



HYPERBOREA

REVISTA DE ENSAYO & CREACIÓN

EL ENCUADRE DE LA VIDA MODERNA: MANET, WATTEAU Y LA PINTURA DE GÉNERO

David Scott
Trinity College Dublin

Resumen || El papel de Manet en la incorporación de la vida contemporánea como tema legítimo de la pintura de caballete y la inauguración de una estética modernista ha sido objeto de un sinnúmero de debates. Así como también, más recientemente, lo ha sido el impacto que tuvo en su obra el arte inmediatamente posterior al Renacimiento. A la luz de estas dos consideraciones de la crítica, mediante una comparación de la obra de Manet con la de un notable predecesor de la misma en la tradición francesa —Watteau—, este artículo aspira a evaluar la importancia de la ambigüedad genérica en la creación de formas pictóricas modernas, a la vez que demostrar cómo semejantes impulsos «modernizantes» en las obras de artistas separados entre sí por un lapso de ciento cincuenta años, esclarece a la vez que relativiza el concepto «modernidad» tal como se ha pensado en la tradición europea.

Palabras clave || Édouard Manet, Antoine Watteau, modernidad, géneros pictóricos

Title || *Framing Modern Life: Manet, Watteau and genre painting*

Abstract || *Manet's role in establishing contemporary life as a legitimate theme in serious painting, and in founding a modernist aesthetic has been much discussed. So also, more recently, has the impact on his work of earlier post-Renaissance art. In the light of these two critical approaches, this paper aims, in comparing Manet's work with that of an important predecessor in the French tradition –Watteau– to assess the role of generical ambiguity in*

the creation of modern pictorial forms and at the same time to show how such «modernising» developments in the work of artists separated by 150 years, both clarify and relativise the concept of «modernity» as it has been applied in the European tradition.

Keywords | | Édouard Manet, Antoine Watteau, modernity, pictorial genres

1.- Introducción: el concepto «encuadre»

Mucho se ha escrito sobre la importancia que la obra de Édouard Manet (1832-1883) tuvo en la incorporación de la vida contemporánea como tema legítimo en la pintura de caballete y en la instauración de una estética modernista donde las consideraciones formales y temáticas quedaron voluntariamente transpuestas a un primer plano del proceso creativo.¹ En este ensayo me detengo a observar un aspecto poco transitado del proyecto de Manet; a saber, el rol de la manipulación o transgresión genérica al contribuir a crear las condiciones que posibilitan las formas «modernas» de la expresión pictórica.² A la vez, indago aquí cómo lo anterior conduce a revalorizar lo (meramente) contemporáneo como moderno. Para avanzar en las dos direcciones apuntadas, me detendré a analizar *La Musique aux Tuileries* (1862, fig. 1) —la primera pintura de Manet que, sin lugar a dudas, explora los alcances de la transgresión genérica— en comparación con la obra de otro pintor francés pre-moderno, Antoine Watteau (1684-1721), quien —un siglo y medio antes que Manet— inició un entrecruzamiento o

¹ El aporte más valioso sobre el papel de Manet para validar la pintura de la vida moderna continúa siendo el libro de T. J. Clark, *The Painting of Modern Life. Paris in the art of Manet and his followers*. London: Thames & Hudson, 1984.

² Anne Coffin Hanson refiere en interesantes términos la cuestión del género en el contexto de la pintura de Manet en su libro *Manet and the Modern Tradition* (58-68); con todo, no considera el contexto de *La Musique aux Tuileries* ni la confluencia entre la historia y el género en la obra de Manet que comento en este ensayo.

intersección no menos original de las convenciones asociadas al sistema de los géneros.



Figura 1. Édouard Manet. *La Musique aux Tuileries*. 1862. Óleo sobre tela. Imagen © The National Gallery, Londres. Sir Hugh Lane Bequest, 1917, The National Gallery, Londres. En asociación con Hugh Lane Gallery, Dublín

En ambos casos, el concepto «encuadrar» será una referencia central, empleado en los dos sentidos que el término [*framing*] tiene en inglés. Por un lado, en un sentido literal, que sugiere: encerrar, destacar un objeto respecto de un fondo, o enmarcarlo; por el otro lado, en un sentido figurativo, que significa: «plantar» una evidencia falsa o dar una versión parcial o equívoca sobre algo. Los dos sentidos aplican a la convención post-renacentista europea de encuadrar, en la cual cortar, editar, seleccionar, suprimir elementos inconvenientes o cuestionables, para imponer un determinado modelo general devinieron prácticas comunes, que dieron lugar a un *découpage* de la «realidad». Con todo, encuadrar es también una convención necesaria y acertada, que permite al espectador o a la espectadora ver aquello que, de otro modo, pasaría por alto; es un recurso que focaliza e intensifica: hace que un fragmento parezca más real. Así pues, la pintura es tanto una representación, mediante una inclusión visible o *mise en relief*, como una representación distorsionada, a través de lo que reprime o vuelve ausente.

La tematización del encuadre como recurso pictórico es habitual entre los artistas de los siglos XVII y XVIII; en particular, entre los pintores de género, tal como puede apreciarse —por ejemplo— en la obra de Watteau, a quien considero el primer pintor francés moderno anterior a Manet. El interés de Watteau hacia el encuadre se comprueba en la tematización del marco como motivo en su pintura más célebre, *L'Enseigne de Gersaint* (1720, Palacio Charlottenburg, Berlín, fig. 2), concebida como un letrero para el negocio del mismo Gersaint, un comerciante parisino de cuadros. En ella se exhiben pinturas de todos los tamaños y géneros debidas a varios artistas, cada una de ellas dispuesta en el interior de marcos con formas y ornamentaciones diferentes (en particular, se han identificado piezas de Rubens, Vand Dijk, Ruysdael y otros maestros flamencos). Con el tiempo, el cuadro de Watteau se vendió y se dividió en mitades iguales. Finalmente, éstas fueron reunidas. La forma en que están retratados los cuadros descolgados de los muros y acomodados en cajas enfatiza tanto la fragilidad de la ilusión de realidad que cada pintura propone, como el modo en que cada una de ellas recorta y aísla un fragmento de dicha realidad, convirtiéndolo en una representación visual. (Por cierto, se embala a Louis XIV sin protocolos, como a cualquier otra figura). El gran formato de esta pintura, la inclusión en ella de un autorretrato del artista, y la composición al estilo de un friso son similares a la *Musique aux Tuileries* de Manet.



Figura 2. Jean-Antoine Watteau. *L'Enseigne de Gersaint*. 1720. Óleo sobre tela. Stiftung Preussische Schlösser und Gärten (SPSG), Berlín-Brandeburgo. Fotografía: Jörg P. Anders

En la literatura o la escritura sobre las artes visuales, el encuadre suscita interés teórico hacia los inicios del período moderno, esto es hacia mediados del siglo XIX. El escritor y crítico de arte Charles Baudelaire, uno de los escritores más notables entre los contemporáneos de Manet, era consciente de la importancia del encuadre como medio para aislar la visión del artista —poeta o pintor— respecto de las potencialmente infinitas perspectivas que la naturaleza ofrece. Le escribe a un amigo: «¿Es que no ha observado que un trozo de cielo, visto a través de un tragaluz, o entre dos chimeneas o dos rocas, o a través de una arcada, nos ofrece una idea más profunda sobre lo que es el infinito que el gran panorama visto desde lo alto de una montaña?» (*Correspondance* 676).³ Baudelaire fue un asiduo practicante del soneto, donde la forma compacta y la estructura compleja aseguran la intensidad y la concentración de las imágenes enmarcadas: «Porque la forma es restrictiva, la idea surge con mayor intensidad» (*Correspondance* 676), escribe en la carta antes citada. El encuadre de las pinturas tiene un efecto comparable y se transformó en una práctica habitual durante el Renacimiento, cuando las imágenes visuales fueron ganando una paulatina autonomía respecto del contexto arquitectónico para el que habían sido mayormente concebidas durante la Edad Media. El estatus o problema del encuadre permanece siendo un tema crucial en los debates de la estética postmoderna. Por ejemplo, la teoría de Derrida (1978) sobre el marco o *parergon*, en *La Vérité en peinture*, insiste en destacar la doble o múltiple vocación del marco de un cuadro: visto y no visto a la vez: aísla la imagen del contexto circundante, desapareciendo durante el proceso. Es el símbolo perfecto de lo invisible que hace a una cosa visible, y pone de manifiesto algunas de las paradojas de la pintura que, a continuación, serán objeto del análisis en el cuadro *Musique aux Tuileries* de Manet y algunas obras de Watteau.

Un cuadro siempre es una paradoja, una paradoja que comprende al espectador y, en particular, al crítico; y ésta es la razón por la que hay que abordarlo con una actitud tanto crítica como empírica. Al referirse al arte, los escritores y disertantes proceden, en mayor o menor medida, a *encuadrar* sus discursos, sea aislando ciertos elementos que desean destacar, representando o borrando otros. Así pues, el proyecto crítico implica una *deformación* de, así como *información*, y lleva a cabo estas dos funciones contradictorias sugiriendo cosas que no se manifiestan de forma evidente, y restaurando así dimensiones latentes en la misma obra. Por consiguiente, encuadrar —sobre todo cuando el proceso opera de modo consciente a través de varios niveles— es la evidencia de una autoconciencia y, por lo tanto, evidencia de modernidad en el proceso crítico tanto como creativo.

³ (La traducción es nuestra). Baudelaire fue el primero en aplicar el calificativo *pintor de la vida moderna* a un artista contemporáneo, que fue Constantin Guys, no Manet. Véase *Le Peintre de la vie moderne* en *Œuvres complètes*. Ed. Claude Pichois. Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard, 1975.

2.- Los géneros de la pintura como recursos del encuadre

Cuanto más inferior sea la posición de un cuadro en la jerarquía de los géneros —pintura de historia - retrato - pintura de género - paisaje - naturaleza muerta— (y, en consecuencia, en la escala social), más cerca estará de la vida contemporánea.⁴ La tradición asocia la pintura de historia con representaciones de escenas mitológicas, religiosas e históricas; a partir del Renacimiento, a veces, las mismas fueron adaptadas como alegorías de acontecimientos contemporáneos, en particular por pintores cortesanos. La pintura de historia es esencialmente un género aristocrático: promueve la idiosincrasia y mística de la clase dominante. Los retratos del Renacimiento suelen exhibir una persona posando con vestimentas de la época, lo que equivale a presentar una *imagen moderna* de la figura; se trata básicamente de figuras de gobernantes o poderosas (de ambos sexos): reyes, papas, nobles; el género se asimila a la clase media a partir del siglo XVII, a la par de la creciente prosperidad económica de la clase comerciante. El paisaje no era popular antes del siglo XVII, cuando devino un género mayor para las escuelas holandesa y flamenca. Los primeros paisajes fueron reconstrucciones idealizadas de escenas «clásicas», como en Claude Lorrain y Poussin. Rubens fue un temprano e innovador practicante del género, sobre todo en la medida en que da a ver el paisaje *contemporáneo*. Con los flamencos y los holandeses, el paisaje deviene un género básicamente de la clase media, debido y destinado a una república urbana mercantil. Con Watteau, que —por haber nacido en Valenciennes— era un artista de origen casi flamenco, el paisaje aparece en la escena contemporánea de Francia y, al hacerlo, se «urbaniza» en la medida que aloja mayormente a la clase media urbana o a la sociedad cortesana de ascendencia aristocrática. Así, el paisaje se encuentra desde entonces cuestionado como género, en tanto suma elementos —retrato, pintura de género y de figuras— transpuestos de otros géneros. La pintura de género se corresponde con la clase media. Por lo común, su contexto es urbano —escenas de interiores y callejeras— pero también incluye escenas campestres, como en las obras de Breughel. Es el género más amplio de todos, dado que en su marco reúne —y, en pintores como Vermeer, comenta implícitamente— otras pinturas, sean de historia, retrato o paisaje. Así pues, mantiene disponibles varias opciones de representación pictórica, a la vez que le recuerda al observador los límites necesarios, no obstante, arbitrarios que el encuadre genérico tiende a imponer.

⁴ Para un desarrollo general sobre la naturaleza del género como categoría, si bien en el contexto de la pintura del siglo XVII, véase Max Friedländer. *Landscape, Portrait, Still Life*. New York: 1963.

3.- La conexión entre la pintura de género y la modernidad

Es inevitable que la pintura de género retrate la vida contemporánea, es decir, moderna en sus múltiples facetas: escenas domésticas; vistas urbanas; personas en comercios, calles, parques u otros espacios públicos o semi-públicos; la misma ofrece testimonio documental de la vida de una época y tiende a adelantarse a otros géneros en proporcionar representaciones visuales de las nuevas modas, artefactos o invenciones que surgen cotidianamente. Además, es altamente consciente de sí misma y, con frecuencia, reflexiona sobre sus propios procedimientos y convenciones. El espejo es apenas uno entre otros varios recursos de la autorreflexión: *Las meninas* de Velázquez es el ejemplo *par excellence* de lo anterior. Con todo, lo que me interesa indagar aquí es la medida en que lo meramente «contemporáneo» comenzó a revalorizarse como «moderno».

El período comprendido entre fines del siglo XVII e inicios del siglo XVIII, que es el período coincidente con la vida de Watteau, se caracterizó por una novedosa e intensa comparación entre los logros de la Antigüedad y los del mundo contemporáneo en las esferas de la ciencia, el arte, la literatura y la arquitectura. De hecho, dicho período es conocido como «neoclásico», lo que invita de inmediato a establecer comparaciones con la tradición «clásica» originaria de Grecia y, luego, Roma. A la luz de los avances más destacados en dichas esferas en la Europa occidental — primero en Italia y, más tarde, en Inglaterra y Francia—, los escritores y los filósofos —en particular— comenzaron a discutir los respectivos méritos de esas dos tradiciones culturales. En Francia, el debate llegó a conocerse como *la querelle des anciens et des modernes*, y la paulatina constatación del predominio de los modernos marcó el inicio de la consagración de lo *moderno* como una cualidad *positiva*.

La diferencia entre «modernidad» en el siglo XVIII y modernidad tal como sería reconocida y teorizada en su totalidad en el siglo XIX, consistía en que, hasta la Revolución Francesa (el primer acontecimiento real del mundo moderno), la misma no implicaría un rechazo total o radical de los valores y logros de la Antigüedad y el pasado. En términos culturales, lo anterior sugiere que los modelos clásicos continuarían conservándose y gozando de admiración, pero subordinados a una transformación que descansaba sobre modelos a base de una crítica racional y científica contemporánea, más que a una Autoridad emanada del pasado. De lo anterior resultó que los elementos culturales —en el ámbito de la arquitectura, pintura y literatura— se concibieron como recursos que podían ser rearticulados e intercambiados independientemente de los modelos de uso que habían prevalecido en el pasado. En especial, esto condujo a una *mezcla* de géneros y estilos, a una confluencia de componentes que, con anterioridad, se concebían contradictorios. El siglo XVIII devino, así, la época de los tempranos experimentos de la *poesía en prosa*, la *novela filosófica* (Voltaire, Diderot, Rousseau), el jardín paisajístico (como el de estilo inglés), etcétera. En el ámbito de la pintura, fue la *mezcla*

de géneros lo que distinguió particularmente este nuevo sentido de la adaptación contemporánea de los modelos clásicos para presentar la vida moderna. En tal sentido, dicha mezcla devino un signo de la vida moderna, y aquellos arquitectos y pintores, filósofos y escritores que practicaron con mayor vehemencia esta forma de expresión creativa — Vanbrugh y Adam, Watteau y Gainsborough, Diderot y Rousseau— son quienes, desde una perspectiva actual, destacan por ser esencialmente modernos. Lo lograron, en suma, al demostrar que el conjunto de marcos y fronteras funcionales a las definiciones son artificiales e, inevitablemente, reprimen o suprimen aspectos vitales de la realidad o de la experiencia. Al hacerlo, desafiaron las convenciones de la representación así como de la recepción y, al menos en vida, se arriesgaron a ser acusados de agramaticales y confusos; algunos de ellos, como Watteau y Rousseau, aún no han dejado de ser extremadamente difíciles de clasificar en términos de registro y género.

Si la mezcla de géneros pasó a ser una señal de modernidad en la pintura francesa, entonces Watteau y Manet se encuentran entre los ejemplos más radicales de tal práctica. Porque si, como T. J. Clark lo observó agudamente, «las circunstancias del modernismo no fueron modernas y sólo se convirtieron en tales al ser objeto del formato llamado “espectáculo”» (15), entonces, el modo en que el género, como medio o categoría del «espectáculo» contemporáneo, pasa —con Watteau— a disociarse de y —con Manet— a retornar a la historia (y, por lo tanto, a significar posiblemente algo más allá de la mera documentación de lo contemporáneo), da cuenta del papel del mismo género en la reconfiguración no sólo de la práctica pictórica, sino también de la significación ideológica de la pintura. En el siguiente apartado, me dedicaré a explorar algunas de las formas en las que estos dos grandes pintores modernos mezclan elementos genéricos, el impacto que esa práctica tuvo en las imágenes que crearon, y el tipo de recepción que los observadores le prodigaron a las últimas.

4.- *La Musique aux Tuileries (1862) de Manet como una pintura de género moderna*

El cuadro de Manet (fig. 1) representa un grupo de personas con atuendos contemporáneos en un entorno urbano moderno (un parque en el centro de la ciudad de París). El escenario no es rural y, en consecuencia, carece de connotaciones pastorales. La gente está vestida *a la moda* y participa de actividades de moda, tales como pasear en público o escuchar música en conciertos al aire libre. Era cada vez más habitual poder hacer todo lo anterior debido a las transformaciones urbanas introducidas por el prefecto de París, el barón Haussmann, durante el Segundo Imperio (1852-1870), cuando los nuevos bulevares se abrieron a través del antiguo centro medieval de París; se crearon parques y jardines públicos; e inauguraron

grandes tiendas (como las Galeries LaFayette) y lugares de entretenimiento (como la Ópera Garnier).⁵ Las Tuileries y Champs Elysées se hicieron populares entre la clase media; el Bois de Boulogne, más alejado y extenso, destilaba un aire más aristocrático, especialmente porque los visitantes llegaban a caballo o en carruajes. Los parques públicos cobraban vida en las pérgolas donde tenían lugar conciertos y otros eventos musicales. La mención de todo lo anterior en la literatura (como, por ejemplo, en los poemas en prosa de Baudelaire titulados *Le Spleen de Paris*) y la pintura francesas tenía lugar cada vez con mayor frecuencia; y, tal como vemos aquí, es el tema de *La Musique aux Tuileries* de Manet. A la par que en las vestimentas propias de la época de los participantes en la escena del pintor, la modernidad de la misma se pone de manifiesto en los asientos de metal del parque, fabricados en serie en una de las fundiciones metalúrgicas de los suburbios de París, y en los juguetes de los niños (aros, pelotas, cubos, palas). En la era de la reproductibilidad mecánica (Benjamin 219-53), los artefactos de fabricación serial iban ganando visibilidad; Manet fue uno de los primeros en presentarlos en la pintura, sea en sus cuadros de estaciones y globos aerostáticos, como de escenas callejeras parisinas.

Los marcadores genéricos básicos establecidos en la ambientación de la escena de *La Musique aux Tuileries* representan la vida urbana de la clase media moderna. Desde el siglo XVII, ésa había sido la fórmula de la pintura de género tal como la habían desarrollado los artistas holandeses y flamencos, primero, y los franceses y españoles, más tarde. Sin embargo, Manet altera y complica los alcances del género al incluir otras categorías genéricas, entre las que destacan el retrato y el autorretrato. Los complica asimismo al abrir cierto juego de reflexión autorreferencial entre los componentes artísticos o genéricos del cuadro. Este juego, hay que decirlo, había estado presente desde el origen de la pintura de género, tal como puede comprobarse en la obra de artistas holandeses como Vermeer y de Hooch (quienes, justamente hacia mediados del siglo XIX, fueron objeto de los redescubrimientos de críticos como Thoré-Bürger en Francia); así como Velázquez, cuya afamada pintura cortesana *Las meninas* incluye un autorretrato, a la par que un juego de reflejos sobre un espejo con los retratos de los monarcas de España.⁶ Dado que la pintura de Manet consiste en una escena al aire libre, no hay espejos en ella, pero se detectan otros dispositivos autorreferenciales. En primer lugar, el artista se incluye casualmente a sí mismo como parte de la multitud parisina; en segundo lugar, incluye retratos de amigos y artistas cercanos, como el poeta Baudelaire, el pintor Fantin-Latour, y el músico Offenbach. No son éstas elecciones arbitrarias: los tres artistas, cada uno a su modo, compartían con

⁵ Theodore Reff explora París como tema en el contexto de Manet en su libro *Manet and Modern Paris*. Washington: National Gallery of Art, 1982.

⁶ Para un estudio completo sobre el uso de los espejos en Velázquez, véase Michel Thévoz (36-54).

Manet la inquietud por representar aspectos de la vida parisina contemporánea en sus obras: Baudelaire en la sección titulada *Tableaux parisiens* en su colección *Les Fleurs du Mal* (1856-61), y en los poemas en prosa de su *Le Spleen de Paris* (1861); Fantin-Latour en sus pinturas y retratos grupales; Offenbach en sus operetas, como la famosa *La Vie parisienne* (1866). Además de todo lo anterior, a estos artistas también les interesaba incluir en sus representaciones de las escenas de la vida contemporánea, la presencia de artistas en calidad de observadores y críticos de las *mœurs* contemporáneas. Para decirlo con otros términos, todos ellos estaban interesados en *representar* artistas *representando(se)* a sí mismos y el contexto contemporáneo de sus existencias. Así pues, la pintura de Manet, una representación de representadores, deviene una observación crítica a la vez que una presentación de la modernidad, y la autoconciencia se instala como un componente necesario de la expresión moderna.

5.- La relación Manet/Watteau: intertextualidad

La intertextualidad se manifiesta en la escritura, la pintura y las otras artes a través de la referencia latente o manifiesta a obras o prácticas precedentes en una tradición artística o cultural dada. Los artistas de los inicios de la tradición moderna, como Manet y Baudelaire, poseían una profunda conciencia sobre cómo sus propias prácticas individuales retomaban, modificaban y adaptaban la tradición en el seno de la cual trabajaban. Sus obras recurrían también a otras obras fueran o no contemporáneas e, incluso, ejecutadas con otros medios; Baudelaire, por mencionar un ejemplo, fue objeto de penetrantes influencias de la pintura a la par que de escritores del pasado.⁷ La conciencia crítica de los alcances de la intertextualidad es parte de la práctica artística modernista, y Manet exploró ese potencial más que cualquier otro artista de su generación. Sus principales fuentes pictóricas hacia 1860 han sido documentadas ejemplarmente por Michael Fried (23-185), pero aun cuando éste explora la relación Manet/Watteau más profunda y sistemáticamente que cualquier otro crítico, pasa por alto las obras que —desde mi punto de vista— parecen haber tenido un impacto incomparable en *La Musique aux Tuileries*. Confío en que lo que sigue a continuación colaborará a poner en evidencia la pertinencia de una comparación entre obras como *Divertissements Champêtres* (1716-18) y *La Musique aux Tuileries*. Pero antes, un breve comentario sobre la *modernidad* de Watteau.

⁷ Véase David Scott (96-102).

¿En qué consistía, entonces, lo nuevo o moderno de Watteau? En primer lugar, en la costumbre de representar las clases medias y altas en entornos contemporáneos por fuera de la corte, vistiendo ropas de la época y complacientes respecto de placenteros momentos pretéritos aunque histórica o políticamente insignificantes: picnics al aire libre, música en vivo, paseos campestres, actuaciones teatrales, amoríos, juegos. Si bien se advierte en sus obras la presencia de personajes mitológicos o clásicos (que suelen adoptar la forma de esculturas), elementos pastorales y de la *commedia dell'arte* en carácter de registros, sus apariciones son esporádicas y lúdicas; en las escasas ocasiones en las que tienen lugar, no siempre queda en claro qué función cumplen.⁸ En segundo lugar, en la mezcla de los géneros. El género que Watteau adopta con más frecuencia es el de *género* pero grácilmente embebido en otros géneros pictóricos, con connotaciones transpuestas del pastoral (paisaje), mitológico (historia), o teatral (*commedia dell'arte*). Watteau parece sugerir que todos los géneros son meras convenciones de la representación y, en la mayoría de sus obras, incluye un elemento que las parodia o interroga. De allí la *ambigüedad* esencial de la pintura de Watteau: ¿qué es lo que la misma se propone expresar fundamentalmente? Ninguna de las figuras allí representadas parece estar segura del papel que supuestamente ha de representar, qué modelos ha de privilegiar; existe una tensión entre la severidad moral de la tradición clásica —con su acción simbólica y sus modelos a seguir—, y la vida contemporánea —con sus placeres triviales y liviandad existencial. Las pinturas de Watteau son las primeras, en el marco de la tradición francesa, en poner en duda el significado de la pintura, rechazar la alegoría, rehuir mensajes literarios o históricos. La elección de la *commedia dell'arte* como motivo es reveladora: los intérpretes en el teatro italiano actuaban *sin guion*. Los contemporáneos de Manet exploraron tales tensiones y ambigüedades en Watteau, como es el caso del poeta Paul Verlaine en su colección *Fêtes galantes* (1869). Otro tanto hicieron los hermanos Goncourt, autores del influyente estudio *L'Art du XVIIe siècle* publicado en 1859.

Las pinturas de Watteau son asimismo modernas en la contemporaneidad de varias de sus escenas y en la informalidad de su composición pictórica. Muchas de las figuras dan la espalda al espectador; otras aparecen sentadas, incluso despatarradas en el suelo. La preocupación por la *moda*, antes mencionada en alusión a las pinturas que Manet realizaría un siglo después, se revela en el exquisito cuidado con el que Watteau representa los atuendos de los hombres y las mujeres; en su especial habilidad para pintar sedas y satenes, así como en capturar la elegancia de la vestimenta contemporánea. La costumbre que tenía de representar a las mujeres tanto de espaldas como de frente es sugestiva de

⁸ Por ejemplo, Donald Posner, en *Antoine Watteau* (255), al comparar el retrato de Watteau *Antoine de la Roque* con *Le Déjeuner sur l'herbe* —un paralelismo que Jean Adhémar se adelantó a señalar en su *Watteau, sa vie, son œuvre* (118)— llama la atención sobre el «novedoso personaje con su mezcla de mitología y retrato».

ese interés entonces de moda por la vestimenta. Otro rasgo novedoso y contemporáneo de la pintura de Watteau es la escasa atención que en general presta a las actividades involucradas, las miradas de las figuras o el paisaje de fondo. El paisaje y las figuras interactúan de un modo inimaginable en la pintura francesa anterior a este artista. Semejante dispersión conlleva el sentimiento de lo fugaz, de vivir el momento; son pinturas que representan el capricho de un instante, los humores cambiantes; ofreciendo al espectador un placer sensual/erótico más que intelectual. Al igual que los poemas de Verlaine, un siglo más tarde, refieren estados de ánimo así como significaciones.

Tal fugacidad, acaso podría ser en parte una función de la insuficiencia temática en la raigambre de estas obras, de la ausencia o atenuación de su referencia intertextual. Si la referencia genérica principal de Watteau es la de género, la utilización ocasional de motivos clásicos carece de solemnidad, es una deconstrucción hecha a la ligera. El artista refiere unos pocos modelos de la tradición clásico-renacentista. Su pintura más reconocida, *Embarkation for/Disembarkation from Cythera* (figs. 6-7), única obra de su autoría alusiva a un tema mitológico, se adelanta a ser un Manet en tanto arroja un manto de dudas sobre las convenciones por las que aparentemente toma partido. Por ejemplo, la disyuntiva del título y el contenido de la pintura: ¿las figuras parten en camino hacia o desde el sagrado templo de Venus en la isla de Citera? La pintura no se puede leer o racionalizar para extraerle un sentido hasta resolver este problema. En segundo lugar, el hecho de que Watteau realizara *dos* versiones notablemente diferentes en torno al mismo tema llama la atención: una es de inspiración más clásica, con sus numerosos *putti* de tipo renacentista, y de estilo más alegórico; la versión del Louvre, por su parte, es mucho más ambigua: ¿el bello niño con su carcaj de flechas, a la derecha en el primer plano, deja su trasero al descubierto para hacer sus necesidades entre los arbustos? ¿o esta desnudez parcial es señal del carácter de semidios de la figura? Finalmente, la combinación de elementos clásicos académicos —los *putti* desnudos— y atavíos contemporáneos sorprende al anticipar la yuxtaposición entre desnudez y vestimenta moderna en *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863) de Manet.

Las semejanzas a grandes rasgos apuntadas aquí entre Manet y Watteau pueden distinguirse en algunas obras específicas de ambos artistas. *La Musique aux Tuileries* de Manet, por ejemplo, pareciera ser el cuadro *Divertissements champêtres* (1716-18, fig. 3) de Watteau repintado; se trata de una obra que primero integró la colección del duque de Mornay y, luego, se vendió en Londres en 1848, antes de pasar a las manos de Lord Hertford y la Wallace Collection. Existe otra versión en la colección del Palacio Zwinger en Dresde, titulada *Réunion en plein air* (fig. 4). Allí, los troncos ligeramente ondulados de los árboles, a través de un paisaje de gran formato, conforman una grilla enjuta donde se dispersan las figuras

que se hallan sentadas, de pie o de paseo.⁹ En ambos cuadros, un vago cielo azul grisáceo se divisa apenas, fragmentario, a través de un denso follaje verde. En ambos, mujeres, hombres y niños de clase media y alta, elegantemente vestidos a la moda, disfrutan jugando, conversando, escuchando música (aun cuando no haya músicos a la vista), descansando. En ambos, los perros y los niños están jugando. En ninguno de los dos cuadros se destaca algo en particular y la composición es relajada, una especie de friso informal. Las vistas centrales retroceden en ambas obras, creando el efecto de una distancia difusa, mientras que sombras de un color marrón verdoso recubren las dos escenas. No se destaca ningún individuo en particular y el grupo es lo suficientemente numeroso como para que sus integrantes se distancien entre sí formando grupos más pequeños. Ciertos elementos de estos últimos llaman la atención como, por ejemplo, las dos mujeres sentadas a la izquierda en el primer plano de *La Musique aux Tuileries*: la postura y los gestos con los abanicos las asemeja al par análogo de mujeres sentadas en *Les Plaisirs du bal*, de la colección en la Dulwich Picture Gallery (fig. 5).



Figura 3. Jean-Antoine Watteau. *Divertissements champêtres*. 1719-20. Óleo sobre tela. The Wallace Collection, Londres. © The Wallace Collection, London/ Bridgeman Images

⁹ Nicholas Wadley (11) observa, en su análisis en el libro *La Musique aux Tuileries in Manet* del cuadro homónimo del mismo pintor, una soltura semejante en la composición y el empleo de árboles a modo de cuadrícula para vincular grupos de figuras que, de otra forma, permanecerían distantes entre sí.



Figura 4. Jean-Antoine Watteau. *Réunion en plein air*. c. 1720. Óleo sobre tela. © Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Fotografía: Hans-Peter Klut



Figura 5. Jean-Antoine Watteau. *Les Plaisirs du bal*. 1715-1717. Óleo sobre tela. DPG156. Dulwich Picture Gallery, Londres

¿Por qué la conexión Manet/Watteau, aún cuando algunas veces se tomó en consideración, no se ha profundizado lo suficiente? En primer lugar, porque las obras de Manet que concentraron la atención fueron las inspiradas en la escuela española que, tal como Michael Fried ha demostrado lúcidamente, suele enmascarar otras influencias pictóricas.¹⁰ En segundo lugar, porque la modernidad de las pinturas de Watteau no goza hasta el presente de suficiente reconocimiento en la tradición francesa, donde la crítica identifica a la modernidad sobre todo con el siglo XIX. Esto es curioso, dado que Watteau y otros pintores del siglo XVIII francés comenzaron a ser objeto de nuevas y positivas consideraciones de la crítica, de parte de amigos de Manet, como en el caso de los poetas Banville, Gautier, Baudelaire, o críticos, como Astruc, Thoré y los hermanos Goncourt.¹¹

Por otra parte, cabe destacar las notables diferencias existentes entre las prácticas pictóricas de Watteau y Manet. En primer lugar, la franca acumulación de gente en la pintura de Manet y su localización específica: *La Musique aux Tuileries* es la representación de una multitud contemporánea, que sitúa la escena en un contexto histórico y geográfico específico, el de la floreciente democracia de la moderna sociedad de masas de la Francia post-revolucionaria. En cambio, a inicios del siglo XVIII, aún se perpetúa una época esencialmente elitista y aristocrática, y raramente se identifican con precisión las escenas donde Watteau elige representarla. En segundo lugar, la incorporación de objetos fabricados en serie en una época de reproducción mecánica (según la analiza Walter Benjamin) —como, por ejemplo— los asientos del parque municipal, los uniformes de los hombres, los juguetes de bajo costo de los niños. En tercer lugar, la diversidad de individuos específicos e identificables que Manet incluye en su cuadro. Aun cuando Watteau, al igual que muchos pintores holandeses o flamencos, incluía autorretratos en sus pinturas de género (recordemos el ejemplo ya comentado, *L'Enseigne de Gersaint*), es notable que muchos de los individuos que Manet incluye en *La Musique aux Tuileries* han dejado su huella como *artistas, escritores, músicos y pintores* («artista», considerado aquí en el sentido amplio que gozaba en la Francia decimonónica, con una significación más inclusiva). El individuo con más probabilidades de alcanzar reconocimiento en la pintura de *avant-garde* del siglo XIX era, en consecuencia, el más capacitado para representar su propia época. Así pues, el sujeto o héroe de la pintura de historia pasó a ser el *artista*.

En último lugar, si bien —tal como lo he comentado antes— las pinturas de Watteau eran, ya a inicios del siglo XVIII, excepcionalmente

¹⁰ Michael Fried ha sido el estudioso más contundente y convincente de los últimos tiempos en destacar la importancia de Watteau en el desarrollo de Manet, particularmente en el período crucial en torno a 1860. Véase Fried (37-48).

¹¹ Sobre la influencia de las ideas de estos últimos en Manet, véase asimismo Fried (71-74 y 154-5).

relajadas en el orden de la composición, y reticentes a develar significados o admitir lecturas coherentes que, normalmente, se esperaba extraer de cualquier cuadro —del género que fuera—, los interrogantes planteados en la pintura de Manet son aún más complejos. Los mismos conciernen especialmente a la estructura pictórica de la obra: ¿por qué justo el centro del cuadro es una especie de mancha gris? ¿por qué muchos de los rostros de las mujeres presentes se hallan oscurecidos por velos? Aquí, la pintura misma está empleada para *oscurecer* más que para definir los rasgos; asimismo, son destacables los delicados arabescos de los asientos en el parque, en tanto establecen un patrón visual que se impone por sobre el de las figuras retratadas. Así, tensiones y ambigüedades, características de la vida moderna, están tematizadas y formalizadas en el cuadro de Manet. Su pequeña escala (también en coincidencia con varias obras de Watteau) es con toda probabilidad otra desconcertante estrategia anti-histórica. Los cuadros alusivos a la historia, convencionalmente, tienen grandes dimensiones: están destinados al reconocimiento y consumo masivo. En cambio, *La Musique aux Tuileries* de Manet, cuenta con dimensiones más íntimas, propias de las convenciones de la pintura de género. Manet no aspira así a representar la historia, no obstante lo hace de manera subrepticia; dicho con otros términos, se advierte una *doble estrategia* de su parte: juega con las expectativas del espectador amparadas por la tradición académica, a base de los géneros de la pintura europea post-renacentista, y los incita a descubrir estrategias alternativas de lectura y percepción, conducentes a cuestionar todas las intenciones del artista y la significación o significaciones posibles de la obra. La incorporación sistemática de esta ambigüedad es uno de los rasgos clave de la identidad de la pintura moderna.

6.- Conclusión: la representación distorsionada

La pintura, como cualquier otra forma de arte, es necesariamente selectiva. Los géneros de la pintura, codificados en Europa a partir del siglo XVI, proveen al pintor orientaciones que le recuerdan qué cosas omitir: el detalle gracioso o vulgar incompatible con la pintura de historia; la excesiva intrusión del paisaje en el retrato; etcétera. En términos generales, esto implica que la pintura es un medio artificial, plausible al observador en el seno de la tradición, dado que las convenciones allí predominantes se aceptaron como «naturales». De entre todos los géneros, la pintura de género es la más inclusiva, sea de un sinnúmero de acciones y detalles, como en Breughel, o de otros cuadros en el interior de su propio marco, como en Vermeer. Pero esta pronunciada capacidad para incluir elementos no hace más que reforzar la *ilusión* de realidad. Dado que, hay que decirlo, la pintura de género se encuentra tan subordinada a las convenciones como cualquier otra forma de pintura; su aparente vocación inclusiva deja al

descubierto el engaño fundamental que la misma implica. *La Musique aux Tuileries* de Manet, al intentar crear la ilusión de representar *le tout* París en una imagen, al intentar comprimir al máximo la sociedad artística contemporánea de la metrópolis dentro de un solo marco, expande los límites de la pintura de género. Esto se advierte en el formato alargado del cuadro, que limita con el «panorama», un tipo de formato que experimentaban algunos pintores de paisaje hacia fines del siglo XVIII y principios del XIX. La conciencia del artista sobre la imposibilidad de su propio proyecto se manifiesta, formalmente, en el modo en que algunas de las figuras en torno al centro del cuadro recaen en una mancha borrosa; también se advierte en las fallas respecto de modelos posibles o convencionales de representación, entre las que pueden mencionarse la relativa «planitud» de la representación de la distancia y el relieve, así como la apariencia «inacabada» de la obra pintada, con sus pinceladas notablemente visibles.¹² Al mismo tiempo que procuraba ofrecer una representación cuasi-inclusiva de una tajada de la vida contemporánea, Manet insistía en la imposibilidad de tal proyecto. Condenado, como todos los artistas, a una representación tergiversada, la solución al problema ético así originado consistió en señalar sutilmente a los espectadores de su obra las notables limitaciones —encuadre, selección, «distorsión», entre las que se veía obligado a trabajar. En lugar de cegar al espectador para impedirle percibir lo omitido mediante un seductor despliegue de verosimilitud, es decir, mediante la creación de una ilusión de realidad tan plausible, que la representación distorsionada —disimulada por esa misma ilusión— no fuese advertida de inmediato, Manet optó por insistir en esos mismos aspectos distorsionados de la representación en sus obras. De tal modo, como Watteau antes que él, cumplió un papel crucial para fijar la práctica pictórica que hoy reconocemos y clasificamos como moderna.

¹² T. J. Clark ha observado que el modo en que Manet y sus seguidores enfatizan «los medios materiales con que están hechas las ilusiones y las semejanzas» devino una parte esencial del proyecto modernista. Véase Clark (10).



Figura 6. Jean-Antoine Watteau. *L'Embarquement pour Cythère*. 1717. Óleo sobre tela. Musée du Louvre, París. Fotografía © RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/Stéphane Maréchalle



Figura 7. Jean-Antoine Watteau. *L'Embarquement pour Cythère*. 1718-1719. Óleo sobre tela. Stiftung Preussische Schlösser und Gärten (SPSG), Berlín-Brandeburgo. Fotografía: Jörg P. Anders

Bibliografía

- Adhémar, Jean. *Watteau, sa vie, son œuvre*. Pierre Tisne: Paris, 1950.
- Baudelaire, Charles. *Correspondance*. Ed. Claude Pichois. Bibliothèque de la Pléiade. Vol. I. Paris: Gallimard, 1973.
- . *Œuvres complètes*. Ed. Claude Pichois. Bibliothèque de la Pléiade. Vol. I. Paris: Gallimard, 1975.
- Clark, T. J., *The Painting of Modern Life. Paris in the art of Manet and his followers*. London: Thames & Hudson, 1984.
- Benjamin, Walter. «The Work of art in the age of mechanical reproduction», *Illuminations*. London: Fontana, 1973.
- Derrida, Jacques. *La Vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 1978.
- Fried, Michael. *Manet's Modernism or, The Face of Painting in the 1860s*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1996.
- Friedländer, Max. *Landscape, Portrait, Still Life*. New York: 1963.
- Hanson, Anne Coffin. *Manet and the Modern Tradition*. New Haven & London: Yale University Press, 1977.
- Posner, Donald. *Antoine Watteau*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1984.
- Scott, David. *Pictorialist Poetics. Poetry and the visual arts in 19th-century France*, Cambridge University Press, 1988.
- Thévoz, Michel. *Le Miroir infidèle*. Paris: Editions de Minuit, 1996.
- Reff, Theodore. *Manet and Modern Paris*. Washington: National Gallery of Art, 1982.
- Wadley, Nicholas. *La Musique aux Tuileries in Manet*. London: Paul Hamlyn, 1967.

Traducción: Ana Lía Gabrieloni

Referencia electrónica | Scott, David, «El encuadre de la vida moderna: Manet, Watteau y la pintura de género». *Hyperborea. Revista de ensayo y creación*. 4 (2021): 25-44. <https://hyperborea-labtis.org/es/paper/el-encuadre-de-la-vida-moderna-manet-watteau-y-la-pintura-de-genero-222>
DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.5289915>