

## notas sobre pintura

benjamín farbiarz

La pregunta sobre lo que es una obra de pintura es posible contestarla en diversas formas que responden a su vez a los diferentes contextos en que tal pregunta se hace.

Resulta difícil tener en cuenta un número apreciable de estas diversas preguntas; me inclino más bien por considerar unas que me han parecido importantes. Una busca en los cuadros las relaciones de éstos con las prácticas económicas, políticas y mitológicas de las sociedades en que fueron pintados. A un nivel muy trivial, y en primer lugar, cuando se trata de obras que figuran hechos históricos (catalogados o no como tales), ya sea "La Rendición de Breda" de Velásquez, en que el duque de Alba recibe las llaves de la ciudad derrotada, "Los Fusilamientos del 4 de Mayo", de Goya, o una escena cualquiera en el interior de una casa flamenca del siglo XVII, pintada por Jan Vermer o por Peter de Hooch. A otro nivel, tratando de relacionar, o mejor de explicar la obra, ya no por una identidad con algo que pasó, sino, en cuanto a la forma en que está hecha, en cuanto a la estructura plástica que la obra es, como un producto de las condiciones sociales en que se produjo. En este sentido existen análisis muy brillantes y para citar algunos simplificados se puede tomar el de Arnold Hauser ("Historia social de la Literatura y el Arte") sobre las pinturas egipcias, donde el autor construye una relación muy clara del tipo señalado: si allí los sirvientes son más pequeños que los se-



ñores es porque algo así ocurría entre ellos. Hauser muestra que la ausencia de escorzos e intersecciones en los cuerpos, las posiciones frontales, su organización en serie, etc., son elementos que imponen rigidez y ritualidad hierática a las figuras, consecuencia esto de la distribución en clases y de la religión de Egipto en una época. Sugiere por ejemplo que Rubens pintaba mujeres gordas, de carnes ondulantes y sonrosadas, porque la burguesía para quien, según se dice, trabajaba, consideraba motivo de orgullo el tener mujeres así: ellos eran los únicos que podían mantenerlas. Cuando se refiere a los mosaicos bizantinos, hechos en una sociedad con algunas características jerárquicas similares a las egipcias, señala cómo también allí éstas se manifiestan. Considerando el mosaico de la Catedral de San Vital en Ravena en que aparece la emperatriz Teodora con su cortejo, señala que allí las diferencias políticas se traducen en segregación de planos para las figuras y de alturas relativas. Aquí, a diferencia de Egipto, se distingue por posición, no por tamaño.

En este contexto la obra aparece como una expresión de un conjunto de condiciones que la determinan; como una traducción o equivalencia (forma corriente de concebir un lenguaje) en términos plásticos de condiciones externas a la obra. En esta forma el cuadro, que de hecho es un objeto particular y definido, no parece tener, en lo fundamental, ninguna peculiaridad; así, resulta trivial que en el cuadro de Breda los soldados de la izquierda tengan vestidos de colores café, verde y rosa muy claro y que las lanzas estén a la derecha, unas más inclinadas que las otras; sin embargo, este cuadro sin lanzas y con los soldados vestidos de naranja, rojo vivo y rosa muy claro sería muy otro aunque Breda seguiría rindiéndose. Esto indica que en el cuadro ocurren otras cosas; por supuesto su relación con la campaña en Flandes y, aún más, con determinadas formas de pensamiento (por ejemplo las bellas ancas del caballo en primer plano) son válidas, y mucho. Pero el problema plástico del cuadro no radica allí, ni en la mayor o menor habilidad del pintor para acomodarse a un sistema plástico que lo sugiera.

Algo similar podría decirse sobre la mirada psicológica. Ella concibe el cuadro como el producto de un siquismo, donde se plantean problemas de este orden. Aquí el énfasis se hará en un tipo de cuadros distinto al que acoge la mirada histórica, y si coinciden en algunos, se centrarán

las miradas en distintos aspectos. De nuevo, el cuadro resulta ser una transcripción de ciertos procesos que se suponen determinantes, negándose la posibilidad de que la actividad del pintor tenga un sentido propio que se defina o produzca en el contexto de los elementos con que trabaja: colores, formas, líneas, volúmenes, direcciones, organización o composición, ordenaciones espaciales, masas, contrastes, cortes, etc. El cuadro es algo mucho más rico que una reflexión sobre algunos aspectos de la vida. No excluye necesariamente tales reflexiones, no es independiente de relaciones sociales muy amplias y diversas: lo que ocurre es que en cuanto pintura tiene un carácter propio que se define en el terreno de los elementos plásticos.

En esta dirección se pueden retomar las pinturas egipcias y bizantinas mencionadas antes para mostrar cómo dos jerarquizaciones sociales con algunas similitudes están en relación con dos formas plásticas muy diferentes. Las pinturas egipcias son hechas con siluetas, donde las líneas de contorno y el dibujo tienen importancia; los arabescos, en los cabellos, en los miembros o en la vegetación, son frecuentes. Los objetos pintados son compuestos por zonas de colores planos en una gama cromática donde son muy importantes el blanco y los ocre y tierras naturales. Entre los colores y las formas, por una parte, y el fondo, hay una relación estrecha; este fondo muchas veces no es pintado, sino la superficie inicial que quedó descubierta, pero, plásticamente no se limita a rellenar los vacíos entre representaciones: por los colores, se integra plásticamente con éstas. En estas pinturas es muy frecuente el trabajo con series donde se suceden elementos con similitud suficiente para conectarse y con variaciones que producen quiebres a la repetición, sin utilizar el volumen.

En los mosaicos bizantinos el problema es diferente. Las vestiduras son aquí construídas con gran profusión de colores, brillantes y fuertes, y con telas estampadas. Se observan relaciones espaciales diferentes a las de Egipto (en una época) donde el fondo ha sido ordenado o escalonado en profundidad. (Recuérdese que la segregación social se manifiesta aquí por translapación de planos para cada figura, hacia el fondo, mientras que los egipcios diferenciaban los tamaños de figuras en una serie plana). No se trabaja con colores planos, tampoco fundidos, sino con quiebres entre elementos que forman otras unidades, como ocurre con los pliegues de las faldas. Se



suspenden cortinas a uno y otro lado, y de diversas maneras. Por supuesto que estas cortinas, sobre todo la de la derecha, están levantadas para que la emperatriz y su corte puedan ser vistas, pero al levantarse conforman un espacio pictórico particular.

Las relaciones que existen entre un cuadro y otras prácticas culturales no dependen sólo del carácter artístico de éste, son posibles porque el cuadro conforma, con otras producciones, el pensamiento o lenguaje plástico. En muchos cuadros son reconocibles hombres, caballos, árboles y un sin fin de cosas más; también se las puede reconocer en las caricaturas, en los avisos publicitarios, en las fotografías, en los dibujos de los niños, en las nubes. Y esto hasta el punto de que muchas veces se insiste, ante un cuadro en que haya zonas más o menos manchadas o difusas, en encontrar allí algunos objetos (sobre todo ca-

ras), en lugar de, por ejemplo, ver en las caras manchas, trazos, colores con una estructura particular, texturas, relaciones con otros elementos del cuadro, etc. El carácter artístico de un cuadro no estriba, por tanto, en aquello que diga con relación a otras prácticas sino en la forma plástica en que lo haga, en el hecho de que allí los elementos plásticos se refieren a ellos mismos, en cada cuadro de una forma particular, la forma que el cuadro es.

Este carácter, por otra parte, no está dado en los discursos de los críticos corrientes de arte. Sobre la belleza de un cuadro sólo puede argumentar él mismo; también, como lo demuestra Bachelard en "La Poética del Espacio", otro artista. Las palabras de los críticos cuando hablan sobre la belleza, la profundidad, lo extraordinario y demás de una obra son, en el mejor de los casos, la expresión no de lo que el cuadro es sino de la imposibilidad de traducirlo.

Gran parte de la pintura que se ha hecho en los últimos cien años y gran parte, también, de la anterior, son terreno muy árido para la mirada histórica y psicológica. Se puede tomar una naturaleza muerta pintada por Zurbarán y encontrar en la organización del cuadro, en sus formas, relaciones con otras prácticas de la sociedad en que fue pintada; se puede, aún, tomar otro, y encontrar otras variaciones. Sin embargo, el análisis se hará pronto repetitivo en donde la mirada pictórica encontrará profundas diferencias. En la pintura moderna (en cuanto fue hecha después) parece mucho más claro el problema plástico; en un bodegón de Picasso es bien patente que si hay frutas, y mesa y mantel y compotera son las del cuadro y no otras. Sin embargo, lo mismo ocurre en la de Zurbarán; si no resulta claro, si en este sentido aparecen como distintas, es porque hay una mirada social que ve en los cuadros o transcripciones o imaginерías.

Por otra parte, dentro de las obras pictóricas hay diferencias: las bodegones mencionados son distintos, son pensamientos plásticos diferentes. En cada uno los elementos plásticos se definen por características propias. Si se puede hablar de estos pensamientos es por la existencia de las obras, ellas son estos pensamientos (lo paradójico en esta posición lo dijeron ya otros, al hablar del arte por el arte, o bailar por bailar). Son las obras también las que permiten hablar de un color con determinadas características, de

una particular figuración de los cuerpos, de alguna ordenación espacial. En este sentido es posible hacer una historia del arte excluyendo de ella la concepción de una evolución: en la pintura se trata, como ocurre en otros terrenos, de rupturas, de discontinuidades, ajenas a la idea de un progreso. Por el contrario, hay sentidos diversos, diferentes, válidos todos en sus propios tér-

minos. Las palabras historia de la pintura son tal vez demasiado pesadas, demasiado generales y huecas, nos hacen permanecer, por así decirlo, en la antesala, siempre en la antesala; es tal vez más seductor, en la medida en que se ocupa de algo, proponer la historia de algunas pinturas, y en ese caso, posiblemente se nos ocurra hablar tan sólo de algunos aspectos.