

COLECCIÓN POPULAR

727

LA PINTURA DE MANET

Traducción de
HORACIO PONS

MICHEL FOUCAULT

LA PINTURA DE MANET



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

MÉXICO - ARGENTINA - BRASIL - COLOMBIA - CHILE - ESPAÑA
ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA - GUATEMALA - PERÚ - VENEZUELA

Primera edición en francés, 2004
Primera edición en español, 2015

Foucault, Michel

La pintura de Manet. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica, 2015.
98 p. : il. ; 17x11 cm. - (Breves)

Traducido por: Horacio Pons
ISBN 978-987-719-072-4

1. Filosofía del Arte. I. Horacio Pons, trad. II. Título
CDD 701

Diseño de tapa: Juan Balaguer

Título original: *La Peinture de Manet*
ISBN de la edición original: 2-02-058537-5
© 2004, Éditions du Seuil

D.R. © 2015, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA DE ARGENTINA, S.A.
El Salvador 5665; C1414BQE Buenos Aires, Argentina
fondo@fce.com.ar / www.fce.com.ar
Carr. Picacho-Ajusco 227; 14738 México D.F.

ISBN: 978-987-719-072-4

Comentarios y sugerencias: editorial@fce.com.ar

Fotocopiar libros está penado por la ley.

Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio de impresión o digital, en forma idéntica, extractada o modificada, en español o en cualquier otro idioma, sin autorización expresa de la editorial.

Impreso en Argentina - *PRINTED IN ARGENTINA*
Hecho el depósito que marca la ley 11723

ÍNDICE

<i>La pintura de Manet</i> , por Michel Foucault	11
<i>“¡Ah, Manet...!” ¿Cómo construyó Manet Un bar en el Folies-Bergère?, por Thierry de Duve</i>	67

LA PINTURA DE MANET

Michel Foucault

DE UN modo u otro, querría empezar por disculparme, disculparme ante todo porque estoy un poco cansado. Sucede que, durante los dos años que estuve aquí, me hice de suficientes amigos para no tener ya un minuto libre cuando vuelvo a Túnez, de manera que el día se consumió en diálogos, discusiones, preguntas, objeciones, respuestas, etc., y aquí estoy, llegando a su término, ya bastante agotado. Les pediría entonces que excusaran los lapsus, los errores y tal vez hasta la flojera de mi exposición.

Me gustaría también disculparme por hablarles de Manet, porque, claro está, no soy un especialista en la materia; no soy especialista en pintura¹ y, por lo tanto, les hablaré de Manet como puede hacerlo un profano. Y lo que querría decirles al respecto es, a grandes rasgos, lo siguiente: no tengo en absoluto la intención de hablarles en general de Manet; solo les

¹ En 1968, Michel Foucault había dado en Túnez un curso público sobre la pintura italiana del *Quattrocento*, a la cual hace varias referencias en esta conferencia. El curso había atraído a una numerosa concurrencia, en la cual se contaban varias personalidades. [Nota de Maryvonne Saison (M. S.), editora del texto.]

presentaré, creo, unas diez o doce telas de este pintor, que trataré, si no de analizar, sí al menos de explicar en algunos de sus puntos. No les hablaré en general de Manet, y ni siquiera de los aspectos sin duda más importantes y mejor conocidos de su pintura.

En la historia del arte, en la historia de la pintura del siglo XIX, Manet aparece, desde luego, como el artista que modificó las técnicas y los modos de representación pictórica, a tal punto que hizo posible ese movimiento del impresionismo que ocupó los primeros planos de la historia del arte durante casi toda la segunda mitad del siglo XIX.

Es cierto, en efecto, que Manet es el precursor del impresionismo; fue él, a no dudar, el que lo hizo posible, pero no es ese el aspecto al que querría referirme. Me parece, efectivamente, que Manet hizo otra cosa, y tal vez hizo incluso mucho más que hacer posible el impresionismo. Más allá del impresionismo, lo que Manet hizo posible es, me parece, toda la pintura posterior al impresionismo, toda la pintura del siglo XX, la pintura en cuyo marco se desarrolla aún hoy el arte contemporáneo. La ruptura profunda o la ruptura en profundidad efectuada por Manet es sin duda un poco más difícil de situar que el conjunto de las modificaciones que hicieron posible el impresionismo.

Como saben, lo que en la pintura de Manet hizo posible el impresionismo son cosas relativamente co-

nocidas: nuevas técnicas del color; utilización de colores si no del todo puros, al menos relativamente puros; utilización de ciertas formas de iluminación y luminosidad desconocidas en la pintura anterior; etc. En cambio, las modificaciones que, más allá del impresionismo y en cierta manera por encima de este, hicieron posible la pintura que iba a venir después son, a mi entender, más difíciles de reconocer y situar.

Creo que, con todo, esas modificaciones pueden resumirse y caracterizarse en pocas palabras: Manet, me parece, es en efecto quien por primera vez en el arte occidental, al menos desde el Renacimiento, al menos desde el *Quattrocento*, se permitió utilizar y, en cierta forma, hacer jugar dentro mismo de sus cuadros, dentro mismo de lo que estos representaban, las propiedades materiales del espacio sobre el cual pintaba.

Para decirlo con mayor claridad, desde el siglo xv, desde el *Quattrocento*, existía en la pintura occidental la tradición de tratar de hacer olvidar, tratar de enmascarar y rehuir el hecho de que la pintura se inscribía o se extendía sobre un fragmento determinado de espacio que podía ser un muro, en el caso del fresco, un panel de madera, una tela o, llegado el caso, hasta un pedazo de papel; hacer olvidar, pues, que la pintura se apoyaba en esa superficie más o menos rectangular y de dos dimensiones, y sustituir ese espacio material donde la pintura se apoyaba por

un espacio representado que negara, de algún modo, el espacio sobre el cual se pintaba. Y fue así que esa pintura, desde el *Quattrocento*, procuró representar las tres dimensiones, a pesar de que se apoyaba en un plano de dos dimensiones.

Era una pintura que no solo representaba las tres dimensiones sino que privilegiaba, en toda la medida de lo posible, las grandes líneas oblicuas o las espirales, para enmascarar y negar el hecho de que, no obstante, se inscribía dentro de un cuadrado o un rectángulo de líneas rectas que se cortaban en ángulos rectos.

La pintura intentaba asimismo representar una iluminación interior a la tela e incluso una iluminación exterior a ella, procedente del fondo, de la derecha o de la izquierda, de manera de negar y rehuir el hecho de que se apoyaba sobre una superficie rectangular, iluminada realmente por cierta iluminación real que, además, variaba desde luego conforme al lugar del cuadro y la luz del día.

Había que negar también que el cuadro era un pedazo de espacio delante del cual el espectador podía desplazarse, en torno del cual el espectador podía girar y del que, por consiguiente, podía aprehender un ángulo o eventualmente las dos caras, y es por eso que, desde el *Quattrocento*, esa pintura fijaba cierto lugar ideal a partir del cual, y solo a partir del cual, se podía y se debía ver el cuadro; de modo tal que, si se quiere, la materialidad del cuadro, la superficie rec-

tangular, plana, iluminada realmente por una luz y en torno de la cual o delante de la cual uno podía desplazarse, todo eso quedaba enmascarado y rehuído por lo que se representaba en el cuadro mismo. Y el cuadro representaba un espacio profundo, iluminado por un sol lateral y visto como un espectáculo desde un lugar ideal.

Ese es, si se quiere, el juego de finta, de escondite, de ilusión o de elisión que practicaba la pintura representativa occidental desde el *Quattrocento*.

Lo que hizo Manet (creo que ese es, en todo caso, uno de los aspectos importantes de la modificación aportada por él a la pintura occidental) fue, en cierta forma, hacer resurgir, dentro mismo de lo que se representaba en el cuadro, las propiedades, las cualidades o las limitaciones materiales de la tela que la pintura, la tradición pictórica, había tenido hasta entonces la misión, por decirlo de algún modo, de rehuir y enmascarar.

La superficie rectangular, los grandes ejes verticales y horizontales, la iluminación real de la tela, la posibilidad brindada al espectador de mirarla en un sentido u otro: todo eso está presente, se recupera, se restituye en los cuadros de Manet. Y él reinventa (¿o acaso inventa?) el cuadro-objeto, el cuadro como materialidad, el cuadro como cosa coloreada cuya iluminación se debe a una luz exterior y delante o en torno del cual gira el espectador. Esa invención del

cuadro-objeto, esa re inserción de la materialidad de la tela en lo que se representa, es, creo, el núcleo de la gran modificación que Manet aporta a la pintura, y en ese sentido se puede decir que, más allá de todo lo que podía preparar el impresionismo, Manet trastrocó sin duda todo lo que era fundamental en la pintura occidental desde el *Quattrocento*.

Pues bien, es esto lo que ahora querría mostrarles en concreto, es decir, en los cuadros mismos, y tomaré varios de estos, digamos una docena de telas, que trataré de analizar un poco con ustedes. Y si les parece bien, para facilitar la exposición, los agruparé según tres cuestiones: primero, el tratamiento que Manet aplicó al espacio mismo de la tela; cómo hizo jugar las propiedades materiales de la tela, la superficie, la altura, el ancho; de qué manera hizo jugar esas propiedades espaciales de la tela en lo que representaba sobre ella. Ese será el primer grupo de cuadros que estudiaré. A continuación, en un segundo grupo, procuraré mostrarles cómo trató Manet el problema de la iluminación, cómo utilizó en sus cuadros, no una luz representada que iluminara el cuadro desde adentro, sino la luz exterior real. Y en tercer lugar, cómo hizo jugar también el lugar del espectador con respecto al cuadro. En cuanto a este tercer punto, no estudiaré un grupo de telas sino una sola, que sin duda resume además toda la obra de Manet y es, por