

MICHEL FOUCAULT

LA PINTURA
DE MANET

Traducción de Roser Vilagrassa



ALPHA DECAY

Antes de nada quisiera disculparme, disculparme en primer lugar porque estoy un poco cansado. Sucede que, durante los dos años que pasé aquí, hice suficientes amigos como para que no me dejaran demasiado tiempo libre cuando regresara a Túnez, de modo que el día ha transcurrido entre diálogos, deliberaciones, objeciones, respuestas, etc., y aquí estoy, al borde de la extenuación a estas alturas del día. Por tanto, les pediría que me disculpen los lapsus, los errores, o las posibles deficiencias de mi discurso.

También quisiera disculparme por hablarles de Manet, ya que no soy especialista en Manet; no soy especialista en pintura,¹ así que les hablaré de Ma-

1. En 1968, Michel Foucault impartió un curso público sobre la pintura italiana del *quattrocento*, a la cual hace varias alusiones en esta conferencia. El curso fue muy concurrido, y entre los asistentes se contaron diversas personalidades. (Todas las notas que aparecen en este libro son de Maryvonne Saison, bajo cuya dirección se publicó el original francés. *N. de la T.*)

net como profano en este ámbito. A grandes rasgos quisiera decirles lo siguiente: no tengo la intención, ni mucho menos, de hablarles extensamente de Manet; me limitaré a presentarles unos diez o doce cuadros del pintor y procuraré, si no analizarlos, al menos explicar algunos aspectos que los caracterizan. No les hablaré de Manet en líneas generales, como tampoco les hablaré de los elementos indiscutiblemente más importantes y más conocidos de su pintura.

Sin duda, en la historia del arte, en la historia de la pintura del siglo XIX, siempre se ha considerado a Manet una figura que cambió las técnicas y las formas de representación pictórica de tal manera que hizo posible la aparición del movimiento impresionista, que ocupó el primer plano en la escena de la historia del arte durante casi toda la segunda mitad del siglo XIX.

Manet es, en efecto, el precursor del impresionismo; de hecho, él hizo posible el impresionismo, aunque yo no voy a referirme a esta circunstancia en concreto. En realidad, creo que Manet consiguió otra cosa, que quizá consiguió algo más, aparte de hacer posible el impresionismo. Considero que, incluso más allá del impresionismo, Manet hizo posible toda la pintura posterior al impresio-

nismo, toda la pintura del siglo XX, la pintura a partir de la cual, aún hoy, se desarrolla el arte contemporáneo. Esta ruptura profunda, o esta ruptura a fondo que obró Manet es, claro está, algo más difícil de situar que el conjunto de cambios que hicieron posible el impresionismo.

Como ustedes saben, los aspectos de la pintura de Manet que hicieron posible el impresionismo son relativamente conocidos: las nuevas técnicas en el tratamiento del color; la utilización de colores, si no absolutamente puros, cuando menos relativamente puros; el uso de ciertas formas de iluminación y luminosidad desconocidas hasta el momento, etc. En cambio, a mi parecer, más allá del impresionismo, o en cierto modo subyaciendo al impresionismo, son más difíciles de reconocer y de situar los cambios que hicieron posible la pintura posterior.

Sin embargo, considero que estos cambios pueden resumirse y definirse en pocas palabras: a mi juicio, por primera vez en el arte occidental, o al menos desde el Renacimiento, o desde el *quattrocento*, en cierto modo Manet se permitió, en el interior de sus cuadros, dentro mismo de lo que representaban, hacer uso de las propiedades materiales del espacio sobre el que pintaba y jugar con ellas.

Explicaré con mayor claridad qué quiero decir con esto: desde el siglo XV, desde el *quattrocento*, en la pintura occidental era tradición intentar hacer olvidar, intentar velar y eludir el hecho de que la pintura estaba insertada, o encuadrada, en un fragmento de espacio determinado que podía ser un muro —en el caso del fresco—, una tabla de madera, o incluso una tela o un pedazo de papel. Es decir, se trataba de hacer olvidar al espectador que la pintura descansaba sobre una superficie más o menos rectangular de dos dimensiones, y sustituir este espacio material sobre el que descansaba la pintura por un espacio representado, que en cierto modo negaba el espacio sobre el cual se pintaba. Así es como la pintura, a partir del *quattrocento*, intentó representar tres dimensiones cuando descansaba en un plano de dos dimensiones.

Esta forma de pintura no sólo representaba las tres dimensiones, sino que privilegiaba en la medida de lo posible las grandes líneas oblicuas o las espirales, para ocultar y negar el hecho de que la pintura estaba insertada en un cuadrado o en un rectángulo de líneas rectas, seccionadas por ángulos rectos.

La pintura también intentaba representar una iluminación originada dentro del lienzo, o inclu-

so una iluminación originada fuera del lienzo (procedente del fondo, de la derecha o de la izquierda), con la finalidad de negar y eludir el hecho de que la pintura estaba insertada en una superficie rectangular, la cual en realidad estaba iluminada por una luz real que, por otra parte, variaba según la posición del cuadro y según la luz del día.

También había que negar que el cuadro fuera un fragmento de espacio frente al cual el espectador podía desplazarse, o en torno al cual el espectador podía girar y, por consiguiente, un espacio que el espectador podía contemplar desde cualquier ángulo o, si era el caso, mirar por las dos caras. De ahí que desde el *quattrocento* la pintura estableciera un lugar ideal desde el cual —y únicamente desde el cual— se pudiera y se debiera contemplar el cuadro. Por tanto podríamos decir que esa materialidad del cuadro, esa superficie rectangular, plana, iluminada en realidad por una luz concreta, y en torno a la cual —o frente a la cual— el espectador se podía desplazar, se velaba o eludía con aquello que se representaba en el propio cuadro; y el cuadro representaba un espacio profundo, iluminado por una fuente de luz lateral, y se contemplaba como una escena desde una posición ideal.

Así pues, podría decirse que éste era el juego de ardides, de artificios, de ilusiones o elisiones que se aplicaba en la pintura representativa occidental a partir del *quattrocento*.

En cierto modo, dentro mismo de lo que se representaba en el cuadro, Manet hizo resaltar (y, a mi parecer, éste es uno de los aspectos más importantes del cambio que Manet aportó a la pintura occidental) las propiedades, las cualidades o las limitaciones materiales del lienzo, que de alguna manera la pintura, o la tradición pictórica, había tratado de eludir o de velar hasta el momento/

La superficie rectangular, los grandes ejes verticales y horizontales, la iluminación real del lienzo, la posibilidad de que el espectador pudiera contemplarlo desde una óptica u otra, todo ello está presente en los cuadros de Manet, se recupera, se restituye con los cuadros de Manet. Y Manet reinventa (¿o acaso inventa?) el cuadro-objeto, el cuadro como materialidad, el cuadro como objeto pintado que refleja una luz exterior, y frente al cual o en torno al cual se mueve el espectador. Tal invencción del cuadro-objeto, la reinserción de la materialidad del lienzo en aquello que se representa en él es, en mi opinión, la esencia del impor-

tante cambio que Manet aportó a la pintura, y en este sentido puede decirse que Manet alteró —más allá de preparar el terreno para el impresionismo— los valores fundamentales de la pintura occidental desde el *quattrocento*.

A continuación me gustaría ejemplificar esto con hechos, es decir, con los propios cuadros. Para ello proyectaré una serie de pinturas, una serie de lienzos, que intentaré analizar con ustedes a grandes rasgos. Si les parece bien, para facilitar la exposición las agruparé en tres apartados. En primer lugar, el tratamiento que Manet dio al espacio del lienzo: el modo en que se sirvió de las propiedades materiales de la tela, la superficie, la altura y la anchura; la forma en que se sirvió de estas características espaciales del lienzo para aplicarlas a la pintura que representaba sobre el lienzo. Éste será, pues, el primer grupo de cuadros que examinaré. Después, con un segundo grupo, trataré de mostrarles cómo abordó el problema de la iluminación, cómo empleó en estos cuadros no ya una luz representada que procediera del interior del cuadro, sino la luz real, procedente del exterior del lienzo. En tercer lugar, también analizaré la posición del espectador con respecto al cuadro. Para este último aspecto no

examinaré un grupo de cuadros, sino uno solo, que sin duda resume el conjunto de la obra de Manet y que es a la vez una de las últimas y más turbadoras del pintor. Me refiero a *Un bar del Folies-Bergère*.

EL ESPACIO DEL LIENZO

Por tanto, si les parece, analizaremos el primer conjunto de problemas con el primer grupo de cuadros: ¿cómo representó Manet el espacio?

Como ahora pasaremos a las proyecciones, tendremos que apagar las luces.

[Michel Foucault aprovecha la interrupción para quitarse la chaqueta y la corbata e invitar a los presentes a ponerse cómodos.]

MÚSICA EN LAS TULLERÍAS¹

Nos hallamos ante una de las primeras obras que pintó Manet, aún muy clásica; ya saben usted-

1. Édouard Manet, *Música en las Tullerías*, óleo sobre lienzo, 76 x 118 cm, Londres, National Gallery. Foucault no mencionó este primer cuadro a los presentes. Rachida Triki señaló los títulos de los cuadros (que destacamos en cursiva) en el texto de *Cahiers de Tunisie*. Daniel Defert nos facilitó información complementaria.

des que Manet tuvo una formación absolutamente clásica. Había trabajado en los talleres convencionales de la época, o relativamente convencionales; había trabajado con Couture y, por tanto, conocía y dominaba la inmensa tradición pictórica al completo. Y de este lienzo (con fecha de 1861-1862) podría decirse que Manet todavía utiliza todas las técnicas tradicionales que pudo aprender en los talleres donde cursara sus estudios.

Sin embargo, cabe ya señalar algunos detalles: vean el predominio que concede Manet a esas grandes líneas verticales, que aquí representa con los árboles. Veán cómo Manet organiza el cuadro fundamentalmente a partir de dos grandes ejes: un eje horizontal, marcado con la última fila de cabezas de los personajes, y unos grandes ejes verticales, señalados —como si de este modo pretendiera duplicarlos, o más bien destacarlos— con este pequeño triángulo de luz a través del cual se vierte toda la luz que iluminará el primer plano de la escena. El espectador, o el pintor, contempla esta escena desde un punto elevado, de manera que puede ver parte de lo que se desarrolla detrás; aunque tampoco se ve muy bien: no hay mucha profundidad, y los personajes del primer plano son ajenos a lo que se desarrolla detrás, de ahí este efecto de friso. Aquí los personajes con-

forman un friso plano, y la verticalidad prolonga ese efecto de friso con una profundidad relativamente reducida.

BAILE DE MÁSCARAS EN LA ÓPERA²

Posteriormente, diez años más tarde, Manet pintaría un cuadro que en cierto sentido viene a ser el mismo; es como otra versión de este mismo cuadro, «Una noche en la Ópera», perdón, *Baile de máscaras en la Ópera*. Como pueden ver, en cierto sentido se trata del mismo cuadro; aparece el mismo tipo de personajes, hombres con traje y sombreros de copa, algunos personajes femeninos ataviados con ropas claras, pero observarán que el equilibrio espacial se ha modificado por completo.

El espacio se ha obstruido, se ha cerrado por detrás. La profundidad poco marcada del cuadro anterior —que sin embargo existía— en éste está cerrada, está cerrada por una gruesa pared; y, como si quisiera dejar patente la presencia de una pared tras la cual no hay nada que ver, fíjense en los dos pilares verticales y en esta enorme barandilla vertical de aquí que enmarca el cuadro, que en cierto

2. Édouard Manet, *Baile de máscaras en la ópera*, 1873-1874, óleo sobre lienzo, 60 x 73 cm, Washington DC, National Gallery of Art.

modo reproduce dentro del cuadro la vertical y la horizontal del lienzo. Este gran rectángulo del lienzo se repite dentro y obstruye el fondo del cuadro, impidiendo con ello el efecto de profundidad.

El pintor no sólo hace desaparecer la profundidad, sino que además hace que la distancia entre el borde del cuadro y el fondo sea relativamente corta, de manera que todos los personajes se proyectan hacia la parte de delante. Pese a esa falta de profundidad, existe un efecto de relieve; aquí los personajes se adelantan, y el negro de los trajes, así como el de algunos vestidos, anulan completamente toda posibilidad de que, en cierto modo, los colores claros pudieran abrir el espacio. El espacio está cerrado al fondo por la pared, y delante está cerrado por estos trajes y vestidos. En realidad no hay espacio, solamente bultos; bultos constituidos por volúmenes y superficies que se proyectan hacia la parte de delante, a los ojos del espectador.

La única abertura real o, más bien, la única abertura que está representada en el cuadro es esta curiosa abertura de aquí, justo en la parte superior del cuadro, que en realidad no se abre a nada como el cielo o la luz. Recuerden que en el cuadro anterior había un triángulo de luz, un pe-

queño triángulo que se abría al cielo y a través del cual se difundía la luz. En este caso, por una suerte de ironía, ¿a qué se abre la abertura? Como observarán, sólo se abre a unos pies, a más pies, a unos pantalones, etc. Es decir, es una repetición de la escena, como si el cuadro volviera a empezar aquí, como si fuera la misma escena, y así indefinidamente. Por tanto, esto crea el efecto de un tapiz, el efecto de un muro, el efecto de un papel pintado que se prolonga a todo lo largo, con la ironía de estos piecitos que cuelgan aquí y que indican el carácter fantasmal de este espacio que no es el espacio real de la percepción, que no es el espacio real de la abertura, sino el juego de estas superficies y de estos colores que se distribuyen y repiten indefinidamente de arriba abajo en el lienzo.

Asimismo, las propiedades espaciales de este rectángulo de tela también se representan, se manifiestan y se exaltan en la propia tela. Observarán también que, así como en el cuadro anterior —que en el fondo trataba el mismo tema— Manet cerraba por completo el espacio, en éste representa las propiedades materiales de la tela en el propio cuadro.

LA EJECUCIÓN DE MAXIMILIANO³

Si les parece, pasaremos al cuadro siguiente, *La ejecución de Maximiliano*. Este cuadro data de 1867, como saben, y, como ven, en él volvemos a encontrar la mayoría de las características que he señalado hace un momento a propósito del *Baile en la Ópera*. Este cuadro es anterior, pero apunta ya hacia los mismos procedimientos, es decir, el espacio se cierra de una forma violenta, marcada e insistente con la presencia de un gran muro, un gran muro que no es sino la reproducción del propio lienzo. Así, como ven, todos los personajes están situados en una estrecha franja de tierra, de manera que forman una especie de escalón, producen un efecto de escalera, es decir, una línea horizontal, vertical, y otra vez algo parecido a una vertical, y a una horizontal que se abre con estos personajes infantiles que contemplan la escena. Por otra parte, observarán que en este caso vuelve a darse casi el mismo efecto que en la escena de la Ópera, en la cual había una pared cerrada donde empezaba una escena; en este caso volvemos a tener una escena menor que desdobra el cuadro.

3. Édouard Manet, *La ejecución de Maximiliano*, 1868, óleo sobre lienzo, 252 x 305 cm, Mannheim, Kunsthalle. Foucault no describe el cuadro de Boston, llamado *La ejecución del emperador Maximiliano* (1867).

Ahora bien, si les he enseñado este cuadro no ha sido sólo porque vuelve a presentar —o presenta unos años antes— los mismos elementos que encontraremos posteriormente en el *Baile en la Ópera*, sino por una razón añadida. Como ven, todos los personajes están colocados en un mismo rectángulo estrecho y pequeño sobre el que tienen los pies (una suerte de escalón detrás del cual hay una gran vertical). Todos ellos están apretados dentro de este escaso espacio, todos están muy cerca unos de otros; como ven, los cañones de los fusiles les tocan el pecho. Por otra parte, cabría señalar que también en este caso las líneas horizontales y la posición vertical de los soldados sólo multiplican y repiten dentro del cuadro los grandes ejes horizontales y verticales del lienzo. En todo caso, los soldados tocan con la punta de los fusiles a estos personajes de aquí. No existe una distancia que separe el pelotón de fusilamiento de las víctimas del pelotón de fusilamiento. Si se fijan, verán que estos personajes son más pequeños que éstos de aquí, cuando, según lo habitual, deberían ser de la misma talla, ya que están exactamente sobre el mismo plano y entre ellos hay muy poco espacio para separarse. Es decir, que Manet se sirvió de una técnica muy arcaica, que consistía en disminuir el tamaño de los personajes sin distribuirlos sobre el plano (se trata de

la técnica pictórica empleada antes del *quattrocento*). Utiliza esta técnica para designar o simbolizar una distancia que en realidad no está representada.

En el cuadro, en el espacio que el propio Manet se concede, en este reducido rectángulo donde ha situado a los personajes, es muy evidente que Manet no puede representar la distancia. La distancia no se percibe; el espectador no ve la distancia. Por contra, parece que la disminución del tamaño de los personajes indique un reconocimiento puramente intelectual, y no perceptivo, de que debería existir una distancia entre éstos y aquéllos, entre las víctimas y el pelotón de fusilamiento; y esa distancia imperceptible, esa distancia que no se muestra a la vista, se hace patente con la reducción del tamaño de los personajes. Como observarán, en esta obra, en el interior mismo de este escaso rectángulo que Manet se concede y en el cual sitúa a los personajes, se están deshaciendo algunos principios fundamentales de la percepción pictórica de Occidente.

La percepción pictórica debía ser como la repetición, como la duplicación, como la reproducción de la percepción habitual. Debía representarse un espacio casi real en el cual la distancia pudiera interpretarse, apreciarse, descifrarse del mismo modo que se contempla un paisaje. Aquí entramos en un espacio pictórico donde ya no se muestra la

distancia, donde la profundidad deja de ser objeto de percepción y donde la posición espacial y el distanciamiento de los personajes sencillamente se representan a través de signos que sólo tienen un sentido y una función dentro de la pintura (es decir, la relación en cierto modo arbitraria, y en todo caso simbólica, entre la talla de estos personajes y la talla de aquéllos).

EL PUERTO DE BURDEOS⁴

Si pasamos al cuadro siguiente, veremos cómo el pintor juega con otra propiedad del lienzo. En las obras que hemos visto antes (en *El baile en la Ópera* o en *La ejecución de Maximiliano*), Manet se servía sobre todo del hecho de que el lienzo era vertical, de que era una superficie de dos dimensiones y de que carecía de profundidad; y Manet trataba de representar esta ausencia de profundidad disminuyendo al máximo la propia densidad de la escena que representaba. Aquí, en este cuadro —con fecha de 1872⁵, si mal no recuerdo—,

4. Édouard Manet, *El puerto de Burdeos*, 1871, óleo sobre lienzo, 66 x 100 cm, colección privada.

5. Michel Foucault comentaba las diapositivas sin acceso a las notas. El catálogo elaborado por Françoise Cachin data el cuadro en 1870-1871.

como ven prevalecen esencialmente los ejes horizontales y verticales; y los ejes horizontales y verticales son la repetición, dentro del lienzo, de esos ejes horizontales y verticales que encuadran la tela y que forman el propio marco del cuadro. Asimismo, como apreciarán, en cierto modo es una reproducción, en la propia filigrana de la pintura, de todas las fibras horizontales y verticales que constituyen el lienzo en sí mismo, el lienzo en cuanto objeto material.

Es como si el tejido del lienzo empezara a aparecer y a manifestar su geometría interna; como ven, esta estructura de hilos entrelazados es como la representación de un bosquejo de la propia tela. Es más, si aislamos esta parte, esta cuarta parte, esta sexta parte, por ejemplo, del lienzo, veremos que hay casi exclusivamente una representación de horizontales y verticales, de líneas que se cortan en ángulos rectos. Y quienes, entre los presentes, tengan en mente el cuadro de Mondrian sobre el árbol, en fin, toda la serie de variaciones que Mondrian hizo del árbol, como saben, entre 1910 y 1914, verán incluso el nacimiento de la pintura abstracta. Mondrian dio más o menos el mismo tratamiento a su árbol —el famoso árbol a partir del cual descubrió, al mismo tiempo que Kandinsky, la pintura abstracta—

que Manet dio a los barcos⁶ de *El puerto de Burdeos*. Al final, Mondrian obtuvo un conjunto determinado de líneas que se cortan en ángulos rectos y forman una trama, un tablero, un entramado de líneas rectas, horizontales y verticales. Así pues, de la misma manera, a partir de esta maraña de barcos, de toda esta actividad portuaria, Manet consigue obtener esto mismo, este juego de verticales y horizontales, la representación geométrica de la propia geometría del lienzo en cuanto material. A continuación verán este mismo uso del tejido del lienzo, para curiosidad y escándalo de la época, en el siguiente cuadro, titulado *Argenteuil*.

ARGENTEUIL⁷

Si les parece bien, pasaremos a la siguiente obra. Aquí observarán que el eje vertical del mástil duplica el borde del cuadro; y que esta horizontal duplica esta otra. Así, los dos grandes ejes se representan en el interior del lienzo, pero verán que, en realidad, lo que se representa son los tejidos,

6. Pese a que en la sesión dice «cuadros», creemos que es necesario corregirlo por «barcos».

7. Édouard Manet, *Argenteuil*, 1874, óleo sobre lienzo, 149 x 115 cm, Tournai, Museo de Bellas Artes.

tejidos con líneas verticales y líneas horizontales. Y el carácter a la vez popular y rudo, de los personajes y de lo que se representa en este cuadro, para Manet no es más que un juego; un juego que consiste en representar sobre un lienzo las propias características del tejido, la trama y las intersecciones de la vertical con la horizontal.

EN EL INVERNADERO⁸

Pasemos al cuadro siguiente, titulado *En el invernadero*, que es uno de los cuadros más importantes de Manet para entender el modo en que (...) [*Al parecer, en este momento hubo dificultades para encontrar la diapositiva; por otra parte, se perdieron unos instantes de grabación al rebobinar la cinta*] (...) la vertical, la horizontal y este entrecruzado de las propias líneas del cuadro. Como ven, el espacio, la profundidad del cuadro está limitada. Inmediatamente detrás de los personajes se observa este tapiz impenetrable de plantas verdes, que se extiende por completo como una tela de fondo, como si hubiera una pared empapelada. No hay profundidad, no hay luz que atraviese esta espesura de ho-

jas y tallos que abarrotan el invernadero donde se desarrolla la escena.

Aquí, el personaje de la mujer está enteramente proyectado hacia la parte de delante; las piernas no aparecen en el cuadro, quedan fuera de éste. En cierto modo, las rodillas de la mujer se salen del cuadro en el que el pintor la proyecta hacia delante para evitar la profundidad, y el personaje de atrás está totalmente inclinado hacia nosotros con este enorme rostro que ven, muy cercano al espectador, casi demasiado para poder verlo bien, de tanto que se inclina hacia delante debido al reducido espacio del que él mismo dispone. Por tanto, el pintor destruye el espacio y, a la vista está, vuelve a jugar con las verticales, y las horizontales. Esta tabla, este respaldo que atraviesa el cuadro, es la línea del respaldo que se repite una vez aquí, que se repite una segunda vez allá, y que vuelve a repetirse por cuarta vez aquí; línea que se duplica, en blanco esta vez, con el paraguas de la mujer; para las verticales, el pintor emplea esta cuadrícula y, para indicar la profundidad, simplemente emplea una diagonal muy corta. Todo el cuadro está estructurado en torno a estas verticales y estas horizontales, y a partir de ellas.

Si a esto le añadimos que los pliegues del vestido de la mujer son en este punto pliegues vertica-

8. Édouard Manet, *En el invernadero*, 1879, óleo sobre lienzo, 115 x 150 cm, Berlín, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie.

les, mientras que aquí el vestido de la mujer, con un efecto de abanico, provoca que los primeros pliegues estén en la horizontal como estas cuatro líneas fundamentales, pero que, al girar, el vestido termina por quedar casi en la vertical, verán que este juego de pliegues, que va desde el paraguas hasta la rodilla de la mujer, reproduce en su giro un movimiento de la horizontal a la vertical. Este movimiento se reproduce aquí. Ahora fíjense en la mano que cuelga y en la mano que está colocada en el otro sentido: las manos reproducen, con una mancha clara, los ejes del cuadro, las mismas líneas verticales y horizontales que encontramos con líneas oscuras en la propia armazón del banco y en la estructura interior del cuadro. Aquí se da, por tanto, el juego de suprimir, borrar, apretar el espacio en lo que a profundidad se refiere, y de exaltar, en cambio, las líneas de la verticalidad y de la horizontalidad.

A esto me refería cuando hablaba del juego de profundidad, de verticalidad y horizontalidad de Manet. No obstante, en la pintura de Manet existe otra forma de utilizar las propiedades materiales del lienzo. Porque si bien es cierto que el lienzo es una superficie, una superficie con una horizontal y una vertical, es además una superficie con dos caras, con un envés y un revés. Y Manet jugará con el envés y el revés de

una manera, podríamos decir, mucho más viciosa y perversa.

CAMARERA CON JARRAS⁹

Si pasamos al siguiente cuadro, *Camarera con jarras*, veremos un ejemplo bastante curioso de ello. Bien, ¿en qué consiste este cuadro y qué representa? Veamos, en cierto sentido no representa nada, en el sentido de que no muestra nada. De hecho, abarcándolo casi todo aparece en este cuadro el personaje de la camarera, que está muy próxima al pintor, muy próxima al espectador, muy próxima a nosotros, que de pronto vuelve el rostro hacia nosotros, como si de repente, frente a ella, se desarrollara una escena que atrae su mirada. Observen que no mira lo que está haciendo, es decir, no mira dónde va a poner las jarras; fija la vista en algo que nosotros no vemos, que no conocemos, que está ahí, delante del cuadro. Por otra parte, la escena está compuesta por uno, dos o, como mucho, tres personajes más; en todo caso, hay indiscutiblemente otro personaje, y otros dos que casi no vemos, porque de uno sólo vemos un vago perfil y,

9. Édouard Manet, *Camarera con jarras*, 1879, óleo sobre lienzo, 77'5 x 65 cm, París, Museo de Orsay.

del otro, solamente el sombrero. Sin embargo, éstos también miran algo, pero en una dirección exactamente opuesta. ¿Qué ven? Lo cierto es que no lo sabemos; no lo sabemos porque la escena se interrumpe de tal forma que el espectáculo que hay allí, y que atrae las miradas de aquí, tampoco se nos muestra.

Piensen ahora en cualquier pintura clásica, por ejemplo. Lo cierto es que, en la tradición pictórica, sucede a menudo que un cuadro representa personas contemplando algo. Pongamos por caso el cuadro que Masaccio pintó del tributo de san Pedro.¹⁰ En él aparece un círculo de personajes que contemplan algo, ya sea un diálogo o el intercambio de una moneda de plata entre san Pedro y el barquero. Por tanto hay una escena, una escena que contemplan los personajes del cuadro, pero que nosotros también vemos porque aparece en el cuadro.

En cambio, en el cuadro de Manet hay dos personajes que miran; pero, en primer lugar, no miran lo mismo y, en segundo lugar, el cuadro no nos dice qué miran. En este cuadro solamente se representan dos miradas, dos miradas en dos direcciones opuestas del cuadro, del envés y del revés

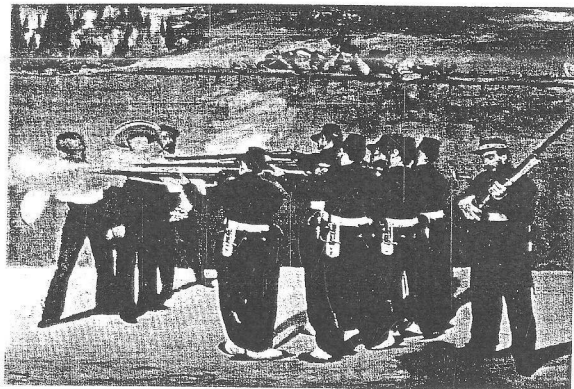
10. Se trata del fresco de Masaccio *El pago del tributo*.



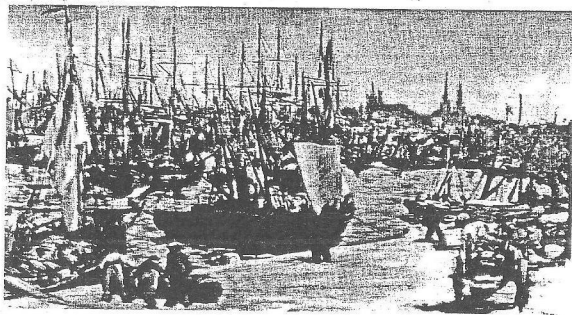
1. *Música en las Tullerías*, óleo sobre lienzo, 76 × 118 cm, Londres National Gallery.



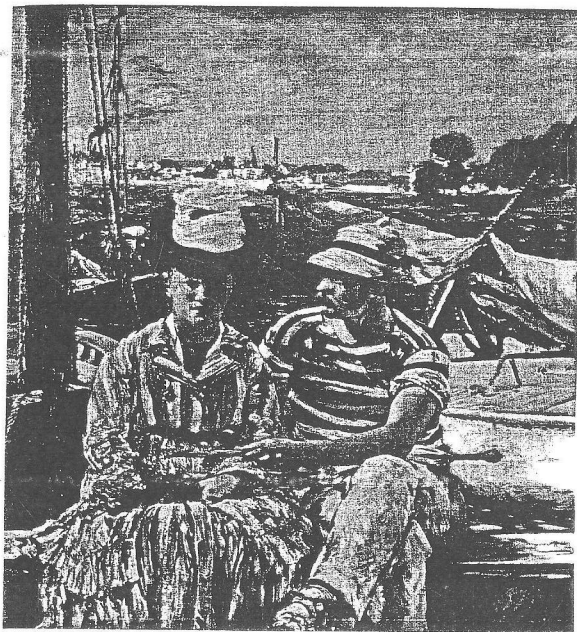
2. *Baile de máscaras en la Ópera*. 1873-1874, óleo sobre lienzo, 60 × 73 cm, Washington DC, National Gallery of Art.



3. *La ejecución de Maximiliano*, 1868, óleo sobre lienzo, 252 × 305 cm, Mannheim, Kunsthalle.



4. *El puerto de Burdeos*, 1871, óleo sobre lienzo, 66 × 100 cm, colección privada.



5. *Argenteuil*, 1874, óleo sobre lienzo, 149 × 115 cm, Tournai, Museo de Bellas Artes.



6. *En el invernadero*, 1879, óleo sobre lienzo, 115 × 150 cm, Berlín, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie.



8. *El ferrocarril*, 1872-1873, óleo sobre lienzo, 93 × 114 cm, Washington DC, National Gallery of Art.



7. *Camarera con jarras*, 1879, óleo sobre lienzo, 77,5 × 65 cm, París, Museo de Orsay.



9. *El pífano*, 1866, óleo sobre lienzo, 160 × 98 cm, París, Museo de Orsay.



10. *El almuerzo campestre*, 1863, óleo sobre lienzo, 208 × 264 cm, París, Museo de Orsay.



11. *Olimpia*, 1863, óleo sobre lienzo, 130,5 × 190 cm, París, Museo de Orsay.



12. *El balcón*, 1868-1869, óleo sobre lienzo, 169 × 125 cm, París Museo de Orsay.



13. *Un bar del Folies-Bergère*, 1881-1882, óleo sobre lienzo, 96 x 130 cm, Londres, Courtauld Institute Galleries.

del mismo, y no se nos revela ninguna de las dos escenas que cada personaje contempla con tanta atención. Y para hacer esto patente, he aquí la curiosa ironía de mostrarnos esta mano y este vestido que apenas asoman.

De hecho, en una primera versión de este cuadro, Manet sí pintó la escena que contemplan esos personajes. La escena representa a una cantante de cabaret, de un café-concierto, que pasa por el escenario, que canta o que esboza un paso de baile (esta versión está en Londres). Y a partir de esa versión pintó esta segunda versión¹¹ que les enseña ahora. Veamos, en esta segunda versión Manet ha interrumpido la escena de tal manera que no hay nada que ver aparte del cuadro, es decir, aparte de estas miradas que contemplan lo invisible, de manera que, en realidad, el cuadro sólo revela lo invisible, sólo muestra lo invisible y sólo indica, a través de la dirección de las miradas opuestas, algo forzosamente invisible, ya que lo que ella contempla está delante del lienzo, y lo que el hombre contempla está detrás del lienzo. A uno y otro

11. Daniel Defert señala que no se trata en realidad de dos versiones, sino que Foucault se refiere simplemente al cuadro de 1879, *Rincón de un café-concierto* (óleo sobre lienzo, 98 x 79 cm, Londres, National Gallery), que presenta otro enfoque de *La camarera con jarras*.

lado del lienzo se desarrollan a la par dos escenas que contemplan los personajes, pero la tela en el fondo, en vez de mostrar esas escenas, las esconde y las vela. En esta superficie de dos caras (el envés y el revés) la visibilidad no se manifiesta. Al contrario, esta superficie confirma la invisibilidad de aquello que miran los personajes que aparecen en el plano del cuadro.

EL FERROCARRIL¹²

Esto se ve claramente, en el cuadro que verán a continuación, llamado *La estación de Saint-Lazare*.¹³ Y es que aquí sucede lo mismo. Sin duda observarán que volvemos a encontrar las mismas verticales y las mismas horizontales de antes: unas verticales y unas horizontales que definen un plano determinado del cuadro, en cierto modo el propio plano del lienzo. Como en la *Camarera con jarras*, también en este cuadro hay dos personajes colocados en posiciones opuestas: uno que mira hacia nosotros y otro que mira en la misma dirección que nosotros. Uno de ellos vuelve el rostro

hacia el espectador; en cambio, el otro le da la espalda. Ahora bien, lo que la mujer contempla –y ya ven que lo hace con mucha intensidad– es una escena que el espectador no ve porque se desarrolla frente al lienzo; como tampoco ve lo que la niña está mirando, ya que Manet extiende la nube de vapor del tren que pasa en ese momento, de tal forma que no hay nada que podamos ver como espectadores. Para poder ver algo habría que mirar por encima del hombro de la niña, o habría que girar el cuadro para mirar por encima del hombro de la mujer.

Como ven, Manet también juega con la propiedad material del lienzo que hace que el plano tenga un envés y un revés; y hasta este momento ningún pintor había pensado en la posibilidad de usar el envés y el revés de un lienzo. En este cuadro, Manet no aplica la técnica pintando lo que hay delante y detrás de la tela, sino forzando al espectador a dar la vuelta a la tela, a cambiar de posición, para poder ver, al fin y al cabo, aquello que cree que debería ver, y que sin embargo no aparece en el cuadro. Y es este juego de la invisibilidad inherente a la propia superficie de la tela lo que Manet representa dentro mismo del cuadro. Podríamos decir, por tanto, que se trata de un procedimiento vicioso, malicioso y perverso. Y es que es

12. Édouard Manet, *El ferrocarril*, 1872-1873, óleo sobre lienzo, 93 x 114 cm, Washington DC, National Gallery of Art.

13. Aunque se refiera a la estación de Saint-Lazare, el nombre del cuadro es *El ferrocarril*.

la primera vez que la pintura representa algo invisible: las miradas están ahí para indicarnos que hay algo que mirar, algo que existe por definición, y que existe por la propia naturaleza de la pintura, y por la misma naturaleza del lienzo; algo necesariamente invisible.

LA ILUMINACIÓN

Pasemos al cuadro siguiente, con el que abriremos la segunda serie de problemas de los que quería hablarles. Me refiero a la iluminación y a la luz.

EL PÍFANO¹

Ya conocen ustedes este cuadro, *El pífano* (que data de 1864 ó 1865),² que causó cierto escándalo en la época. Observen que Manet (y esto no es sino una consecuencia de lo que he dicho hasta ahora) suprimió el fondo del cuadro por completo. Como ven, detrás del pífano no existe ningún espacio; pero no sólo no existe ningún espacio detrás del pífano, sino que el pífano no está en ninguna parte. Como ven, el lugar donde tiene los pies, este lugar de aquí, este suelo, apenas se apre-

1. Édouard Manet, *El pífano*, 1866, óleo sobre lienzo, 160 x 98 cm, París, Museo de Orsay.

2. *El pífano* es de 1866.

cia de no ser por esta vislumbre de sombra, por esta sutil mancha gris, entre la pared del fondo y el espacio sobre el que pone los pies. Se suprime incluso el efecto de escalera que hemos visto en los cuadros anteriores. El único lugar sobre el que descansan los pies es esta leve sombra. Tiene los pies sobre una sombra, sobre nada en absoluto, sobre el vacío.

No obstante, no quería hablarles solamente de este aspecto de *El pífano*. También quería hablarles de la manera en que está iluminado. Como bien saben, generalmente en la pintura tradicional la iluminación procede de un punto determinado. Ya sea en el propio interior del cuadro, ya sea en el exterior, siempre existe una fuente luminosa que se representa de forma directa, o simplemente con rayos de luz. Así, por ejemplo, una ventana abierta indica que la luz proviene de la derecha, o de arriba, o de la izquierda, o de abajo, etc. Y aparte de la luz real que incide en el lienzo, la pintura siempre representa una fuente luminosa que se extiende sobre la tela, formando sobre los personajes sombras proyectadas, relieves, modelados, concavidades, etc. Me refiero a toda la sistematización de la luz que se inventó a principios del *quattrocento*, y a la que, como saben, Caravaggio —a quien, por supuesto, debemos rendir un homenaje

especial en la cuestión que nos ocupa— logró dar una regularidad y un método perfectos.

En cambio, en este caso vemos que no hay ninguna iluminación procedente de arriba, ni de abajo, ni de fuera del cuadro; o más bien podría decirse que toda la iluminación procede de fuera del lienzo, pero incide en él en perpendicular, por aquí. Observen que el rostro no presenta ningún modelado en absoluto, sólo dos sutiles hundimientos a ambos lados de la nariz para indicar las cejas y las cuencas de los ojos. Observen, por otra parte, que la sombra, casi la única sombra que aparece en el cuadro, es esta minúscula sombra bajo la mano del pífano, que, en efecto, indica que toda la iluminación proviene de enfrente, ya que detrás del pífano, en el hueco de la mano, se perfila la única sombra proyectada del cuadro, con esta otra, que concede estabilidad, como ven, esta minúscula sombra de aquí, que indica el ritmo de la música que el pífano marca con el pie. Fíjense: levanta ligeramente el pie, lo cual marca, entre esta sombra y esta otra, la gran diagonal, que el pintor reproduce en tonos claros con la funda del pífano. Por tanto, se trata de una iluminación completamente perpendicular, una iluminación que viene a ser la iluminación real del lienzo, como si la tela en sí misma estuviera expuesta a

una ventana abierta, como si estuviera frente a una ventana abierta.

Así, mientras que en la tradición pictórica se acostumbraba a representar dentro del cuadro una ventana por la que entraba una iluminación ficticia que incidía sobre los personajes y formaba los relieves, ahora es necesario aceptar un lienzo, una superficie, un rectángulo, que está colocado delante de una ventana, una ventana que ilumina de frente. Claro que Manet no empleó desde el principio esta técnica radical que elimina una iluminación interior y que es sustituida por una iluminación real, exterior y frontal. En uno de sus cuadros más célebres, el primero de sus cuadros más importantes, verán cómo aplicó dos técnicas de iluminación en una misma obra.

EL ALMUERZO CAMPESTRE³

Por favor, ¿podrían pasar al cuadro siguiente? Es el célebre *Almuerzo campestre*. Mi intención no es realizar un análisis exhaustivo, ya que sin duda hay muchísimas cosas que decir al respecto. Simplemente quisiera hablar de la iluminación. De hecho, en este cuadro hay dos sistemas de ilumina-

3. Édouard Manet, *El almuerzo campestre*, 1863, óleo sobre lienzo, 208 x 264 cm, París, Museo de Orsay.

ción yuxtapuestos, profundamente yuxtapuestos. Como ven, en la segunda parte del cuadro —si tenemos en cuenta que esta línea de aquí, sobre la hierba, divide el cuadro en dos— se recurre a una iluminación tradicional, con una fuente de luz que procede de arriba por la izquierda, que atraviesa la escena, que ilumina ese extenso prado del fondo, que alumbra la espalda de la mujer y que modela el rostro, parte del cual está inmerso en la sombra. Esta iluminación se extingue en estos dos arbustos (no se ve muy bien, porque la reproducción no es muy buena), dos arbustos claros y algo rutilantes, que en cierto modo son los puntos donde convergen la iluminación lateral y triangular de aquí y de allá. Por tanto, nos hallamos ante un triángulo luminoso que alumbra el cuerpo de la mujer y modela su rostro; es la técnica de iluminación tradicional, la técnica de iluminación clásica, que permite que haya relieve y que está constituida por una luz interior.

En cambio, si observamos a los personajes del primer plano, veremos que los caracteriza una luz completamente distinta, que nada tiene que ver con la anterior, que muere y se detiene en estos arbustos. Esta iluminación es frontal y perpendicular y, como ven, da de lleno en la mujer, en el cuerpo completamente desnudo; lo ilumina de frente

por completo. Fíjense en la absoluta ausencia de relieves, de modelados. El cuerpo de la mujer parece esmaltado, parece una pintura de estilo japonés. La iluminación sólo puede proceder de enfrente y con mucha fuerza. Esta misma iluminación incide en el rostro del hombre, en este perfil de manera completamente horizontal, sin relieves, sin modelados, y los dos cuerpos oscuros, los dos trajes oscuros de estos dos hombres, son el punto donde desemboca y se detiene esta iluminación frontal, del mismo modo que en estos dos arbutos desemboca y resplandece la iluminación interior. Por tanto, existe una iluminación exterior, obstruida por los cuerpos de los dos hombres, y una iluminación interior, redoblada por los dos arbutos.

Estos dos sistemas de representación, o más bien estos dos sistemas de manifestación de la luz dentro del cuadro, se yuxtaponen en un mismo lienzo. Se integran en una yuxtaposición que concede al cuadro un carácter en cierto modo discordante, una heterogeneidad interior; heterogeneidad interior que Manet intentó reducir, o acaso destacar más —no sabría decirlo—, con la mano que aparece en medio del cuadro. Recuerden las dos manos que les enseñaba hace un momento en *El invernadero* y que representaban con los dedos

los mismos ejes del cuadro. Pues bien, en este caso nos hallamos ante una mano con un dedo que apunta en una dirección que, precisamente, es la misma que la de la luz interior, que la de la luz que viene de arriba y que procede de otra parte. En cambio, el otro dedo está doblado, doblado hacia el exterior, en el eje del cuadro, e indica el origen de la luz que incide sobre esta parte de la escena. También en esta escena, por tanto, jugando con los dedos de la mano, el autor traza los ejes fundamentales del cuadro y el principio de unión y de heterogeneidad del *El almuerzo campestre*.

OLIMPIA⁴

Si les parece, pasaremos a este otro cuadro, con el que seré breve. No les hablaré mucho de este cuadro por la simple razón de que no soy capaz de hacerlo y porque es demasiado difícil. Simplemente lo comentaré desde el punto de vista de la iluminación; o, si lo prefieren, lo comentaré desde el punto de vista de la relación que puede haber entre el escándalo que provocó en su momento y al-

4. Édouard Manet, *Olimpia*, 1863, 130,5 × 190 cm, París, Museo de Orsay.

gunas características puramente pictóricas, entre las cuales yo destacaría esencialmente la luz.

Como saben, esta obra fue motivo de escándalo cuando Manet la presentó en la exposición de 1865. Y el escándalo fue tal, que le obligaron a retirarlo. Hubo algunos burgueses que, al visitar la exposición, quisieron perforarlo con el paraguas, de tan indecente que les parecía. Lo cierto es que la representación de la desnudez femenina en la pintura occidental es una tradición que se remonta al siglo XVI, y antes del *Olimpia* ya se habían visto otros desnudos; de hecho, ya se habían visto otros en la misma sala de exposiciones en la que tanto escándalo causó. ¿Qué había de escandaloso en este cuadro? ¿Qué lo hacía tan insoportable?

Los historiadores de arte dicen –y seguramente tienen toda la razón– que el escándalo moral fue una torpe manera de expresar más bien un escándalo estético. Era una estética insoportable: estos colores planos aplicados de manera uniforme, esta pintura enorme al estilo japonés. También era insoportable la fealdad de esta mujer, pues es fea y está hecha para ser fea. Todo ello es absolutamente cierto. Sin embargo, yo me planteo si habrá otra razón más concreta para el escándalo, ligada precisamente a la iluminación.

En efecto, es necesario comparar este cuadro

con el que en cierta medida utiliza de modelo y contrapunto (por desgracia, he olvidado traerlo). Como saben, esta Venus, bueno, esta *Olimpia* de Manet, es el doble, la reproducción o, en todo caso, una variación sobre el tema de las Venus desnudas, las Venus recostadas y, en concreto, de la Venus de Tiziano. Ahora bien, en la Venus de Tiziano aparece una mujer, una mujer desnuda que está recostada casi en esta misma posición; al igual que en *Olimpia*, está rodeada de telas, y la envuelve una fuente luminosa procedente de arriba, de la izquierda, que la alumbra suavemente. Si no recuerdo mal, le ilumina el rostro o, cuando menos, los senos y las piernas, con un tono dorado que le acaricia el cuerpo y que, en cierto modo, es la esencia de la visibilidad del cuerpo. El cuerpo de la Venus de Tiziano es visible, puede contemplarse gracias a que existe esta suerte de fuente luminosa, discreta, lateral y dorada que la sorprende, que la sorprende a su pesar y a pesar del espectador. Hay una mujer desnuda que está ahí, ajena a todo, que no mira nada; hay una luz que la ilumina, o que la acaricia, indiscretamente; y por otra parte estamos nosotros, el espectador que descubre el juego de la luz y la desnudez.

En cambio, observen que la *Olimpia* de Manet es visible porque la ilumina una luz. Esta luz no es, ni

mucho menos, una luz lateral, suave y discreta, sino una luz muy violenta que la ilumina de frente; una luz que viene de delante, una luz que procede del espacio que existe frente al lienzo. Es decir, la luz, la fuente luminosa que se revela, que se intuye, con la propia iluminación de la mujer, ¿de dónde procede sino precisamente de allí donde está el espectador? Es decir, no hay tres elementos, la desnudez, la iluminación y nosotros mismos, que descubrimos el juego de la desnudez y la iluminación; en realidad hay una desnudez y un espectador que se halla en el mismo lugar de la iluminación; hay una desnudez y una iluminación que está en el mismo lugar donde está el espectador. Es decir, la propia mirada del espectador sobre la desnudez ilumina a *Olimpia*. Nosotros la hacemos visible: nuestra mirada sobre *Olimpia* es alumbradora, nuestra mirada proyecta la luz. Nosotros somos los responsables de la visibilidad y la desnudez de *Olimpia*. Está desnuda sólo gracias a nosotros, porque nosotros la desnudamos; y la desnudamos porque al mirarla la iluminamos, ya que nuestra mirada y la iluminación son una misma cosa. Mirar un cuadro e iluminarlo no es sino una única cosa, una misma cosa, en el caso de un lienzo como éste, por eso somos partícipes —como lo es cualquier espectador— de esta desnudez y, hasta cierto punto,

somos incluso responsables de ella. Por tanto, ya han visto cómo una transformación estética puede provocar un escándalo moral.

EL BALCÓN⁵

He aquí aquello a lo que me refería con el juego de iluminación en la obra de Manet, y ahora, esto que acabo de explicarles sobre el espacio y la iluminación querría sintetizarlo brevemente en el siguiente cuadro, que será el penúltimo de los que hablaré, *El balcón*.

Si son tan amables de pasar a la siguiente pintura... Bien, creo que en este cuadro se da la combinación de todo cuanto hemos dicho hasta el momento. Por desgracia, esta reproducción también es pésima y, por tanto, deben ustedes imaginar un cuadro más ancho. Lo cierto es que el fotógrafo ha cortado el cuadro de una manera verdaderamente estúpida. Esto de aquí serían unos postigos verdes, de un verde mucho más estridente que el que aquí se percibe. Son unos postigos, o persianas, para ser más precisos, con numerosas líneas horizontales que bordean el cuadro. Por tanto, como ven, nos hallamos ante un cuadro manifiestamente

5. Édouard Manet, *El balcón*, 1868-1869, óleo sobre lienzo, 169 x 125 cm, París, Museo de Orsay.

estructurado con líneas verticales y horizontales. La ventana en sí duplica con mucha exactitud el lienzo y reproduce las verticales y las horizontales del mismo. El balcón que hay delante de la ventana, o más bien la barandilla de hierro que hay delante de la ventana, reproduce asimismo las verticales y horizontales, y las diagonales sólo se emplean para servir de apoyo y para expresar mejor estos grandes ejes. Si a esto le añadimos las persianas que aquí no se ven, se apreciará que las verticales y las horizontales enmarcan todo el cuadro. No es que Manet quisiera hacer olvidar al espectador el rectángulo sobre el que pintaba, ni mucho menos, sino que lo reproduce, lo resalta, lo duplica, lo multiplica dentro del propio cuadro.

Además, como ven, el cuadro entero está en blanco y negro, tiene como único color, como color predominante, no la combinación de blanco y negro, sino el verde. Se trata de una inversión de la fórmula que se empleaba en el *quattrocento*, donde los grandes elementos arquitectónicos tenían que quedar inmersos en la penumbra del cuadro, representados en oscuro, y donde los personajes aportaban el color con suntuosos vestidos azules, rojos, verdes, etc., como puede apreciarse en las obras de aquella época. Así, los elementos arquitectónicos son claros y oscuros, blancos y negros, y los

personajes tradicionalmente tienen color. En cambio, este cuadro presenta todo lo contrario: los personajes están pintados en blanco y negro y los elementos arquitectónicos, en vez de estar inmersos en la penumbra, en cierto modo se destacan y resaltan con el verde chillón del lienzo. Esto es todo en lo que concierne a la vertical y la horizontal.

En lo relativo a la profundidad, Manet vuelve a ser vicioso y malicioso, y más concretamente en este caso en concreto, ya que a través de una ventana el cuadro revela profundidad. Pero, como ven, en este cuadro la profundidad es también elusiva, del mismo modo que en *La estación de Saint-Lazare* el humo del tren velaba el paisaje. En este caso, aparece una ventana que da a un lugar completamente oscuro, completamente negro: apenas distinguimos el vaguísimo reflejo de un objeto metálico, algo parecido a una tetera en las manos de un joven sirviente, que apenas se ve. Y todo este gran espacio hueco, este gran espacio vacío, que normalmente debería mostrar cierta profundidad, ¿por qué se vuelve invisible? Pues por la simple razón de que toda la luz viene de fuera del cuadro.

En vez de penetrar en el cuadro, la luz queda fuera, y queda fuera porque precisamente nos hallamos en un balcón. El espectador debe suponer

que el sol del mediodía incide de lleno en el balcón, incide sobre los personajes hasta el extremo de devorar las sombras: fíjense en que en las grandes telas blancas de los vestidos no hay atisbo de sombras; es más, en todo caso hay algún que otro reflejo más brillante. Por tanto, no hay sombra alguna; toda sombra queda atrás, pues el efecto de contraluz no permite ver el interior de la sala. Así, en lugar de ser un cuadro claroscuro, en lugar de ser un cuadro donde la luz y la sombra se mezclan, es un cuadro extraño, donde toda la luz queda en una parte y toda la sombra queda en otra, toda la luz está delante⁶ del cuadro y toda la sombra está en la otra parte del cuadro, como si la propia verticalidad del lienzo separara un mundo de sombra, que queda detrás, y un mundo de luz, que queda delante.

Y en el límite que separa la sombra de atrás con la luz de delante se encuentran estos tres personajes que, de alguna manera, están suspendidos, casi no descansan sobre nada; y lo que demuestra que no descansan sobre nada es, fíjense, el piece-

6. La versión de la conferencia editada por la Société française d'esthétique en abril de 2001 recogía a partir de este momento, con algunas correcciones, el texto de *Cahiers de Tunisie*. La transcripción que se ofrece en esta nueva versión se realizó a partir del final de la grabación y, por tanto, ésta debe constar.

cillo de la hermana de Berthe Morisot (que aparece en la escena), que pende sin más, como si no hubiera nada sobre lo que apoyarse. Como en la pintura de Giotto *San Francisco dando su manto a un pobre*, en realidad los personajes no están apoyados sobre nada. Los tres personajes están suspendidos entre la oscuridad y la luz, entre la parte interior del cuadro y la exterior, entre la sala y la plena luz del día. Ahí están, dos figuras blancas y una negra, como tres notas de música, suspendidas en el límite entre la luz y la oscuridad; surgen de la sombra para salir a la luz. Observen que el cuadro tiene un lado que recuerda un poco a la resurrección de Lázaro, en el límite entre la luz y la oscuridad, entre la vida y la muerte. Por otra parte, como bien saben, Magritte pintó una versión de este cuadro, en la cual representó los mismos elementos, pero en lugar de los tres personajes representó tres féretros⁷. Y es que esta obra refleja ese límite entre la vida y la muerte, entre la luz y la oscuridad, que se manifiesta a través de es-

7. El cuadro de Magritte, de 1950, propiedad del Museo de Gante, fue expuesto un día de la primavera de 2000 en el Museo de Orsay, junto al cuadro de Manet. Una reproducción de la correspondencia que Foucault mantuvo con Magritte aparece en *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier, Fata Morgana, 1973. Las conferencias de Foucault sobre Magritte se escribieron después de la muerte de este último, el 15 de abril de 1967.

tos personajes. Tres personajes de quienes podemos decir además que miran algo, que contemplan con intensidad algo que nosotros no vemos.

Por otra parte, la invisibilidad de lo que observan se indica con el hecho en sí de que los tres personajes miran en tres direcciones distintas; los tres están absortos en la contemplación de una escena ajena al espectador, claro está, ya que se desarrolla delante del cuadro, la otra, a la derecha del cuadro y la tercera, a la izquierda del cuadro. Comoquiera que sea, nosotros no vemos nada, sólo las miradas; no vemos un lugar, sino un gesto y el movimiento de las manos, unas manos que se recogen, unas manos que se extienden, unas manos ya extendidas; con los guantes puestos, con los guantes a medio quitar, o sin guantes. Se trata de un mismo movimiento giratorio que, en el fondo, es el movimiento de los tres personajes; es el mismo círculo de manos que unifica, como *En el invierno* y en *El almuerzo campestre*, los elementos divergentes de un cuadro que no es sino una manifestación de la invisibilidad en sí misma.

EL LUGAR DEL ESPECTADOR

UN BAR DEL FOLIES-BERGÈRE¹

A continuación, si les parece, pasaremos al último cuadro, que servirá de conclusión. Aquí aparece el tercer elemento del cual quería hablarles. No se trata del espacio, ni de la luz, sino del propio lugar que ocupa el espectador. Ésta es la última de las grandes obras de Manet, *Un bar del Folies-Bergère*, que en la actualidad se encuentra en Londres.

Por supuesto, no es necesario señalar la extrañeza de este cuadro. Una extrañeza que no es del todo extraña, ya que al fin y al cabo los elementos que aparecen son harto conocidos: la presencia de un personaje central al que se retrata y, detrás de este personaje, un espejo que devuelve la imagen del mismo personaje. Es un recurso muy clásico.

1. Édouard Manet, *Un bar del Folies-Bergère*, 1881-1882, óleo sobre lienzo, 96 x 130 cm, Londres, Courtauld Institute Galleries. En Amsterdam existe un boceto del cuadro de 1881. El cuadro que se analiza es la versión del Courtauld Institute de Londres, y no el esbozo de 1881.

co en pintura. Por ejemplo, el *Retrato de la condesa de Haussenville* de Ingres está realizado exactamente según esta pauta. En esta obra, Ingres representa a una mujer, y detrás de la mujer, un espejo en el que vemos su espalda.

Sin embargo, con respecto a esta tradición, o a esta costumbre pictórica, el cuadro de Manet es muy diferente. A continuación señalaremos estas diferencias. Como ven, la primera es que el espejo ocupa casi todo el fondo del cuadro. El borde del espejo es esta banda dorada, de manera que Manet cierra el espacio con una suerte de superficie plana que parece una pared. Aplica la misma técnica que emplea en *La ejecución de Maximiliano* y en *El baile de la Ópera*: inmediatamente detrás de los personajes se alza una pared, pero en esta pared, y debido a que es un espejo, Manet representó —de una forma muy viciosa— lo que hay delante del espejo de tal forma que no vemos la profundidad, de modo que no hay profundidad. La profundidad se nos niega dos veces, y además de no ver lo que hay detrás de la mujer —porque está justo delante del espejo—, sólo vemos, detrás de ella, lo que tiene enfrente. Éste es, por tanto, el primer aspecto que cabría destacar del cuadro.

Asimismo, observarán que la iluminación de la pintura es absolutamente frontal y que incide de

frente en la mujer. Manet también redobla en este aspecto esa suerte de maldad y astucia representando la iluminación frontal dentro del cuadro con la reproducción de estas dos lámparas. Pero tal reproducción es, claro está, la reproducción en el espejo y, por tanto, las fuentes luminosas se permiten el lujo de ser representadas dentro del cuadro, cuando en realidad se encuentran por fuerza fuera del cuadro, en el espacio de delante. Así pues, las fuentes de luz se reproducen y se representan, pero con la iluminación que incide sobre la mujer desde fuera.

Sin embargo, éstos son aspectos relativamente singulares y parciales del cuadro. Mucho más importante es sin duda la manera en que los personajes, o más bien los elementos, están representados en el espejo. En principio, todo esto es un espejo y, por tanto, todo lo que hay delante de él estaría reproducido dentro del espejo; por tanto, tendría que haber los mismos elementos aquí y allí. De hecho, si intentan buscar y contar las mismas botellas aquí y allí, no podrán, porque hay una distorsión entre lo que está representado en el espejo y lo que debería reflejarse.

Ahora bien, es evidente que la mayor distorsión es el reflejo de la mujer, porque el pintor nos obliga a ver el reflejo aquí. No hace falta entender mu-

cho de óptica para percatarse —molesta sólo con mirar el cuadro— de que para ver el reflejo de una mujer que estaría situada aquí, para verlo allí, haría falta que el espectador y el pintor estuvieran situados, diríamos, más o menos aquí, donde apunto con el bastón, es decir, en una posición completamente lateral. De este modo, la mujer que está situada aquí se reflejaría correctamente, es decir, veríamos el reflejo aquí, en el extremo derecho. Para que el reflejo de la mujer se desplace hacia la derecha es necesario que el espectador y el pintor también se desplacen hacia la derecha. ¿Estamos de acuerdo? No obstante, es muy evidente que el pintor no puede desplazarse hacia la derecha, porque ve a la muchacha de frente y no de perfil. Para poder pintar el cuerpo de la mujer en esta posición, aquél debe estar exactamente de frente; pero para pintar el reflejo de la mujer en el extremo derecho, debe colocarse aquí. Por consiguiente, el pintor ocupa —y, con él, invita al espectador a ocupar— dos lugares sucesivamente, o más bien, simultáneamente incompatibles: aquí y allá.

Sin embargo, existe una solución que podría arreglar esto. Hay un caso en el que podríamos estar frente a la mujer, completamente de cara a ella, y al mismo tiempo ver aquí su reflejo. Para ello el espejo tendría que ser oblicuo, extenderse hacia

el fondo a la izquierda y prolongarse a lo lejos. Podríamos considerar esta posibilidad, ¿por qué no?, pero al percatarnos de que el borde del espejo es perfectamente paralelo al marco del cuadro, no podemos asegurar que el espejo se aparte en diagonal y, por consiguiente, debe aceptarse que el pintor ocupa dos lugares.

Es más, cabe añadir otra observación, y es que aquí vemos un personaje hablando con la mujer, lo cual hace suponer que en el lugar que ocupa el pintor hay una persona que aparece reflejada en el espejo. Ahora bien, si frente a la mujer hubiera alguien hablando, y hablándole tan de cerca como vemos en el reflejo, sobre el rostro blanco de la mujer, sobre el cuello blanco, así como sobre el mármol, tendría que haber una sombra por fuerza. Sin embargo no hay nada: la iluminación viene de frente, incide sobre todo el cuerpo de la mujer y el mármol, sin que se interponga ninguna pantalla. Por consiguiente, para que pueda haber reflejo, ha de haber alguien, y para que se dé esta iluminación, delante de la camarera no tendría que haber nadie. Así, a la incompatibilidad centro-derecha se añade la incompatibilidad de una presencia-ausencia.

Podrían decir ustedes que esto quizá tampoco sea fundamental, que este lugar que a la vez está va-

cío y ocupado podría ser precisamente el lugar del pintor; que, cuando Manet dejó vacío el espacio delante de la mujer y luego representó a alguien que la mira, quizá reflejó su propia mirada aquí, y la ausencia de ésta allí: la presencia y la ausencia del pintor, su proximidad a la mirada de la modelo, su ausencia, su distancia, en fin, todo esto estaría simbolizado en este juego. Sin embargo, yo diría que no es así exactamente. No exactamente porque, como ven aquí, el rostro de este personaje (que podemos atribuir al pintor aunque no se le parezca en nada) contempla a la camarera desde arriba, tiene una visión elevada de ella y, por consiguiente, del bar; y si la mirada que aquí se representa o se refleja fuera la del pintor, si éste estuviera hablando con la joven, tendría que verla, no ya como nosotros la vemos, a la misma altura, sino desde un punto de vista elevado y, por tanto, el espectador vería el bar desde una perspectiva completamente distinta. Observen que en realidad el espectador y el pintor están a la misma altura que la camarera, o acaso a una altura más baja, de ahí la escasa distancia entre el borde del mármol y el borde del espejo. La distancia es muy reducida porque se da un punto de vista ascendente, y no el punto de vista elevado que aquí se indica, ni mucho menos.

Por tanto, en esta pintura aparecen tres sistemas

de incompatibilidad: el pintor debe estar aquí y debe estar allí; debe haber una persona delante y no debe haber nadie; y hay una mirada descendente y una mirada ascendente. Esta triple imposibilidad que nos lleva a indagar dónde hay que situarse para ver la escena como nosotros la vemos, esta exclusión absoluta, por así decirlo, de un lugar estable y definido donde situar al espectador es, sin duda alguna, una de las propiedades fundamentales de este cuadro que, a la vez, explica el encanto y la inquietud que sentimos al contemplarlo.

Así, cuando la pintura clásica, con su sistema de líneas, de perspectiva, de punto de fuga, etc., asignaba al espectador y al pintor un lugar exacto, fijo, inamovible, desde el cual contemplar la escena, de forma que al mirar el cuadro se sabía perfectamente desde qué óptica se contemplaba, si de arriba o de abajo, si en diagonal o de frente, en un cuadro como éste, pese a la extrema proximidad del personaje, pese a tener la impresión de que está al alcance de la mano, de que en cierto modo podemos tocarlo, pese a ello —o quizá debido a ello, o tal vez con ello—, no es posible saber qué posición ocupó el autor al pintar un cuadro como éste, ni dónde deberíamos colocarnos para ver una escena como ésta. Como ven, con esta última técnica Manet utiliza la propiedad que tiene el cuadro de no ser exac-

tamente un espacio en cierto modo normativo, donde lo que en él se representa nos fije o fije al espectador un punto, y un punto único, desde el que mirar; el cuadro se presenta como un espacio ante el cual y con respecto al cual podemos desplazar nos. El espectador móvil frente al cuadro, la luz real que incide de frente, las verticales y las horizontales que se repiten constantemente y la supresión de la profundidad, todo ello es lo real, lo material, en cierto modo lo físico del lienzo, que empieza a manifestarse y a jugar con todas sus propiedades en la representación². Ciertamente que Manet no inventó la pintura no representativa, pues todo en su obra es representativo, pero utilizó en la representación los elementos materiales fundamentales del lienzo, y por tanto empezó a forjar el concepto del cuadro-objeto, por así decirlo, de la pintura-objeto, donde reside sin duda la condición fundamental para que un día, por fin, se prescindiera de la representación propiamente dicha y se permitiera que el espacio juegue con sus propiedades puras y simples, con las propiedades materiales que lo componen.

2. Como señaló Daniel Defert, *Un bar del Folies-Bergère* era para Foucault el contrario exacto de *Las meninas* de Velázquez, que también describe con minucia en el apartado «Las meninas», en *Las palabras y las cosas*.