

[ARTÍCULO]

Fuentes de energía artística: el impulso de los contrastes

Margarita Schultz

Resumen

La observación de contrastes en una obra de arte mueve la reciprocidad entre perceptos y conceptos: una profundización gnoseológica. A la vez, perfila su modo peculiar de ser indicios de significados. Una obra lograda funciona, de modo inherente, en el nivel de los índices: me refiero con ello al ajuste en la relación entre el nivel de los perceptos y el de los conceptos. Así, las formas vienen a ser indicios de los significados comprometidos, como "huella de un pie en la arena húmeda de una playa" (Peirce) es indicio de la presencia de un humano. Tal vez pueda calificarse una obra de arte mediante este ejercicio de la indexicalidad: el modo como los contenidos imprimen sus huellas en las formas artísticas.

Palabras clave: arte, Goya, indexialidad, espacio pictórico, semiosis.

Abstract: Sources of artistic energy: The impulse of contrasts

The observation of contrasts in a work of art moves the reciprocity between percepts and concepts: a gnoseological deepening. At the same time, it shapes its peculiar way of being indications of meanings. A successful work works, inherently, at the level of the indexes: I mean the adjustment in the relationship between the level of the percepts and that of the concepts. Thus, the forms become indications of compromised meanings, such as "footprint in the wet sand of a beach" (Peirce) is an indication of the presence of a human. Perhaps a work of art can be qualified through this exercise of indexicality: the way in which contents print their traces in artistic forms.

Keywords: art, Goya, indexiality, pictorial space, semiosis.

Las producciones artísticas de las diferentes épocas y culturas pueden ser re—visitadas teóricamente con propósitos distintos. Entre estos incluyo la observación de oposiciones en la imagen propuesta por



los creadores. Una célebre teoría filosófica describe la acción de las oposiciones como motor de un enlace dinámico; se trata, con todo, de una secuencia esquemática: tesis, antítesis, síntesis que deviene tesis de una siguiente secuencia, etc. (recordarla aquí es casi impúdico, por ser inconducente y manida). Sin embargo, las oposiciones advertidas, notémoslo, motivan un enriquecimiento cognoscitivo. Trataré de explicarlo. A mi entender, la observación de contrastes mueve la reciprocidad perceptual y conceptual. Perceptual, porque la mirada, si acaso se trata de imágenes, al descubrir factores opuestos, rasgos opuestos, tiende a compararlos por un movimiento quasi espontáneo. La mirada va de uno a otro elemento; al diferenciarlos los une visualmente. De modo semejante, una lanzadera de telar une las acciones de las tramas con la urdimbre. Conceptual, debido a que los elementos considerados perceptualmente son, por cierto, portadores de sentido. 'Por cierto' quiere decir aquí que percibimos siempre formas significativas. También los significados (en el plano del sentido) son comparados y unidos en sus diferencias. El todo funciona como anverso y reverso.

Por eso, no basta con decir que el arte presenta valores simbólicos, aun cuando éste sea un fondo importante y distintivo. Quiero proponer que una obra lograda funciona, además y de modo inherente, en el nivel de los índices: me refiero con ello al ajuste en la relación entre el percepto y el concepto. Si se admite esa relación, las formas vienen a ser indicios de los significados comprometidos, como "la huella de un pie en la arena húmeda de una playa" es indicio/índice de la presencia de un humano. Pero la mentada relación en el ámbito de lo artístico es más libre que la correspondiente a la huella de un pie sobre la arena húmeda. Examinó a continuación un par de ejemplos a fin de aclarar la idea enunciada de la profundización gnoseológica por acción de los contrastes, así como su modo peculiar de ser indicios.

En primer término, recuerdo aquí una obra de Goya (1747—1828): *La Vendimia* o *El Otoño*. Cartón para un tapiz, de 2,75 X 1,90 realizado hacia 1786 (Museo del Prado). Se trata de un paisaje rural. En primer plano, dos personajes adultos (mujer y hombre) aparecen sentados sobre piedras labradas en el borde de una explanada. Pero, no directamente. La mujer, a izquierda, está sentada sobre tules delicados; el hombre, a derecha, sobre un paño azul, con una franja de rojo vivo. Ofrece a la mujer un racimo de uvas negras. A la vista, sus ropas son finas, también lo sugieren las hebillas doradas que ha pintado Goya a sus delicados zapatos. Sedas, satines, encajes sugieren algo definido, en parte importante por obra del contraste. ¿Debemos entender que son los dueños de las viñas? Sus actitudes son de descanso, manos finas, posturas corporales gráciles, cuerpos erguidos.



Un niño, de espaldas al observador, se estira hacia arriba para alcanzar el racimo de uvas. Una mujer joven, en un plano posterior, de frente, sostiene sobre su cabeza un canasto con uvas negras y blancas. A la derecha, en un segundo plano general, hay un grupo de cosechadores de fruta. Ante todo, dos hombres, mucho menos luminosos que la pareja de primer plano. Casi oscuros, de ropas bastas, gastadas hasta la rotura, en la espalda, posturas corporales curvadas, en arco sombreros para el sol, mangas de camisas recogidas hacia arriba. Todavía más atrás, menos definidos, seven otros vendimiadores. Un gran cielo ocupa casi la mitad del cuadro, en una subdivisión diagonal delineada por el perfil de las montañas que va desde la altura de un tercio aproximado en el flanco hasta un tercio superior en el flanco derecho de la imagen. Esa diagonal marca dos áreas de espacio casi especulares.





Apenas es necesario insistir. Goya ha organizado en esta imagen un conjunto de oposiciones perceptuales y conceptuales claras. Aun con un modo de aplicación del color uniforme se advierten rasgos opuestos: personajes 'principales' y personajes 'secundarios' diferenciados por luz y oscuridad, centralizados en el primer plano los primeros y los segundos en segundo plano desplazados a la derecha; acabamiento en el dibujo pictórico para los primeros, manchas e imprecisión de las formas, para los segundos. Los contrastes también se perciben en las representaciones matéricas, las telas y géneros de las respectivas vestimentas.

La imagen no se desarma por esos contrastes. Antes bien, creo que resulta enlazada por ellos. Además de esa gran diagonal que amarra el todo desde el punto inferior izquierdo hasta el superior derecho, lo unifican las ideas, que subyacen a las diferencias entre esos dos tipos humanos, sucintamente descritas aquí. El discurso visual de Goya es definido. Esta afirmación que acabo de hacer, Goya es definido, contiene implícita la propuesta de este trabajo, el carácter indicial que puede presentar el percepto respecto del concepto en una obra de arte. Mi otro ejemplo es una obra que se exhibe en una de las sedes de la Galería Nacional de Praga (Narodni Galerie), una de las partes de un altar mayor. El altar había estado emplazado en el Claustro de Rajhrad (Novy Sad), en Moravia. La pintura corresponde a la escena de la Crucifixión, está fechada en 1420 (c). Es un óleo sobre tabla, de formato apaisado, 1,20 m x 0,70 m (poco más o menos, no estaban consignadas sus medidas).



Los personajes presentes en esta imagen se distribuyen en el espacio plástico en tres zonas de desigual proporción. La zona central, más amplia, está ocupada por Jesús doliente, crucificado en su madero, punzado en su costado derecho (izquierda en el cuadro) por un soldado. La lanza lo sangra. La narrativa dramática se continúa en un grupo de cinco figuras femeninas y una masculina, aureoladas por arcos

de círculo, dorados. El artista ha destacado a la Virgen María, bajo los pies de su hijo (según códigos iconográficos). Otras mujeres, se ven levemente desplazadas hacia la izquierda del eje central como grupo. La sangre de Cristo ha salpicado la blancura de los mantos que cubren tres cabezas femeninas.

Cada uno de esos bellos rostros aparece modificado por huellas de dolor, concentradas en la expresión de los ojos y también en el ángulo de las cejas. El artista —de origen bohemio, no identificado— ha dado a cada rostro su expresión específica; así, el sufrimiento es a la vez uno y múltiple. Las lágrimas, pintadas con refinada transparencia, constituyen un estereotipo. Fueron interceptadas en su deslizarse por las mejillas de esas mujeres, como en una instantánea fotográfica. Ambos flancos del espacio central están ocupados por las cruces de los ladrones, condenados junto con Jesús. No sólo han sido diferenciados éstos por un color 'cerúleo' y los rasgos mortuorios. El artista ha representado, además, por sobre la cabeza de uno de estos ladrones, un personaje fantástico, de aspecto demoníaco, con alas como de murciélago y colmillos. De las bocas de los ladrones escapan ascendiendo unas pequeñas criaturas, desnudas, como espectros; estarían representando a sus almas. Una de ellas muestra un rostro aterrorizado entre las garras de ese demonio.





En esta obra el contraste —situado dentro del espacio pictórico— se desplaza entre la expresividad seria de los actores del drama central —etapa de la epopeya de Jesús— y el modo caricaturesco del tratamiento de las imágenes, en uno de sus extremos. Un soldado de sonrisa maligna, parodia expresionista de la perversión, quiebra las rodillas del ladrón situado a la derecha de Jesús. Se desarrolla aquí otra oposición entre lo sagrado —en la sección central— y lo profano —en los extremos. No digo esto meramente porque la figura sagrada de Cristo esté contrastada con las figuras profanas de los ladrones. Más profundamente aún, el contraste se debe a la diferencia entre lo serio y lo caricaturesco, entre lo dramático y lo grotesco, confines del movimiento pendular que suelen presentar las relaciones entre los seres humanos. El propio tema bíblico y el fondo dorado de esta imagen, unifican las oposiciones de una manera a la vez formal y conceptual

Por una coincidencia, no buscada por mí inicialmente, pero hallada durante el proceso de la comparación, el propio artista Francisco Goya muestra, por ejemplo, en grabados de la serie *Caprichos*, imágenes que remiten de algún modo al contraste de la mencionada *Crucifixión de Praga*. Me refiero a rasgos caricaturescos junto a otro tipo de expresiones, en una misma imagen: *Chiton, ¿Por qué esconderlos?*, *Ruega por ella*. (1799).

Si mi propuesta es defendible, las cualidades formales en *La Vendimia* de Goya, tanto como en *La Crucifixión de Praga* a la que aludo, actuarían como índices/indicios (en la terminología peirceana) de los contenidos expresivos y conceptuales de las mismas. Es lo que traté de describir. Notemos que esta interpretación no puede ser tomada en un sentido literal. Quiero decir que el proceso de elaboración de esas obras de arte pictórico, referidas antes no consiste en una mera impronta, o en una señalación ostensiva. Pero si un índice es según Peirce, un signo que se refiere al objeto que denota en virtud de estar realmente afectado por aquel objeto, entonces puede extenderse claramente la noción de indexicalidad, pues los contenidos afectan a las formas en una obra de arte.

Obras de tal naturaleza como las tomadas aquí en consideración —me refiero a su hondura, no al contenido temático— transitan simultáneamente por los tres órdenes propuestos por Charles Peirce. La iconicidad (primer orden en Peirce) está presente en la sugerencia representativa de las formas. El simbolismo (la terceridad), se reconoce en los contenidos intelectuales de un tema representado; estos recorren sus propias estructuras culturales (la España rural que vio Goya, el cristianismo vivido por el pintor bohemio) y se proyectan en amplitud heterogénea.

Lo atractivo, aun cuando difícil de argumentar, es la indexicalidad (segundo orden de Peirce). Para ello, decía antes, es necesario salir de lo literal. La indexicalidad, en mi opinión, no se

ejemplifica solamente con situaciones directas —la huella del pie de Viernes sobre la arena de la playa, que advirtió Robinson Crusoe—.

Tal vez pueda calificarse una obra de arte mediante este otro ejercicio de la indexicalidad: el modo como los contenidos imprimen sus huellas en las formas artísticas. ¿Una lógica expresiva, será, entonces, una lógica indexical? Pero una lógica expresiva, lo sabemos, funciona de todos modos en el interior de ciertos códigos culturales. De este modo, la proyección de esta interpretación de lo indicial peirceano como medida de valor artístico, debe enlazarse paralelamente con las funciones simbólicas. Estas separaciones, claras en apariencia, construyen, sin embargo, un complejo tejido, a veces muy cerrado. Si se pasa de un acercamiento literal —de la doctrina peirceana— a uno metafórico, entonces se desdibujan también las distinciones entre lo indexical y lo icónico. Las formas pasarían a ser representaciones de los contenidos. Pero este terreno es todavía más resbaladizo aún. Sobre todo, si se piensa en los señalados contextos culturales que actúan como fondos de las figuras expresivo-formales.

Las oposiciones, en una obra plena, se conjugan en reverberaciones perceptuales-conceptuales cuyo sentido podría aparejarse a lo que Peirce llamó: semiosis ilimitada. Esas reverberaciones son variantes posibles de la relación signo-objeto desde el punto de vista indexical. Entonces, una apreciación de conjunto proclama que la homogeneidad, la planicie, no satisfacen; se requiere la presencia de relieves, altibajos; de estos contrastes se obtiene la energía.

La asimetría es la base de la vida.

REFERENCIAS

- AUMONT, Jacques (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- ARNHEIM, Rudolf (1976). *El pensamiento visual*. Buenos Aires: EUDEBA.
- BARTHES, Roland (1974). *La semiología*. Madrid: Nuevo Tiempo.
- BENSE, Max (1954): *Estética*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- BENSE, Max y Elisabeth Walther (1975). *La semiótica. Guía alfabética*. Barcelona: Anagrama.
- ECO, Umberto (1976). *Signo*. Barcelona: Labor.
- ___ (1981). *Tratado de Semiótica General*. Barcelona: Lumen.
- ___ (1978). *La Estructura Ausente*. Barcelona: Lumen.
- KRISTEVA, Julia (1981). *Semiótica*. Madrid: Fundamentos.