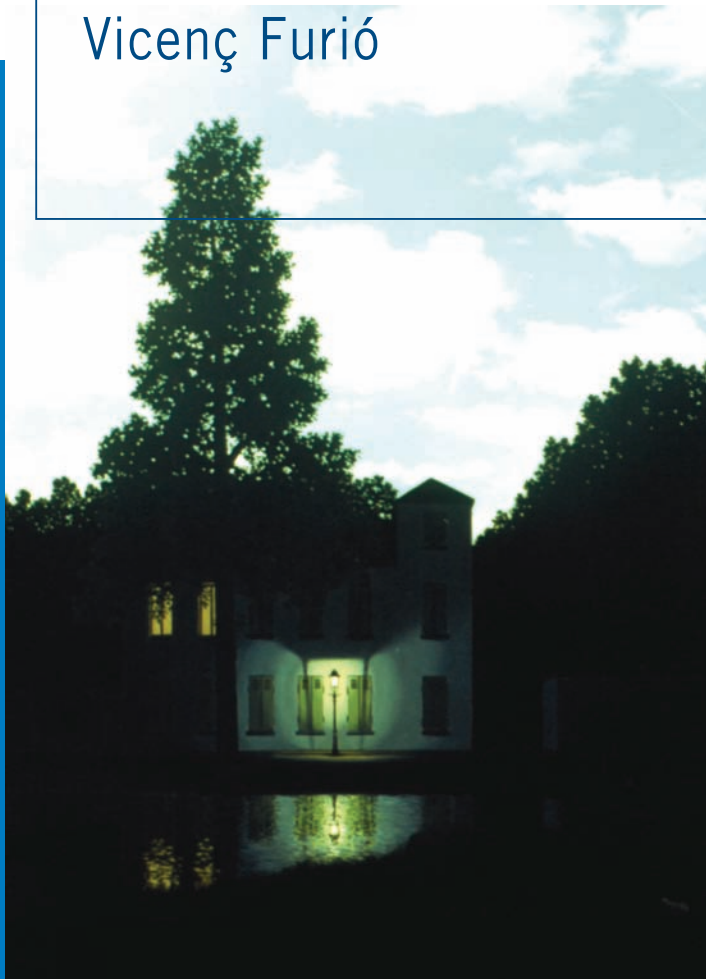


Ideas y formas en la representación pictórica

Vicenç Furió



Sumario

Prefacio a la segunda edición	11
Prefacio a la primera edición	15
I. INTRODUCCIÓN: REPRESENTACIÓN Y CONTEXTO	17
II. SOBRE LOS ANÁLISIS FORMALES	41
1. Los límites de la interpretación	43
2. Las geometrías ocultas	67
3. El análisis «sin sentido»	93
III. SOBRE LA «SINTAXIS» VISUAL	107
1. Formas y metáforas	109
2. El color, una realidad esquiva	121
3. La lectura de la imagen	131
4. Pintura y equilibrio	143
IV. FORMAS DE INTENCIÓN, MODOS DE ATENCIÓN	157
1. Lo que sabemos y lo que vemos	159
2. El problema del significado	177
3. Formas y objetivos	191
4. Espacio, tiempo y pintura	219
Índice analítico	255
Índice de ilustraciones	267

Los límites de la interpretación

Aunque escrito posteriormente a su época de profesor en la Bauhaus, el libro de Johannes Itten, *Kunst der Farbe*,¹ refleja los planteamientos teóricos y metodológicos de esta celebrada escuela —entre ellos su formalismo— e incluye numerosos análisis de obras pictóricas. En su versión francesa, Ré Soupault, autor del prólogo, afirma que Itten «ha intentado no solamente revelar las leyes de los colores que han sido aplicadas en las obras, sino también *descubrir su sentido profundo*, su espíritu» [el subrayado es nuestro].² Consideremos a continuación lo que dice Itten sobre el conocido bodegón de Zurbarán, hoy de la Fundación Norton Simon de Pasadena y anteriormente de la colección Contini-Bonacossi (fig. 3):

La pintura está construida a partir de dos clases de tonalidades principales. Los tonos claros de los limones y de las naranjas, con la parte iluminada del cesto, y los tonos luminosos de la rosa y de la taza constituyen un plano. Los tonos sombreados de las frutas y del cesto, así como los del plato metálico, de la taza y de la rosa, se unen al tono oscuro de la mesa y del fondo. Las flores de la rama de naranjo y las partes iluminadas de las hojas verdes se vinculan a los tonos claros, y sus tonos oscurecidos por las sombras lo están al plano sombreado del cuadro. *Nace así una impresión global de calma tranquilidad*, puesto que las diferencias de valores tonales en el interior de los grupos de claroscuro son muy débiles. [El subrayado es nuestro].³

1. Ravensburg, Maier, 1961. Utilizaremos aquí la versión francesa, *Art de la Couleur*, París, Dessain et Tolra, 1981.

2. J. Itten, *op. cit.*, p. 6. Todas las traducciones de citas y textos de los que no existe versión castellana son nuestras.

3. *Ibidem*, p. 58.

Naturalmente existe la posibilidad de que el autor de un prólogo no haya captado las verdaderas intenciones del autor del libro para el que ha escrito el preámbulo, o simplemente que se haya excedido en su valoración. Pero aunque así fuera en este caso, nada nos impide plantear si el «sentido profundo» del bodegón de Zurbarán se reduce a esta «impresión de calma y tranquilidad» a la que Itten se refiere.

Será útil pensar en ello considerando al mismo tiempo que el lienzo de Zurbarán podría ser un homenaje a la Virgen. En el marco de su estudio sobre la cultura española del Siglo de Oro, Julián Gállego ha señalado el carácter simbólico de esta pintura, en la que las cidras —no limones— aludirían a un fruto pascual que todavía hoy se utiliza en Italia en la paraliturgia pascual, las naranjas y sus flores simbolizarían la virginidad y la fecundidad, la rosa el amor divino, y la taza de agua la pureza fértil.⁴

El género pictórico de la naturaleza muerta es ciertamente ambivalente. Recordemos tan sólo que la inicial popularidad de los bodegones fue debida a la admiración de los coleccionistas de curiosidades por sus efectos de *trompe-l'oeil*, aunque también cabe advertir que la propia naturaleza de los objetos representados —las frutas y las flores son objetos de goce sensible— hace que en cierto modo las naturalezas muertas lleven, para quien así quiera interpretarlo, el motivo de la *vanitas* incluido.⁵ No ignoramos, por otro lado, que hay que estar en guardia en relación con las excesivas lecturas simbólicas que han venido proliferando sobre este género, con frecuencia sin pruebas suficientes. A.E. Pérez Sánchez, por ejemplo, ha defendido convincentemente, basándose en la literatura contemporánea, que muchos bodegones españoles de los siglos XVII y XVIII se debieron realizar con el propósito de exhibir la habilidad imitativa y con una función simplemente decorativa, y que los casos en que este tipo de obras se hicieran con una finalidad simbólica son menos frecuentes de lo que se ha supuesto. Pero a pesar de ello y de que, en relación con el bodegón de Zurbarán, Pérez Sánchez nos advierte que «esta severa ordenación de piezas comunes podría, como en van der Hamen, no ser otra cosa que la elegante transposición de un severo aparador de aposento», también admite

4. Puede verse J. Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar, 1972 (1968), pp. 232-243, esp. p. 239, o también J. Gállego y J. Gudiol, *Zurbarán*, Barcelona, Polígrafa, 1976, p. 49.

5. Puede verse E.H. Gombrich, «Tradición, y expresión en la "naturaleza muerta" occidental», en *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Barcelona,



FIG. 3. Francisco Zurbarán, *Bodegón*. 1633.
Pasadena, Norton Simon Foundation.

que existen razones —como el evidente contraste con las mesas de bodegón de Velázquez o Loarte o la conocida religiosidad del artista— que hacen plausible la interpretación de homenaje mariano que ha señalado Gállego.⁶

Entre otros aspectos se ha destacado la austeridad, la severidad e, incluso, la cualidad de religioso misterio y de contención ritual que presenta la composición de Zurbarán. Es muy posible que estas metáforas señalen con acierto algunas características de la obra. Pero adviértase que si Gállego tuviera razón, quedarse ahí no sólo supondría ignorar uno de los principales objetivos del cuadro, sino también renunciar a comprender *en relación a qué* determinados efectos —incluidos los de «calma y tranquilidad»—, adquirirían su más pleno sentido.

Es evidente que el análisis formal, por sí solo, no nos conducirá al probable significado simbólico del bodegón de Zurbarán. Aunque tampoco podrá refutarlo, puesto que para intentar verificar cualquiera de ambas posibilidades habría que tomar en cuenta muchas otras circunstancias, tanto personales como del contexto en el que el bodegón se realizó. Entre ellas se ha aludido al tipo de cultura visual y simbólica del Siglo de Oro, a la relación del lienzo de Zurbarán con la tradición pictórica de este género y a la propia religiosidad del artista. Pero aún podrían añadirse otros aspectos, como por ejemplo las características del resto de su obra —incluidos los dos cuadros cuyo principal protagonista es la Virgen y en los que encontramos la misma taza y la rosa del bodegón, lo que ayuda a reforzar la hipótesis de su sentido religioso⁷— los intereses de sus clientes y la naturaleza de los encargos, o bien los testimonios de sus contemporáneos,

Seix Barral, 1968 (1963), pp. 125-137, esp. p. 136. Este artículo es una recensión de la versión inglesa del libro sobre la pintura de naturalezas muertas de Charles Sterling, *La Nature Morte de l'Antiquité à nos jours*, París, 1959 (1952).

6. Puede verse A.E. Pérez Sánchez, «El género de bodegón, y su sentido», en *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*, catálogo de la exposición celebrada en el Museo del Prado de noviembre de 1983 a enero de 1984, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983, pp. 13-19. Su opinión sobre el bodegón de Zurbarán está en la p. 76. Aunque en relación con una cultura distinta como fue la holandesa del siglo xvii, un estudio que también nos alerta sobre ciertos excesos de la iconología y de algunos autores demasiado inclinados a encontrar significados ocultos y simbólicos, es el importante libro de Svetlana Alpers, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo xvii*, Madrid, Hermann Blume, 1987 (1983). En relación a los bodegones véase cap. III, pp. 118-177.

7. Se trata de *La curación milagrosa del Beato Reginaldo de Orleans* (Iglesia de la Magdalena, Sevilla), y de *La Virgen niña, San Joaquín y Santa Ana* (colección Contini-Bonacossi, Florencia).

artistas, tratadistas o cualquier persona que hubiera podido relacionarse con Zurbarán y con su obra.

Naturalmente la información histórica no sólo es necesaria en este caso. Sin salirnos de este género, podemos ver con otro ejemplo si la intencionalidad de una obra es demostrable a partir únicamente de la valoración, por minuciosa que ésta sea, de sus aspectos formales. Según Louis Marin —uno de los fundadores de la semiología pictórica— el significado de la naturaleza muerta de Baugin, titulada *Postre de barquillos* (fig. 4), radica en sus particulares alusiones sociales. Consideremos este detallado análisis, incluido en sus *Estudios semiológicos*:

[...] la mirada juega en un recorrido triangular entre los tres objetos: el plato de estaño con los barquillos, la botella con su envoltura de paja amarilla y el vaso del cristal labrado, lleno de vino. El recorrido es exigido por la fortísima tensión de las horizontales de la mesa que tienen la pureza de una figura geométrica y por la vertical del vaso de la izquierda, que dibujan al fondo un ángulo recto perfecto. Sin embargo, este rigor va a ser de alguna manera modificado -inquietado- por sutiles desequilibrios: el plato que desborda la mesa crea un equilibrio frágil, inestable, subrayado por la intensidad de la sombra que cae sobre el mantel; la oblicua del reborde de la mesa que, interrumpiendo por la izquierda el asiento de los objetos, cava la composición en profundidad y abre un vacío, de tal modo que el centro de gravedad del conjunto se encuentra trasladado a la derecha. Los desequilibrios juegan en el segundo plano del recorrido de lectura; lo subtienden y lo animan. No son leídos por sí mismos, pero atraviesan la composición con una sorda inquietud. En cuanto a los objetos que constituyen los polos del recorrido de la mirada [...] están colocados con toda independencia formal. Sin embargo, entre ellos, funciona un sistema de llamamientos plásticos y coloreados que les une más rigurosamente que una agrupación real: el amarillo de la botella y el amarillo de los barquillos, el barquillo de la izquierda, en oblicuo en el frágil andamiaje, designa la botella; los llamamientos que la sostienen designan el vaso, mientras que el cordón de paja de la botella rima con la curvatura del vaso. Si entonces nos detenemos en la sustancia pictórica —no se trata de la de los objetos del mundo representados en el cuadro, sino de la materia coloreada de las figuras del cuadro— seremos sensibles a la plenitud sabrosa, cerrada sobre sí misma del amarillo paja de la botella, el amarillo que llaman y designan los barquillos, pero en un mundo completamente distinto: trabajado por las sombras, amarillo inestable que es el de la materia porosa y crujiente de la pasta del pastel: llamamiento del amarillo, pero en una oposición de las

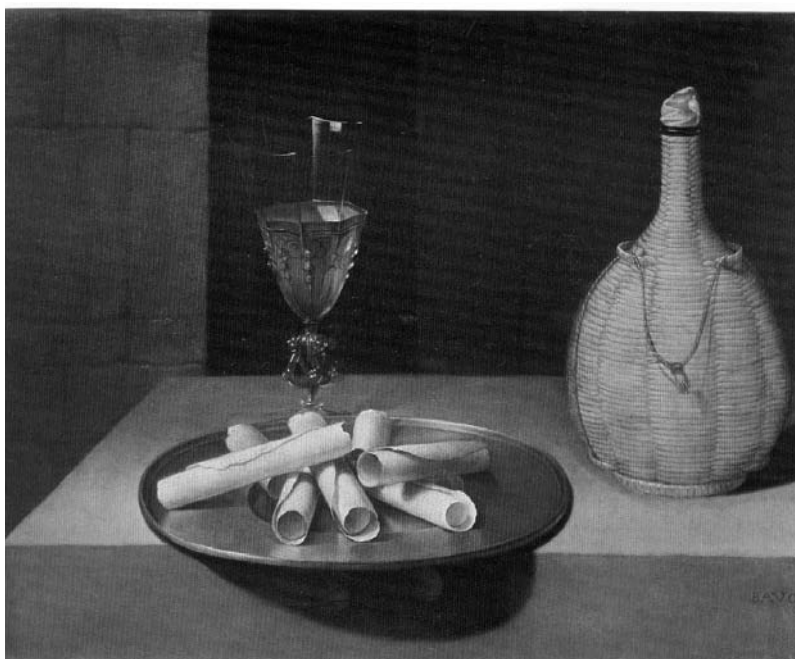


FIG. 4. Lubin Baugin, *Postre de barquillos*. Hacia 1631. París, Louvre.

materias. Del mismo modo, entre la botella y el vaso se notará la evocación de forma (el vaso es esquemáticamente la forma invertida de la botella), pero en la oposición de los colores (rojo, gris, blanco del vaso/amarillo de la botella). Por el contrario, entre el plato de barquillos y el vaso encontraremos una oposición de colores (rojo/amarillo), pero una semejanza de materia (fragilidad, porosidad de los pasteles/transparencia del vaso). Del mismo modo entre el plato de estaño pleno, sólido, metálico, pero animado de reflejos, y el vaso cuya materia es, sin embargo, tan diferente. Así, el juego de las materias, de las formas y de los colores es un sistema de desequilibrios o de diferencias compensadas por identidades o semejanzas que dan al cuadro, en su simplicidad, un ritmo de composición. *Este equilibrio trabajado por sutiles desequilibrios es, a su vez, plano de expresión de un sistema más extenso de significaciones que es el plano de la connotación*: la rusticidad, la honradez sabrosa de la botella y el tratamiento sencillo y directo de la mesa y del fondo se oponen a la afectación frágil del vaso y de los barquillos y al refinamiento del gusto que implica. ¿Pobreza noble por un lado, refinamiento amanerado e inestable por el otro? Si, como indica Barthes, la connotación remite siempre a una significación difusa, general y global, a una suerte de fragmento ideológico, tenemos en esta tela, a la vez sencilla y misteriosa, *la oposición entre la vida noble y honrada del sencillo burgués y el refinamiento afectado de la vida aristocrática. Por su significado, el plano de connotación comunica estrechamente con la cultura y la historia que constituyen el contexto del cuadro*. [Los subrayados son nuestros]⁸

Señalemos, en primer lugar, que no encontramos ninguna diferencia esencial entre este análisis *semiológico* y un análisis formal. El autor ha centrado su atención en el recorrido de la mirada, en la rigurosa construcción de horizontales y verticales rota por sutiles desequilibrios, en las repeticiones formales y cromáticas, etc. No cabe duda, sin embargo, que el comentario de Marin va más lejos que el de Itten, no tan sólo por su lectura formal —más completa y detallada— sino también, y sobre todo, porque avanza una hipótesis sobre el significado de la obra. Marin da este paso anunciando que «este equilibrio trabajado por sutiles desequilibrios es, a su vez, plano de expresión de un sistema más extenso de significaciones que es el plano de connotación», y termina afirmando que el juego de desequilibrios y de similitudes y oposiciones formales remite a «la oposición entre la

8. L. Marin, *Estudios semiológicos (La lectura de la imagen)*, Madrid, Alberto Corazón, 1978 (1971), pp. 123-124.

vida noble y honrada del sencillo burgués y el refinamiento afectado de la vida aristocrática». No obstante, aunque Marin dice que «por su significado, el plano de connotación comunica estrechamente con la cultura y la historia que constituye el contexto del cuadro», en su exposición no nos ofrece ningún dato o apoyo textual que nos permita confiar en que, efectivamente, las citadas connotaciones sociales constituyen el propósito o sentido principal de la obra de Baugin. Es probable que su naturaleza muerta vaya más allá del simple naturalismo, pero cuando se ha creído advertir una relación tan inusual como sutil como la que vincularía los desequilibrios compositivos de un bodegón con la oposición existente entre la aristocracia y la burguesía de la época, hubiera valido la pena intentar demostrarlo.⁹

Es tentador, quizás por ser más fácil y rápido, querer pasar directamente del plano formal al conceptual. Rudolf Arnheim, por ejemplo, ha señalado en repetidas ocasiones que el principal significado de una obra de arte se deriva de modo directo de la estructura de su esquema compositivo básico. Como es sabido, dentro de la psicología de la *Gestalt* Rudolf Arnheim ocupa un lugar especial, tanto por ser su más conocido representante como por haber aplicado sus teorías sobre la percepción al análisis de las obras de arte visual. En otro lugar hemos intentado señalar su acusado pero también indeciso formalismo en relación al tema de la percepción;¹⁰ aquí, de momento, queremos

9. A.P. de Mirimonde ha señalado el sentido ético-religioso de la naturaleza muerta de Baugin titulada *Naturaleza muerta del espejo*, con lo que se sobrepasaría la inmediata referencia a los cinco sentidos corporales (v. M. Faré, *Le grand siècle de la nature morte en France*, Friburgo, Office du Livre, 1974, pp. 106-115, esp. 110-112). En realidad, sin embargo, no se sabe casi nada de este artista que firma Baugin en algunas naturalezas muertas, e incluso se ha llegado a dudar de su identidad, puesto que también existe un pintor de cuadros religiosos llamado Lubin Baugin. Anthony Blunt opina que son artistas distintos y señala el parecido de las naturalezas muertas de Baugin con cierto tipo de bodegones españoles, por la minuciosa atención con que se reproducen las apariencias naturales y por su sencilla pero calculada composición (A. Blunt, *Arte y arquitectura en Francia. 1500-1700*, Madrid, Cátedra, 1977 [1953, 1973], p. 282). Señalamos tan sólo aquí, a propósito del análisis de Marin del *Postre de barquillos*, que «el equilibrio frágil e inestable» del plato que sobresale del borde de la mesa, y a cuya inestabilidad atribuye el autor una particular intención conceptual, también podría no ser más que un simple recurso formal para sugerir profundidad espacial, ya que este mismo recurso, a partir de los más diversos objetos (cuchillos, frutas, etc.), se repite con mucha frecuencia en las pinturas de este género.

10. Puede verse V. Furió, «El formalisme des de la sociologia de l'art: algunes consideracions», *D'Art*, Barcelona, nº 13, 1987, pp. 37-53.

considerar el alcance de su método de análisis aplicado a la pintura.

Vamos a centrarnos en su libro dedicado a la composición en las artes visuales, titulado *El poder del centro*.¹¹ En cierto modo este libro representa la convergencia de experiencias y conocimientos debidos a sus trabajos anteriores y su aplicación al estudio de la organización formal de un buen número de obras de arte, arquitectónicas, escultóricas y especialmente pictóricas. En la introducción podemos leer lo siguiente:

El tema de la composición visual me interesa porque creo que la forma perceptual constituye el medio más potente e indispensable para comunicarse con una obra de arte. *¿Para qué sirve la forma si no es para hacer visible un contenido?* Este libro se propone presentar algunos de los principios en virtud de los cuales se organizan las formas en la pintura, la escultura y la arquitectura, pero sólo para poner de manifiesto que el esquema visible representa en todos los casos un enunciado simbólico sobre la condición humana. Es, en este sentido, un libro de interpretaciones, aunque no de interpretaciones en el sentido de labor detectivesca iconográfica. Mi punto de partida no es el tema, aunque es preciso prestar la atención debida al tema cuando se presenta. Tampoco trato de describir círculos, rectángulos o diagonales que permitan reducir la forma ideada por intuición a una geometría suavemente placentera. Mi trabajo descansa en el supuesto de que *el portador de significado más potente es el impacto inmediato de la forma perceptual*. [Los subrayados son nuestros]¹²

Queda claro, por tanto, que para Arnheim el significado de una obra se deriva del impacto inmediato que produce su organización formal. No obstante, al revisar sus análisis ni advertimos este «impacto» ni acertamos a leer en qué lugar explica el significado de las obras que comenta. Podemos comprobarlo, por ejemplo, considerando su análisis de la naturaleza muerta de Matisse titulada *Calabazas* (fig. 5), uno de los más completos del libro. A pesar de su extensión lo transcribimos casi íntegramente para no privar al lector del efecto de los pesos y contra-

11. Subtitulado *Estudio sobre la composición en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1984 (1982).

12. Rudolf Arnheim, *op. cit.*, pp. 12-13. Ya en *Arte y percepción visual* había afirmado: «En las grandes obras de arte, la significación más honda es transmitida de forma poderosamente directa por las características perceptuales del esquema compositivo» (Madrid, Alianza, 1979 [1954, 1974], p. 500).

pesos, centros y contracentros, y atracciones y repulsiones que, según Arnheim, interactúan en la pintura:

Podemos constatar, antes que nada, el efecto de la atracción gravitatoria hacia abajo. Los cinco objetos están erguidos, en el sentido de que su orientación espacial no es la que podría ser caso de flotar en el espacio ingrávito. La jarra blanca, por marcar explícitamente la vertical de su eje, adquiere una preponderancia que a los otros objetos no les resulta fácil igualar. La mitad inferior del lienzo está ocupada por dos objetos grandes y compactos que compensan la anisotropía del peso en la dimensión vertical y confieren al conjunto del cuadro un sólido asidero. Volviendo al revés la pintura queda manifiesto lo excesivo que sería el peso de estos objetos si ocuparan la zona superior.

Cada uno de los cinco objetos está dotado de propiedades que los hacen oponerse al tirón gravitatorio: el cuello de la gran calabaza azul apunta hacia arriba; la jarra está dominada por el *crescendo* del cono que se abre y un asa cuyo centro cae por la parte alta; el embudito rojo tiene su expresión máxima en el canto superior; el asa de la tapa de la cacerola parece que fuera a levantarse; y la calabaza amarilla de la fuente apunta a lo alto como una chimenea. Entre todas, las cinco formas constituyen un coro ascensional que influye decisivamente en el tono de toda la representación.

Eso por lo que toca a los efectos gravitatorios. Es verdad, sin embargo, que los cinco objetos de Matisse parecen flotar en el espacio como globos. Sólo las calabazas del plato descansan en un soporte sólido. El fondo negro y azul del cuadro no cumple tal función, aunque los objetos parezcan estar ligados a él en alguna medida. En lo fundamental, los objetos están controlados por su propio peso, fijados en sus lugares por su atracción y repulsión mutuas. Es muy notable también que el contorno rectangular de la pintura actúe como un centro dinámico por derecho propio. La jarra blanca se ve atraída por el borde superior como si colgara de él. Y se diría que la inclinación de la calabaza grande azul se debe a la atracción ejercida por el borde izquierdo. Por tanto, la atracción hacia abajo en modo alguno carece de oposición. Los efectos mutuos de los cinco objetos dependen de su peso visual relativo; y el peso lo determina ante todo el tamaño. Los objetos mayores ejercen una atracción más fuerte que los menores. Pero también hay otras propiedades visuales que influyen en el peso. El volumen explícito de la jarra y de la fuente las hace más pesadas que los objetos planos. Como ya se mencionó, la jarra se beneficia además de su coincidencia con el eje vertical del cuadro. La coordenada horizontal, a la que corresponde la cacerola tapada y la base formada por la jarra y el embudo, es igualmente

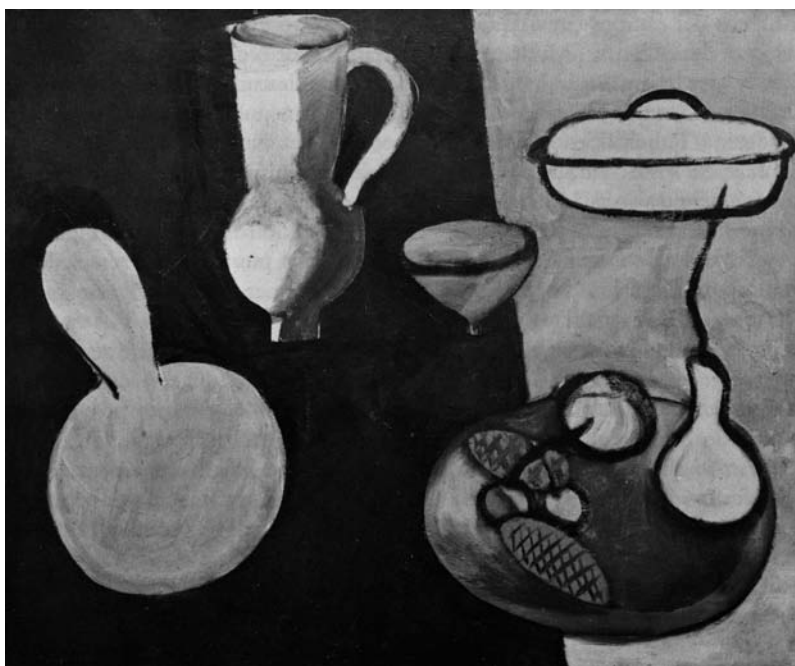


FIG. 5. Henri Matisse, *Calabazas*. 1916. Nueva York, Museum of Modern Art.

estabilizadora. La calabaza grande parece perder parte de su peso a causa de su inclinación, mientras que al embudito le aporta mucho peso la intensidad de su color rojo. Todo contraste fuerte de color o luminosidad contribuye a que el peso aumente. Por último, la complejidad de la forma y el color, como la que se da encima de la fuente, confiere peso a un objeto [...].

Parte esencial de la estructura son también las conexiones establecidas por la semejanza. Los objetos rojos están ligados entre sí, y lo mismo ocurre con los amarillos. El color vincula la calabaza azul a la parte derecha del fondo y la forma y el tamaño la vinculan a la fuente. No me detendré aquí a examinar la función del fondo dividido, limitándome a apuntar que la mirada del espectador fuerza a la ligera inclinación de la línea divisoria a convertirse en un indicador de profundidad.

Al agrupamiento de elementos en torno al centro se superpone el efecto de la tendencia antes mencionada a leer un cuadro de izquierda a derecha. Ante este influjo asimétrico, la calabaza azul del extremo inferior izquierdo se convierte en un contracentro importante de toda la composición, en el punto base del que todo parte y al que todo se remite. Se da cierta tendencia en el espectador a identificarse con tal base, con lo que, por ejemplo, la cacerola de la zona superior derecha le parecerá un objeto distante, llamativo y pesado en virtud de su alejamiento del centro de anclaje.¹³

Si el lector ha terminado de leer este texto, quizás también se habrá preguntado cuál es el significado del que nos habla Arnheim y que se deriva directamente de la estructura formal de la pintura. Añadamos que a continuación del texto transcrito, Arnheim señala que «el artista organiza esta telaraña de relaciones con lo que podríamos llamar su inteligencia intuitiva; y *la riqueza de la estructura formal refleja una profusión de significado acorde* [el subrayado es nuestro]». ¹⁴ Sin embargo, por más que examinamos su comentario no advertimos dónde ni cómo se refleja esta «profusión de significado», a menos, naturalmente, que para Arnheim este aspecto de la obra se reduzca a un problema de pesos y contrapesos.

Veamos otro ejemplo. ¿Cuál es el significado de la obra de Franz Kline, *Pintura # 2* (fig. 6), cuya naturaleza se nos revelará, según Arnheim, después de analizar su estructura formal?

13. R. Arnheim, *El poder del centro*, cit., pp. 50-52.

14. *Ibidem*, p. 52.