

La casa en silencio

Una lectura de las obras de Hammershøi y Lacámara

■ **María Bibiana Anguio**

■ Profesora y Licenciada en Artes Plásticas
■ orientación Pintura, Facultad de Bellas Artes
■ (FBA), Universidad Nacional de La Plata
(UNLP). Profesora Adjunta del Taller de Pintura
y Profesora Adjunta de Lenguaje Visual II,
FBA, UNLP. Profesora Titular Ordinaria de
Lenguaje Visual, Departamento de Artes
Visuales “Prilidiano Pueyrredón” (DAVPP),
Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA).
Investigadora en el Programa de Incentivos
de la Secretaría de Políticas Universitarias del
Ministerio de Cultura y Educación de la Nación.
Pintora

*La angustia es el vértigo
de la libertad.*

Søren Kierkegaard

Este texto es el fruto de recorridos diversos en torno a un pequeño número de cuestiones que me acompañan insidiosamente: la casa, los silencios, la representación como toda explicación posible. Pinté durante veinte años los lugares, ya vacíos, en los que transcurri. Azarosamente, encontré en internet a un pintor danés: Vilhelm Hammershøi (1864-1916) y –como a tantos debe pasarle, muchas veces– lamenté infinitamente no ser la autora de sus pinturas. Conjuré en parte ese duelo mediante un trabajo anterior que retomo y que pretendo complementar en este trabajo –los vasos comunicantes entre tiempos y espacios– con obras de un artista nuestro, el pintor argentino Fortunato Lacámara (1887- 1951).

A partir de una selección de la producción de los pintores elegidos aplicaré el análisis utilizado en el Taller de Pintura a cargo del Profesor Raúl Moneta en la FBA, UNLP,¹ y determinaré las invariantes estilísticas y sus rupturas. El tema de esta investigación es lo dicho en ciertas pinturas de *la casa*, para mostrar en primer término la premisa fundamental del mencionado Taller de Pintura: no es lo que se pinta lo que constituye la particularidad, la *imago mundi* de un artista, sino cómo lo hace, y eso puede leerse desde la comprensión de los códigos visuales consensuados por una cultura.

En segundo lugar, pretendo ensayar un análisis como “síntesis de las posibilidades de organización de la experiencia” según lo enunciara el Licenciado Fernando Silberstein en su seminario “Psicología de arte” dictado en la FBA, en 2004. Me interesa también examinar las pinturas elegidas en relación con algunas de las nociones presentadas por la Dra. Marta Zátonyi en el seminario “Problemas actuales de la Estética y la teoría del Arte” que brindara en el marco del Doctorado de la FBA, en 2007, tales como el valor de la vida cotidiana en tanto conciencia acerca del lugar de permanencia de lo sagrado y lo profano.

¹ Raúl Moneta, “Programa del Taller de Pintura”, 2009.

Primera parte Aplicación de la matriz de análisis utilizada en el Taller de Pintura

La obra de Vilhelm Hammershøi se caracteriza por el uso de las formas: predominan cerradas, geométricas, definidas, ordenadas ortogonalmente, cuya temática se restringe a interiores de su residencia de principios del siglo XX, ya sean vacíos o bien con personajes en actividades cotidianas [Figura 1].

La obra de Fortunato Lacámara define un grupo de trabajos caracterizados por un uso del encuadre en planos generales, cuya temática se restringe a interiores de su taller vacío [Figura 2].

En las pinturas seleccionadas de ambos autores se observa:

A) Organización espacial: el espacio representado es tridimensional, de máxima iconicidad, pero la tridimensionalidad se relativiza por la alineación de las formas que constituye una superposición de rectángulos con fuerte predominio de la ortogonalidad o por la alternancia de claros y oscuros en cada una de las instancias espaciales sucesivas, lo que genera importantes series de sobreencuadres. Este es un recurso expresivo preferencial. La composición es asimétrica en términos generales, con una organización tácitamente axial sobre la mediana vertical. El espacio tiene preponderancia por sobre la figura que en Hammershøi, en la mayoría de los casos, se percibe como ausente (*figura* alude, en esta instancia, al *motivo principal* y no a la *figura humana*). La ausencia de figura y los juegos de luces generan en algunos casos reversibilidad espacial o por lo menos, ambigüedad. El

modo de representación dominante en ambos autores es el de plenos levemente texturados, yuxtapuestos.

B) Características formales: en ambos artistas dominan las formas cerradas, geométricas, con importante énfasis en la delimitación. La línea sólo aparece subsidiaria a la forma y generada por los contrastes entre superficies.

C) Características tonales: la clave tonal más frecuente en Hammershøi es la de mayor contraste con luminosidad media o media-baja. La cromaticidad es moderada, dado el alto grado de quebramiento del color. La paleta se restringe a colores quebrados, desaturados al tono y al tinte; es completa siempre en baja intensidad cromática. En Lacámara la clave tonal más frecuente es la de mayor contraste, con luminosidad media o media-baja. La cromaticidad es alta, dada por integración de quebramiento y saturación del color. La paleta es completa en tanto se equilibran cálidos y fríos.

D) Factura: en los dos autores las obras están realizadas al óleo sobre lienzo de formato rectangular, en alto cercano al cuadrado. La pincelada es de gesto contenido, levemente empastada.

E) Ubicación estilístico-genérica: las pinturas de Hammershøi se incluyen en un realismo naturalista que, en un punto, podría catalogarse como una versión urbana del costumbrismo, pero la apelación permanente a la ausencia o a la incomunicación produce un vuelco de la obra hacia una vertiente de corte existencial. Las pinturas de



Figura 1. Vilhelm Hammershøi:
Interior, 1904



Figura 2. Fortunato Lacámara:
Desde mi estudio, 1938

Lacámara también participan de un realismo naturalista, pero en las más tardías, al reducir drásticamente los motivos enfatizando en la luz, produce un vuelco hacia una vertiente existencial. En ambos aparece una apelación a lo no dicho, a lo suspendido, por ausente o bien por nimio.

F) Relaciones posibles, citas o semejanzas: estas producciones se pueden relacionar con diversos autores por las proximidades temáticas y, específicamente, por algunas cuestiones propias del lenguaje: con Jan Vermeer, por los juegos de sobreencaadre,² con Edward Hopper, por la temática *costumbrista existencial*,³ y con ambos, por la atención a lo cotidiano y la serenidad de los climas generados.

G) Cuestiones temáticas: en este aspecto encontramos una serie restringida de redundancias significativas que operan como estructuradoras del mensaje. Las más notorias en los dos artistas son: juegos de sobreencaadres; ausencia humana o bien figuras que niegan la interlocución (personajes de espaldas o cuya mirada se pierde antes de llegar a la del espectador) y presencia de la luz como protagonista por defecto (como no hay nadie, está la luz). En Hammershøi domina una sobreentendida indiferencia, ignorancia, hacia el espectador y una fuerte oposición entre interiores humanos ordenados, cerrados, y exteriores naturales, aleatorios y abiertos. En cambio en Lacámara hay apertura de los interiores hacia el afuera, se comunican.

Segunda parte

No, ya no está aquí: un intento de lectura sobre la pintura de Hammershøi

*Así como el animal en cautividad
recorre a diario la jaula
para desentumecer sus patas
o mide la longitud de su cadena,
así mido yo la longitud de la mía,
remontándome hasta la muerte,
para desentumecer mis miembros,
y hacer más llevadera la vida.*

Søren Kierkegaard

En este apartado intentaré localizar un relato posible de tipo vivencial⁴ en la producción de Vilhelm Hammershøi [Figuras 3 y 4] sobre la base de los análisis realizados, consciente de



Figura 3. Vilhelm Hammershøi:
Puertas abiertas, 1905



Figura 4. Vilhelm Hammershøi:
Mi estudio, 1900

que este trabajo presenta una serie de desafíos de difícil resolución y que implican el riesgo de caer en subjetivismos de poco valor, que conjuraré en cierto modo al considerar, por ejemplo, que la organización de un relato a partir de una imagen fija y única implica un forzamiento, cuya mensura resulta poco fácil. En este sentido rescato la reflexión de Roland Barthes:

El cuadro, escriba quien escriba, no existe sino en el relato que se hace de él; es más: un cuadro nunca es otra cosa que su propia descripción plural. Esta travesía del

2 Ver Norbert Schneider, *Vermeer*, 1994.

3 Ver Rolf G. Renner, *Edward Hopper*, 1991.

4 Fernando Silberstein, "Notas sobre la percepción artística y la creatividad", 2004.

cuadro por el lenguaje que lo constituye, que próxima y a la vez distante resulta de la idea de una pintura que fuera supuestamente un lenguaje; como Jean-Louis Scheafer dice: La imagen carece de una estructura a priori, solo tiene estructuras textuales (...) de las que ella misma es el sistema-; así, pues, no es posible (y es ahí donde Scheafer saca de su carril a la semiología pictórica) concebir la descripción que constituye el cuadro como un estado neutro, literal, denotado, del lenguaje; ni tampoco como una pura elaboración mítica, el espacio, infinitamente disponible, de las interpretaciones subjetiva: el cuadro no es ni un objeto real ni un objeto imaginario.⁵

En general, las obras de Hammershøi se presentan como instancias finales frustradas (disfóricas) de un encuentro humano en el interior de una casa y si bien esto puede leerse como una resolución final negativa (no está el/la buscado/a), dicha resolución no empaña el detenido trabajo de atención sobre múltiples motivos, entre los cuales la luz se vuelve protagonista en medio de muebles, puertas, vajillas, personajes de espalda, instrumentos musicales y pictóricos y cuadros en las paredes. Todo esto realizado con un modo no tan distante al que expresaba Edward Hopper al decir “tal vez yo no sea muy humano, sólo me interesaba pintar la luz del sol contra una pared”, por cuanto para Vilhelm Hammershøi la luz es la más rotunda expresión de la ausencia humana. Por eso debemos decir que se produce un contrapunto entre resolución final *suspendida* y alusión a una serie de pequeños motivos escenográficos que toma preeminencia por cuanto es delator de esa ausencia. Por otro lado, en cierto momento creí percibir, como conclusión de esta búsqueda lenta, casi táctil y frustrada, un cierto retroceso del punto ciego, como un volver sobre sus pasos después de recorrer la serie de vacíos que denotaba el fracaso.

Respecto de la polaridad estatismo/acción, según el razonamiento anterior puede decirse que el estatismo del estadio final (cuadro frente a nuestra vista) da cuenta de una serie de acciones sin el final esperado. La casa fue recorrida, se constató la ausencia, la constatación retrotrae al inicio y paraliza en un tiempo detenido. En el mismo sentido, la presencia de personajes de espaldas o bien de frente, pero sin fijar nunca la mirada en el pintor-espectador, refuerza esa sensación de no ser el motivo buscado, de no ser el sujeto de la inquieta persecución. Queda por analizar el valor de la luz proyecta-

da (desde el exterior), protagonista por defecto, que rompe la ortogonalidad por una diagonal que quiebra la excesiva ascética de los ángulos rectos que forman la clásica arquitectura y que se enfatizan y subrayan por la proliferación de sobreencuadros, generados estos por las aberturas de ambientes en sucesión, los muebles o por la inclusión de cuadros o fragmentos de ellos en el cuadro. En este punto se produce una inclusión del exterior desordenado, incontrolable, *domesticado* por los marcos ortogonales.

En síntesis, si se trata de percibir un desarrollo (movimiento) desde un estado inicial que mediante avatares llega a un estadio final, podría decir que aquí el estado inicial puede apreciarse como una soledad expectante, una quietud que espera ser modificada; veo los avatares en la recorrida de los múltiples espacios con la constatación de ausencia sucesiva, o *ignorancia* del espectador por parte de los personajes atareados; el estado final, un retroceso al punto inicial, sin encuentro y por ende sin ser encontrado, es decir mirado.

Tal vez estas pinturas cuentan la frustración de no hallar mirada. O tan sólo el placer de mirar, atender, valorar lo ignorado.

Puedo afirmar que todos los elementos del lenguaje: valor, color, composición, organización espacial acompañan silenciosamente este tránsito dado que:

- a) la alternancia de claridades y oscuridades (estructuras de valores) marca un ritmo, el movimiento de la búsqueda;
- b) la restricción de la paleta a desaturaciones agrisadas conlleva la calma expectante (cualquier color podría intensificarse generando un encuentro, una detención de la mirada en un foco atrayente, pero esto no sucede);
- c) la organización de encuadros sucesivos marca las *estaciones* del recorrido, pautado, ordenado y organizado por la obsesiva articulación de verticales y horizontales, y
- d) la vista de plano general normal hace coincidir inicio y final del recorrido o, desde otra mirada, anula la posibilidad de movimiento alguno.

Segunda parte

Todo desde aquí: un idéntico intento de lectura sobre la pintura de Lacámara

A partir de los análisis realizados, esta vez buscaré un relato posible en la obras de Fortunato Lacámara. Respecto de una narración

⁵ Roland Barthes, “¿Es un lenguaje la pintura?”. En *Lo obvio y lo obtuso*, 1987.

tácita, éstas se presentan como instancias de recorrido en el interior de una –su– casa; este es amable, sin sorpresas, conocido.

Con relación a la polaridad estatismo / acción, y según el razonamiento anterior, puede decirse que el estatismo del estadio final (cuadro frente a nuestra vista) da cuenta de una serie de acciones: la casa fue recorrida; se constató su *bienestar*; permanecen los afectos (un pequeño altar, una planta cuidada) y todo dialoga con el paisaje exterior.

Respecto de la sacralidad de lo cotidiano: se confirma y exagera a lo largo de la obra, acentuada por los *retratos* de una pera, unos huevos, un malvón, un vaso de agua.

Respecto de las relaciones con el afuera: son armónicas, posibles, integradoras.

En síntesis, si se trata de percibir un desarrollo (movimiento) desde un estado inicial que mediante avatares llega a un estadio final, se podría decir que en las obras seleccionadas para este apartado, el estado inicial puede apreciarse como una soledad tranquila, que no requiere ser modificada; los avatares son la recorrida de los múltiples espacios con la constatación de lo ya sabido, y el estadio final es como una confir-

mación del punto inicial, pura constatación de la existencia.

En este punto puedo nuevamente afirmar que todos los elementos del lenguaje: valor, color, composición, organización espacial acompañan silenciosamente este tránsito, dado que la completud de la paleta conlleva la calma expectante, cualquier olor se intensifica generando un encuentro, una detención de la mirada en un foco atrayente, calmante.

A modo de conclusión

Ambos pintores exaltan el valor de la vida cotidiana, su *lugar en el mundo*: cerrado en uno, abierto en el otro, pero siempre apreciando la conciencia sobre el lugar, la permanencia de lo sagrado, del hogar continente, el aquí propio, sacralizado por la luz. Representan así uno de los universales: lo sagrado de la existencia desde la singularidad de la producción y la experiencia. Infinitamente mejor dicho, con palabras de John Berger: “Esa ‘mirada’ que el pintor espera, anhela, que le devuelva el lienzo nunca es directa, sólo puede llegarle a través de un lugar”.⁶



Figura 5. Fortunato Lacámara:
Interior, 1929



Figura 6. Fortunato Lacámara:
Contraluz, 1947

⁶ John Berger, “Charla en el estudio”. En *El tamaño de una bolsa*, 1998, p. 38.

Bibliografía

- AAVV: *Pintores de la Boca I*, Colección Pintura Argentina, Buenos Aires, Velox, 2001.
- BARTHES, Roland: “¿Es un lenguaje la pintura?”, en *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1987.
- BERGER, John: “Charla en el estudio”, en *El tamaño de una bolsa*, Buenos Aires, Taurus, 1998.
- HABER, Abraham et.al y otros: *La pintura argentina. Cuadernos de arte* N° 1, Buenos Aires, CEAL, s/f.
- HOCHBAUM, Nora y Canakis, Ana: *Fortunato Lacámara*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2000.
- MONETA, Raúl: “Programa del Taller de Pintura”, FBA, UNLP, 2009. S/publicar.
- MONETA, Raúl; Porto, Horacio; Rollié, Roberto: *Introducción a la plástica argentina*, Buenos Aires, Fundación Forjar, Impresiones Oficiales de la provincia de Buenos Aires, 1991.
- RENNERT, Rolf G.: *Edward Hopper*, Colonia, Taschen, 1991.
- RYBCZYNSKI, Witold: *La casa, historia de una idea*, Buenos Aires, Emecé, 1991.
- SCHNEIDER, Norbert: *Vermeer*, Colonia, Taschen, 1994.
- SILBERSTEIN, Fernando: “¿Cómo pensaba Leonardo? Un estudio sobre la creatividad”, en *Psicodiagnosticar*, Vol. XIII, Asociación Argentina de Estudio e Investigación en Psicodiagnóstico, N° 13, Rosario, 2003.
- SILBERSTEIN, Fernando: “Notas sobre la percepción artística y la creatividad”, Mesa redonda sobre creatividad, La Plata, octubre 2001.
- ZÁTONYI, Marta: *Arte y creación*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2007.
- ZÁTONYI, Marta: *Gozar el arte, gozar la arquitectura*, Buenos Aires, Infinito, 2006.

Fuentes de Internet

- Entrada a Vilhelm Hammershøi en la Base de datos de artistas daneses, [En línea], <http://www.kulturarv.dk/kid/VisKunstner.do?kunstnerId=63>, [20 de marzo de 2010].