

Los cuadros y los espectadores miran y son mirados. Estética del enfrentamiento cuadro/espectador en Édouard Manet¹

Carmen Gutiérrez-Jordano
Universidad de Sevilla ✉ 

<https://dx.doi.org/10.5209/eiko.92593>

Recibido: 18 de noviembre de 2023 • Aceptado: 24 de abril de 2024 • Publicado: 1 de enero de 2025

Resumen: En este artículo se muestra que la pintura de Manet pretende superar, por un lado, la estética de la teatralidad y, por otro, la estética de la neutralización del espectador y del cerramiento del cuadro. Para ello emplea en su pintura varios dispositivos que pretenden revelar, primero, que los cuadros tienen conciencia de la presencia del espectador y que son objetos hechos para ser contemplados; y segundo, que los cuadros tienen la suficiente entidad como para mirar e interpelar al espectador. La consecuencia es una estética del enfrentamiento mutuo cuadro/espectador. El espectador mira el cuadro, pero también el cuadro le mira. El cuadro interpela al espectador.

Palabras clave: Manet; cuadro; espectador; enfrentamiento; interpelación

ENG Paintings and spectators look and are looked at. Aesthetics of the facing between painting/spectator in Édouard Manet.

Abstract: This article shows that Manet's painting aims to overcome, on the one hand, the aesthetics of theatricality and, on the other, the aesthetics of the neutralization of the spectator and the closure of the painting. To this end, he employs in his painting several devices that aim to show, first, that the paintings are aware of the spectator's presence and that they are objects made to be contemplated; and second, that the paintings have sufficient entity to look at and to interpellate the spectator. The consequence is an aesthetic of the mutual facing between painting and spectator. The spectator looks at the painting, but the painting also looks at him. The painting interpellates the spectator.

Keywords: Manet; painting; spectator; facing; interpellation.

Sumario: 1. Introducción. 2. La modernidad de Manet como asunción de la realidad de la pintura. 3. Contra la teatralidad: neutralización del espectador y cerramiento del cuadro. 4. Pintura de la absorción. 5. El cuadro como unidad ordenada inteligible. 6. Estética del enfrentamiento. 6.1. El cuadro mira al espectador. 6.2. Moderar la absorción. 6.3. Pintar lo invisible. 6.4. La ininteligibilidad de la instantaneidad de la presencia. 7. Conclusión. 8. Fuentes y referencias bibliográficas.

Cómo citar: Gutiérrez-Jordano, Carmen. "Los cuadros y los espectadores miran y son mirados. Estética del enfrentamiento cuadro/espectador en Édouard Manet". En *Heráldica: un sistema de comunicación visual en renovación entre la Edad Media y la actualidad*, editado por Miguel Metelo de Seixas. Monográfico temático, *Eikón Imago* 14 (2025), e92593. <https://dx.doi.org/10.5209/eiko.92593>.

¹ Esta publicación es resultado de una investigación desarrollada durante el disfrute de la ayuda del Ministerio de Universidades para la Formación de Profesorado Universitario (contrato FPU). Forma parte de mi investigación doctoral dirigida por la Profesora Carmen Andreu Lara en el Programa de Doctorado en Arte y Patrimonio de la Universidad de Sevilla.

1. Introducción

Los cuadros están hechos para ser mirados. A esta sencilla y obvia afirmación añadimos otra ya no tan simple: los cuadros solo son realmente cuadros cuando son mirados. Este rasgo de la pintura también lo encontramos en la literatura. “El discurso poético solo se hace efectivo en el acto de hablar o de leer”, ha escrito Gadamer². Mieke Bal reflexiona sobre el hecho de que “no leída, una novela permanece como un objeto mudo; igualmente, no leída, una imagen permanece como un objeto mudo”³. Ahora podemos entender el enorme calado de la estética de la recepción, según la cual “la lectura se ofrece como un elemental acto de dar forma”⁴. El lector/espectador se eleva así a la condición de creador. La obra artística necesita tanto al autor efectivo como a sus receptores. El propio Borges ya advirtió que “mientras no abrimos un libro, ese libro, literalmente, es un volumen, una cosa entre las cosas”⁵. El libro solo es una cosa más de papel, con hojas. Para dejar de ser un simple objeto físico y convertirse en un fenómeno estético, el libro “requiere la conjunción del lector y del texto y solo entonces existe”⁶. En la pintura, la mirada es la base de la experiencia receptiva. El pintor pinta el cuadro, pero éste no solo existe cuando es -adecuada o pictóricamente- mirado, sino que además cambia con estas miradas capaces, que verdaderamente lo recrean. Por tanto, la mirada es el elemento que une al espectador y al cuadro. El espectador se relaciona entonces con el cuadro mediante la mirada. Esta sencilla y supuestamente obvia reflexión ha originado multitud de reflexiones y debates en torno a la naturaleza de la pintura y de la mirada, y al lugar del espectador respecto del cuadro. La pintura de Manet ha sido una de las más grandes aportaciones a esta discusión. Stoichita ha asegurado que Manet —también otros impresionistas— hace de “la reflexión sobre la visión uno de sus temas centrales”, que en suma “piensa la mirada”⁷. Según Fried, “los cuadros de Manet reconocen que la contemplación (*beholding*) es el destino ineludible de la pintura”⁸. Este es el objetivo de este trabajo, reflexionar sobre “la revolución de la mirada” que representa Manet⁹. Y pensar la mirada equivale a pensar la relación entre cuadro/espectador y cuadro/pintor. La tarea no es fácil. Manet es uno de “los artistas más enigmáticos e inclasificables de la historia”¹⁰. En

este trabajo se pretende, ante todo, pensar la mirada en la pintura de Manet, lo que nos llevará a reflexionar sobre la relación entre espectadores y cuadros. Para esta tarea nos valemos metodológicamente de algunos autores de apoyo (especialmente Fried, Greenberg, Foucault, Stoichita, Flam), pero no para analizar sus interpretaciones, sino para, a partir del diálogo con ellas, presentar nuestra propia perspectiva del problema.

2. La modernidad de Manet como asunción de la realidad de la pintura

Desde la mitad del s. XVIII, gran parte de la pintura de la Ilustración en Francia se opuso a esta aparente evidencia con la decidida voluntad de cerrar los cuadros sobre sí mismos, olvidando la mirada y, de este modo, afirmar su autonomía. La causa última de esta operación obedece a una tendencia negativa y agresiva todavía de mayor calado artístico e histórico que requiere que nos detengamos brevemente en ella. Greenberg ha sostenido que la pintura anterior a la revolución moderna de Manet, y concretamente desde el *Quattrocento*, consideraba las características definitorias de la pintura —la bidimensionalidad o la planitud o las cualidades propias de los pigmentos— como “elementos negativos cuyo reconocimiento solo podía ser implícito o indirecto”¹¹. Esta pintura premoderna adoptó esta actitud contra la bidimensionalidad porque “la planitud (*flatness*) era una propiedad exclusiva del arte de la pintura”¹². Según Foucault, lo que intentó fue “ocultar, hacer olvidar y evitar el hecho de que la pintura está incluida en un trozo de espacio determinado”, o sea, “hacer que el espectador olvide que la pintura se aloja en una superficie y reemplazar este espacio físico por un espacio representado que, de cierta manera, niega aquel espacio material sobre el que se pinta”¹³. Para ello llevó al cuadro, a la representación, la negación de estas características reales. Si el arte de la pintura es materialmente bidimensional, se representa en una superficie de dos dimensiones, esta pintura intentó representar mediante ellas la tridimensionalidad, la ficción de profundidad. Esta pintura también intentó encubrir que realmente lo que ilumina un lienzo es una luz real, y para ello se valió de la ilusión de “representar una luz producida dentro del cuadro”¹⁴. Lo que se hizo en definitiva fue negar las condiciones materiales de los cuadros (planitud y luz concreta y real) reemplazándolas con las ficciones representadas en ellos mismos (profundidad, tridimensionalidad y luz interior).

La revolución pictórica de Manet como emblema de la innovación que supuso la modernidad consistió, según Greenberg, en que “consideró esas limitaciones [superficie plana e iluminación real] como elementos positivos que admitió y asumió de modo explícito”, de modo que “los lienzos de Manet son los primeros cuadros modernos debido a la sinceridad

² Hans-Georg Gadamer, “Texto e interpretación” (1984), *Verdad y método II* (Salamanca: Sígueme, 1998), 343.

³ Mieke Bal, *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide* (Toronto: University of Toronto Press, 2002), 49s. En adelante, todas las traducciones citadas de textos de otras lenguas han sido realizadas por la autora del trabajo.

⁴ Wolfgang Iser, *El acto de leer. Teoría del efecto estético* (Madrid: Taurus, 1987), 182.

⁵ Jorge Luis Borges, “La poesía”, *Siete noches* (1980), *Obras completas*, II (Barcelona: RBA, 2005), 254.

⁶ Jorge Luis Borges, “El cuento policial”, *Borges oral* (1979), *Obras completas*, II (ed. cit.), 677.

⁷ Víctor Stoichita, *Ver y no ver. La tematización de la mirada en la pintura impresionista* (Madrid: Siruela, 2005), 12.

⁸ Michael Fried, *Manet's Modernism or, The Face of Painting in the 1860's* (Chicago: University of Chicago Press, 1996), 406.

⁹ Francisco Jarauta, “Manet: otra manera de mirar el mundo”, *Sociología histórica* 4 (2014): 475.

¹⁰ Françoise Cachin, “Introduction”, en VV. AA., *Manet, 1832-1883* (New York: The Metropolitan Museum of Art, New York, 1983), 13.

¹¹ Clement Greenberg, “Modernist Painting” (1960), *The Collected Essays and Criticism*, v. 4 (Chicago-London: The University of Chicago Press, 1993), 86.

¹² Greenberg, “Modernist Painting”, 87.

¹³ Michel Foucault, “La peinture de Manet” (1971), *La peinture de Manet, suivi de Michel Foucault, un regard* (Paris: Seuil, 2004), 22s.

¹⁴ Foucault, “La peinture de Manet”, 23.

con que reconocen la superficie plana sobre la que están pintados”¹⁵. Por esto podemos considerar a Manet como primer pintor moderno, porque fue el pintor que inició este giro que “posibilitó usar las cualidades materiales sobre las que se pinta en el interior de los lienzos, en lo que se representa en ellos”¹⁶. En lugar de ocultar y olvidar la realidad material de la pintura, Manet destaca las notas y límites materiales del cuadro que la tradición pictórica pretendió encubrir. Y lo hizo representándolas en el propio lienzo. Esto permite a Foucault sostener que Manet inventa “el cuadro-objeto (*tableau-objet*), el cuadro como materialidad, como cosa coloreada que está iluminada por una luz externa”¹⁷. Ya no se trata de engañar al espectador haciéndole creer con lo representado que hay profundidad e iluminación interior en el cuadro. Lo moderno de Manet consiste en que la pintura represente en el cuadro lo que materialmente es: superficie plana, sin profundidad, iluminada desde fuera por una luz real concreta. La modernidad consistió en asumir la realidad de la pintura.

3. Contra la teatralidad: neutralización del espectador y cerramiento del cuadro

Aquella agresiva tendencia de gran calado artístico que se desplegó durante la Ilustración contra la realidad material del cuadro, condujo a la pintura premoderna a negar otra característica esencial de la materialidad de los lienzos que es, además, el objeto central de interés reflexivo de este trabajo y cuyo desarrollo será fundamental para un correcto entendimiento de la innovación de Manet: el hecho inapelable de que los cuadros son objetos materiales que ocupan trozos de espacio y que están hechos para ser vistos por espectadores. Los cuadros son objetos físicos a cuyo alrededor se mueven los espectadores que los miran desde distintos ángulos, incluso por su cara trasera -no olvidemos los cuadros pintados por su anverso y su reverso¹⁸. Dado que la mirada pertenece esencialmente a los cuadros, este fenómeno físico forma parte de la naturaleza de la pintura, la constituye. El reconocimiento de este hecho implica afirmar que los cuadros no terminan en ellos, no se cierran en sí ni son plenamente autónomos. Octavio Paz destaca que las dos grandes obras de Duchamp, *Le Grand Verre* (1915-23) y *Étant donnés* (1966), se elaboran sobre esta inversión de las relaciones entre espectador y obra, estableciéndose una “circularidad de la mirada” en la que el que mira es mirado: “Mi mirada hace el cuadro solo a condición de que yo acceda a ser parte del cuadro”¹⁹.

Los cuadros no se acaban en ellos, sino en los espectadores, en sus miradas. Por tanto, al obviar y negar este fundamental aspecto material de la realidad concreta de los cuadros, la pintura ilustrada pretendía reivindicar la realidad cerrada de los cuadros. Ya sabemos que la pintura occidental desde el *Quattrocento* negó la bidimensionalidad representando profundidad espacial en el lienzo, y suprimió la luz

real fingiendo luz interna. Para eludir este nuevo rasgo material, la pintura de la Ilustración empleó dos dispositivos. Para superar el hecho de que los espectadores se desplacen en derredor del cuadro contemplándolo, ya la pintura renacentista, según Foucault, “fijó un determinado lugar ideal (*place idéale*), a partir del cual, y solo a partir del cual, se podía y se debía mirar el cuadro”²⁰. Frente a este espectador fijo, Crary advierte que la “pintura panorámica circular o semicircular rompía claramente con el punto de vista localizado de la pintura en perspectiva, permitiendo al espectador una ubicuidad ambulatoria”²¹, es decir, móvil. Los cuadros se pintaban para ser vistos desde unas ciertas posiciones ideales. Así se negaba la realidad del espectador moviéndose alrededor del cuadro. El segundo dispositivo busca anular la apertura al espectador que supone el reconocimiento del poder constitutivo que tiene su mirada, es decir, busca afirmar radicalmente el cerramiento y la autonomía del cuadro en sí, como si no hubiera espectadores. Es necesario examinar más detalladamente este mecanismo, primero, porque el anterior dispositivo lo presupone, ya que da por hecho la comunicación con el espectador que éste cuestiona, y, segundo y sobre todo, porque este dispositivo representa el contexto desde -y contra- el que pinta Manet. Por tanto, el resultado de dicho examen nos permitirá entender desde dentro la mirada de Manet y la relación que establece entre el cuadro y el espectador.

Los cuadros son mirados. El espectador necesariamente está presente ante los cuadros, que se le ofrecen entonces como un espectáculo. Estos son hechos. Fried ha denominado actitud teatral o teatralidad (*theatricality*) a la pintura que se realiza con la conciencia de la presencia del espectador ante la obra, o sea, la pintura que, consciente de la existencia del espectador ante ella, se expone a su contemplación²². Es pintura con conciencia de que es objeto de mirada. La teatralidad es una forma de apertura de la representación del cuadro al espectador. Lógicamente, los cuadros siempre están abiertos al espectador. Es una obviedad. Pero la pintura teatral además acoge este hecho inevitable en lo representado en el propio cuadro. Fried propone, entre otros, *Les enfants d'Edouard IV* de 1830 (Fig. 1) y *Le supplice de Jane Grey* de 1833 (Fig. 2) de Paul Delaroche como ejemplos de pintura teatral²³. Lo representado en el cuadro teatral se ofrece como espectáculo al espectador, lo cual reafirma lo que ya es realidad ontológica: que los cuadros están hechos para ser contemplados por espectadores que se desplazan alrededor de ellos. La dimensión representativa/imaginaria del cuadro representa (duplica) su ineludible dimensión real o material. El cuadro entonces está abierto constitutivamente a la mirada del espectador. Así es la relación entre cuadro y espectador en la pintura teatralizada. El espectador ocupa un lugar ontológicamente relevante, dada la relación abierta que mantiene el cuadro con él.

¹⁵ Greenberg, “*Modernist Painting*”, 86

¹⁶ Foucault, “*La peinture de Manet*”, 22.

¹⁷ Foucault, “*La peinture de Manet*”, 24.

¹⁸ Sobre los reversos de los cuadros llamamos la atención sobre la exposición *Reversos* que se celebró en el Museo del Prado entre noviembre de 2023 y marzo de 2024.

¹⁹ Octavio Paz, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp* (México: El Colegio de México/Ediciones Era, 2008), 128s.

²⁰ Foucault, “*La peinture de Manet*”, 23.

²¹ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge MA: MIT Press, 1992), 113.

²² Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Berkeley: University of California Press, 1980), 5.

²³ Michael Fried, *Courbet's Realism* (Chicago-London: University of Chicago Press, 1990), 33s.



Figura 1. Paul Delaroche. Les enfants d'Édouard IV, 1830.

Fuente: Wikimedia Commons.



Figura 2. Paul Delaroche, Le supplice de Jane Grey, 1833.

Fuente: Wikimedia Commons.

Contra esta actitud teatral, tan fiel a la realidad de los cuadros como lo que verdaderamente son, objetos de contemplación, la pintura ilustrada del s. XVIII, especialmente la francesa, desplegó una estética de la neutralización del espectador, esto es, estableció en las representaciones pictóricas la ilusión ontológica de que realmente no hay nadie ante el cuadro, de que no existe el espectador. Esta pintura antiteatral “negaba la convención primordial de que los cuadros están hechos para ser mirados”²⁴, y “trataba al espectador como si no estuviera allí”²⁵. Esto es lo que Fried ha llamado “ficción suprema (*supreme fiction*)”, o sea, crear en el cuadro la ilusión de que “el espectador no existía, de que no estaba realmente allí, de pie ante el lienzo”²⁶. Es una ficción suprema porque pretende negar un hecho indiscutible: que los espectadores están delante de los cuadros mirando. Estos cuadros serán mirados, pero no se exponen a la mirada. A pesar de la realidad, quiere que parezca que no hay espectador, hacérselo creer al propio espectador. Se trataba de “convencer al espectador de que las figuras del cuadro eran ajenas a su presencia”²⁷. Frente a la apertura que suponía la concepción teatral de la pintura, esta comprensión ilustrada de la pintura cierra los cuadros y defiende su autonomía, pues se funda sobre la ficción estético/ontológica de que no hay espectadores. La estética de la neutralización del espectador y la del cerramiento del cuadro son una y la misma cosa. El cuadro solo puede cerrarse y ser autosuficiente si se vuelve de espaldas al espectador. Para la pintura francesa ilustrada un cuadro lo es verdaderamente si era capaz de producir, contra la teatralidad, “un efecto de cerramiento (*closure*) expresivo y formal”²⁸.

4. Pintura de la absorción

¿Cómo logra la pintura ilustrada francesa que lo representado haga creer que no hay espectador y que el cuadro sea hermético? ¿Cómo neutraliza a los espectadores, cómo cierra el cuadro? Para ello, se vale de dos mecanismos. El primero es el principal: “La representación de figuras tan profundamente absortas en lo que están haciendo, pensando o sintiendo que parecen ajenas a todo lo demás, incluyendo específicamente la presencia del espectador ante el lienzo”²⁹. Es necesario tener en cuenta que, según Pérez Carreño, “teatral se refiere a la obra que exige una relación incorrecta entre el sujeto y el objeto artístico”, de manera que “una obra teatral es la que invita al espectador a una relación inartística”³⁰. Frente a esta teatralidad, aquella pintura francesa invoca la absorción o el ensimismamiento, “un estado mental que es esencialmente interior, concentrado, cerrado”³¹. Pinta

personajes totalmente enfrascados en sus tareas, “ajenos a todo lo que no sea la operación que pretenden realizar”³². Se trataba de crear la ilusión de que para los personajes pintados solo había en el mundo lo que ellos estaban haciendo, nada más, ni espectadores. El problema de la absorción no es nuevo en la historia de la pintura, pero es entonces, en la pintura francesa ilustrada dieciochesca, cuando se tematiza de modo central y explícito. Los ejemplos de pintura ensimismada antiteatral son múltiples. Chardin en *Le philosophe lisant* (1753. Fig. 3) pinta un hombre volcado en su libro. Greuze en *La lecture de la Bible* (1755. Fig. 4) representa una familia sumida en la lectura de la Biblia por el padre. En esta obra el hijo que está al lado del padre mira hacia fuera, al espectador y parece romper el cerramiento absorto que se pretende. Pero no es así. A veces, se pintaba un personaje que rompía el ensimismamiento para subrayar el de las otras figuras, especialmente el de los personajes principales de la escena, como ocurre en este caso: el hijo está justo al lado del padre que lee la Biblia para destacar su concentración en dicha lectura. Es interesante *L'étude du dessin* de Chardin, porque en él presenta tanto la actitud del pintor, ensimismado en la ejecución de su obra, como la de un espectador, completamente abstraído en la contemplación de la misma. También es notable *Le jeune dessinateur* (1759. Fig. 5), porque en él Chardin, consciente de la tensión entre teatralidad y absorción, pinta un dibujante de espaldas al espectador y enfrascado en la tarea de reproducir una figura que se ofrece teatralmente.



Figura 3. Jean Simeon Chardin, *Le philosophe lisant*, 1753.

Fuente: Wikimedia Commons.

²⁴ Fried, *Manet's Modernism or, The Face of Painting in the 1860's*, 190.

²⁵ Fried, *Absorption and Theatricality*, 5.

²⁶ Fried, *Absorption and Theatricality*, 103.

²⁷ Fried, *Manet's Modernism or, The Face of Painting in the 1860's*, 190s.

²⁸ Fried, *Manet's Modernism or, The Face of Painting in the 1860's*, 267.

²⁹ Fried, *The Moment of Caravaggio* (Princeton: Princeton University Press, 2010), 1s.

³⁰ Francisca Pérez Carreño, “La teatralidad y la escultura como arte”, *La balsa de Medusa* 2 (2010): 43.

³¹ Fried, *Absorption and Theatricality*, 49.

³² Fried, *Absorption and Theatricality*, 48.

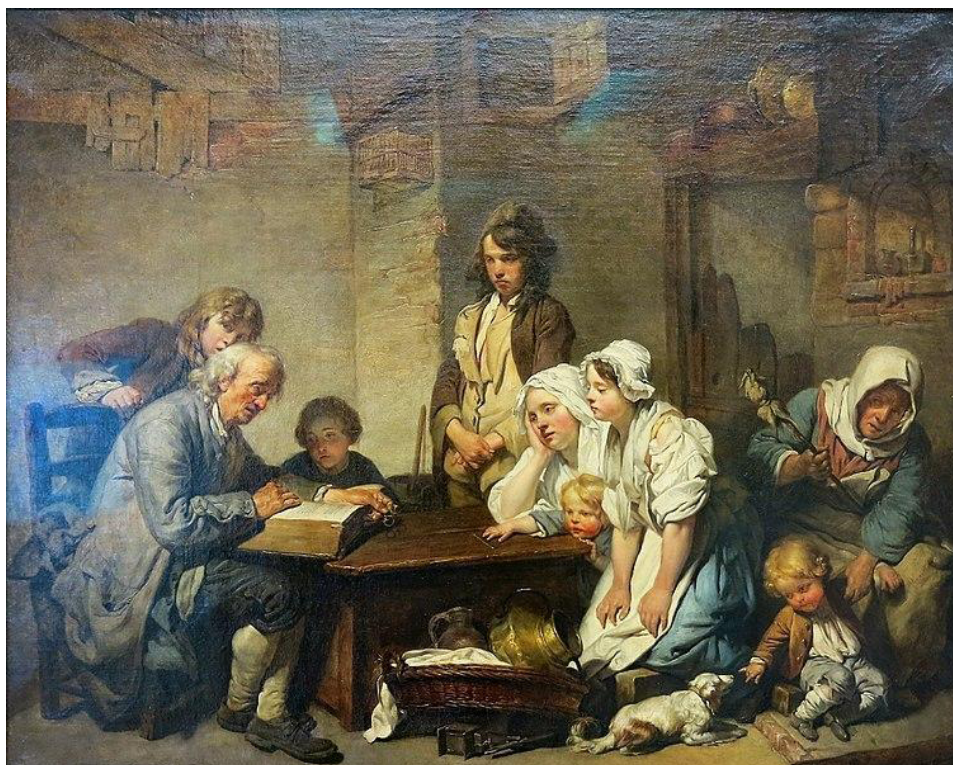


Figura 4. Jean Baptiste Greuze, *La lecture de la Bible*, 1755.

Fuente: Wikimedia Commons.



Figura 5. Jean Simeon Chardin, *Jeune dessinateur*, 1759.

Fuente: Wikimedia Commons.

El ensimismamiento de la figura pintada en sus tareas logra crear la ilusión de la inexistencia del espectador porque esa actitud representa un mundo “hermético, en el sentido de que la estructura resultante es autosuficiente, un sistema cerrado que separa el mundo de la pintura del mundo del espectador”³³. Dado que lo que se busca es que

parezca que no hay espectador, la figura entregada en su totalidad a su tarea y ajena a todo salvo a la actividad que realiza, debe ser especialmente ajena al espectador. Para sostener la ilusión de la absorción y del cerramiento del cuadro “las figuras debían parecer ajenas a la presencia del espectador”³⁴. Como se trata de representar en el cuadro la inexistencia del espectador, las figuras representadas deben estar totalmente volcadas en su actividad, sin que las perturbe la presencia del espectador. Mala forma de negar al espectador sería aquella en que la presencia del mismo pudiese distraer la actitud absorta de los personajes del cuadro. El ensimismamiento radical de las figuras del cuadro es la mejor forma de afirmar representativamente que no hay espectador y que el cuadro es autónomo, cerrado y autosuficiente. Lo único que permite asegurar que para el cuadro no hay espectador es la representación de personajes totalmente enfrascados en su tarea y ajenos al resto, es decir, de personajes en los que no hay ninguna conciencia de ser mirados, ni de la presencia del espectador.

Podría argumentarse que para negar al espectador lo más adecuado es pintar naturalezas muertas o paisajes, ya que son objetos que de ninguna manera pueden mostrar conciencia de que hay espectadores. Fried contraargumenta que “no bastaba con ignorar al espectador”, que no era suficiente el mero acto negativo de evitarlo, sino que “era necesario establecer positivamente que no había sido tenido en cuenta”³⁵. Era imprescindible representar un acto positivo de olvido y negación del espectador. Para conseguirlo, se representaron agentes conscientes

³³ Fried, *Absorption and Theatricality*, 64.

³⁴ Fried, *Absorption and Theatricality*, 66.

³⁵ Fried, *Absorption and Theatricality*, 103.

que podían mostrar conciencia del espectador y, al tiempo, impedir la más mínima expresión de esa conciencia mediante la representación absorta de tales agentes. Ahora podemos comprender la paradoja que caracteriza a estos pintores de la absorción. Por un lado, son conscientes de que los cuadros son creados para ser mirados y por tanto dan por supuesto al espectador, de modo que deben atraerlo y lograr que se quede absorto en su contemplación. Esta es la meta exitosa de todo cuadro. Pero, por otro lado, estos pintores consideraron que el logro de esta meta dependía justa -y paradójicamente- de la negación del propio espectador, de manera que “solo estableciendo la ficción de su ausencia o inexistencia se podía asegurar su colocación real ante el cuadro y su embelesamiento (*enthralment*) por él”³⁶. Para atraer al espectador, para que se quede verdaderamente absorto en el cuadro, lo representado en él tenía que ignorarlo. Solo haciéndole creer que el cuadro lo negaba, se aseguraba su total absorción en el mismo. Pérez Carreño nos enseña que en el arte minimalista, y especialmente en el de Robert Morris, “el sujeto, en vez de ser absorbido por la obra, toma conciencia de su propia presencia física y su actividad perceptiva”, de modo que, “contraria a la absorción, aquí la obra se enfrenta al espectador llamándole la atención sobre su propia presencia”³⁷.

5. El cuadro como unidad ordenada inteligible

El segundo mecanismo nos obliga a reparar en la teorización de Diderot acerca del cerramiento del cuadro y del olvido del espectador como modelo de la relación entre cuadro y espectador. Diderot fue el padre teórico de esta estética de la neutralización del espectador que intensifica el cierre del cuadro desplegada por la pintura francesa dieciochesca y la negación del espectador como vínculo pintura/espectador³⁸. Diderot expone su posición respecto del teatro. En una representación dramática, escribe, “solo se trata al espectador como si no existiera”³⁹. Por eso, añade, en una obra dramática “hace falta que el autor y el actor olviden al espectador, y que todo el interés se ponga en los personajes”⁴⁰. Diderot insiste gráficamente en este ineludible olvido del espectador. Sea el escritor o el actor de la obra, “solo deben pensar en el espectador como si no existiera. Imaginad en el borde del teatro un gran muro que nos separa del patio de butacas; actuad como si el telón no se levantase”⁴¹. Diderot exporta esta comprensión del teatro a su teoría de la pintura. Ya vimos que niega que el artista dramático deba hacer entrar al espectador en la obra, y especialmente rechaza que el actor teatral se dirija al público. Lo mismo debe hacer el pintor: “La tela encierra todo el espacio, no hay nadie más allá”⁴². El lienzo por tanto

es un orbe hermético, cerrado sobre sí. Un mundo aparte que ha roto los puentes de comunicación con el mundo real del espectador.

De aquí extrae Diderot el segundo mecanismo de esta estética de la neutralización del espectador y del consecuente cerramiento del cuadro. Este dispositivo reforzará la autosuficiencia del cuadro. En las críticas de arte de Diderot en sus *Salons* encontramos múltiples ejemplos de esta estructura pictórica. Escogemos uno. En *L'accordée de village* (1761. Fig. 6), Greuze pinta un acto esencial en la vida popular de entonces: un padre paga la dote de su hija. Toda la familia asiste a tan importante acontecimiento con sus mejores galas, el escribano redacta el contrato y las sirvientas están en segundo plano. Diderot describe todos los detalles del acto, su “ordenación general”, que califica de “muy bella” porque -y esto es lo primordial- “todo es como ha debido suceder”⁴³. Cada personaje “está en su lugar y hace lo que debe. ¡Cómo se acoplan todos!”⁴⁴. Este es el segundo mecanismo: los cuadros deben representar escenas perfectamente coordinadas según la naturaleza de las cosas, de modo que cada una de ellas forma una “unidad pictórica (*pictorial unity*) en la que la necesidad causal de cada elemento y la relación con el resto de la pintura sean sorprendente e instantáneamente evidentes”⁴⁵. Diderot escribe que “una composición debe estar ordenada de manera que me persuada de que no puede estar ordenada de otra forma. Una figura debe actuar o reposar de manera que me persuada de que no ha podido actuar de otra forma”⁴⁶.

Todos los elementos del cuadro deben estar conectados causalmente entre sí formando un engranaje que el espectador ha de comprender de forma instantánea. La obra debe ser de tal modo que el espectador la considere intocable e inteligible. Un cuadro debe ser una unidad ordenada inteligible, un mundo necesario y cerrado en sí mismo, que no puede ser de otro modo. Esa misma necesidad interior que garantiza su plena inteligibilidad por parte del espectador, es la que fundamenta su cerramiento e independencia del espectador. Además de que en esto consiste, según Diderot, la belleza de los cuadros, pues nada se le puede añadir ni quitar sin quebrar su unidad inteligible, este elemento por tanto permite subrayar la autonomía del cuadro y la consecuente neutralización del espectador, que es lo que se pretendía. Berger anuncia que Manet, con su *Olympia*, rompe este ordenamiento tradicional pues, en principio, el desnudo femenino “representa el papel tradicional” e inteligible desde las conceptos preestablecidos, pero lo que hace Manet es “poner en duda ese papel con cierto desafío” y, con ello, la comprensión inmediata y unitaria por parte del espectador tradicional⁴⁷. El ideal de unidad pictórica que permite que todos los elementos de un cuadro se ordenen causalmente en torno a un solo principio dramático -el pago de la dote en el ejemplo de Greuze que expusimos- es, según Fried, el que hace

³⁶ Fried, *Absorption and Theatricality*, 103.

³⁷ Francisca Pérez Carreño, “La teatralidad y la escultura como arte”, *La balsa de Medusa* 2 (2010): 46.

³⁸ Fried, *Absorption and Theatricality*, 76s.

³⁹ Denis Diderot, *Entretiens sur le fils naturel* (1757), *Œuvres* (Paris: Gallimard, 1951), 1221.

⁴⁰ Diderot, *De la poésie dramatique* (1758) (Paris: Flammarion, 2005), 209.

⁴¹ Diderot, *De la poésie dramatique*, 211.

⁴² Diderot, *Pensées détachées sur la peinture* (1772), *Œuvres esthétiques* (Paris: Garnier, 1988), 793.

⁴³ Diderot, *Salon de 1761, Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763* (Paris: Hermann, 2003), 164ss.

⁴⁴ Diderot, *Salon de 1761* ..., 165.

⁴⁵ Fried, *Absorption and Theatricality*, 76.

⁴⁶ Diderot, *Pensées détachées sur la peinture*, 780.

⁴⁷ John Berger, *Ways of Seeing* (London: Penguin, 1972), 63.



Figura 6. Jean Baptiste Greuze, *L'accordée de village*, 1761.

Fuente: Wikimedia Commons.

sentir “instintivamente al espectador que aquellos elementos no pueden ser más que como son”, y que “el cuadro se presenta como algo que sólo se ocupa de sus propias necesidades internas y que, por tanto, está desprovisto de la más mínima insinuación de teatralidad”⁴⁸. El cuadro se cierra sobre sí como un mundo necesario que debe poder ser entendido, y no se expone al espectador, al que olvida y neutraliza. Frente a esta estética diderotiana, cerrada, Estrella de Diego nos recuerda que “ningún discurso está —ni ha estado— jamás cerrado”, razón por la cual se trata más de “descubrir que de describir un cuadro con palabras”⁴⁹.

6. Estética del enfrentamiento

La revolución artística que representa la pintura de Manet solo puede entenderse en diálogo crítico con esta estética de la neutralización del espectador y del cerramiento del lienzo que opera mediante los dispositivos de absorción y de unidad pictórica, y que constituye el contexto dominante en el que se desenvuelve Manet. En principio, encontramos una “inclinación de Manet hacia un tipo de teatralidad”⁵⁰, de manera que la pintura de Manet se revuelve contra la neutralización del espectador y el cierre del lienzo porque considera que en su época era “imposible negar la convención primordial de que los cuadros están hechos para ser vistos”⁵¹. Contra aquella pintura, Manet pretende reconocer al espectador y abrir el cuadro a él. Ahora bien, esto no implica sin más que vuelva a la estética de la teatralidad, al cuadro

abierto al espectador, con conciencia de ser objeto de contemplación. Manet quiere asumir en lo representado las verdaderas características de la pintura: que está hecha para ser mirada, que hay espectador y es abierta, que no hay profundidad real en el cuadro, que es superficial. Pero al tiempo sabe que la pintura es ficción y que no puede sin más acoger esas verdades. Por tanto, “las intenciones de Manet son al tiempo teatrales y antiteatrales”⁵².

Ni la pintura de Manet consiste en un mero abrirse al espectador, ni es una pintura cerrada, ensimismada. Su pintura no está meramente presentada al espectador, pero tampoco pinta como si éste no existiera. Ni cerramiento y neutralización, ni teatralidad. Contra lo teatral, su pintura de la apertura contiene algo de cerramiento, de absorción; su estética de la teatralidad es tal que incluye algo de la estética del ensimismamiento. Con Fried, podemos caracterizar “la empresa de Manet como simultáneamente antiteatral y teatral”⁵³. No se trata ni de cerrar el cuadro ni de que simplemente posea conciencia de ser mirado. La nueva relación cuadro/espectador que pinta Manet “sugiere que es la propia pintura la que se enfrenta (*confronting*) al espectador”⁵⁴. El cuadro ni se cierra ni se expone al espectador: le interpela, igual que el espectador se dirige al cuadro, lo que desencadena una confrontación entre ambos. En la estética del enfrentamiento de Manet, el cuadro, “en vez de neutralizar o negar al espectador, se dirige a él, lo enfrenta o interpela”⁵⁵. El espectador entonces

⁴⁸ Fried, *The Moment of Caravaggio*, 5.

⁴⁹ Estrella de Diego, “Ver el lenguaje, escuchar la pintura”, *Cuadernos hispanoamericanos* 878 (2023): 42, 46.

⁵⁰ Fried, *Manet's Modernism or, The Face of Painting in the 1860's*, 143.

⁵¹ Fried, *Courbet's Realism*, 200.

⁵² Fried, *Manet's Modernism or, The Face of Painting in the 1860's*, 406.

⁵³ Fried, *Courbet's Realism*, 200.

⁵⁴ Fried, *Manet's Modernism or, The Face of Painting in the 1860's*, 405.

⁵⁵ Fried, *Manet's Modernism or, The Face of Painting in the 1860's*, 343.

se siente convocado por el cuadro y le responde confrontándose con él. Ni se olvida al espectador, ni se lo convierte en mero contemplador. Manet pretende eludir esta antítesis tradicional pintando la confrontación cuadro/espectador. Ahora tenemos que profundizar en el despliegue de esta estética del enfrentamiento de Manet.

6.1. El cuadro mira al espectador

Su punto de partida es la oposición a la tendencia dominante que defendía el cerramiento del cuadro y sus consecuencias, la neutralización del espectador, el carácter absorto de los personajes y la unidad pictórica inteligible del cuadro. El cierre del cuadro se realizaba mediante la ilusión estético/ontológica de que no hay espectador. Manet evita el cerramiento de tal modo que, al tiempo, elude la simple apertura del cuadro, su conversión en mera conciencia de ser contemplado. Manet supera esta dualidad enfrentando cuadro y espectador. El primer dispositivo que emplea Manet para evitar el cierre del cuadro y abrirlo al espectador es acabar con la neutralización del espectador logrando que el cuadro mismo le invoque. Contra el cierre y la ficción neutralizadora, el cuadro recupera la conciencia de la presencia del espectador y vuelve a ser lo que de hecho es, un objeto ofrecido a la mirada. Pero Manet gira hacia la estética de la teatralidad de una forma peculiar pues pinta una comunicación cuadro/espectador *sui generis*. Para analizar cómo Manet se opone a la neutralización y reintroduce al espectador tenemos que profundizar en su pintura de la mirada. En Manet, sostiene Stoichita, “el espectador se siente observado. Ya no es él únicamente quien mira el cuadro, sino el cuadro el que lo mira a él”⁵⁶. En las obras de Manet “existe casi siempre un contacto óptico entre uno de los personajes del cuadro y el espectador”⁵⁷. Esto se comprueba en *Le vieux musicien* (1862), *Olympia* (1863), *Le déjeuner sur l'herbe* (1863), *Jésus insulté par les soldats* (1865), *Le balcon* (1869), *Le chemin de fer* (1873), *La serveuse de bocks* (1879) o *Un bar aux Folies Bergère* (1882). En estas obras alguien mira hacia fuera para introducir el fuera -espectador- dentro -cuadro: “La presencia del espectador se hace explícita por la mirada de alguien dentro del cuadro”⁵⁸. Cuando miramos, nos vemos siendo visto por otros, de manera que “no puedo pensar en mí sin saber que esos otros me ven”⁵⁹.

Manet aplica esta reflexión sobre la mirada a la relación entre cuadro y espectador. Pretende que el espectador mire el cuadro como sujeto mirado -interpelado- por el propio cuadro. El espectador no es mirado por un personaje para subrayar el estado de absorción del resto de figuras centrales del cuadro, como ocurría en *La lecture de la Bible* de Greuze, sino que el que mira de hecho al espectador actúa

de síntesis del resto de personajes, de modo que parece que el que mira es ya el propio cuadro y no aquel personaje concreto. En Greuze, el niño miraba al espectador; en *Le vieux musicien* (Fig. 7) de Manet es “como si el cuadro -no solo la figura- mirara al espectador a través de un único par de ojos”⁶⁰. Lo mismo ocurre con la mirada al espectador de la mujer desnuda en *Le déjeuner* (Fig. 8): esa mirada se erige en la mirada del cuadro. El cuadro mira al que mira y así pretende conseguir que “el cuadro en su totalidad -el cuadro como cuadro- se enfrente al espectador como como nunca antes”⁶¹. La mirada que el cuadro dedica al espectador, le hace consciente de que él, a su vez, está mirando el cuadro. Le hace consciente, pues, de su ser-espectador, le constituye como tal. El espectador ya no es el sujeto dominante que mira el cuadro desde fuera y ahí se queda; ahora se involucra en el cuadro como ‘ser mirado’ o interpelado por el propio cuadro. Esa mirada/interpelación que le hace el cuadro acaba con la neutralización del espectador y le permite formar parte de la propia obra. El espectador entra en el cuadro en tanto interpelado por el propio cuadro que lo mira. Bourriaud asegura que “Manet inventa la figura del espectador moderno, interpelado por un objeto pictórico que le hace consciente de su presencia y de su posición”⁶². Miramos los cuadros, pero ellos también nos miran. Ambos, cuadros y espectadores, miran y son mirados, se interpelan, coexisten enfrentados. Lo que define a Manet es una estética del enfrentamiento. Contra el cerramiento no se trataba meramente de abrir el cuadro, sino de representar el enfrentamiento mutuo cuadro/espectador (pintor).

En la estética de la absorción, lo representado en el cuadro creaba la ilusión de que no había espectador. Ahora, al contrario, en lo representado se introduce imaginariamente al espectador en el cuadro mediante la mirada que éste le dedica. Lejos de quedarse fuera del cuadro mirando, entra en él como alguien mirado por el cuadro. El cuadro le mira para mostrar la conciencia que tiene el propio cuadro de ser mirado por el espectador. Para esto se usa la ilusión, no para neutralizar al espectador. Lo mismo le ocurre al pintor. Manet no es un pintor voyerista, que mira sin ser mirado, como ocurría en los cuadros ensimismados, sino que es mirado. Así tematiza Manet la mirada, como mirada que desde el lienzo se dirige al espectador para que, contra la tradición del cerramiento y la neutralización, sepa que el cuadro tiene conciencia de que es objeto de su mirada. La mirada del espectador -o del pintor- ya no es la mirada externa tradicional, ajena al cuadro. Ahora el cuadro es consciente de ser mirado y lo muestra representativamente. El ejemplo más claro es *Le chemin de fer* (Fig. 9). La mirada de la joven hacia fuera del cuadro, hacia el espectador, lo convoca a introducirse en él para que sea el ojo de la niña que mira el tren y no lo ve, solo ve vapor-igual que el espectador. El ferrocarril estará, pero “su imagen queda velada, escondida,

⁵⁶ Stoichita, *Ver y no ver. La tematización de la mirada en la pintura impresionista*, 74.

⁵⁷ Stoichita, *Ver y no ver. La tematización de la mirada en la pintura impresionista*, 76.

⁵⁸ Jack Flam, “Looking into the Abyss: The Poetics of Manet’s *A Bar at the Folies-Bergère*”, en *Twelve Views of Manet’s Bar*, ed. Bradford R. Collins (Princeton: Princeton Univ. Press, 1996), 179.

⁵⁹ David Carrier, “Art History in the Mirror Stage: Interpreting *A Bar at the Folies-Bergère*”, en *Twelve Views of Manet’s Bar* (ed. cit.), 84.

⁶⁰ Fried, *Manet’s Modernism or, The Face of Painting in the 1860’s*, 289.

⁶¹ Fried, *Manet’s Modernism or, The Face of Painting in the 1860’s*, 266.

⁶² Nicolas Bourriaud, “Michel Foucault: Manet and the birth of the viewer”, en Michel Foucault, *Manet and the object of the painting* (London: Tate, 2009), 17.



Figura 7. Édouard Manet, *Le vieux musicien*, 1862.

Fuente: Wikimedia Commons.



Figura 8. Édouard Manet, *Le déjeuner sur l'herbe*, 1863.

Fuente: Wikimedia Commons.



Figura 9. Édouard Manet, *Le chemin de fer*, 1873.

Fuente: Wikimedia Commons.

inaccesible”⁶³. Hablamos de ‘ferrocarril’ por el título del cuadro, pero “lo que el título del cuadro anuncia no se muestra”⁶⁴. La niña, escribe Stoichita, “es en el cuadro la representante del espectador”⁶⁵. La prueba –en el cuadro– de que se sabe mirado. La mirada de la niña es la mirada del espectador que ya está dentro del lienzo formando parte de él –y no fuera.

Para que la mirada sea objeto, Manet introduce en el cuadro al espectador. El cuadro ya no puede cerrarse entonces al espectador. La conciencia que muestra el cuadro de que el espectador lo mira es su forma de abrirse al propio espectador. A su vez, el espectador forma parte del cuadro convertido en la conciencia que éste tiene de ser mirado por aquél. No compartimos la tesis de Stoichita según la cual “la dificultad de mirar es el tema del cuadro”⁶⁶. El tema es la conciencia de la mirada como forma de quebrar el cerramiento del cuadro y de acabar con la neutralización del espectador. La mirada de la obra al espectador para recordarle que se sabe mirada –y por tanto abierta– imposibilita que la obra acabe y se cierre. Al mirarlo y meterlo en el cuadro, introduce imaginariamente la recepción en la constitución del

cuadro. Mediante la ilusión, el espectador se hace pintor. Así responde Manet a aquella ficción suprema que creaba la ilusión de que no había espectador. Ahora emplea la ilusión para corroborar una realidad: hay espectadores que miran los cuadros, que solo existen como tales en esas miradas. Por eso los cuadros de Manet están como esbozados y no acabados, porque “su finalización se manifiesta solo en el acto de la recepción que repite el de la creación”⁶⁷. Manet busca intencionalmente un deficiente acabado de sus cuadros para mostrar que el cuadro está por terminar e impedir su cerramiento, como una interpelación a la intervención del espectador.

6.2. Moderar la absorción

El segundo dispositivo que exponemos es una condición del anterior. Manet descubre que el cuadro solo puede mirar al espectador a través de uno de sus personajes si las demás figuras del cuadro no están demasiado absortas en sus tareas, porque si lo estuviesen se quedarían ancladas en su estado de absorción e impedirían el movimiento hacia fuera del personaje que mira al espectador, con lo cual, dicho espectador no tendría entonces la sensación de que el cuadro le mira. Esto ocurre en *Le vieux* y en *Le déjeuner*. Este dispositivo en suma consiste en iniciar un movimiento de absorción y, al tiempo, minimizarlo, quebrarlo, para

⁶³ Stoichita, *Ver y no ver. La tematización de la mirada en la pintura impresionista*, 15.

⁶⁴ Stoichita, *Ver y no ver. La tematización de la mirada en la pintura impresionista*, 15..

⁶⁵ Stoichita, *Ver y no ver. La tematización de la mirada en la pintura impresionista*, 24

⁶⁶ Stoichita, *Ver y no ver. La tematización de la mirada en la pintura impresionista*, 30.

⁶⁷ Stoichita, *Ver y no ver. La tematización de la mirada en la pintura impresionista*, 75.



Figura 10. Édouard Manet, *L'exécution de Maximilien*, 1867.

Fuente: Wikimedia Commons.

evitar que el cuadro se cierre sobre sí y pueda interpelar al espectador. Manet pinta pues una suerte de absorciones en potencia. Pinta el comienzo de una actividad absorta e introduce elementos que la niegan. Representa los personajes de tal forma que eluden la absorción que parecen empezar⁶⁸. Se trata de moderar la absorción. En *Le déjeuner* los dos hombres van a iniciar una conversación que podría concluir en una escena absorta, como ocurre en el *Concierto campesino* de Tiziano donde se inspira. Pero Manet rompe el posible cerramiento absorto de la conversación con el hombre sin sombrero, que, aparentemente perdido en sus pensamientos, no se ensimisma en ella; con la mujer desnuda, que, lejos de mostrar algún interés por la charla, nos mira; y con el extraño gesto en el aire de la mano del otro hombre⁶⁹. Queda una casi conversación, un proyecto de conversación. Se mitiga la posible absorción y el cuadro mira mediante los ojos de la mujer desnuda. Lo mismo encontramos en *L'exécution de Maximilien* (1867. Fig. 10), donde Manet logra que pese menos la evidente absorción del pelotón de fusilamiento en su violenta actividad que la indiferencia con que mecánicamente realiza su actividad, a pesar del horror de la escena. Otro tanto puede decirse del suboficial que prepara su fusil para el tiro de gracia: neutraliza su

absorción en su tarea al igualarla a la actividad indiferente de una máquina asesina⁷⁰. La absorción se atenúa al devenir indiferencia.

Manet añade otros elementos a este dispositivo para rebajar la absorción. Uno es la frontalidad de sus cuadros, su falta de fondo, lo que produce una sensación de continuidad con nuestro mundo real, subraya su poder de interpelarnos y dificulta su cerramiento. La profundidad incrementa el interior del cuadro, su discontinuidad y su ensimismamiento. En *Dejeuner* hay algo de profundidad, pero para aminorarla pinta a la bañista del fondo más grande de lo que debería ser y la mano del hombre con sombrero parece que la trae hacia delante. Así, la acerca a la superficie del cuadro y acentúa su frontalidad, como si todo estuviera en primer plano. Una versión sutil de la frontalidad es eliminar la apariencia de vida interior, psicológica y emocional de los personajes para que parezcan superficies frontales sin profundidad y sin posibilidad de absorción, pues carecerían de interior donde absorberse. Por eso, según Fried, Manet siente predilección y pinta "personajes vacíos, opacos, sin comunicación, sin interioridad psicológica de ningún tipo", fríos, con miradas directas y distantes, "desconcertantemente inexpresivos", sin emociones, como si no tuvieran vida⁷¹. Especialmente distante es la mirada de la camarera de *Un bar aux Folies Bergère* (Fig. 11), "como si estuviera

⁶⁸ Fried, *Manet's Modernism or, The Face of Painting in the 1860's*, 206s.

⁶⁹ Gustavo Kortsarz, "Le déjeuner sur l'herbe del Jardín de las Delicias (*Art is a Private Joke*): una propuesta metodológica para una crítica al exceso interpretativo", *Revista Humanidades de la Univ. de Costa Rica* 4-1 (2014): 6.

⁷⁰ Fried, *Manet's Modernism or, The Face of Painting in the 1860's*, 355s.

⁷¹ Fried, *Manet's Modernism or, The Face of Painting in the 1860's*, 156, 282, 356.

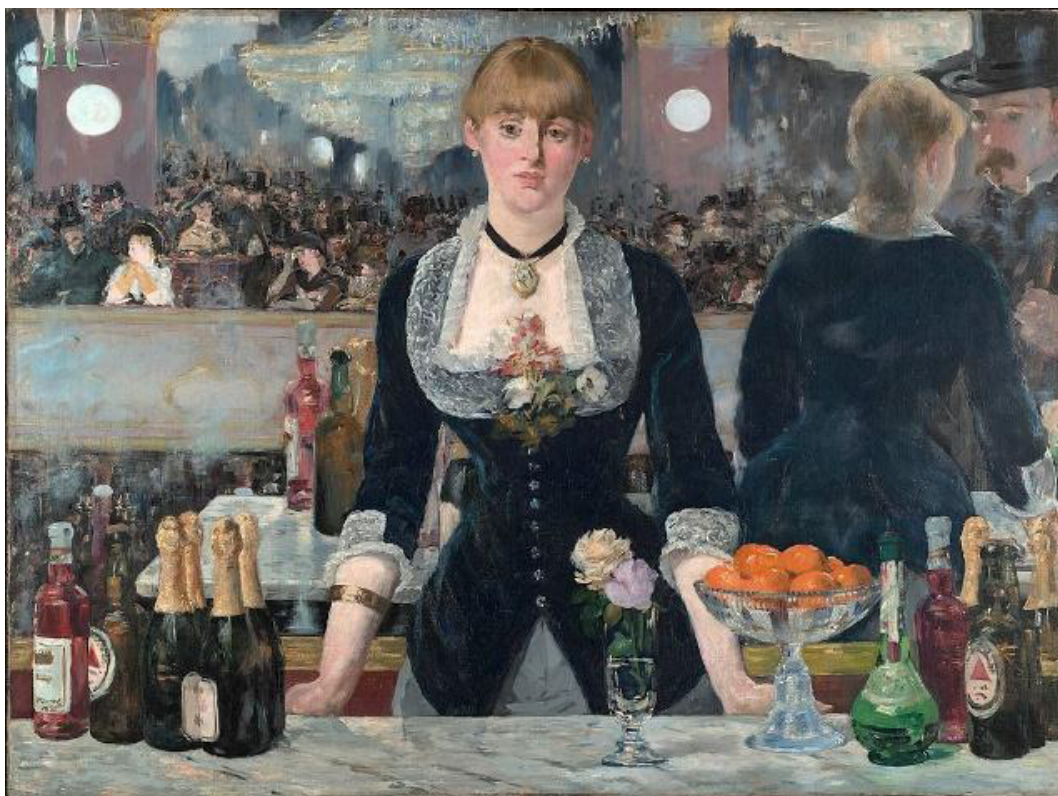


Figura 11. Édouard Manet, *Un bar aux Folies Bergère*, 1882.

Fuente: Wikimedia Commons.



Figura 12. Édouard Manet, *Les courses à Longchamp*, 1867.

Fuente: Wikimedia Commons.

concentrada en algo de su mente y no en el mundo que tiene delante de sus ojos", y por eso, aunque nos mira, "no se dirige a nosotros, ni siquiera parece vernos, parece mirar más allá de nosotros"⁷². Entre los ojos vacíos que miran al espectador desde dentro de los cuadros de Manet para interpelarlo, el más representativo es la señal circular que en *Les courses à Longchamp* (1867. Fig. 12) atrae nuestra mirada, porque está absolutamente desprovisto de interioridad y profundidad subjetiva⁷³.

Aunque elimina la mirada al espectador y, por tanto, la relación cuadro/espectador, en *Dans la serre* (1879), Manet trata concretamente el tema del rostro superficial que no revela interioridad. Crary interpreta este aspecto de la pintura de Manet como una muestra de la des-subjetivización del ser humano, consecuencia del mundo capitalista, en el cual el puro rostro, como "una máquina sin contenido", equivale a que "el significante toma el control"⁷⁴.

⁷² Jack Flam, "Looking into the Abyss...", 165, 179.

⁷³ Fried, *Manet's Modernism or, The Face of Painting in the 1860's*, 323.

⁷⁴ Jonathan Crary, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture* (Cambridge MA: MIT Press, 2001), 92.

6.3. Pintar lo invisible



Figura 13. Édouard Manet. La serveuse de bocks, 1879.

Fuente: Wikimedia Commons.

Analizamos el tercer dispositivo a partir de *Le chemin*, donde ni la niña ni el espectador ven el ferrocarril anunciado en el título, que estaría oculto, aunque el espectador sí ve lo que ve la niña, el vapor que expulsaría el tren. En cambio, en *Le balcon*, donde los tres personajes, “suspendidos entre la oscuridad y la luz (...) entre la vida y la muerte”⁷⁵, miran en tres direcciones distintas hacia cosas invisibles, no vemos lo que ellos ven. Solo vemos sus miradas. Lo mismo ocurre en *La musique aux Tuileries* (1862), donde también se anuncia algo en el título que no se ve⁷⁶. En *La serveuse* (Fig. 13) los espectadores no pueden ver lo que ven los personajes, que miran hacia fuera del cuadro. La camarera, en lugar de fijarse en lo que está haciendo, vuelve su cara hacia el espectador, como atraída por algo. Mira una escena que está delante del cuadro y que no vemos. El resto de figuras mira en direcciones opuestas, pero tampoco conocemos las escenas que ven. Sus miradas indican al espectador que hay algo que ver, pero está fuera del cuadro, es invisible. Foucault confirma que “el cuadro, en lugar de manifestar esas escenas, las oculta”, de manera que “certifica la invisibilidad de lo que contemplan esos personajes”⁷⁷. Y explica que en la pintura tradicional se “pinta una escena que ven los personajes del cuadro y que nosotros vemos también, ya que aparece en el lienzo”, mientras que en Manet “el lienzo no nos dice qué contemplan”⁷⁸. Todas estas obras de Manet coinciden en que los espectadores no ven lo que se pretende ver, es invisible. Los espectadores ven las miradas de

unos personajes que miran ... algo invisible. Vemos sus miradas, no lo que ven. Los lienzos de Manet muestran algo, pero para sugerirnos lo invisible. En Manet, escribe Foucault, “el lienzo no muestra sino lo invisible”⁷⁹. Esto es lo que Manet ‘pinta’ para abrir el cuadro. ‘Pintar’ lo invisible en el cuadro con lo visible en él es una forma de evitar el cerramiento. Lo representado y por tanto visible indica lo invisible, que solo existe como algo indicado por lo que se ve. Contra su autosuficiencia y cierre, el cuadro en Manet sugiere más de lo que muestra -lo invisible. Foucault subraya que “es la primera vez que la pintura se presenta como lo que nos muestra lo invisible”, y para ello usa las miradas de los personajes del cuadro que señalan que hay algo que mirar, “algo que es necesariamente invisible por la naturaleza de la pintura”⁸⁰. Los cuadros de Manet están abiertos en tanto que están referidos a un fuera invisible.

Para Platón la pintura es como un espejo que refleja todo lo que tiene delante, el sol, la tierra, los animales o las plantas⁸¹. Contra esta interpretación platónica de la pintura como reflejo de lo visible, Manet entiende la pintura como indicación de lo que no se ve. El hecho de que lo invisible solo esté indicado o sugerido y no pintado, algo lógico pues dejaría de ser invisible, permite pensar que Manet da a entender que la pintura también pinta para encubrir, pues efectivamente no pinta lo que indica con la mirada de los personajes y siempre ignoraremos. La pintura sugiere lo invisible, pero asimismo lo encubre. Como pintura de la invisibilidad, obviamente oculta -justo lo que no pinta e indica. La pintura parece un juego de revelación/ocultamiento. En *Un bar aux Folies Bergère* (1882), el cuadro “síntesis y testamento de un mundo y de una mirada”⁸², Manet da un giro de tuerca a este tercer dispositivo para pintar también lo invisible. En el cuadro, solo la camarera, la barra y sus objetos, y un trozo de pared roja es ‘realidad’; el resto es reflejo en el espejo. El mecanismo del cuadro tiene cierto parecido con *Le chemin*. La camarera nos mira (al espectador), igual que nos miraba la joven. Esa mirada nos introduce en el cuadro, pero ya no somos la niña, sino el hombre del bigote y sombrero de copa que se refleja en el espejo que está detrás de la camarera. El espejo nos permite ver -a nosotros y al hombre del bigote que nos representa en el cuadro- lo que la camarera ve, lo que está frente a ella, y que nosotros tenemos detrás y no veríamos si no hubiera espejo. Aquí lo invisible a que remite el cuadro nos lo permite ver un espejo. El hombre del bigote es aquello que en otros cuadros de Manet está fuera del cuadro y no veríamos, algo invisible. Pero en este cuadro vemos su reflejo -no a él- gracias al espejo. Por esto, escribe Duve, “está representado por su propia invisibilidad” que se refleja en el espejo⁸³. Este espejo del *Bar* es toda una metáfora de su (la) pintura en tanto que impide el cerramiento hermético del cuadro. Lo abre a lo que está fuera, reflejando lo, en principio, invisible. Ese espejo enseña, contra Platón, que la pintura -el

⁷⁹ Foucault, “La peinture de Manet”, 34.

⁸⁰ Foucault, “La peinture de Manet”, 35.

⁸¹ Platón, *La República* 596 de, *Diálogos IV* (Madrid: Gredos, 1988), 459.

⁸² Francisco Jarauta, “Manet: otra manera de mirar el mundo”, 477. Thierry de Duve, “¡Ah! Manet... ¿Cómo construyó Manet *Un Bar aux Folies-Bergère*?”, *Ramona*, 98 (2010): 19.

⁸³ Thierry de Duve, “¡Ah! Manet... ¿Cómo construyó Manet *Un Bar aux Folies-Bergère*?”, 19.

⁷⁵ Foucault, “La peinture de Manet”, 43.

⁷⁶ Stoichita, *Ver y no ver. La tematización de la mirada en la pintura impresionista*, 72.

⁷⁷ Foucault, “La peinture de Manet”, 34.

⁷⁸ Foucault, “La peinture de Manet”, 33.

arte- no es reflejo sin más de lo que hay, sino que es aquello que permite ver más, lo invisible que supuestamente no podemos ver⁸⁴. Stoichita subraya que “el espejo es el lugar de la epifanía”⁸⁵. Manet dialoga con *Las Meninas* de Velázquez. En ambos cuadros, el espejo refleja lo invisible, lo que no ve el espectador en la ‘realidad’ y ve reflejado, pero sí ven la camarera -en Manet- y Velázquez, etc. -en *Las Meninas*⁸⁶. El espejo nos revela lo invisible que está fuera del cuadro, como hace el arte. Libera al espectador de la ignorancia a que lo sometían los otros cuadros de Manet. Antes indicaba lo invisible; ahora incluso lo refleja. Contra Platón, el espejo -el arte- es un poder revelador. Los espejos de *Un bar* y *Las Meninas* nos enseñan que “lo que vemos nos es revelado exclusivamente a través del arte”⁸⁷.

Un bar es, de entrada, un cuadro extraño y desde luego no inmediatamente comprensible, lo que además nos permite anticipar el siguiente dispositivo que vamos a exponer y que se refiere a la ininteligibilidad buscada por Manet. Cuando observamos el cuadro comprobamos una serie de aparentes incoherencias de “dudosa legibilidad” entre la supuesta ‘realidad’ pintada en el primer plano y esa misma realidad reflejada en el espejo del segundo plano⁸⁸. De forma inmediata no podemos justificarlas, no las comprendemos. Nos obliga a reflexionar y a buscar explicaciones. El problema de las incongruencias del cuadro ha sido muy tratado y no es nuestro interés entrar en ellas. En resumen, parece haber una disparidad central: la no coincidencia entre lo que se ve en la parte de ‘realidad’ del cuadro y lo que se ve en el reflejo, ya que el espejo no refleja -como debería- esa realidad. En consecuencia, el universo del espejo parece estar en un mundo distinto al del mundo real. Hay autores que afirman que estas inconsistencias del cuadro solo pueden resolverse en términos espaciales⁸⁹. En *Un bar* el espectador no sabe fácilmente cuál es su posición, ni la del pintor. Tiene que acudir a esas explicaciones que han expuesto los comentaristas de la obra e incluso así puede no acabar convencido. Foucault sostiene que en la pintura tradicional se les asignaba al espectador y al pintor sus respectivos lugares, pero en *Un bar* no se pueden saber con precisión y pensamos que para pintar y ver un cuadro así tanto el pintor como el espectador deberían ocupar lugares distintos, porque desde una sola posición ni se puede pintar ni se puede ver todo lo representado en el cuadro⁹⁰. Duve cree, en cambio, que se puede explicar apelando al hecho de que el cuadro duplica el tiempo de la acción y representa entonces dos momentos distintos, de manera que no representa múltiples puntos de vista, cambios en el espacio, sino más bien cambios en el tiempo⁹¹.

Hay otros elementos incomprensibles en el cuadro de otra índole como por qué las botellas de champán están ahí, un sitio nada indicado para que conserven el frío, por qué hay mandarinas en un lugar así. Otra incongruencia tratada, la de la mujer cuya espalda se ve en el espejo, que se inclina hacia el cliente y parece más cálida y gentil que la camarera que vemos de frente y que supuestamente refleja, se puede explicar si consideramos que son dos momentos distintos. Lo que más le interesa a nuestra exposición es que es indudable que de entrada *Un bar* no fija con claridad e inmediatez dónde deben estar pintor y espectador. Otra cosa son las posibles explicaciones que podemos añadir sobre el cuadro, pero la obra por sí misma no se explica. Frente a la tradición pictórica, Manet en *Un bar* “despliega la propiedad del cuadro de no ser un espacio normativo cuya representación fija al espectador un punto único desde donde mirar”⁹². Bourriaud confirma que “el espectador no tiene una posición asignada”, de modo que “la pintura deja de ser un espacio normativo que asigna al autor y al espectador sus respectivos lugares”⁹³. Carrier insiste: “No podemos encontrar un lugar para nosotros mismos ante el espejo”⁹⁴. El espectador encuentra su lugar en el espejo: “Estoy en una posición que solo puedo localizar en el espacio imaginario del espejo”⁹⁵. Hemos señalado que el espectador es el hombre del bigote, que tanto se parece al otro hombre que se ve reflejado a la izquierda y más lejos. ¿Son realmente el mismo hombre en dos momentos distintos? No podemos saberlo. Sí sabemos que ambos miran a la camarera. Esa mirada -de los dos, pero como si solo fuera una mirada- “nos devuelve a nuestra propia contemplación de la camarera”⁹⁶. En tanto los espectadores somos el hombre del bigote, la camarera nos mira y nos vemos en el espejo mirando a la camarera que en la ‘realidad’ nos estaría mirando y nosotros a ella. Ese hombre del bigote -el espectador- se descubre y se constituye mediante el espejo en que se refleja.

6.4. La ininteligibilidad de la instantaneidad de la presencia

El binomio instantaneidad/ininteligibilidad es el cuarto dispositivo que emplea Manet contra el cerramiento y en favor del enfrentamiento cuadro/espectador. Manet descubre que pintar el instante impide el cierre del cuadro porque interpela al espectador y suscita confrontación cuadro/espectador, y porque produce ininteligibilidad. Para que el cuadro que representa el instante ocasione incomprensión no debe entenderse del todo la escena; hay que pintar un momento del que no pueda afirmarse claramente cuál es. Así, la escena pintada en *Dejeuner* “representa un momento impreciso y fugaz”⁹⁷. Es

⁸⁴ Jack Flam, “Looking into the Abyss...”, 173.

⁸⁵ Víctor Stoichita, “Imago regis: teoría del arte y retrato real en *Las Meninas* de Velázquez”, en *Otras Meninas*, ed. Fernando Marías (Madrid: Siruela, 1995), 200.

⁸⁶ Foucault, *Les mots et les choses* (Paris: Gallimard, 1966), 22s.

⁸⁷ Joel Snyder, “*Las Meninas* y el espejo del príncipe”, en *Otras Meninas* (ed. cit.), 150.

⁸⁸ Jack Flam, “Looking into the Abyss...”, 167.

⁸⁹ Jack Flam, “Looking into the Abyss...”, 166s, 169; Foucault, “La peinture de Manet”, 45.

⁹⁰ Foucault, “La peinture de Manet”, 46.

⁹¹ Thierry de Duve, “How Manet’s *A Bar at the Folies-Bergère* Is Constructed”, *Critical Inquiry* 25-1 (1998): 166s; vid. Duve,

“¡Ah! Manet... ¿Cómo construyó Manet *Un Bar aux Folies-Bergère*?”, *passim*.

⁹² Foucault, “La peinture de Manet”, 47.

⁹³ Nicolas Bourriaud, “Michel Foucault: Manet and the birth of the viewer”, 16.

⁹⁴ David Carrier, “Art History in the Mirror Stage: Interpreting *A Bar at the Folies-Bergère*”, 77.

⁹⁵ David Carrier, “Art History in the Mirror Stage: Interpreting *A Bar at the Folies-Bergère*”, 84.

⁹⁶ Jack Flam, “Looking into the Abyss...”, 167.

⁹⁷ Carlos Fernández, Óscar Bolívar, Juan Cruz, “El almuerzo sobre la hierba, un puente hacia la modernidad”, *ReHuSo: Re-*



Figura 14. Édouard Manet. Olympia, 1863.

Fuente: Wikimedia Commons.

un instante -fugaz—, pero impreciso, porque aunque podemos interpretarlo como el momento en que la mujer desnuda mira hacia el espectador y rompe la posibilidad de conversación absorta entre los dos hombres y ella, Manet no parece querer mostrar con precisión que es justo el instante en que ocurre eso. Alude a ese momento, pero no lo determina totalmente. No olvidemos que es la época del nacimiento de la fotografía. La pintura de Manet, siguiendo el modelo fotográfico, pretende captar y congelar una presencia fugitiva⁹⁸.

La pintura de absorción pinta una especie de temporalidad interminable, como ajena al propio tiempo, pues dura lo que dura la acción en que está sumido el personaje, que no parece tener fin, como la lectura del filósofo pintada por Chardin. Manet, en cambio, “recoge una instantánea” que, como la fotografía, “congela y prolonga la existencia de lo fotografiado más allá de la muerte”⁹⁹. En *Dejeuner* parece que estamos ante un día de picnic. Manet congela un instante al azar de ese día, como una fotografía por sorpresa. Pinta, escribe Fried, “una escena tal como se le aparece a primera vista (*at a glance*)”¹⁰⁰. Por eso no podemos decir exactamente qué instante es y no podemos entender adecuadamente el cuadro que lo representa. Nos preguntamos qué hace esa mujer desnuda, qué significa ese gesto en el aire del hombre del sombrero, qué hace exactamente el otro hombre que tampoco parece meterse

en la conversación. No lo sabemos, la escena como tal es incomprensible. Con ello, Manet consigue que el cuadro nos choque, nos sorprenda, nos interpele en suma. El cuadro entonces no se cierra porque, en tanto es ininteligible, nos cuestiona. Y lo ha conseguido ‘simplemente’ deteniendo la mirada en un instante del fluir de ese día de picnic. Al congelar ese instante cualquiera resulta difícil precisar qué es lo que exactamente está pasando en él, y con ello consigue Manet lo que pretende, “violar atrevidamente la exigencia de inteligibilidad narrativa y dramática”¹⁰¹.

La instantaneidad fotográfica provoca la ininteligibilidad del cuadro, rompe su unidad pictórica y evita su cerramiento. La cuadros cerrados en cambio, absortos, son inteligibles inmediatamente. Vemos al filósofo de Chardin absorto en su lectura, al padre que lee la Biblia de Greuze, y los entendemos automáticamente. La absorción garantiza la intelección. Por otra parte, una técnica que suele emplear Manet para pintar el instante es contraponer una figura que está en movimiento con otra estática, por ejemplo la sirvienta y Olympia, la rana y el pájaro en *Dejeuner*, o el público y los caballos en *Les courses*. Con la trapecista de *Un bar*, de la que se ven las piernas y que parece estar en movimiento, también se introduce una “imagen de instantaneidad que contrasta con la quietud de la camarera”¹⁰². Ahora bien, Manet pinta esta contraposición de formas diversas, opuestas. El pájaro en movimiento que vuela y que la vista no puede detener es pintado con meticulosidad y congelado, mientras que la estática rana es pintada borrosamente, en esbozo. Lo rápido es pintado en detalle,

vista de ciencias humanísticas y sociales 1-2 (2016): 78.

⁹⁸ Francisco Jarauta, “Manet: otra manera de mirar el mundo”, 475.

⁹⁹ Diego Coronado, “Fotografía e impresionismo: de Nadar a Manet y Toulouse-Lautrec”, *Laboratorio de arte* 11 (1998): 310s.

¹⁰⁰ Fried, *Manet's Modernism or, The Face of Painting in the 1860's*, 299.

¹⁰¹ Fried, *Manet's Modernism or, The Face of Painting in the 1860's*, 296.

¹⁰² Jack Flam, “Looking into the Abyss...”, 167.

el representar es lento, porque supone una mirada veloz, capaz de seguir el movimiento y detenerlo; lo lento, en cambio, es pintado con rapidez, de modo que el representar aquí es veloz. Sin embargo, en *Les courses* el público -estático- está pintado meticulosamente, mientras que los caballos a la carrera son esbozados¹⁰³. De las dos formas se representa el instante detenido tal como se pretende.

Lo que realmente pinta Manet al congelar un instante del ocurrir de la vida es una presencia, lo que puramente se aparece, no una narración. "Presento las cosas que veo lo más sencillamente posible", dijo Manet¹⁰⁴. A esta pintura de la presencia de Manet la llama Zola "lengua hecha de simplicidad y de exactitud"¹⁰⁵. Refiriéndose a *Olympia* (Fig. 14), Bataille advierte que esta es la clave del arte de Manet -y el punto de partida de la pintura contemporánea-, que pinta "el horror sagrado de su presencia"¹⁰⁶. En *Olympia*, pinta el momento en que la sirvienta entra y le ofrece un ramo de flores a Olympia, que todavía no ha reaccionado y ni mira el ramo. Olympia está ahí, nada más, pintada -fotografiada- en ese instante congelado, sin comunicar nada, solo como una pura presencia humana que surge e interpela abruptamente al espectador, como una "humanidad sin énfasis"¹⁰⁷. La pintura de instante de Manet es una pintura de la presencia interpelante, no de la narración. Se podría contar una historia que explicase la escena, pero lo que pesa es que es una presencia. También en *Le balcon* (Fig. 15) los personajes son como presencias que aparecen surgiendo de la nada oscura. Una historia se cuenta, se entiende, pero la presencia-idad, en cambio, enfatiza la ininteligibilidad. Está ahí, no se deja reducir a conceptos. Ningún relato, ninguna interpretación puede alcanzarla. La pintura de Manet pretende así "mantenerse resistente a la significación"¹⁰⁸, siempre abierta, continuamente interpelándonos. La pintura de instante y presencia de Manet nos interpela, pero "frustra nuestros mejores esfuerzos por dar un sentido tranquilizador a sus cuadros"¹⁰⁹. La instantaneidad de la presencia es incomprensible, excede nuestras proyecciones de sentido. La "ininteligibilidad esencial de su pintura" la mantiene permanentemente enfrentada a nosotros¹¹⁰. Fried subraya que nunca sabremos qué significa la mancha de color rojo que vemos entre las piernas del soldado del pelotón de fusilamiento en *L'exécution*¹¹¹. Es pura interpelación sin solución. Manet destaca los elementos que quiebran el orden unitario cerrado e inteligible del cuadro.

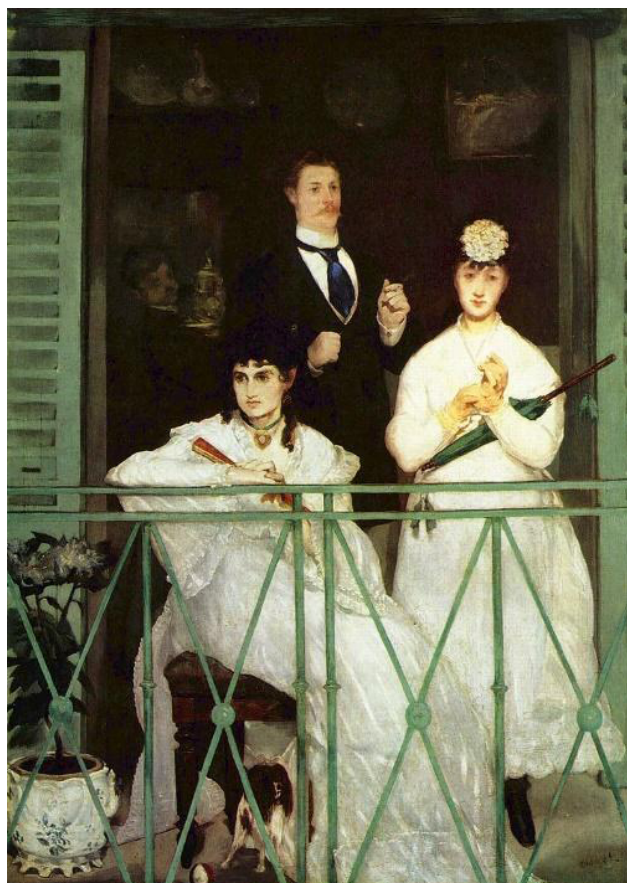


Figura 15. Édouard Manet. *Le balcon*, 1869.

Fuente: Wikimedia Commons.

7. Conclusión

Manet evita la neutralización del espectador y el cierre del cuadro. Pero no por esto reduce al cuadro a mero objeto para ser mirado. El espectador lo mira, pero también es mirado. Cuadro y espectador miran y son mirados. Esta es la "revolución en la *aísthesis*" que ha realizado Manet en la pintura, o sea, en la mirada¹¹². La pintura de Manet representa una tensión de enfrentamiento entre cuadro y espectador. El cuadro no excluye al espectador, pero tampoco se ofrece sin más al espectador dominante; más bien, lo interpela, se le enfrenta. En la estética teatral el cuadro se expone ya dado al espectador, que carece entonces de poder constituyente. Manet considera, en cambio, que, en tanto es interpelado por el cuadro, el espectador lo constituye. Al tiempo, la pintura de Manet es teatral y antiteatral. Esto significa que en el fondo no es ni una cosa ni otra. La peculiar teatralidad de Manet consiste en que tiene conciencia del espectador en el sentido de que lo interpela. Así niega la neutralización del espectador y el cerramiento del cuadro. Interpelar al espectador, enfrentarse a él, implica no reducir el cuadro al mero exponer teatral que deshace totalmente su autosuficiencia, sino que presupone darle suficiente entidad, o sea, cierto poder autónomo al cuadro, un valor propio de la estética del cerramiento y la neutralización. Aunque ese poder sea, paradójicamente, interpelar al espectador, o sea, el valor propio de la estética teatral. El cuadro solo puede enfrentarse interpelando al

¹⁰³ Fried, *Manet's Modernism or, The Face of Painting in the 1860's*, 321.

¹⁰⁴ Citado por Françoise Cachin, *Manet: "J'ai fait ce que j'ai vu"* (Paris: Gallimard, 1994), 61.

¹⁰⁵ Émile Zola, *Edouard Manet: étude biographique et critique* (1867), *Écrits sur l'art* (Paris: Gallimard, 1991), 153.

¹⁰⁶ Georges Bataille, *Manet* (1955), *Œuvres complètes*, t. IX (Paris: Gallimard, 1979), 142.

¹⁰⁷ Georges Bataille, *Manet* (1955), 142.

¹⁰⁸ Luis Puelles, "Ni formas ni signos. El destino moderno de la imagen-fantasma", *Boletín de arte-UMA* 39 (2018): 197.

¹⁰⁹ Fried, *Manet's Modernism or, The Face of Painting in the 1860's*, 359.

¹¹⁰ Fried, *Manet's Modernism or, The Face of Painting in the 1860's*, 22.

¹¹¹ Fried, *Manet's Modernism or, The Face of Painting in the 1860's*, 359.

¹¹² Pierre Bourdieu, *Manet. Une révolution symbolique* (Paris: Seuil, 2013), 267.

espectador si es algo en sí, si en cierto modo se cierra sobre sí, aunque sea para interpelarlo y abrirse a él. La interpelación del cuadro al espectador en que se consume la estética del enfrentamiento de Manet reúne y supera lo teatral y lo antiteatral.

8. Fuentes y referencias bibliográficas

- Bataille, Georges. *Manet* (1955), *Œuvres complètes*, t. IX. Paris: Gallimard, 1979, 103-167.
- Bal, Mieke. *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto: University of Toronto Press, 2002.
- Berger, John. *Ways of Seeing*. London: Penguin, 1972.
- Borges, Jorge Luis. "El cuento policial" (1979), *Borges oral, Obras completas*, II. Barcelona: RBA, 2005.
- Borges, Jorge Luis. "La poesía" (1980), *Siete noches*, OC, II. Barcelona: RBA, 2005.
- Bourdieu, Pierre. *Manet. Une révolution symbolique*. Paris: Seuil, 2013.
- Bourriaud, Nicolas (2009), "Michel Foucault: Manet and the birth of the viewer". En Michel Foucault, *Manet and the object of the painting*, 7-19. London: Tate, 2009.
- Cachin, Françoise. "Introduction". En VV. AA., *Manet, 1832-1883*, 13-19. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1983.
- Cachin, Françoise. *Manet: "J'ai fait ce que j'ai vu"*. Paris: Gallimard, 1994.
- Carrier, David. "Art History in the Mirror Stage: Interpreting *A Bar at the Folies-Bergère*". En *Twelve Views of Manet's Bar*, editado por Bradford R. Collins, 71-90. Princeton: Princeton Univ. Press, 1996. <https://doi.org/10.1515/9780691223964-007>.
- Coronado, Diego. "Fotografía e impresionismo: de Nadar a Manet y Toulouse-Lautrec". *Laboratorio de arte* 11 (1998): 301-317.
- Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge MA: MIT Press, 1992.
- Crary, Jonathan. *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge MA: MIT Press, 2001. <https://doi.org/10.7551/mitpress/6569.001.0001>.
- Diderot, Denis. *Entretiens sur le fils naturel*, (1757) *Œuvres*. Paris: Gallimard, 1951.
- Diderot, Denis. *De la poésie dramatique* (1758). Paris: Flammarion, 2005.
- Diderot, Denis. *Pensées détachées sur la peinture* (1772), *Œuvres esthétiques*. Paris: Garnier, 1988.
- Diderot, Denis. *Salon de 1761, Essais sur la peinture. Salons 1759, 1761, 1763*. Paris: Hermann, 2003.
- Diego, Estrella de. "Ver el lenguaje, escuchar la pintura", *Cuadernos hispanoamericanos* 878 (2023): 40-49.
- Duve, Thierry de. "How Manet's *A Bar at the Folies-Bergère* Is Constructed". *Critical Inquiry* 25-1 (1998): 136-168. <https://doi.org/10.1086/448912>.
- Duve, Thierry de. "¡Ah! Manet... ¿Cómo construyó Manet *Un Bar aux Folies-Bergère*?". *Ramona* 98 (2010): 11-19.
- Fernández, Carlos, Bolívar, Óscar, Cruz, Juan. "El almuerzo sobre la hierba, un puente hacia la modernidad". *ReHuSo: Revista de ciencias humanísticas y sociales* 1-2 (2016): 75-86. <https://doi.org/10.33936/rehuuso.v1i2.306>.
- Flam, Jack (1996), "Looking into the Abyss: The Poetics of Manet's *A Bar at the Folies-Bergère*". En *Twelve Views of Manet's Bar*, ed. cit., 164-188. <https://doi.org/10.1515/9780691223964-011>.
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.
- Foucault, Michel. "La peinture de Manet" (1971), *La peinture de Manet, suivi de Michel Foucault, un regard*. Paris: Seuil, 2004, 21-47.
- Fried, Michael. *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley: University of California Press, 1980. <https://doi.org/10.2307/jj.8306023>.
- Fried, Michael. *Courbet's Realism*. Chicago-London: University of Chicago Press, 1990.
- Fried, Michael. *Manet's Modernism or, The Face of Painting in the 1860's*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- Fried, Michael. *The Moment of Caravaggio*. Princeton: Princeton University Press, 2010. <https://doi.org/10.1353/book.114732>.
- Gadamer, Hans-Georg [1984] (1998), "Texto e interpretación" (1984), *Verdad y método II*. Traducción de Manuel Olasagasti. Salamanca: Sígueme, 319-348.
- Greenberg, Clement. "Modernist Painting" (1960), *The Collected Essays and Criticism*, v. 4. Chicago-London: University of Chicago Press, 1993, 85-93.
- Iser, Wolfgang. *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Traducción de José Antonio Gimbernát. Madrid: Taurus, 1987.
- Jarauta, Francisco. "Manet: otra manera de mirar el mundo". *Sociología histórica* 4 (2014): 473-478.
- Kortsarz, Gustavo. "Le déjeuner sur l'herbe del Jardín de las Delicias (*Art is a Private Joke*): una propuesta metodológica para una crítica al exceso interpretativo". *Revista Humanidades de la Univ. de Costa Rica* 4-1 (2014): 1-8. <https://doi.org/10.15517/h.v4i1.16317>.
- Paz, Octavio. *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp* (1973). México: El Colegio de México/Ediciones Era, 2008.
- Pérez Carreño, Francisca. "La teatralidad y la escultura como arte", *La balsa de Medusa* 2 (2010): 37-62.
- Platón. *La República, Diálogos IV*. Traducción de Conrado Eggers Lan. Madrid: Gredos, 1988.
- Puelles, Luis. "Ni formas ni signos. El destino moderno de la imagen-fantasma". *Boletín de arte-UMA* 39 (2018): 195-204. <https://doi.org/10.24310/BoLArte.2018.v0i39.4123>.
- Snyder, Joel. "Las Meninas y el espejo del príncipe". En *Otras Meninas*, editado por Fernando Marías, 129-152. Madrid: Siruela, 1995.
- Stoichita, Víctor. "Imago regis: teoría del arte y retrato real en *Las Meninas* de Velázquez". En *Otras Meninas*, ed. cit., 181-203.
- Stoichita, Víctor. *Ver y no ver. La tematización de la mirada en la pintura impresionista*. Traducción de Anna M. Coderch. Madrid: Siruela, 2005.
- Zola, Émile. *Édouard Manet: étude biographique et critique* (1867), *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard, 1991, 137-169.