

ARTÍCULO

De la pintura a la arquitectura: una “ventana” de Édouard Manet

Macarena García Moggia

Instituto de Arte, Universidad Católica de Valparaíso

macarenagarciamoggia@gmail.com

Resumen: Este ensayo aborda la significación de la pintura *Le balcon* (1868), de Édouard Manet, inscribiéndola en una suerte de historia de las representaciones de la mirada y, más específicamente, en una historia del tópico de la ventana. Ligado en lo esencial a la pintura, dicho tópico escenifica, desde sus orígenes, la relación entre pintura y arquitectura, relación que se problematiza en este lienzo ya sea mediante la transgresión de los límites entre interior y exterior, ya sea a través de una tematización de la mirada que descentra el lugar del observador y nos devuelve el reflejo dinámico y disperso de una ciudad moderna.

Palabras clave: mirada, ventana, cuadro, observador, Manet.

From the Painting to the Architecture: a Édouard Manet’s Window

Abstract: This essay addresses the signification of the Édouard Manet’s painting *Le balcon* (1868), inscribing it in a history of the gaze representations and especially, in a history of the windows topic. Essentially related to the painting, that topic reenacted, from its origins, the relationship between picture and architecture, a relationship that is problematized by this work either by the transgression of the limits between interior and exterior, or by a gaze’s treatment that de-centers the observer’s place returning the dynamic and scattered reflection of a modern city.

Keywords: gaze, window, canvas, observer, Manet.

Della pittura alla architettura: una finestra di Édouard Manet

Sommario: Questo articolo discute il significato del dipinto *Le balcon* (1868), di Édouard Manet, collocandolo in una sorte di storia delle rappresentazioni dello sguardo e, più in particolare, nella storia del *topos* della finestra. Collegato essenzialmente alla pittura, quel *topos* mette in scena, fin dall'inizio, il rapporto tra pittura e architettura, rapporto che diventa problematico in questo quadro sia attraverso la trasgressione dei confini tra interno ed esterno, sia attraverso una tematizzazione dello sguardo che decentra il luogo dell'osservatore e ci ritorna la riflessione dinamica e diffusa di una città moderna.

Parole chiave: sguardo, finestra, quadro, osservatore, Manet.

En una hipotética historia de las representaciones de la mirada, al menos un capítulo estaría dedicado, de seguro, al tópico visual y literario de la ventana. Así lo sugiere Stoichita cuando en *Ver y no ver* reclama la escritura de esa historia. Una historia que tanto como los dispositivos de configuración visual de la imagería análoga y digital, debiera acaso incorporar la ventana en cuanto técnica de abstracción visual y de producción de imágenes ligada a la pintura pero, antes que nada, a la arquitectura.

El concepto proviene de la antigüedad romana. Fueron ellos quienes abrieron por primera vez unos rectángulos en la pared, posiblemente destinados menos a la entrada de la luz, para lo que se utilizaba el *Compluvium*, que al ingreso y circulación del viento, o *ventus*, de donde proviene la etimología de la palabra *ventana* en español, así como de la inglesa *window*, derivada de *wind*, aunque no se agote en ello su significación. En efecto, tanto la palabra en italiano, *finestra*, como en francés, *fenêtre*, ambas derivadas del latín *fenestra*, poseen una raíz distinta, proveniente del griego, relativa a aquello que aparece o resplandece: *phan* o *phaino*, contenida también en vocablos como "fenómeno" o "epifanía". En esa línea, la ventana se perfila como una apertura en la pared que permite el ingreso de la luz y, seguido de ello, la aparición tanto de aquello que del interior se ilumina como de aquello que reluce desde el exterior, en un juego entre

la luz y la oscuridad y entre el adentro y el afuera que incorpora toda la carga simbólica que compete a ambas, especialmente en lo relativo al problema de la mirada.

Anne Friedberg (2006) y Gerard Wajcman (2006) aportan algunos datos históricos al respecto. Ambos coinciden, por ejemplo, en que el descenso de la ventana a la altura de los ojos, convirtiéndose de esa manera en vehículo para una imagen, no se constituiría como un valor sino hasta el Renacimiento. No es raro, por lo mismo, que uno de los principales teóricos del arte humanista del *quattrocento*, como fue Leon Battista Alberti, utilizara la ventana como metáfora del cuadro construido según las reglas de la perspectiva. "Cuando pinto", decía, "primero que nada dibujo un cuadrado de ángulos rectos tan grande como me plazca, y al cual considero una *ventana abierta* a través de la que observo lo que deseo pintar" (1996, p. 21).

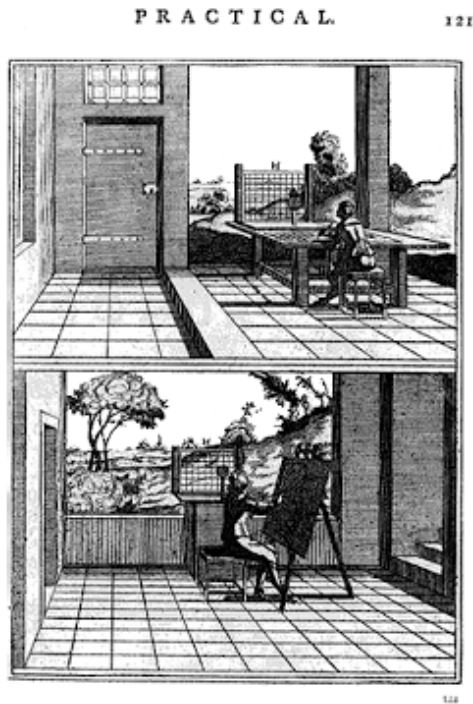


Figura 1

El rendimiento de la metáfora es conocido. Erwin Panofsky, en un estudio señero sobre la perspectiva y su función simbólica en la cultura occidental, se refiere a la “ventana” albertiana como una intuición “perspectiva” del espacio, donde la superficie *material* pictórica o en relieve sobre la que aparecen las formas de las diversas figuras, “es negada como tal y transformada en un mero “plano figurativo” sobre el cual y a través del cual se proyecta un espacio unitario que comprende todas las diversas cosas” (2010, p. 11). En esa negación de la superficie material sobre la cual se configura una imagen, superficie que alude tanto al soporte como al marco que encuadra la mirada, se prefigura un eje de la “historia” de la mirada occidental –que al negar el soporte se naturaliza a sí misma por medio de un ideal de transparencia– así como una relación del hombre con el mundo que se proyecta *a través* de la ventana. Como ha señalado Hans Belting (2012), el motivo renacentista de la ventana supone una *scission* entre dentro y fuera que determinó en gran medida el pensamiento occidental: “Lo interior representó, desde los albores de la Edad Moderna, el lugar simbólico del sujeto (el yo), mientras que el mundo exterior sólo era accesible a través de la mirada” (p. 204). El motivo pictórico que hace de la ventana un cuadro dentro del cuadro, tan propio del renacimiento italiano, pero sobre todo holandés, vendría precisamente a remarcar esa escisión.

Pero no será hasta el siglo XIX cuando las representaciones de la ventana en pintura, así como también en literatura, constituyan un verdadero topos, esto es, un sistema codificable de variaciones formales ligadas a una cierta tradición y a un lenguaje que la época transforma en un lugar común. El sentido de su recurrencia en el Romanticismo, Naturalismo, Impresionismo y Simbolismo puede asociarse, según Rewald (2011), a una intensificación de la contraposición fundamental que se establece en la época moderna entre la vida que transcurre en un espacio interior, conocida, limitada, burguesa, y un espacio exterior, el afuera que se proyecta tras la ventana, ya se trate de la naturaleza como símbolo de lo inefable en el Romanticismo, ya se trate de la ciudad moderna con su caos y dinamismo en el caso, por ejemplo, del Naturalismo. Sin embargo, tal como plantean Victor Stoichita (2005) o Bernard Stiegler (2012), lo que pondría en juego este tópico decimonónico es ante todo una cierta tematización de la mirada, transformada la ventana en una especie de aparato óptico que agudiza la percepción y la estructura en múltiples sentidos, volviéndose una suerte de máquina

de ver pero también de producir imágenes e historias. Se trata, pues, de ventanas desde las que quien mira se empeña activamente en escrutar los vericuetos de aquello que aparece tras el cristal, sin necesidad de eludir la función de mediación, esto es, su cualidad de dispositivo o aparato material que media el encuentro con lo real. Ventanas que de acuerdo con Jonathan Crary (2008b) habría que pensar en continuidad con las innovaciones técnicas en el campo de la óptica y los dispositivos de observación y reproducción de imágenes que se multiplican en el transcurso del siglo, y que pondrían en tensión, por no decir en crisis definitiva, el modo en que sujeto observador y objeto observado han sido dispuestos de acuerdo a las normas del espacio proyectivo, ya sea desnaturalizando el punto de vista, ya sea multiplicando o diversificando hasta el paroxismo los puntos de fuga que organizan el campo visual, con lo cual proceden a destituir eso que John Berger (1975) ha llamado el "ojo soberano" del espectador, en alusión a la soberanía de un observador modelo que hace de su mirada el centro de todo aquello que convenimos en llamar "realidad".

Édouard Manet es uno de los pintores que lleva más lejos esta transformación en la historia de las representaciones de la mirada. En su pintura *Le Balcon*, de 1868 (figura 2), el tópico de la ventana revela una "organización del ojo" –para emplear un término de Zola (2010)– que es nueva y que pone en entredicho tanto la concepción del cuadro como ventana, como la separación misma entre interioridad y exterioridad, o entre dentro y fuera de cuadro que supone un cristal y un marco para la mirada.

Vemos en primer plano a tres personajes vestidos con suma elegancia, un hombre y dos mujeres, el primero de pie, con un cigarro en la mano y una corbata azul que resalta sobre el blanco de la camisa en el centro de la imagen; la segunda de pie también, más baja, al costado derecho del varón, lleva un traje blanco y sostiene entre sus manos una sombrilla verde esmeralda que hace juego con la cofia blanca orlada en verde de su cabeza, así como con la cinta del collar que lleva puesto la tercera figura, otra mujer vestida de traje blanco sentada sobre un taburete negro en el lado izquierdo de la pintura. Se trata del pintor paisajista Antoine Guillemet, la violinista Fanny Clauss y la pintora impresionista Berthe Morisot.¹ Los tres dirigen sus miradas hacia puntos distintos e inconexos. Al fondo, una cuarta figura se asoma en penumbras: es un

sirvienta que porta en lo alto una bandeja y cuya mirada difusa, apenas entrevista, parece dirigirse directamente al espectador.



Figura 2



Figura 3

La escena se enmarca en el rectángulo que define el marco de una ventana con balcón, ofreciendo un desdoblamiento de la imagen en el interior mismo del lienzo. Como ha destacado Jonathan Crary (2008a), las líneas horizontales y verticales que definen la composición del lienzo se duplican con exactitud en las líneas que conforman el marco de la ventana, definido en este caso por unas contraventanas de madera que pintadas de color verde limitan el cuadro en sus costados, así como por un enrejado del mismo color que ocupa la mitad inferior y que, tras un entramado de barrotes en cruz, otorga visibilidad a la superficie sobre la que se yerguen los cuerpos. Según Michel Foucault, “no es que Manet quisiera (con ello) 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” (2004, p. 48).

A diferencia del motivo de la ventana como cuadro dentro del cuadro, en esta obra de Manet la ventana ocupa el primer plano, es decir, es, en su totalidad, el cuadro. No hay fuera del marco de la ventana. En ese sentido, entra en relación con pinturas como *Mujeres en la ventana* (1670), de Bartolomé Esteban Murillo, o con las *Majas en el balcón* (1810-12), de Francisco de Goya, del que resulta una evidente traducción.¹

En todas ellas, la luz iluminando el primer plano oscurece por contraste el fondo; en vez de penetrar al interior de forma paulatina para generar así un efecto de profundidad, se queda únicamente fuera, esquivando la interioridad. Por lo mismo, la profundidad resulta elusiva: *El balcón* es un cuadro más bien plano donde el uso de colores directos hace que la “luz omnipresente se mezcle con las cosas y las avive”, como dice Mallarmé (2012, p. 32). Las sombras desaparecen bajo la incidencia de un sol de medio día sobre los personajes, produciéndose un efecto de contraluz que deja toda la luz de un lado y toda la oscuridad del otro, “como si la propia verticalidad del lienzo separara un mundo de sombra, que queda detrás, y un mundo de luz, que queda delante” (Foucault, 2004, p. 50). Así, el primer plano en que se sitúa el marco de la ventana respecto de lo que acontece en su interior, reemplaza la iluminación ficticia que recae sobre los personajes y forma los relieves en una tradición pictórica que acostumbraba representar ventanas por las que entra la luz, por una ventana iluminada de frente, invirtiendo, además, la fórmula de acuerdo a la cual los grandes elementos arquitectónicos tenían que quedar inmersos en

la penumbra del cuadro, representados en oscuro, mientras que eran los personajes los que aportaban el color. Como hace notar Foucault (2004), en *El balcón* los personajes están pintados en blanco y negro, en tanto que los elementos arquitectónicos, en vez de estar inmersos en la penumbra, son destacados con un verde estridente.



Figura 4



Figura 5

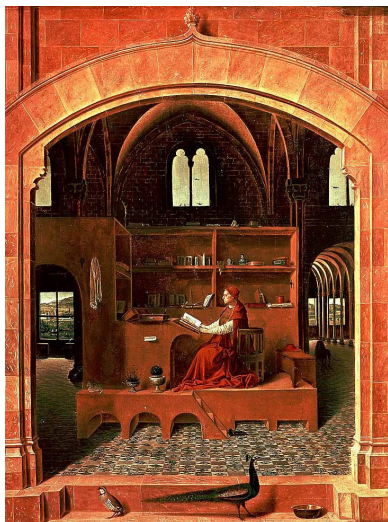


Figura 6

Esta inversión valórica entre los elementos arquitectónicos y aquellos propiamente narrativos, redundando en un desplazamiento de la posición que la ventana le asigna al espectador. En primer lugar, el corte que efectúa el marco de esta ventana es arbitrario, ya no respeta las leyes de la pintura establecidas por Alberti. A diferencia, por ejemplo, del *San Jerónimo en su estudio* (1474-5), de Antonello da Messina, donde también aparece el marco de una ventana en un primer plano, la ventana de Manet no centra la imagen ni la organiza de acuerdo a un sistema de líneas, perspectiva o punto de fuga, sino que, por el contrario, confiere al marco “todo el encanto de la delimitación casual pero al mismo tiempo esencial”, dice Mallarmé, “como cuando en el instante de una mirada abarcamos una escena que hemos enmarcado con nuestras manos y nuestra mirada fija todo aquello que estima merece atención” (2012, p. 34).

En efecto, el equilibrio que mantiene esta pintura es precario, su asimetría se suspende en líneas compositivas que si bien guardan relación entre sí, obedecen exclusivamente al modo particular en que el pintor organiza su mirada. Y esa mirada, el ojo de Manet, es uno que ante todo resulta incierto, movedizo, nunca se sabe con exactitud el lugar desde donde ve. En este caso, ese lugar resulta casi imposible: para ver de frente la imagen, a la distancia en que nos muestra, el pintor/observador tendría que estar flotando en el aire, o en un balcón

del frente, para lograr ese encuadre, y ni siquiera así. La indefinición respecto del punto de observación del autor deja al espectador en la misma situación: el lugar exacto, fijo e inamovible que la pintura clásica le asignaba al espectador, en un lienzo como este queda puesto en entredicho, pese a la extrema proximidad de los personajes, que casi se dejan tocar. Dicho de otro modo, la ausencia de normatividad respecto del punto de vista hace que el lienzo se presente como un espacio ante el cual y con respecto al cual podemos desplazarnos, instaurando lo que Bourdieu llama "la pluralidad de puntos de vista que está inscrita en la existencia misma de un campo" (1997, p. 202).

De acuerdo a la lectura que hace Jonathan Crary (2008a) del problema de la percepción en la pintura de Manet, un cuadro como este "nos saca de cualquier circuito estable de visión, para situarnos en un escenario en el que ni el ojo ni los objetos del mundo pueden entenderse en términos de posiciones fijas e identidades estables" (p. 91). Ese escenario se define por un contexto en el que se vuelve poco a poco evidente que las condiciones de la percepción humana se estaban reconstituyendo con nuevos componentes, reconfigurándose en múltiples niveles de acuerdo a un principio dinámico y temporal que se vuelve manifiesto, en este lienzo, sobre todo si atendemos al cruce de miradas que desde la ventana se proyectan hacia el exterior, que es un afuera del afuera en el que ya se encuentran los personajes. ¿Qué ven? No lo sabemos. Solo sabemos que cada uno de ellos ve algo distinto: él, con su mirada atónita, inexpresiva, pasmada, dirigida hacia nada. Una atención suspendida. La mujer de la derecha, Fanny Clauss, insinúa una mirada de frente pero esquiva, deja caer a un lado los ojos como quien evita mirar porque se sabe observada. Y la mirada de Berthe Morrisot, del otro lado sentada, tal vez la más expresiva, es una mirada que se proyecta a lo lejos, que bien podría contemplar con atención la muchedumbre que se propaga en las calles tanto como el lento desfile de sus pensamientos. Como sea, cada uno de ellos ve algo que el espectador no ve, vale decir, lo que para nosotros resulta invisible. El lienzo nos confronta con esa invisibilidad. En palabras de Foucault (2004), no es sino una manifestación de la invisibilidad en sí misma.¹

Por ese motivo, de cara a esta pintura no sabemos hacia dónde mirar. Es algo difícil sostener frente a ella una visión de totalidad. Nos dispersa. Nos distrae. No concentra la realidad enmarcada sino que, por

el contrario, la expande, ya sea a través del fuera de cuadro al que nos envían las miradas de cada uno de los personajes, ya sea mediante el efecto de espejo que insinúa tanto la frontalidad de la composición, como esa mirada que desde la oscuridad se nos devuelve. “Ante una tela de Manet –apunta Stoichita– el espectador se siente observado. Ya no es él únicamente quien mira el cuadro, sino el cuadro el que lo mira a él” (2005, p. 74). Se trata, por lo mismo, de una ventana que traspasa el límite que separa el dentro y fuera del marco, tanto así como el dentro y fuera de cuadro.

¿Es acaso otro el tema de esta pintura que una transgresión de esos límites?

Más allá de esa transgresión, *Le balcon* no refiere nada. Niega por completo la elocuencia. No hay en él otro tema que aquello que se ve, a saber, tres, más uno al fondo, en total cuatro personas que miran. El cuadro produce la misma fascinación en estado puro que según George Bataille produce en el espectador la *Olimpia* de Manet: “la fascinación de la existencia que soberanamente, silenciosamente, ha cortado el lazo que la unía a las falacias que la elocuencia había creado” (2003, p. 65). En este lienzo, como en parte importante de la obra de Manet, la elocuencia se retira en beneficio de la desnudez de la pintura, considerada en su dimensión puramente material –misma materialidad del espacio que la pintura del *quattrocento* intentaba velar–, o bien, en su dimensión eminentemente abstracta, vale decir, relativa a la idea de la pintura en cuanto encuentro del ojo primigenio, absoluto, con el aspecto puro de las cosas, con “aquello que vive perpetuamente pero muere en cada instante”, para decirlo con Mallarmé (2012, p. 53).

Esa emancipación de la pintura respecto del oído narrativo equivale a una emancipación de la mirada (percepción) respecto de la tradición pictórica. La ventana de Manet desliga la percepción de cualquier modelo de interioridad, no persigue más que traerlo todo a la exterioridad de una superficie plástica que se entrega por completo al ojo. En ese sentido, la apertura de las contraventanas representa una ruptura de la tradición de la ventana en cuanto encuadre y pre-figuración de la mirada, extendiendo una invitación a aprehender el espacio y el mundo que “aparece” de manera directa, como si fuera, cada vez, la primera vez.



Figura 7

A principios del siglo XX, Walter Benjamin pensó un modelo de mirada similar a propósito de la decadencia de la arquitectura de los pasajes construidos en París durante el siglo XIX. En contraposición al acicalado interior burgués que cerraba puertas y ventanas para construir sus propios “palacios de ensueño”, como decía Baudelaire, los pasajes borraban la frontera entre interior y exterior, transformada la ventana, acaso, en una vitrina ante la cual se dispersan las miradas tal como ocurre en esta obra de Manet.

En una hipotética historia de las representaciones de la mirada, cabrá pensar, entonces, otro capítulo que tome en cuenta la relación entre la transformación arquitectónica de la ciudad y los modos en que la historia del arte se ha representado la mirada; otro capítulo ligado, posiblemente, menos a los motivos tradicionales de la pintura que al surgimiento de la fotografía.



Figura 8

Notas

- 1 Berthe Morisot era cuñada y amiga íntima de Manet. Un año después de posar para *Le balcon*, pintó en 1869 un lienzo conocido como *Young Woman Seated at a Window*, retrato de su hermana Edma Pontillon frente a la ventana que puede leerse en continuidad con la pintura de Manet.
- 2 Es conocida la admiración que sintió Manet por Goya, cuyas obras presenció en el viaje que realizó por España y que tanto influyó en su pintura temprana: el contraste de los colores y la inversión de la relación tradicional entre la luz y la oscuridad fueron quizás las principales lecciones del maestro. Sobre la relación entre Manet y Goya, Robert Hughes (1997) observa lo siguiente: “Manet le imitaba con asiduidad –sus parisinas en el balcón son las *majas* de Goya transportadas a París, su corrida es un homenaje directo a la serie *Tauromaquia* de Goya” (pp. 67-68). La misma comparación puede hacerse entre la *Ejecución de Maximiliano* (1867), de Manet, y *El tris de Mayo* (1814), de Goya, así como entre la *Olimpia* (1863) de aquel, y *La maja desnuda* (1800) del español.
- 3 Según Gilles Deleuze (2009), será el observador como un cuerpo vidente cinético, puesto en movimiento, que se desliza a lo largo de trayectorias sociales y temporales indeterminadas, aquel que vuelva posible la invención del cine en la década de 1890.

- 4 Podría leerse en esa clave la reelaboración que hace Magritte de esta pintura en *Perspective II* (1959), en la que los cuerpos de los personajes son reemplazados por ataúdes.

Referencias

- Alberti, L. B. (1996). *Tratado de la pintura*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bataille, G. (2003). *Manet*. Valencia: Colección de Arquitectura 48, IVAM, Documentos 9.
- Belting, H. (2012). *Florencia y Bagdad*. Madrid: Akal.
- Berger, J. (1975). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bourdieu, P. (1997). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Crary, J. (2008a). *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Madrid: Akal.
- Crary, J. (2008b). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac.
- Deleuze, G. (2009). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (2004). *La pintura de Manet*. Barcelona: Alpha Decay.
- Friedberg, A. (2006). *The Virtual Window: from Alberti to Microsoft*. Cambridge: MIT Press.
- Hughes, R. (1997). *A toda crítica*. Barcelona: Anagrama.
- Mallarmé, S. (2012). *Édouard Manet o la mirada recobrada*. Madrid: Casimiro.
- Panofsky, E. (2010). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets.
- Rewald, S. (2011). *Rooms with a View. The Open Window in the 19th Century* (Exh. Cat.). The Metropolitan Museum of Art, New York: Yale University Press, New Haven and London.
- Stiegler, B. (2012). *La quietud en movimiento. Una breve historia cultural de los viajes en y alrededor del cuarto*. Buenos Aires: Paidós.
- Stoichita, V. I. (2005). *Ver y no ver*. Madrid: Siruela.
- Wajcman, G. (2004). *Fenêtre: chroniques du regard et de l'intime*. París: Verdier.
- Zola, E. (2010). *Escritos sobre Manet*. Madrid: Abada.