



Michael Fried
**La modernidad
de Manet**
o la superficie de la pintura
en la década de 1860



La casa de la Modernidad

**La modernidad de Manet o la
superficie de la pintura en la década
de 1860**

Traducción de
Amaya Bozal



www.machadolibros.com



Henri Fantin-Latour, *Portrait of Édouard Manet*, 1867.

Del mismo autor
en *La balsa de la Medusa*:

109. *El lugar del espectador. Estética
y orígenes de la pintura moderna*
131. *El realismo de Courbet*
141. *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*

Michael Fried

La modernidad de Manet

o la superficie de la pintura en la década
de 1860



la balsa de la Medusa

La balsa de la Medusa, 197

Colección dirigida por
Valeriano Bozal

Título original: *Manet's modernism, or the face of painting in
the 1860*

© 1996 by Michael Fried. All rights reserved

© The University of Chicago Press, Ltd., Chicago and London

© de la traducción, Amaya Bozal, 2014

© de la presente edición,

Machado Grupo de Distribución, S.L.

C/Labradores, 5. Parque Empresarial Prado del Espino

28660 Boadilla del Monte (Madrid)

machadolibros@machadolibros.com

www.machadolibros.com

ISBN: 978-84-9114-142-6

A John Harbison y a la memoria de Louis Marin

Índice

Prefacio

Introducción: Manet antes del Impresionismo

1. Las fuentes de Manet, 1859-1869

2. Reflexiones sobre «Manet's Sources»

3. La generación de 1863

4. Manet en su generación

5. Entre realismos

Coda: la modernidad de Manet

Apéndice 1. Antonin Proust, «El arte de Édouard Manet» (1901)

Apéndice 2. Edmond Duranty, «Aquellos que serán los pintores» (1867)

Apéndice 3. Le Capitaine Pompilius (Carle Desnoyers) sobre Manet (1863)

Apéndice 4. Zacharie Astruc sobre Manet (1863)

Notas

Lista de ilustraciones

Créditos fotográficos

Il faut donc que je vous parle encore de vous. Il faut que je m'applique à vous démontrer ce que vous valez. C'est vraiment bête ce que vous exigez. *On se monque de vous* ; les *plaisanteries* vous agacent; on ne sait pas vous rendre justice, etc., etc. Croyez-vous que vous soyez le premier homme placé dans ce cas? Avez-vous plus de génie que Chateaubriand et que Wagner? On s'est bien moqué d'eux cependant? Ils n'en sont pas morts. Et pour ne pas vous inspirer trop d'orgueil, je vous dirai que ces hommes sont des modèles, chacun dans son genre, et dans un monde très riche et que vous, *vous n'êtes que le premier dans la décrépitude de votre art.*

Baudelaire, carta a Édouard Manet, 11 de mayo, 1865¹

Qu'un destin tragique, omise la mort filoutant, complice de tous, à l'homme la gloire, dur, hostile marquât quelqu'un enjouement et grâce, me trouble - pas la huée contre qui a, dorénavant, rajeuni la grande tradition picturale selon son instinct, ni la gratitude posthume: mais, parmi le déboire, une ingénuité virile de chèvre-pied au pardessus mastic, barbe et blond cheveu rare, grisonnant avec esprit. Bref, railleur à Tortoni, élégant; en l'atelier, la furie qui le ruait sur la toile vide, confusément, comme si jamais il n'avait peint - u don précoce à jadis inquiéter ici résumé avec la trouvaille et l'acquit subit: enseignement au témoin quotidien inoubliable, moi, qu'on se joue tout entier, le nouveau, chaque fois, n'étant autre que tous sans rester différent, à volonté. Souvenir, il disait, alors, si bien: «L'oeil, une main...» que je resonge.

Cet oeil -Manet- d'une enfance de lignée vieille citadine, neuf, sur un objet, les personnes posé, vierge et abstrait, gardait

naguères l'immédiate fraîcheur de la rencontre, aux griffes d'un rire du regard, à narguer, dans la pose, ensuite, les fatigues de vingtième séance. Sa main -la pression sentie claire et prête énonçait dans quel mystère la limpidité de la vue y descendait, pour ordonner, vivace, lavé, profond, aigu ou hanté de certain noir, le chef-d'oeuvre nouveau et français.

Mallarmé, «Édouard Manet»²

Il était plus grand que nous ne pensions.

Degas³

Prefacio

En enero de 1989, tras concluir mi anterior libro, *El realismo de Courbet*, decidí viajar a París por un período de seis meses, donde comencé a investigar de nuevo en el arte de Édouard Manet. Si digo «de nuevo» se debe a que, veinte años antes, ya había investigado y escrito mi primer ensayo importante, publicado posteriormente con el título de «Manet Source's: Aspects of His Art, 1859-1865», en el número *Artforum* de marzo de 1969. En aquel momento pensaba trabajar por etapas, remontándome hasta mediados del siglo XVIII, momento en el que comenzó (como ya sabía entonces) una tendencia que los cuadros de Manet llevarían a su apogeo en la década de 1860. Sin embargo, pronto vi que esta idea no era posible y que, en vez de ir de Manet a Courbet (y de ahí a Géricault, David, Greuze y Diderot), era necesario profundizar directamente en el siglo XVIII para poder estudiar el desarrollo de esta tendencia desde el mismo momento de su concepción. El resultado de aquel viaje en el tiempo fue *El lugar del espectador* (1980)*. Después, pude continuar con mi discurso en *El realismo de Courbet* (1990) y otros escritos. El presente libro regresa a Manet y, de hecho, intenta aclarar varias premisas que expuse en «Manet's Sources». Pero lo más importante es que este libro forma parte de una trilogía, junto con *El lugar del espectador* y *El realismo de Courbet*, que analiza cierta problemática en la evolución de la pintura

francesa entre los comienzos de la reacción al Rococó, en la década de 1750, y el advenimiento del Impresionismo en 1870-80. Las décadas de 1860 y 1870 en Francia también fueron el momento y el lugar en que apareció la pintura moderna (los lienzos de Manet de la primera mitad de 1860-70 son esenciales) y, de hecho, me fijé inicialmente en el período comprendido entre *Père de famille* de Greuze y el *Déjeuner sur l'herbe* de Manet porque, además del intenso magnetismo de las obras en cuestión, pensé que la historia del arte (de la cual no me excluyo) tan solo poseía por entonces una comprensión muy rudimentaria de lo que podríamos denominar la prehistoria de la modernidad. En esta trilogía he intentado realizar un análisis de esta prehistoria, entre otras muchas cosas, revelando una dinámica esencial en el núcleo de su estructura que hasta ahora resultaba insospechada.

Al finalizar mi estancia en París, en la primavera de 1989, observé que en mi nuevo libro no solo debía analizar a Manet, sino también a otros artistas de su generación, sobre todo Alphonse Legros, Henri Fantin-Latour y James McNeill Whistler. Asimismo, también comencé a hacerme una idea preliminar de su estructura. Sin embargo, no sabía bien qué hacer con «Manet's Sources». Por un lado, todavía me convencía gran parte de lo que había dicho en aquel texto; por otro, había muchos aspectos que ahora me parecían erróneos, mal concebidos o mal planteados y que quería retocar. Pero la mera corrección del ensayo original me parecía fuera de lugar y, de hecho, no veía la forma de escribir una versión nueva e independiente que pudiera preservar y, cuando fuera necesario, volver a formular lo que es valioso, descartando lo que no lo es. En una breve visita a Baltimore en abril de 1989 expuse mi problema a dos amigos y compañeros, Frances Ferguson y Walter Benn Michaels, que sugirieron de inmediato y al unísono que volviera a publicar «Manet's Sources» en su forma original,

para después poder reconocer sus errores y debilidades y establecer argumentos adicionales en su defensa. (Entonces, tendría libertad para decir lo que quisiera sobre Manet y su generación.) Esta es la estrategia que he seguido en el presente libro y agradezco profundamente a Ferguson y Michaels su consejo, sin el cual todavía me estaría debatiendo con algún tipo de estructura que me permitiera hacer justicia a mis ideas anteriores (y a una fase anterior de la historia del arte). Sin duda, la solución está lejos de ser perfecta, pues hubiera preferido una forma de proceder más directa, sin remiendos. Pero, al menos es *sincera*, en el sentido de que es lo mejor que se puede hacer en estas circunstancias.

Además de Ferguson y Michaels, hay muchos compañeros, amigos y antiguos alumnos que han asistido y/o animado mi trabajo sobre Manet y su generación, a los que me gustaría dar las gracias. Entre ellos: Johns Hopkins, Elizabeth Cropper, Charles Dempsey, Neil Hertz, Herbert L. Kessler, Walter Melion, Ronald Paulson y Daniel Weiss; en otras universidades de este país, Stanley Cavell, Kermit Swiler Champa; Arnold I. Davidson, Marc Gotlieb, Josué Harari, John Harbison, Steven Z. Levine, Stephen Melville (de cuyos comentarios sobre mi obra he aprendido mucho), W. T. J. Mitchell, Dianne Pitman, Joel Snyder, Marthe Ward y Richard Wollheim; en el Baltimore Museum of Art, Jay Fisher; y en el Chicago Art Institute, Douglas Druick; en París, Hubert Damisch, Jacques Derrida, Claude Imbert, René Majoy y el difunto Louis Marin (todos los que le conocimos echamos de menos cada día su radiante inteligencia y la nobleza de su alma), Régis Michel, Pierre Rosenberg (al que agradezco, entre otras cosas, que me haya permitido ver la Venus de la Escuela de Boticelli en la *réserve* del Musée du Louvre, que analizaremos en el capítulo 2), y François Roustang. También en París, Phillipe Brame of Brame y Lorencau me permitió amablemente el acceso a los archivos

de su galería para consultar la correspondencia de Fantin-Latour. Además de los alumnos graduados mencionados, hay otros antiguos y nuevos que de una forma u otra han contribuido a este libro sobre Manet, entre ellos: Anna Brailovsky, Harry Cooper, Nancy Forgione, Lauren Freeman, Carla Koop, Annette Leduc, Margaret MacNamidhe, Anne Summerscale y Veerle Thielemans. Macie Hall, documentalista gráfica de la Universidad Johns Hopkins, me ayudó a reunir las fotografías y otros materiales relacionados. Finalmente, Bridget Mcdonal me proporcionó una traducción del ensayo de Antonin Proust de 1901, «L'Art d'Edouard Manet», que se ofrece junto al original en el apéndice 1. Hay dos personas más que merecen mi agradecimiento por separado: T. J. Clark, cuyo magnífico libro *The Painting of Modern Life* transformó los estudios sobre Manet en el momento de su publicación, en 1985, y que ha sido mi principal interlocutor respecto al arte de Manet; de hecho, ambos pasamos dos días increíbles en la exposición retrospectiva del Grand Palais, en 1983, por lo que su amistad y apoyo han sido inestimables. Mi mujer, Ruth Leys, que ha vivido todas las etapas, tanto de «Manet's Sources» como de *La modernidad de Manet*, y ha contribuido materialmente a todo lo que pueda ser bueno de ambas. Más recientemente, también leyó el manuscrito de esta obra, haciéndome varias sugerencias interesantes.

En abril de 1991, con motivo de una invitación de University of Chicago Press y el Committee on Social Thought, ofrecí tres conferencias en Harry and Lynde Bradley Foundation, Universidad de Chicago, basadas en el material de este libro. Agradezco a Paul Wheatley, François Furet y otros miembros del Committee on Social Thought, y a Morris Philipson, de la University of Chicago Press, haberme ofrecido una primera oportunidad tan productiva para la redacción de *La modernidad de Manet*. En University of Chicago Press tuve nuevamente el privilegio de

trabajar con la destacada editora Karen Wilson (un cambio en la normas de la editorial me permite, por fin, agradecerle todo lo que ha hecho, no solo en este libro, sino también en los anteriores). También me gustaría agradecer a Jane Marsh Dieckmann, que co-editó el manuscrito de este libro y realizó el índice.

El original de «Manet's Sources» fue escrito entre febrero de 1968 y enero de 1969, y no me sorprendería que el lector llegara a sentir en el texto parte del clima emocional de aquel año devastador. En cuanto a la primera edición de «Manet's Sources», debo dar las gracias a Stanley Cavell (que leyó el borrador y lo discutió conmigo), Wassily Leontieff y Harvard Society of Fellows (fui junior Fellow entre 1964 y 1968), James S. Ackerman, Frederick Decnatel y Sydney J. Freedberg del Department of Fine Arts de la Universidad de Harvard; Philip Leider (por entonces editor de *Artforum*) y Marie-Hélène Gold (que me ayudó con las traducciones del francés). También deseó señalar que debo mi primer encuentro con el arte de Manet a mis padres, que, cuando era niño, me llevaron al Metropolitan Museum of Art con bastante frecuencia. Mis recuerdos de *Mlle V... en costume d'espada* son muy, muy antiguos.

«Manet's Sources» estaba dedicado originalmente a Stanley Cavell. En 1987 también le dediqué mi libro *Realism, Writing, Disfiguration: On Thomas Eakins and Stephen Crane*, lo que me da libertad para dedicar este a dos amigos concretos: John Harbison y, en memoria, a Louis Marin.

Buskirk, N. Y.
31 de julio de 1994

Nota

* [*El lugar del espectador*, trad. Amaya Bozal, Visor Dis., 2000; *El realismo de Courbet*, trad. Amaya Bozal, Antonio Machado Libros, 2003. Como en los libros anteriores, las traducciones al castellano de los textos en francés seguirán la versión de Fried, pero siempre atendiendo al original francés, o bien se ofrecerá su respectiva traducción al castellano realizada por otros autores, si la hubiere. Igualmente, los títulos de los cuadros citados se ofrecen en su francés original, y la traducción de algunos términos como «absortion» o «absorted» seguirá siendo «ensimismamiento» y «ensimismado», ya que el término «absorción» no tiene unas connotaciones figuradas tan claras en castellano como en francés o inglés, y decimos que alguien está «embebido o absorto» en algo, pero no hablamos de «absorción» y menos de «embebimiento». Al sustantivar el verbo figurado se pierde el referente, y el significado metafórico puede no ser comprensible. Como este ejemplo hay muchos otros que se indicarán oportunamente en nota a pie de página. N. T.]

Introducción: Manet antes del Impresionismo

El pintor francés Édouard Manet, figura clave de la historia de la pintura moderna según la mayoría los autores, nació en París el 23 de enero de 1832, en el seno de una distinguida familia burguesa que esperaba que estudiase derecho¹. Pero su vocación era innegable, y en 1850, a los dieciocho años de edad, entró en el estudio de Thomas Couture (nacido en 1815), uno de los pintores más importantes del momento y profesor de talento y éxito. (Couture había sido alumno de Antoine-Jean Gros, que a su vez estudió con Jacques-Louis David; un linaje artístico importante, ya que a Manet solo le separarán dos generaciones del fundador de la escuela pictórica francesa moderna.) El primer biógrafo de Manet, su amigo de la infancia Antonin Proust, relata muchas fricciones con Couture², aunque Manet permaneció junto a su maestro durante seis años, después de lo cual viajó por Europa, donde visitó museos europeos como preparación para abordar su propia obra de forma independiente. En 1859, *Le Buveur d'absinthe*, un cuadro que Manet llegaría a considerar demasiado cercano a Couture en cuanto a ejecución, fue rechazado por el jurado del Salón. Sin embargo, dos años después, *Le Guitarrero* fue aceptado en el Salón de 1861, donde recibió los elogios de Théophile

Gautier y produjo gran impresión en un grupo de pintores contemporáneos de Manet. Entre 1862 y 1865, Manet entró de lleno en la primera fase de su obra de madurez (pienso en aquellos años como sus *anni mirabilis*). En rápida sucesión aparecieron cuadros como *Le Vieux Musicien* (1862), *La Chanteuse des rues* (1862), *Gitanes* (1862; cortado y destrozado por el propio Manet posteriormente), *Lola de Valence* (1862), *Le Ballet espagnol* (1862), *Musique aux Tuileries* (1862), *Mlle V.. en costume d'espada* (1862), *Le Déjeuneur sur l'herbe* (1862-63), *Olympia* (pintado en 1863, pero expuesto en el Salón de 1865), *Jeune Homme en costume de majo* (1863), *Episodio de una corrida de toros* (1864; cortado posteriormente para realizar *Torero mort*), *Christ mort et les anges* (1864), *Aspect d'une course au bois de Boulogne* (1864, otra obra finalmente destruida), *Combat du «Kearsage» et de l'«Alabama»* (1864), y *Christ aux outrages* (1865) -una serie importante de obras de gran originalidad que rápidamente hicieron que Manet fuera considerado como el maestro de la nueva generación, a pesar de que también provocaron toda una retahíla de críticas y mordacidades periodísticas que siempre le pillaron desprevenido.

El abuso llegó a su clímax con la exposición de *Olympia* y *Christ aux outrages* en el Salón de 1865. A finales del verano de ese mismo año, Manet realizó un breve viaje a Madrid para contemplar la pintura española del Prado³. En los años siguientes, realizó una serie de cuadros brillantes de una sola figura, entre ellos *Femme au perroquet* y *Le Fifre* (ambos de 1866), inspirados de forma evidente en Velázquez. En 1867, coincidiendo con la Exposition Universelle, Manet realizó la primera exposición individual de su obra hasta la fecha y, una vez más, la respuesta fue mayoritariamente negativa. Pero el período de 1866-68 también presencié la publicación de los escritos de uno de sus defensores críticos más conocidos, Émile Zola, cuya

insistencia en la irrelevancia artística del tema y su elogio a la técnica pictórica de Manet, «a parches coloreados», trazaba a grandes rasgos los términos en que la historia del arte moderno asimilaría finalmente al pintor⁴. Entre sus mejores obras de finales de 1860-70 están: *L'Exécution de Maximilien*, en Mannheim (1868-69, el proyecto para este cuadro data del verano de 1867); *Portrait d'Émile Zola* (1868), *Déjeuner* (1868, al que denominaremos *Déjeuner dans l'atelier* para distinguirlo de *Déjeuner sur l'herbe*) y *Le Balcon* (1868-69); creo que estas dos últimas obras en particular suponen un regreso al modo compositivo de varias figuras propio de la obra de Manet anterior a su viaje a Madrid, y también suponen la renovación de cierto compromiso con una serie de temas pictóricos que los lienzos de una sola figura habían relegado de alguna forma al olvido.

La década de 1870 comienza con la guerra franco-prusiana y la caída de Napoleón III, el asedio a París, en el que Manet sirvió en las fuerzas defensoras, seguido de la instauración de la Tercera República y la sangrienta supresión de la Comuna -acontecimientos que, todos juntos, suponen una violenta cesura en la vida cultural francesa-. A comienzos de aquella década, Manet disfrutó de uno de sus escasos éxitos públicos con la exposición de *Le Bon Bock* en el Salón de 1872. (Ese mismo año, el galerista Paul Durand-Ruel compró más de veinte obras de Manet, ante el asombro general.) Pero los cuadros más ambiciosos y arriesgados de Manet -por ejemplo, *Le Chemin de fer* (1873), *Argenteuil* (1874), *Le Linge* (1875), *Nana* (1877) *Chez le père Lathuille* (1879), *Dans la serre* (1879) y su gran obra maestra, *A Bar aux Foliesbergère* (1881-82)- continuaron encontrando cierta resistencia crítica, aunque fueron convenciendo gradualmente a diversos críticos que durante años habían sido bastante hostiles, y algunos escritores que tenían bastantes reservas reconocieron cada

vez más sus evidentes habilidades pictóricas y su gran influencia en la pintura contemporánea. Entre los artistas jóvenes que se consideraron bajo la influencia de Manet estaban Claude Monet, Pierre Renoir y Berthé Morisot, todos ellos pertenecientes al grupo conocido como los impresionistas. De hecho, su formación había tenido lugar a mediados y finales de la década de 1860-70, cuando todavía estaban en la veintena; a comienzos de 1870-80, la situación se había hecho más compleja, ya que Manet se enfrentó a varios aspectos de sus obras, sobre todo al énfasis en la pintura a *plén-air*, al aire libre. A pesar de su interés y apoyo a la obra de los jóvenes pintores, Manet declinó participar en alguna de las exposiciones que el grupo realizó de forma independiente al Salón durante varios períodos a partir 1874⁵; así, Manet prefirió buscar reconocimiento en el Salón oficial, con todo el desagrado que esto conllevaba. A finales 1870-80, Manet empezó a sufrir los efectos de la sífilis y, buscando cierto alivio, siguió un tratamiento peligroso -dosis de *ergot de siècle*- que le produjo problemas circulatorios y, finalmente, una pierna gangrenada. A finales de abril de 1883 se le amputó la pierna y, a la edad de cincuenta y un años, Manet murió en medio de un episodio de convulsiones.

La reputación póstuma de Manet comenzó a crecer con la exposición retrospectiva de 1884 y continúa hasta nuestros días. Entre los acontecimientos más importantes, podríamos mencionar las exposiciones retrospectivas de 1932 y 1983 (los centenarios de su nacimiento y muerte), y también ha sido objeto de una cantidad ingente de estudios de historia del arte que se han acumulado espectacularmente en los últimos treinta años. No es necesario que resumamos estos estudios, ni siquiera que evoquemos sus temas principales; baste decir que ahora poseemos una base de información ingente sobre la vida y obra de Manet. No obstante, también me gustaría

argumentar -y este será uno de los cometidos del presente libro- que todavía nos queda mucho que decir sobre el carácter y complejidad de sus logros en la década de 1860-70 y, sobre todo, en la primera mitad de esta década, un lapso de tiempo breve, pero crítico, que será nuestro principal centro de atención.

Tengo razones para pensar que este punto de vista no obtendrá una aceptación general. En marzo de 1969, recién graduado, publiqué una monografía titulada «Manet's Sources: Aspects of His Arts, 1859-1865», como parte de un número especial de la revista de arte contemporáneo *Artforum*⁶. En este texto desarrollé determinada interpretación del significado de los elementos más sorprendentes de los cuadros de Manet de la década de 1860: las evidentes alusiones intencionadas a obras de arte del pasado en casi todos sus lienzos importantes, sobre todo a cuadros y reproducciones de cuadros de los Maestros antiguos. Sin el ánimo de enumerar mis conclusiones, diré que Manet intentó afirmar toda una serie de cosas mediante esta estrategia de alusiones y citas más o menos conspicuas a unas «fuentes» determinadas: primero, el carácter «afrancesado» esencial de su arte; segundo, y más allá de ese «afrancesamiento», lo que describí como una especie de «universalidad» -algo parecido a un cierto vínculo con toda la historia de la pintura europea anterior a él-. También afirmé que la concepción que tenía Manet de lo «francés» se basaba en un canon particular de maestros franceses «auténticos», que relacioné concretamente con los escritos de un eminente crítico de arte y pionero en la historia del arte, Théophile Thoré. Continuaba relacionando el interés de Manet en el carácter nacional, con el arte y pensamiento de su maestro Couture y, dando un paso más allá, con los escritos políticos e históricos de Jules Michelet. Seis meses más tarde, y también en *Artforum*, mi estudio fue sometido a una crítica feroz por parte de uno de los

investigadores más importantes de Manet, perteneciente a una generación anterior a la mía, el profesor Théodore Reff, de la Universidad de Columbia⁷, tras lo cual se consideró que tanto «Manet's Sources» como yo mismo teníamos prácticamente un pie en la tumba. Con el tiempo, intenté resucitar. Pero salvo raras excepciones (Kermit Champa y T. J. Clark, sobre todo) los autores que en las últimas dos décadas han escrito sobre Manet y otros tópicos relacionados con su obra se han negado a considerar la posibilidad de que mi visión de la obra de Manet de aquel entonces pudiera tomarse en serio -como si las mismas cuestiones que había abordado fueran tan fantasiosas o erróneas como para quedar fuera de cualquier investigación legítima de la historia del arte-. Por tanto, uno de los motivos de este libro es mi deseo de volver a persuadir al lector de otra manera, aunque me gustaría añadir que me interesa menos justificar mi monografía anterior, que de hecho era floja, y más corregirla, volver a definirla, ampliarla y enriquecerla con unos medios que veinticinco años atrás estaban fuera de mi alcance o de mi entendimiento.

También debería subrayar otros puntos importantes. Hay muchas razones que explican por qué los historiadores del arte de finales de 1960-70 consideraron que «Manet's Sources» era un texto apenas inteligible. Una de las fuentes de su dificultad, que no es en absoluto trivial, tenía que ver con su dependencia parcial de cierto desarrollo en la evolución de la pintura francesa, de Chardin a Greuze, pasando por Millet y Courbet (es decir, desde mediados del siglo XVIII hasta la década de 1860), que todavía no había descrito. Por aquel entonces, ya consideraba que las obras de Manet de la primera mitad de la década de 1860 eran el culmen de todo un largo desarrollo histórico, cuyo tema fundamental tenía que ver con la relación que se establece entre pintura y espectador. Sin embargo, solo fui capaz de

aludir a este desarrollo -que en aquel momento solo comprendía parcialmente- en notas a pie de página bastante oscuras y demasiado condensadas. Así que comencé volviendo al siglo XVIII y, en *El lugar del espectador* (1980), interpreté la obra de Chardin, Greuze, Carle Van Loo, Vien, Joseph Vernet, Fragonard, Hubert Robert, el joven David y otros, a la luz de la crítica y teoría del arte del período (y viceversa, pues la teoría y crítica de arte de esa época necesitaban una interpretación tanto como los cuadros). Más recientemente, en *El realismo de Courbet*, analicé las diversas estrategias respecto al espectador que adoptaron David, Gros, Géricault, Daumier, Delaroche, Millet y el fotógrafo Disdèri, para continuar investigando la estructura de la mirada en los cuadros del predecesor más inmediato de Manet, el auto-proclamado realista Gustave Courbet⁸. En el último capítulo de *El realismo de Courbet* afirmé que el arte de Manet mantenía una relación de negación u oposición dialéctica con el arte de Courbet en lo que respecta al problema del espectador y, aunque sigo pensando que este punto de vista es básicamente cierto, una de las pretensiones de este libro será volver a formular esta relación en términos menos generales y mucho más contextualizados.

Otro tipo de contrastes entre Manet y Courbet nos ayudarán a aclarar este proyecto: si en *El realismo de Courbet* hice hincapié en la singularidad de este pintor respecto a sus contemporáneos (dentro de la pintura, en cualquier grado)⁹, en este libro insistiré en la importancia de considerar a Manet como perteneciente a una generación determinada de pintores y, por tanto, como representante de la misma. Hay dos razones fundamentales que explican que se haya pasado por alto este aspecto tan importante de su vida y obra. Primero, la generación de Manet solo fue tal, y de forma visible, durante un corto espacio de tiempo. Segundo, de inmediato apareció la generación de los

impresionistas, de una duración mucho más larga y con mayor cohesión estilística e ideológica, cuya visión abruptamente simplificada del arte ejerció gran influencia no solo en otros pintores, sino también en críticos, aficionados e historiadores del arte -en todo el mundo de la pintura, incluyendo a los que eran hostiles al nuevo arte-¹⁰. De hecho, la impronta simplificadora de la visión impresionista, en combinación con la rápida respuesta de Manet al *plein-airisme* de los jóvenes pintores, hizo que desde un principio se colocara a Manet en el papel de primer impresionista -algunos críticos le describieron como el *chef de file* del movimiento-¹¹, es decir, en el papel del primer simplificador verdaderamente radical. (Esta denominación puede sorprender, pero en 1932 Henri Matisse dijo: «Manet es el primer pintor que tradujo sus sensaciones inmediatamente, liberando por tanto su instinto. Fue el primero que actuó por reflejos, simplificando la tarea del artista»)¹². Lo que podríamos denominar la visión formalista-moderna de Manet sigue esta declaración en líneas generales. Esto también significa que, tras la muerte de Manet en 1883 y con ocasión de su exposición póstuma en enero de 1884, aparecieron una serie de artículos positivos, pero las obras que señalaban como dignas de elogio solían ser lienzos «impresionistas» de las décadas de 1870 y 1880, mientras que los cuadros de la década de 1860 que los autores del siglo xx han equiparado con su etapa moderna, sobre todo *Déjeuner sur l'herbe* y *Olympia*, bien fueron ignorados o criticados¹³. (El propio Matisse pensaba que este último no era uno de los mejores cuadros de Manet)¹⁴. En otras palabras, la apreciación de los logros revolucionarios de Manet-apreciación y quizá también construcción de sus esfuerzos como algo revolucionario- tuvo lugar en el sentido opuesto, bajo la égida del Impresionismo y la transformación de la pintura y de la visión que este suponía. «Si Manet sufrió con el

Impresionismo», escribió astutamente Albert Pinard en 1884, «será el Impresionismo el que le hará triunfar»¹⁵. Visto de este modo, es normal que la campaña para comprar *Olympia* y donarla al estado, para que pudiera estar en el Louvre, fuera encabezada por el pintor impresionista más importante, Monet¹⁶. Tal y como escribió el experto y crítico Théodore Duret (y también gran amigo de Manet), en una carta dirigida a Monet en 1889 y a propósito de esta campaña: «¡Qué cosa tan singular! Será usted quien haga el agujero por donde pasará Manet, aunque fuera el precursor. Vuestra obra, que vino después, se encuentra con un terreno mejor preparado, pues Manet fue un pintor de figuras, y la terrible convención académica y *le poncif* [el tratamiento tan trillado del gesto y la expresión] reinan y siempre reinarán por doquier»¹⁷. De hecho, me gustaría ir más allá y sugerir que el triunfo final del Impresionismo (el movimiento de más éxito de toda la historia de la pintura moderna) significa que nuestra comprensión habitual de la modernidad de Manet, y quizá de la pintura moderna en general, está tan saturada de los valores e ideas impresionistas que los historiadores del arte que deseen recuperar el significado pictórico del arte de Manet *antes* del Impresionismo –«antes» cronológica e interpretativamente– se encuentran con una tarea especialmente difícil. Diremos algo más sobre la visión impresionista de Manet (y de la pintura) un poco más adelante. Por el momento, baste decir que creo (como en «Manet's Sources») que la mejor oportunidad para aclarar el significado pre-impresionista del arte de Manet es investigar los problemas más importantes de la pintura francesa «avanzada» de la década de 1860, es decir, de la comunidad artística y crítica a la que perteneció Manet. Esto supondrá un análisis detallado de la obra de otros miembros de su generación, y también me obligará a citar continuamente la crítica de arte del período, que es la

fuente más rica que podemos utilizar¹⁸. (Mi interpretación se parecerá más a la de *El lugar del espectador* que a la de *El realismo de Courbet*, donde la crítica del momento desempeñaba un papel secundario.)

Por tanto, ante la necesidad de conceder un nombre a la generación de Manet, la denominaré generación de 1863, en honor al momento de su manifestación más visible, el notorio *Salon des Refusés* que se celebró ese mismo año. Además de Manet (nacido en 1832), dicha generación también incluía a Henri Fantin-Latour (n. 1836), James McNeill Whistler (n. 1834) y Alphonse Legros (n. 1837). (Legros, de talento excepcional y uno de los pintores y grabadores franceses más interesantes de mediados de 1850-60, ha desaparecido prácticamente de la historia del arte; en el capítulo 3 daremos cuenta de su importancia.) Los cuatro artistas están representados en el documento pictórico más importante que nos ha quedado de su asociación: el retrato de grupo de Fantin-Latour, *Hommage à Eugène Delacroix* (1864; fig. I; en color)¹⁹. Me gustaría volver después a esta obra, aunque una visión preliminar nos ayudará a encauzar nuestro discurso.

En primer lugar, tres de los cuatro artistas mencionados –Whistler (de pie, a la izquierda del retrato de Delacroix), Fantin (sentado a su izquierda, con una camisa blanca) y Legros (detrás de Fantin)– están agrupados a un lado del lienzo, mientras que Manet (a la derecha del retrato) permanece separado de ellos en el otro lado. Esto refleja el hecho de que Fantin, Whistler y Legros habían sido grandes amigos desde finales de la década de 1850 (Fantin y Legros ya lo eran antes de esta fecha), y consideraban que Manet solo habría comenzado a compartir su visión de la pintura en 1861, año en que se expuso su *Guitarrero* en el Salón. (Fantin y Legros fueron los dos cabecillas de ese grupo de pintores que quedó tan impresionado con el *Guitarrero* que

acudieron en tropel al estudio de Manet para conocerle)²⁰. En cualquier caso, la distancia compositiva entre Manet y los demás es elocuente, al igual que la importancia concedida al pintor en relación a los otros, a excepción de Whistler, al que Fantin también admiraba y cuya personalidad extravagante y temperamental le habría convertido en un rival natural de Manet si se hubiera quedado en Francia. Whistler y Legros se trasladaron de forma permanente a Londres en 1863. Sin embargo, y aunque ambos continuaron enviando cuadros al Salón, los signos de ruptura ya eran patentes. Unos años después, Whistler daba por acabada su amistad con Legros, y en 1867, en una carta dirigida a Fantin, repudiaba su realismo y expresaba su alivio por haber sido estudiante de Ingres en vez de admirador de Courbet²¹. Fantin, por su parte, cada vez estaba más recluido y, aunque seguía enviando cuadros al Salón, había dejado solo a Manet en la escena pública. (Nótese que, en *Hommage*, la figura de Fantin sostiene una paleta en vez de un pincel en la mano derecha. El propio Fantin era diestro, por lo que nos gustaría entender el significado de este supuesto lapsus.)

A la izquierda de Manet y encima del retrato de Delacroix vemos a un hombre sentado, ya mayor: Champfleury (Jules Husson). Champfleury había sido el primer defensor crítico de Courbet a finales de 1840 y comienzos de 1850; también era novelista, periodista e historiador del arte y había publicado recientemente una monografía sobre los hermanos Le Nain, pintores realistas del siglo xvii que procedían de su ciudad natal, Lion²². Champfleury también reconoció las habilidades de Legros en 1857, cuando este expuso su *Portrait du père de l'artiste* en el Salón de ese mismo año (Legros tenía por entonces veinte años)²³. Respecto al simbolismo general de la composición de Fantin, la presencia de Champfleury señala cierta adhesión al realismo y, de hecho, Manet, Fantin,

Whistler y Legros se consideraban a sí mismos como realistas y pensaban que *Un Enterrement à Ornans* de Courbet (1849-50) y otras obras afines habían marcado una época en la historia de su propio arte. Pero ninguno de ellos fue mero seguidor de Courbet, y *Hommage à Delacroix* es algo más que un tributo a su ejemplo²⁴. En la parte inferior derecha vemos, sentado, al poeta y crítico de arte Charles Baudelaire, justo enfrente y al lado de Manet. Aunque a mediados de la década de 1850 Baudelaire deploraba lo que le parecía la naturaleza materialista y positivista del Realismo de Courbet -en su propio léxico, anti-imaginativa- nunca cesó de reclamar una pintura que representara a la vida moderna; a comienzos de 1860-70, apoyó a Manet, Whistler y Legros, tanto a nivel personal como público²⁵. (La amistad de Baudelaire y Manet es legendaria. En abril de 1864 el poeta vivía en Bruselas, donde se había trasladado en un intento quijotesco de escapar a sus acreedores parisinos y quizá para recuperar su fortuna gracias a varias ediciones de sus obras y una serie de conferencias sobre arte francés contemporáneo. No será sorprendente que sus diversos proyectos se quedaran en nada. En marzo de 1866, enfermo de sífilis, sufrió una recaída, y varios meses después regresaba a París con sus facultades bastante mermadas. Murió el 31 de agosto de 1867)²⁶. Pero el hecho de que el lienzo de Fantin recuerde la memoria del pintor romántico Eugène Delacroix, que había muerto un año antes, todavía resulta más difícil de encajar con el realismo tal y como se entendía por aquel entonces, ya que el lienzo establece una relación o filiación entre el Romanticismo de 1830 y los jóvenes realistas (para Baudelaire es evidente que Delacroix *era* el gran pintor del siglo XIX). Varios críticos de la época reconocieron esta relación y quedaron bastante extrañados. «No creo que la poética de Delacroix fuese nunca la de Courbet», escribió Jean Rosseau en *L'Univers illustré*. «Entonces, ¿cómo se establece esta repentina