

El espacio y la pintura

Hemos visto que el silencio es condición de la palabra, fuente del sonido y función de la música. Pero el silencio puede considerarse también como una función del espacio y, a la postre, de la forma y el color. Tal suposición nos conduce al campo de las artes plásticas, en concreto a la pintura¹⁰, lugar donde pretenden confluír todas estas reflexiones y en el que podrá madurar finalmente este trabajo.

Se trata de ver, ahora en la pintura, la expresión del silencio y, en concreto, de examinar cuál es su equivalente pictórico. Partimos de una analogía, siquiera metafórica, entre el tiempo y la música, por un lado, y el espacio y la pintura por otro, bajo la convicción de que tal paralelismo constituye un punto de partida, al menos legítimo, para un análisis que nunca dejará de ser tentativo.

Lo que, en todo caso, nos permite establecer una relación entre el tiempo y la música con el espacio y la pintura es, precisamente, el fenómeno del movimiento. Tanto en la música como en la pintura éste constituye una dimensión esencial, por lo que puede servirnos como experiencia que enlace y contraste una y otra. Si, como comentamos anteriormente, el movimiento es una condición fundamental de la propia conciencia, su relevancia está garantizada, siempre que no abusemos del recurso a la experiencia personal y de la plasticidad infinita del lenguaje.

Para nuestro enfoque, esta relevancia estriba en la estrecha relación entre la experiencia del movimiento y la expresión pictórica del silencio. En ella el silencio consiste en una determinada forma de tratar el espacio y los objetos, tal y como nos muestran algunos momentos de la historia de la pintura. En todos los casos, parece que el silencio tiene que ver con la quietud, connotación resultante de un trabajo artístico que, al operar con destreza sobre el movimiento y el espacio, consigue exorcizar al tiempo. Bien es cierto que la pintura, y las artes plásticas en general, están, por su condición, menos sujetas al tiempo que la música o la poesía. La frontalidad en la composición del arte paleocristiano, las escenas «congeladas» pintadas por Jan Vermeer, algunos paisajes románticos, el género denominado «naturalezas muertas», o muchas de las obras que han resultado del vasto y heterogéneo proceso de abstracción de nuestro siglo, son sólo algunas muestras de la posibilidad de expresar el silencio en la pintura¹¹.

El espacio pictórico tiene la propiedad —según ha señalado Simón Merchán Fiz— de la «multiplicidad de estructuras espaciales», por lo que el espacio no puede ser considerado sólo el medio donde se representan los objetos, sino que puede presentarse él mismo como tal. En él se revelan

¹⁰ La limitación de este escrito al campo de la pintura es estrictamente metodológica y no considera otras manifestaciones artísticas como, por ejemplo, la escultura, con lo que perdemos la ocasión de reflexionar sobre la obra de Chillida, oportunísima para el tema que estamos tratando.

¹¹ Estos ejemplos son analizados en un interesante artículo de B. Fibicher, «The art of silence: poetry and painting», *Media Development* (4/1982), vol. XXIX; p. 13-17.

las condiciones de la percepción y las propiedades espaciales del cosmos; admite muy diversas formas de organización, se apropia significaciones de la experiencia humana y se hace cargo de la articulación de nuevos significados. El espacio pictórico no es tanto el lugar donde acontece la figuración de los objetos del mundo, como el espacio donde se proyecta y transfigura el sujeto; no es el lugar donde se copian las cosas, sino materia para la producción del objeto estético; no es lugar de representación de la experiencia, sino la propia organización de una dimensión de ella. Resulta lógico entonces que, por ser una de las formas de la experiencia humana, cambie a la vez que ésta, y participe de sus condiciones fundamentales, tal y como quedan determinadas en distintos momentos del desarrollo histórico. Esta vinculación entre el espacio pictórico y la experiencia histórica explica la variedad de concepciones sobre el primero y, justamente por ello, se ha constituido en un criterio interpretativo para comprender diacrónica y sincrónicamente el fenómeno artístico.

De esta manera, el cuadro puede ser el espacio icónico donde se revela lo sagrado, la ventana por la que asomarnos a un mundo organizado según las leyes de la perspectiva sobre un espacio infinito —que tanto angustiaba a Pascal—, o el escenario que acoge al juego barroco entre lo sensible y lo trascendente; la panorámica que corresponde a la mirada distante y burguesa del ciudadano ilustrado, o el abismo misterioso y profundo para la atormentada conciencia romántica; retícula de estructuras o de signos, ámbito efímero de experimentación o superficie inexpresiva; espacio recreativo para la percepción, materialidad primera desde la que inventar nuevos mitos, o soporte neutro para el ensamblaje o la repetición. Lo que en todos los casos se pone en cuestión es la función representativa, de acuerdo con una determinada visión del hombre y del mundo.

Silencio y arte

Según lo dicho, una determinada aunque enigmática manifestación del movimiento, la quietud, aparece como condición expresiva del silencio en el campo de la pintura. Esta quietud, que no es pura inmovilidad, es resultado de un cierto tratamiento del espacio y de los objetos que, por supuesto, no son necesariamente cosas. El rendimiento de aquéllos se consigue con la intervención de los elementos propios de la producción pictórica: superficie, materia, color, textura, luz, composición, forma, trazo, etc., condiciones estructurales de toda plástica expresiva. Desde este punto de vista, el silencio es algo que está en lo pintado como elemento



Eduard Munch: *La danza de la Muerte* (1915).

interno de significación. Pero ese silencio trasciende la obra misma y puede llegar a confundirse con «otros» silencios que, bajo distintas formas, están presentes en el fenómeno artístico. Así, podemos hablar del silencio solemne y casi sagrado hecho con la voz baja en los museos, o del silencio del espectador desconcertado ante la obra de arte —patente en la pintura contemporánea—; silencio en el que acontece toda visión, dado que ante un objeto que ha sido creado para ser visto, no podemos al mismo tiempo observarlo y hablar sobre él. Silencio que precede también, no al comentario del espectador, sino al momento de creación del propio artista en el instante en que se enfrenta al angustioso, pero fascinante, silencio del lienzo en blanco. Silencio de lo que, ante el objeto estético, experimentamos pero no vemos o no puede ser dicho. Silencio intenso del proceso creativo que sólo se escucha al ser levemente quebrado por el roce del pincel, o por la respiración contenida, ya que «en realidad, se trata de terminar con este silencio y soledad, de respirar y estirar los brazos nuevamente», según escribía Mark Rothko en el invierno de 1947-48¹².

El silencio en el arte es, por tanto, una realidad que se presenta con muy distintos rostros, cada uno de los cuales abre una perspectiva diferente desde la que poder encarar el acontecer artístico. Nos interesa aquí únicamente aquella que nos permite comprender la experiencia del silencio tal y como acontece en la obra misma, dejando al margen otras dimensiones que nos acercarían a enfoques más psicológicos o sociológicos.

Dijimos que el silencio aparece como quietud y ofrecimos algunos ejemplos que ahora podemos considerar. Las escenas «congeladas» que Vermeer pintara en el siglo XVII, recogen instantes de personajes anónimos que aparecen como meros fenómenos visuales en los que la acción ha sido paralizada debido a la presencia escondida de líneas verticales y horizontales dispuestas de tal forma que, con la colaboración del azul, producen una fuerte sensación de tranquilidad y equilibrio. Las «naturalezas muertas», como género clásico, también expresan esa quietud y silencio. En ellas, el artista muestra un poder absoluto sobre los objetos representados porque, ignorada la imaginación, se atiene a lo puramente visible. Los objetos han sido fijados y, convertidos en seres inertes, nada significan; están ahí sólo para ser vistos y mantener un diálogo mudo entre sí y con el espectador. Del mismo modo, muchas de las obras de José Gutiérrez Solana, sobre todo las escenas de burdel, crean un espacio de inmovilidad y silencio hecho con los ruidos del cepillado del pelo, la rutina de desabrocharse el corsé o la espera interminable del cliente. En este caso, el silencio es resultado de movimientos leves y mecánicos, incapaces de introducir algún cambio en la pesada inercia de la vida cotidiana. Silencio que sólo se percibe cuando se rompe por un ruido doméstico que, en vez de

¹² Possibilities, n° 1, invierno 1947-48, p. 84; tomado de Mark Rothko, catálogo editado por la Fundación Juan March con motivo de la exposición que organizó sobre el pintor en Madrid, septiembre de 1987.