours au Collège de France (1998-2000) suivis d'un manuscrit inachevé de Pierre et Marie-Claire Bourdieu* (París, Éditions du Seuil, 2013).

Manet: otra manera de mirar el mundo

Francisco Jarauta
Universidad de Murcia

El 15 de mayo de 1863, en París, se inauguraba el Salon de Refusés, quince días después de la apertura del Salon oficial. Para unos y otros- Gaëtan Picon ha reconstruido la historia- era la primera vez que aparecía explícita la oposición entre un arte atento a la conservación de las convenciones y otro dominado por una invención permanente. Manet había colgado en el Salon de Refusés uno de sus cuadros emblemáticos, *Le Déjeuner sur l'herbe*. Y junto a él otros trabajos de Whistler, Chintreuil, Fantin-Latour, Pissarro... que venían a reconocerse bajo el concepto de impresionistas. Éstos fueron vistos como lo opuesto a la gran pintura que de David a Delacroix había constituido el modelo admirable al que referirse e imitar, una tradición que ya Baudelaire había observado, en sus notas de 1846, expuesta al riesgo de su agotamiento: «Il est vrai que la grande tradition s'est perdue, et que la nouvelle n'est pas faite».

Unos meses después, el 13 de agosto, moría Delacroix, cuando todavía los grandes frescos de Saint-Sulpice conservaban la lección de quien ante todo se había considerado un «peintre d'histoire», tal como había pedido que constara en el testimonio de sus honores el día de su funeral al que asisten juntos Baudelaire y Manet. Por aquellas mismas fechas Ingres, que ya tiene 83 años, termina de pintar su último cuadro, *Le Bain turc*, uno de los momentos en los que la pintura busca con absoluta dedicación la perfecta ilusión que puede acompañar el mundo de las formas. Todavía hoy la luz que se detiene en el turbante de la citarista desnuda se derrama sensualmente dibujando los cuerpos de quienes han hecho del placer y la espera el momento más deseado de la vida.

Le Déjeuner sur l'herbe parecía a primera vista una interpretación del *Concerto campestre* de Tiziano, que Manet había estudiado atentamente en el Louvre. Pero era algo más, un algo más que era interpretado polémicamente. Unos, entusiastas, reconocían *La Musique aux Tuileries*, y ahora, en *Le Déjeuner sur l'herbe*, el inicio de una nueva forma de la pintura y la mirada. Zacharie Astruc escribirá: «Il es l'éclat, l'inspiration». Otros se situarán en la crítica más feroz, encabezada por el propio Delacroix. Fantin-Latour, que pintará años más tarde su homenaje a Manet (*L'atelier de Batignolles*), había pintado ya en 1846 el *Hommage à Delacroix*, en el que se reúnen todos ellos, bajo la autoridad indiscutible del artista y maestro que definiera Baudelaire. Era Delacroix quien en páginas del *Journal* había idealizado aquella forma del arte y de la pintura, inmersa en «cet air, ser reflets qui forment un tout des objets les plus disparates des couleurs», de la misma manera que exigía el primado del dibujo porque da «une plus large carrière à l'imagination». Lo que ahora se anunciaba –y la obra de Manet era el argumento más notorio de esta disidencia– era justamente el final de un largo viaje que simbólicamente coincidía con la muerte de Delacroix en agosto de 1863. De aquella vida permanecerán mil testimonios, entre los que prefiero recordar las horas de aquellas tardes cuando Bazille y Monet permanecían absortos viendo trabajar al maestro a través de las ventanas del nº 6 de la plaza Fürstenberg. Aquel extraño sentimiento, hecho de admiración y recelo, por saber que algo estaba a punto de terminar, sin que por ello desapareciera el aura que tanto tiempo le había acompañado. Tras su muerte, ya había entrado en escena otra manera de mirar el mundo, las cosas y registrarlas en la superficie siempre disponible del cuadro.

Baudelaire nunca habló de Manet como lo había hecho de Delacroix o incluso de Constantin Guys, nunca vio en él el artista encargado de expresar «l'héroïsme de la vie moderne», aquella nueva forma de vida que nadie sabía llevar a su plenitud. Sólo Zola, amigo y defensor incondicional de Manet, había entendido el sentido de la novedad que imponía su obra. Se trataba simplemente de «une nouvelle manière de peindre», tal como escribía en el amplio artículo de 1876. En efecto, lo que nos llama la atención de Manet es esa especie de preferencia absoluta de la imagen, que aparece más abierta, menos enmarcada. La escena responde al momento, no es una historia que interpretar, es una presencia. La mujer de *Déjeuner sur l'herbe* nos mira, está atenta a nuestra acción de mirarla, al *flash* que se dispara sobre ella. Lo representado remite menos al objeto representado que a la representación. Se trata de una nueva distancia que modificará tanto la mirada como el lenguaje sobre las cosas. Zola aconsejaba alejarse del cuadro para poder ver mejor la *Olympia*. Y lo que antes parecía

inacabado, imperfecto, adquiriría toda su fuerza plástica y belleza al descubrirla ahora desde la distancia que reunía las partes, dando lugar a un todo unitario. ¿No habrá sido la fotografía, que nació por aquellos años, la que iba a transformar la vocación del realismo? Ingres firmaba en el 1862 el manifiesto «La photographie n'est pas un art». Delacroix y Degas acudían misteriosos a los efectos de aquel objetivo que proporcionaba imágenes insólitas. Baudelaire se dejaba captar por la cámara de Nadar, reconociendo que aquella presencia que la fotografía afirmaba era la parte más fugitiva de su vida. En fin, un largo desplazamiento de distancias que Ronald Barthes interpretará como una verdadera revolución de la mirada.

Posiblemente fue esta ruptura la que ya desde el principio favoreció la relación de escritores y poetas con la obra de Manet. Baudelaire, Zola, Mallarmé – a quienes conoce en 1873-, Paul Valéry, más tarde André Malraux y Georges Bataille. Unos y otros descubren en su obra aquella «nouvelle manière de peindre» que había identificado el amigo Zola y que venía a desvelarse paso a paso en el recorrido que la *Olympia* de 1865, *Le fifre* de 1867, el retrato de Mallarmé de 1876 o *Un bar aux Folies-Bergère* de 1882 iban a señalar. Quizás es esa ruptura y esa novedad lo que en principio fascina a Bataille. Manet se le presentará como el hombre que duda, que transgrede los valores establecidos, las convenciones, aun sabiendo que tal ruptura se vería acompañada de un dolor, de una dificultad que había que entender como parte de la propia experiencia. Bataille habla de la «subversion involontaire et l'angoisse», como dimensión subjetiva de Manet.

Por otra parte, críticos más cercanos a una historia más inmanente de la pintura, volvían a leer los artículos de Zola de 1866 y 1867 en los que defendía aquella «nouvelle manière de peindre». Manet para Zola era el primer pintor que había liberado la pintura de sus convenciones, permitiéndole aquella emancipación que en primer lugar autonomiza el color no sólo como impresión óptica sino también como materia compositiva. Ésta sería al límite aquella diferencia irreductible que Malraux señala en *Le Musée imaginaire* refiriéndose a Manet, y que se concreta en «le vert du *Balcon*, la tache rose du peignoir d'*Olympia* la tache framboise derrière le corsage noir du petit *Bar des Folies-Bergère*».

Entre estas dos líneas de crítica, Bataille precisa su propio enfoque. Lascaux es el origen del arte; Manet es el origen del arte moderno. Manet es para Bataille el primer artista moderno. Con él, la pintura, hasta entonces al servicio de la representación, se convierte en su propio objetivo y fin. Una vez dislocadas las formas soberanas, divinas o reales, que hacían del mundo una «totalidad

inteligible», el arte no recupera su soberanía más que en el silencio, remitiéndose sólo a sí mismo, y Manet es el primero en saber escuchar esta «voix du silence».

Lejano de los fuegos de crepúsculo de Delacroix o de los fantasmas majestuosos de Ingres, Manet reconoce en Courbet la operación de sustitución: la naturaleza en lugar de los dioses, el pueblo en lugar del monarca, todo ello resuelto con el emerger de una nueva dimensión que ha venido en llamarse realista o naturalista, dominada todavía por la fuerza de lo evidente. Delacroix consideraba *l'Atelier* de Courbet como «trop singulier». Más allá de este primer cambio, la mirada de Manet «c'est la majesté de n'importe qui, et déjà de n'importe quoi... qui appartient, sans plus de cause, à ce qui est et que révèle la forme de la peinture». No se trata, como precisa Georges Duthuit en el ensayo *Le Feu des signes*, de «l'insignificance des choses», sino «de leur haute signification».

Abandonado el ritual con el que la pintura se relacionaba con el pasado, Manet está en condiciones de defender la violencia de una poesía que se quiere a sí misma como simple, pura, a la altura de la muerte, libre de sentido, sin poder, irreal. A esto llama Bataille desde el primer capítulo de su ensayo, la elegancia de Manet, un estilo que se hace costumbre y lo acompaña orientando, simplificando los gestos, por la piel del instante, recogiendo apenas la fugaz luz de su aparecer.

Y quizás sea por eso que Manet insista una y otra vez en su pasión por Velázquez, pintor de pintores, primer pintor de la inmanencia. Ahí estaba su obra, efímera igual que sus sujetos pintados, llámense reyes o locos. Un pintor de la concentración interior, interrogativa, enmascarada. Un pintor del espacio, del aire que en él se respira, de la luz que lo atraviesa, de la presencia sustancial, armoniosa, consistente. Manet, sin embargo, ignora el espacio, rompe con la representación, inventa un lugar más allá de espacio físico, cerca de lo onírico e imaginado. Allí sus sujetos pertenecen a una atmósfera propia que anuncia la destrucción de la subjetividad. *Le Banc ou mon jardin*, uno de los cuadros felices de los últimos años, es un lugar vacío en el que domina la ausencia.

Ishaghpour, en su lúcida lectura de *Manet* de Bataille, insistirá precisamente en lo que Bataille reconoce como indiferencia de Manet: una violencia interna, absoluta. Todo aquello que ha visto y recuerda de los días de la Commune, pasará a ser la materia de su *Exécution de Maximilien*. De este cuadro Malraux había dicho: es el *3 de mayo* de Goya, pero sin su significado. Un cuadro, *L'Exécution*, pintado a partir de una fotografía que imponía una nueva relación entre el sentido y la imagen. La ausencia que rige la imagen hace innecesaria la retórica que acompañó las fábulas o la historia.

Si en algún momento esta distancia se afirma hasta llegar a dominarlo todo es en *Olympia* donde, según Bataille, «glisse à l'indifférence de la beauté». Aquello que se presenta como una especie de juego de la pintura- escribe Françoise Cachin en su introducción a la nueva edición de Skira- donde se encuentran las miradas y lecciones de Tiziano, Goya, e Ingres, deja de pronto de serlo para recorrer el libre espacio de la transgresión y mirarnos como ningún otro desnudo anterior de la pintura ha mirado. La negación deliberada de los restos iconográficos, su sustitución provocativa, el control justo de las alusiones para hacer todavía más explícita la intención, todo ello es ya el anuncio de su desaparición. Lo que importa es la «destrucción del tema». Ningún otro cuadro como *Olympia* afirma dramáticamente «le jeu crispant d'un sinistre moderne et d'une équivoque voluptueuse, la lourdeur d'une sensualité agacée», que permanece como acechando detrás de todas sus obras como si de una obsesión se tratara. Es el «horror sagrado que desprende», negando incluso aquella dignidad que la mitología había conservado, y que ahora, desnuda, apenas puede protegerse contra el efecto impúdico de su verdad.

¿No es acaso en esta distancia, en aquella indiferencia, donde reside el secreto de Manet? ¿No hay detrás de su pintura un cambio de sociedad, de costumbres, de juegos morales, que la burguesía de la Restauración había puesto en escena y de los que Baudelaire había sido el primer cronista, tal como sugiere Pierre Bourdieu? Sería reductivo pensar en una relación temperamental con la pintura o, incluso, en cierta incompetencia técnica. Manet conocía bien la técnica. Había elegido el estudio de Thomas Couture, autor de los *Romanis de la décadence* – hoy muy cerca de las principales obras de Manet en el Orsay-, donde pasó seis largos años. Como tampoco habría que situarlo en la escuela de las nuevas convenciones impresionistas –Bataille lo sitúa «dans la profondeur étrangère à l'impressionisme». No, la clave, el secreto habría que buscarlos en otra parte. En un mundo, una sociedad dominada por la fantasmagoría de la mercancía, la reducción a la imagen resulta fundamental. Todo comienza a ser en el ejercicio de su reconocimiento. *Un bar aux Folies- Bergère* es la síntesis y testamento de un mundo y de una mirada. Uno y otra de encuentran en el juego del espejo, la luz, la elegancia y las figuras del *flâneur* y de Suzon, trazadas sobre el límite ilusionista del espejo. Nadie como ellos representa el París de aquellos años, *ville-lumière, ville-miroir*. El espejo de Manet por un instante refleja toda la escena, la galería de presencias imprescindibles como Gaston Latouche, Méry Laurent, Jeanne Demarsy, George Moore, entre otros; pero sin olvidar ese primer plano ligado a los placeres que Suzon custodia y ofrece. Licores, champagne, las exóticas mandarinas que tanto amaba Manet. La fiesta, la luz, la transfiguración

mágica de *Un bar aux Folies-Bergère* reúne en un solo aparecer el doble viaje de los valores mercancía, y algo totalmente distinto como es la intención de Manet de hacer reflejar la mercancía en el espejo de su apariencia. Sólo así, transfigurada, la belleza, como *promesse de bonheur*, sale al encuentro del otro *flâneur* moderno: el coleccionista de obras de arte. En el brillo de los espejos de *Folies- Bergère* se citan no sólo la energía onírica de un siglo que ama las mercancías sino también ante un vacío inesperado, en palabras de Proust.

Sueño, único baluarte ante la nada, el lazo negro en el cuello de *Olympia*, «auquel je m'accroche pour ne pas sombrer», que escribe Leiris en su ensayo, en que el lazo de *Olympia* es como un hilo de Ariadna en un dédalo de ruinas. Frente a ellas el instante del arte, llámese Lascaux o Manet. Si el primero significaba un origen, el segundo habla de esa transformación que inaugura el arte moderno, siendo Manet su pintor por excelencia. Un Manet que Mallarmé recordaba así: «Raillleur à Tortoni, élégant; en atelier, la furie qui le ruait sur la toile vide, confusément, comme si jamais il n'avait peint». Una furia que recorrerá el tiempo de una época, necesitada de una mirada nueva que la atraviese, para después trasladarla al espacio fugaz y transfugado de su visión. Un destino que Pierre Bourdieu señala en sus *Cours del Collège de France*, ahora editados, como horizonte de un arte que ancla sus raíces y su revolución simbólicas en las grandes transformaciones de una época que había abandonado su pasado y caminaba ya nerviosa hacia su futuro.

Francisco Jarauta es catedrático de Filosofía de la Universidad de Murcia. Ha realizado estudios de Historia, Historia del Arte y Filosofía en las Universidades de Valencia, Roma, Münster-Westf., Berlín y París. Profesor invitado de universidades europeas y americanas, sus trabajos se orientan especialmente en el campo de la filosofía de la cultura, la historia de las ideas, la estética y teoría del arte. Ha sido curator de varias exposiciones internacionales, entre ellas *Arquitectura radical* (2002), *Micro-Utopías. Arte y Arquitectura* (2003), *Matisse y La Alhambra* (2010), *El hilo de Ariadna* (2012) y *Colección IVAM. XXV Aniversario* (2014). Ha sido Vicepresidente del Patronato del Museo Nacional de Arte Reina Sofía de Madrid. Forma parte del Comité Científico de Iríde, Experimenta, Pluriverso. Participa en el grupo Géo-philosophie de l'Europe y es coordinador del Grupo Tánger. Igualmente coordina el Observatorio de Análisis de Tendencias de la Fundación Botín. fjarauta@gmail.com

