

ARTÍCULO

LA ESFERA PÚBLICA Y *EL BAR DE LAS FOLIES BERGÈRE*

DE EDOUARD MANET

CARLOS VANEGAS ZUBIRÍA



EDICIÓN NÚMERO 1 / JULIO - DICIEMBRE DE 2014
ISSN 2389 - 9794



LA ESFERA PÚBLICA Y *EL BAR* *DE LAS FOLIES* *BERGÈRE*

DE EDOUARD MANET

CARLOS VANEGAS ZUBIRÍA

Resumen

Los principales discursos sobre el arte en transcurso del siglo XIX definían al artista como un espíritu que debía manifestar su desbordada creatividad; que debía inclinarse por las intuiciones que su imaginación le brindara y, más que nada, que fuera capaz de manifestar su total autonomía personal frente a los



procesos institucionales de la cultura. Así, la obra *El bar de las Folies Bergère* de Manet contiene elementos sustanciales que expresan y nos ayudan a comprender tanto el papel del artista, como la crisis de significación de la obra de arte moderna y la problemática esfera pública, que se entiende con Habermas como el ámbito de la vida social en el que podemos desarrollar nuestra opinión pública, y que se determina por el sentido común y el consenso racional. De esta manera, este artículo aprovecha cómo *El bar de las Folies Bergère* cuestiona la representación social no sólo del público, sino de las instituciones legitimadoras que avalan una verdad artística, para señalar una radiografía que presenta la estructura y la brecha entre el público y los artistas, entre la expresividad artística y el significado cultural, y con ello, presenta la crisis cultural advertida por los artistas.

Palabras clave: esfera pública, Manet, arte moderno, institución, academia

Abstract

The main discourses on art during the nineteenth century defined the artist as a spirit that should express their unbridled creativity, and overall that had the strength to express its total personal autonomy from institutional processes of culture. Thus, Manet's work *A bar at the Folies—Bergère* contains substantial elements that express and help us to understand both the role of the artist, as the crisis of meaning in the work of modern art and problematic public sphere, treated by Habermas as the field of social life in which we can develop our public opinion, and that is determined by common sense and rational consensus. In this sense, this article leverages how *A bar at the Folies—Bergère* questions the social representation of not only the public but the legitimizing institutions that support an artistic truth, to point to an x-ray that presents the structure and the gap between the public and artists, between artistic expression and cultural significance, and thus presents the cultural crisis warned by artists.

Keywords: Public Sphere, Manet, Modern Art, Institution, Academy

El cuadro no ofrece un episodio o una anécdota, sino un fragmento de la realidad

Giulio Carlo Argan



1. Introducción

Los principales discursos sobre el arte pronunciados en el siglo XIX promulgaban al artista como un espíritu que debía manifestar su desbordada creatividad; que debía seguir e inclinarse por las intuiciones que su imaginación le brindara y, más que nada, por un artista que fuera capaz de manifestar su total autonomía personal frente a los procesos institucionales de la cultura. Así lo afirmó Constable, en la orilla opuesta, cuando reconoció que “El gran vicio de la hora actual” en las producciones de sus contemporáneos era el abandono de la mimesis por una pintura destinada a la representación de los sentimientos; o Friedrich, al considerar que “la pintura paisajista de hoy en día ya no aspira a una concepción espiritual de su tema”. Zola, por su parte, consideraba que la importancia significativa de un cuadro residía en el temperamento, en el carácter individual que el artista despliega para realizar “algo verdadero” (Eisenman, 2001). En esta perspectiva, la expresión interior a la que apunta Zola, mirando de reojo a los impresionistas, no es más que la obra de arte como resultado de la actividad y de las acciones de la personalidad; como la puesta en obra del interés del artista por presentar la realidad tal como se ve. Y estos son criterios que se pueden apreciar, quizá de manera no tan programática, en los movimientos de vanguardia de la segunda mitad del siglo XIX, y en particular en los artistas relacionados con el Impresionismo.

Para el crítico y escritor Émile Zola (1840-1902), los escándalos que ocasionó Edouard Manet en 1863 y 1865 ponen de manifiesto la presencia de un temperamento que determina y se apodera de la naturaleza para presentarla al público tal como la ve. La forma en que Manet despliega la realidad en *El desayuno sobre la hierba* es la actitud del que indaga a partir de la observación exacta de las cosas. Sin embargo, para el público, las obras de Manet sólo producen la risa histórica y las más fuertes reacciones críticas en su contra. Zola



recuerda este episodio al indicar que “Desde la puerta, el pintor veía cómo se hendían y torcían las mandíbulas de los visitantes, cómo se les achicaban los ojos y se les hinchaba el rostro; eran risas tempestuosas de hombres gordos con los chillidos herrumbrosos de hombres flacos, dominadas todas las voces por las flautillas agudas de las mujeres” (2007).

Más allá de ser un registro excepcional de las reacciones del público ante el cuadro de Manet, la descripción narrativa de *La obra* de Zola presenta un detalle fundamental desde el cual se tratará la obra *El bar de las Folies Bergère* de Manet, a saber la problemática *esfera pública*. Además, permite indicar la apropiación de un subtítulo de la obra de Stephen Eisenman, *Historia crítica del arte del siglo XIX* (2001), en la que se presentan características de las modulaciones que hicieron posible la oposición entre el público y los artistas, toda vez que es el artista quien presenta y ofrece al público una propia forma de sentir y observar, que dista de aquello que el público espera ver en una pintura.

Una obra como *El bar de las Folies Bergère* cuestiona la representación social no sólo del público, sino de las instituciones legitimadoras como instancias que avalan una verdad artística. Así lo comprende Zola cuando realiza una cartografía del público reaccionario: “Los que no se reían se encolerizaban; esos tonos azulados, esa nueva manera de representar la luz les parecía un insulto. ¿Se permitía ultrajar así el arte? Unos viejos señores blandían sus bastones” (2007). Esta es la imagen que presenta cómo la obra de Manet exponía abiertamente una separación peculiar entre el público y los artistas, entre la “expresividad artística y el significado cultural”, y con ello, se presentaba la crisis cultural advertida por los artistas.

Pero no sólo el arte sentenciaba la crisis de la esfera pública, gestada en los ideales de la Revolución Francesa, sino que estaba presente en ella la crisis institucional entre los artistas y las instituciones artísticas, es decir, entre la producción artística y su despliegue en los modos de comprensión, recepción y legitimación del arte. En este sentido, *El bar de las Folies Bergère* de Manet es un ejemplo de la configuración y la modulación de la esfera pública a partir de las dinámicas del público, el crítico, la academia y el mercado, todos estos elementos de mediación e indicadores



del fracaso o la relevancia de los artistas del siglo XIX. En otras palabras, la obra *El bar de las Folies Bergère* contiene elementos sustanciales que expresan y nos ayudan a comprender la crisis de significación de la obra de arte moderna como una apertura a la problemática esfera pública que, con Habermas, se puede considerar como ese ámbito de la vida social en el que se puede desarrollar la opinión pública, que se determina a su vez por el sentido común y el consenso racional.

2. Los antecedentes institucionales

Édouard Manet nace el 23 de enero de 1832 en París y muere allí mismo el 30 de abril de 1883. Su vida y su obra coinciden con la transformación de París y su rápida modernización, plasmada en algunas de sus obras donde captura la fugaz vida urbana y los espacios de encuentro de la mirada moderna, como los cafés—concierto, los balcones y las salidas campestres. Por otra parte, Manet es considerado como una de las grandes influencias del grupo de los Impresionistas, a pesar de que nunca expuso con ellos ni quiso que se le etiquetara bajo ese rotulo. Prefería hacer parte de la evasión y esquivar cualquier señalamiento que lo vinculara al grupo. Y, aunque su obra hace parte de un cambio radical en las formas de producción y comprensión del arte para la sociedad, su interés siempre estuvo ligado al reconocimiento público que brindaba la Academia, y la valoración de la crítica institucionalizada.

Por otra parte, Manet presencia la crisis de instancias que surgieron en el siglo XVIII como legitimadoras del quehacer artístico, y que están implicadas en ese ámbito donde se desarrolla la opinión pública, en tanto la movilidad de sus funciones hace parte constitutiva de ésta. Durante el siglo XIX las artes se encontraban delimitadas por los criterios estéticos de las Academias y los preceptos oficialistas que monumentalizaban las obras de arte concediéndoles un carácter pétreo y haciendo de ellas un testimonio y una expresión de esas mismas instancias e instituciones, como lo podemos ver a partir del régimen que imponía la Academia bajo el auspicio y el patrocinio del Estado y la Iglesia. Estas instituciones propendían por un arte que “reafirmara la autoridad cultural y el compromiso político” que representara sus intereses ideológicos. En este sentido, la Academia y el



arte oficial velaban por las prácticas artísticas que informaran a los espectadores de lo que ellos ya sabían o que se suponía que sabían (Eisenman, 2001, p. 202).

Ahora bien, desde el punto de vista de la reflexión, se ha considerado a la “estética como la marca de la Modernidad”. Es claro que, durante el siglo XVIII y el XIX, la estética se define y estructura como una disciplina autónoma que adquiere una eficacia e importancia sustancial para el pensamiento y el mundo de la sensibilidad. Así lo demuestran conceptos tan disímiles como *sublime*, *bello*, *interesante*, *pintoresco*, *nuevo* y *flâneur*, que pretendieron clasificar y definir el quehacer artístico, así como determinar la experiencia del público. Pero esta determinación de la experiencia estética va a estar ligada, como correlato, al problema del tiempo, elemento sustancial de la configuración y reflexión sobre la cultura moderna. En este sentido, Valeriano Bozal ha señalado cómo éstas categorías estéticas se hacen históricas al pretenderse como estructuras de la experiencia del sujeto, lo que implica un privilegio *del instante del ahora*, de lo novedoso y de la actualidad, que se hacen presentes a la experiencia -lugar o espacio de lo nuevo al que, como lo afirmaran Diderot y Baudelaire, debía atinar el crítico de arte- (2003).

Por su parte, la crítica de arte había configurado su forma de mediación a partir de las exposiciones de los salones de la academia, constituyéndose como la instancia que cuestionaba y contrastaba la verdad institucional con la verdad popular. Bajo estas circunstancias, la definición de crítica la expuso Diderot en el conjunto de textos sobre el Salón de 1765, al afirmar que era un ejercicio determinado por el azar en su presentación, sin orden y sin preocupación por la forma. Así, para Diderot, el discurso crítico debía presentarse, en su formalización, aleatorio, porque es allí donde se valora la naturaleza relativa que corresponde al juicio que se enuncia sobre la actualidad (Cf. Serraller, 1993, p. 15). Y esta posibilidad implica un cambio y una modificación en los parámetros de valoración de lo que se presenta públicamente, además de introducir una dicotomía en los discursos dispuestos a legitimar e institucionalizar una práctica cultural como el arte.

Por su parte, Venturi nos indica que la posición de Baudelaire sobre la crítica radicaba en su carácter parcial, apasionado y político. La crítica, en



este sentido, debía ser perspectivista, y su función debía expresar el carácter exclusivista para presentarse como intimidad, como sensación, como una manera de sentir. Baudelaire respetaba la individualidad, entendida desde el carácter romántico, pero que ahora se realizaba en el mundo moderno (Cf., Venturi, 1982, p. 251). De esta manera, tanto la posición de Diderot como la de Baudelaire, se relacionan al considerar la crítica de arte como un discurso disgresivo e impredecible que aboga por la construcción de una subjetividad interpretante, y que tiene como uno de sus fines la construcción de una “opinión pública informada”; pero además, se evidencia que las dos posturas rechazan los planteamientos de la reflexión estética de la época.

La crítica, al ser una instancia mediadora, vincula al público porque conoce las expectativas artísticas del público y, por ende, es partícipe de “una opinión pública que comprende en su seno la opinión de los artistas” que, en definitiva, es lo que se convierte en la denominada comunidad del gusto (Cf., *Ibíd.*, 152). Además, la crítica se libera de las doctrinas filosóficas y el radicalismo historicista del siglo XIX, que se caracterizaron —incluso en el siglo XX— como ámbitos especializados y legitimadores del discurso académico, en tanto su estructura era tratadística, y cuyo discurso se pretendía como depositario de la verdad que hay por descubrir. Por el contrario, la crítica indagaba por la presencia del arte actual, y permitía la conciencia del mismo (Cf., *Ibíd.*, 238).

3. Gustave Courbet y el pasado dirigido al futuro

La obra de Manet *El bar de las Folies Bergère*, hace eco de las principales discusiones que he esbozado. Su apuesta por la representación de los lugares de moda parisinos a partir del estudio directo y experimental de la realidad; la visibilización del público desde la puesta en escena de los nuevos modos de sociabilidad formal y de carácter espontáneo como los desayunos, paseos, viajes, vacaciones, y su consecuente enfrentamiento con aquél por las soluciones formales que el artista encuentra y afirma; la agitada mirada en búsqueda de motivos evidencian como nunca, que el artista es una criatura de la ciudad y su carácter es el urbano. De igual forma, el enfrentamiento con la Academia y el arte oficial, a partir de la



afirmación de su personalidad y el despliegue de su individualidad, se presentan como las características y trazos esenciales de la modernidad y del siglo XIX. Estos cambios en la esfera pública, que hacen parte de la obra de Manet y del grupo de los impresionistas, parte del proyecto y la retórica del artista Gustave Courbet.

Gustave Courbet nace en Ornans, Francia, el 10 de junio de 1819 y muere en Suiza el 31 de diciembre de 1877. Considerado como el gran pintor del realismo de la primera mitad del siglo XIX, su obra hace eco de la fidelidad a la materialidad de las cosas, la disposición y honestidad emocional frente a los temas tratados. Apela a la particularidad de algunas escenas del mundo de la vida y a la contemporaneidad que hace gala en los temas representados de sus cuadros. Desde esta perspectiva, su obra, en vez de ser un elemento más de la poco tolerante esfera burguesa francesa, se presenta como una intromisión que contradice las nociones de la razón y el sentido común, y evidencia el rechazo que siente Courbet del idealismo y la adoración hacia lo clásico.

Si bien el neoclasicismo imperante en la Academia, patrocinado por la oficialidad, había rechazado completamente la contemporaneidad en busca del ideal y el valor espiritual del arte, al elaborar un esquema del pasado que se diera la posibilidad de enjuiciar al presente, el realismo de Courbet se enfrenta a la topicidad sencilla de la población no burguesa. De ahí que suplante la gloria clásica con cazadores, campesinos, prostitutas, además de tener como apuesta creativa el enfrentamiento directo de la realidad. Esta postura, como afirma Argan, plantea una superación de lo clásico y romántico como mediaciones y modelos de orientación en la relación entre artistas y realidad, en tanto que en Courbet, de la mitificación neoclásica del pasado sólo se “hereda la experiencia de afrontar la realidad y sus problemas con la pintura” (Argan, 1977, p. 87).

Este tipo de experiencia, sin embargo, no puede utilizarse como precepto para afrontar la inmediatez de la vida y ver la realidad tal como es. Eisenman afirma que en la propuesta realista del siglo XIX hay una dislocación social, una alienación frente al pasado clásico que se deriva en una preocupación por la revolución, una atención a la clase obre-



ra contemporánea y a las movilizaciones urbanas. Así, en contraposición al realismo oficialista de Luis Napoleón, el “realismo insurgente” de Courbet manifiesta una crisis institucional entre los artistas y las instituciones artísticas (Eisenman, 2001, p. 224). Y esto es evidente en obras de Courbet como *Los picapedreros* de 1850, los *Campesinos de Flagey volviendo de la feria* de 1849, o el *Entierro en Ornans* de 1850 —obras configuradas en formatos demasiado grandes para el tipo de género al que pertenecen—. Estas obras se presentan ajenas a la tradición y al público, toda vez que en ellas se manifiesta la representación de la vida cotidiana de las personas del común de manera superlativa; se privilegia en la indagación la cultura popular, la ambigüedad social, y la diferenciación de clase que la industrialización y la *haussmannización* rápidamente generaron en París.

Estos elementos son, como los azares de su vida, emblemáticos para la consideración de la esfera pública que se ha planteado aquí. Pues desde el escándalo de sus tres cuadros, *Los picapedreros*, *Campesinos de Flagey volviendo de la feria* y el *Entierro en Ornans*, Courbet generó una reacción del público conservador que podría verse como el inicio del vanguardismo y de una clara oposición de carácter político. Las críticas reaccionarias se ensañaban contra su “deliberada fealdad”, pues sólo pretendía dirigirse a un contenido popular y a un público obrero; contra el canon, el de la clase popular, al que recurría porque era distinto al legitimado por la legalidad y la autoridad impuesto por la cultura gobernante. Y con ello abría aún más la brecha de la esfera pública pero, a su vez, legitimaba la autonomía artística desde la posibilidad de “representar y traducir” su personalidad y su sociedad. (Ibíd., p. 232)

4. El bar de las Folies Bergère de Edouard Manet

Manet sostuvo una larga relación con los jóvenes impresionistas que conformaron la *Société Anonyme*. La relación esencial con la pintura impresionista se ve reflejada en el especial interés por fijar la autenticidad de lo real a partir de la pureza de la sensación visual. Este interés se expresa en los aspectos programáticos de los impresionistas y los intereses sustanciales de la obra de Manet. Argan ha visto en estos criterios el ímpetu im-



presionista por romper las reglas del *Atelier*, en su rechazo al claroscuro, a la perspectiva, al modelado, y en su indagación de la “impresión visual de la inmediatez” y la consecuente representación del efecto que genera el mundo exterior en su percepción. Con esto lograron varios cambios: uno, el descubrimiento “del mundo exterior a pesar del continuo cambio que en él se generaba debido al movimiento del espectador” (Eisenman, 2001, p. 258); dos, el distanciamiento de la pintura académica que utilizaba estos elementos pictóricos, como el claroscuro, para su teatralidad y su ilusión de tridimensionalidad; tres, que manifestaban su carencia de interés por las ambiciones de la historia del arte, que era manifestado en el anhelo de expresar mejor el ideal o la reconciliación mediante la idealización, como lo pretendían los románticos y neoclásicos; y por último, había una gran atracción por pintar al aire libre, que los acercaba a la experiencia de la realidad y producía la capacidad de eliminar las barreras entre el artista y el objeto.

A su vez, la obra de Manet está influenciada parcialmente por el realismo de Courbet. Entre los criterios que comparten se destacan el carácter del arte como cifra de la propia época, desplegando su acción en pintar lo que se ve. Comparten la intención de ver sin convenciones, como ocurre en *Las señoritas de las orillas del Sena* de Courbet (fig.1), en donde no hay una alegoría o idealización de las mujeres que se presentan de manera tosca y poco estilizada, que presenta sin una postura definida; aquí no hay nada que nos permita expresar un a priori poético, como lo afirmó Argan. No hay esquema ni engaño para representar la realidad, no hay significación que resalte o determine un paisaje, simplemente es un lugar cualquiera. Además de esto, tanto Courbet como Manet afirman su personalidad y las temáticas que abordan desde “los valores de la conciencia moderna” y, por supuesto, desde una conciencia que sólo se realiza en la experiencia que se hace. Es por esto que el arte realista y las vanguardias afines a él no ofrecen una anécdota, sino un fragmento de la realidad; el lugar no representa un paisaje sino cualquier paisaje (Argan, 1977, p. 110).

Figura 1. Gustav Courbet, *Las señoritas de las orillas del Sena*, 1856.
Óleo sobre tela, 174 × 206 cm



La obra *El bar de las Folies Bergère* (fig.2) fue realizada entre los años 1881-1882, un año antes de la muerte de Manet. Actualmente se encuentra en el Courtauld Institute, en Londres. En la obra podemos ver a una joven camarera que atiende a un cliente. Su rostro, como extraviado y con la mirada perdida aparece limpio en su rosada tez juvenil. Tras de ella un amplio espejo que refleja al caballero que conversa con ella, y al amplio salón lleno de clientes.





Figura 2. Edouard Manet, *El bar de las Folies Bergère*, 1881-1882.
Óleo sobre tela, 96 × 130 cm



El *café-concierto* era un lugar por excelencia de la vida moderna parisina. La representación de Manet es del palacio de la diversión que se hallaba cerca del Boulevard Montmartre en el corazón de París. La modelo es la camarera del lugar, llamada Suzon y que muy seguramente debió asistir al taller del enfermo Manet. El cliente que vemos reflejado en el espejo sería el pintor Gaston Latouche.

En la parte superior izquierda del cuadro aparecen los zapatos verdes de algún artista montado en el trapecio; estas proezas acrobáticas y presentaciones de baile y erotismo eran comunes en el café. La luz de la modernidad se presenta en las claras esferas de iluminación eléctrica acompañando las sobrecargadas arañas impulsadas a gas. El reflejo del espejo permite ver con llamativo traje blanco a la *Démi-Mondaine* Méry Laurent, una bella *cocotte* y tras ella, en beige, a la actriz Jeanne de Marsy; datos circunstanciales a la obra pero que reflejan la contemporaneidad, la fugacidad del presente, y el carácter inquietante del tiempo moderno.



La obra presenta uno de los espectáculos más atractivos para la historia del arte, toda vez que en ella se hace alusión a la mirada espía y agazapada, tan característica del *flâneur*. Nos cuenta Baudelaire que el *flâneur* es la criatura moderna por excelencia. En él se inscribe el antihéroe, que se eleva en su genialidad por encima de la multitud. Su hábitat es la transformada París urbanística de Haussmann y la moda exhibida en vitrinas. Es en este cambio cultural y social donde Baudelaire descubre la pérdida de signos visibles y legibles de identificación social. La ciudad se convierte en un “lugar habitado por extraños, huérfanos y refugiados” (Eisenman, 2001, p. 253).

Y es aquí donde surge la genialidad del *flâneur*, en tanto es una paradoja que sólo existe a partir de la diferencia con la multiplicidad, de la cual necesita nutrirse. Este es el mirón ocioso, el paseante de las calles, el transeúnte que busca tópicos y motivos para su creación, el que ve en cualquier indicio de la vida urbana y su agitación, un espectáculo para captar y crear un mundo, que es artificial. Desde esta perspectiva, el *flâneur* busca identidad a partir de la ausencia de indicadores sociales. Él se nos presenta como el individualista moderno, el curioso de la vida moderna que no carga con el peso histórico de su destino, sino que apepla a la curiosidad para gozar del mundo.

Este es el plano del *flâneur* en el que nos ubica Manet, en la posición del que ve y del que es visto; con esta actitud nos identifica con el cliente Gaston Latouche, como si fuéramos él. La disposición del mostrador de mármol en el primer plano, nos integra en la composición al generar la sensación de que es el espectador quien está realizando la acción del cuadro. Este efecto, al igual que la temática de la vida nocturna parisina y la temporalidad fugaz de los eventos de los cafés pueden apreciarse en otras obras como *El café* y *Mujer sirviendo cerveza* (figs.3 y 4).



Figura 3. Edouard Manet, *El café*, 1878. Óleo sobre lienzo, 77 x 83 cm.



Figura 4. Edouard Manet, *Mujer sirviendo cerveza*, 1879. Óleo sobre lienzo, 77'5 x 65 cm.





La camarera, con su flequillo rubio y las manos sobre el mostrador, es una de las atracciones de la sala, a pesar de su manifiesto cansancio y desinterés frente a la presunta conversación comercial que mantiene con el cliente — nosotros—. Su gargantilla recuerda la delgada cinta de la *Olympia* como un signo de coquetería, al igual que aparece en el *El espejo* de Morisot. Sin embargo, la mujer no aparece idealizada. Al igual que en *Las señoritas de las orillas del Sena* y *El sueño* (1866) de Courbet, la mujer en la obra es una modelo y nada más, no es Venus ni es una alegoría particular. La búsqueda es por motivos de ingenuidad que se hallen en lo popular, como una forma de provocar al público y al crítico, en medio de la extrañeza de la experiencia.

Por otra parte, el espejo ilumina lo que parecería oculto para nosotros, lo que ocurre en el interior del café, y la presencia del interlocutor de sombrero de copa alta. Pero el efecto no refleja con precisión a la mujer, por el contrario, aparece inclinada hacia la derecha, lo que da a entender que el espejo puede ser oblicuo o curvo. Sin embargo, se genera una ambigüedad deliberada al rechazar las leyes ópticas y de la perspectiva en el reflejo de las botellas de champaña, de cerveza rubia inglesa, en la bella naturaleza muerta compuesta de rosas pálidas y descoloridas, y del mármol, que da a entender que el espejo está paralelo a la barra, como puede notarse en el marco dorado del mismo. Con ello logra que el espectador se vea reflejado a sí mismo como si fuera el cliente y, por tanto, presente ese carácter exhibitivo de lo moderno, como elemento que hace parte de la esfera pública. Esta posibilidad genera el espacio de un contrapunteo de lo visto y lo oculto, de lo que no se sabe y lo que todos quieren saber, de lo privado y lo público y, de manera reveladora, aparece la luz de la ilustración: el espectro de la opinión pública, donde se da la posibilidad de generar conciencia, de formar a todos, en el y para el juicio público. De ahí que esta obra se presente como una “utopía de la proximidad” (Bourriaud, 2006), lo que significa que los objetos del mundo del arte pueden considerarse como modelos de acción en lo real; como guías que posibilitan el crecimiento de las relaciones culturales y sociales.

El efecto del espejo y la perspectiva oblicua del espacio relaciona esta obra con el espacio de *La Absenta* de Degas, el cual no es natural sino existencial, psicológico y social. Esta descripción del mundo social implica el interés sobre la vida contemporánea del artista, y su mirada sobre el presente y la



actualidad, rechazando el interés por representar o modelar solo el mundo histórico. En este sentido, la obra es una representación de espacios del acontecimiento y de las posibilidades de la emancipación, donde se desarrolla la conducta individual y la colectiva o, como lo dijo Hegel hace tanto, esta obra, como le corresponde a una obra moderna, manifiesta en la realidad prosaica de la vida nuestros intereses más sustanciales —como hombres de sociedad—, en tanto productos que son de y para nosotros, para nuestro habitar en el mundo de la vida, como guías y formas que nos ayudan a considerar pensante y sensiblemente nuestros contextos sociales. Por otra parte, y si se hace referencia a la composición, en *La Absenta* hay una perspectiva oblicua otorgada por las mesas, que generan el mismo efecto que *El bar de las Folies Bergère*, al introducir al espectador como partícipe de la acción, como si estuviera sentado en el café. Por otra parte, hay una similitud en la ausencia de movimiento del rostro, el cual no manifiesta ni expresión ni gesto, excepto el de una humanidad cansada o desinteresada.

París es la ciudad de los espejos, escribía el alemán Walter Benjamin en 1929, “(...) de ahí la particular belleza de las mujeres parisinas. Antes de que un hombre las mire, ellas mismas se han visto reflejadas decenas de veces. Pero el hombre mismo también se ve reflejado en espejos todo el tiempo; en cafés, por ejemplo [...] los espejos son el elemento espiritual de la ciudad, su escudo de armas”. Porque son los espejos lo que logran recoger el espacio libre y abierto de la calle, y que introduce luego en los cafés. Ese es el espectáculo en el que cae irremediamente el *flâneur*, este es el arte de la apariencia deslumbrante.

Y ahí está la imagen frontal de la Suzon de Manet, que la ha recreado en cada trazo, al instaurar una nueva forma de experiencia y de esfera pública donde el espectador, el público, la puede ver de la misma forma, rechazando, una vez más la fantasía romántica de la idealización mediadora.

Bibliografía

Argan, G. C. (1977) *El arte moderno 1770—1970*. Valencia, España: Fernando Torres.

Bourriaud, N. (2006) *Estética relacional*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora.

Bozal, V. (2003) Estética y modernidad. En: Xirau, Ramón y Sobrevilla, David (editores), *Estética* (427-445). Madrid, España: Trotta.

Eisenman, S. (2001) *Historia crítica del arte del siglo XIX*. Madrid, España: Ediciones Akal.

Serraller Calvo, F. (1993) “La crítica de arte”. En: Serraller Calvo, Francisco (editor), *Los espectáculos del arte. Instituciones y funciones del arte contemporáneo* (13-74). Barcelona, España: Tusquets editores.

Tatarkiewicz, W. (1992) *Historia de seis ideas estéticas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid, España: Editorial Tecnos.

Venturi, L. (1982) *Historia de la crítica de arte*. Barcelona, España: Gustavo Gili.





Calle 59A No. 63-20, Autopista Norte,
Núcleo El Volador, Bloque 43, oficina. 419

Conmutador: (57-4) 430 98 88 Ext. 46218 Fax: (57-4) 260 44 51

Correo electrónico: redestetica_med@unal.edu.co

Medellín, Colombia, Sur América