

III.

COLABORACIONES ESPECIALES

María Noel Lapoujade

Antinomias filosóficas en la pintura: Vermeer y Friedrich

La pittura è filosofia...

—Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*

Resumen: *A partir del epígrafe de Leonardo la premisa fundamental de este artículo es que así como la pintura es filosofía, también la filosofía es pintura. Sostengo que así como la pintura expresa en imágenes visuales diversos problemas filosóficos, también la filosofía puede aplicarse, “aterrizarse” concretamente en la pintura. Con base en la premisa el propósito de este artículo es el de mostrar que las pinturas de Jan Vermeer y de Caspar Friedrich son un campo fértil para formular ciertas antinomias conceptuales, abstractas, a partir de las imágenes visuales pictóricas. Por su parte, la literatura ha expresado en poesías y prosas poéticas memorables, el esplendor de la pintura respecto de nuestro tema, además, desbordándolo. Me refiero en particular a Wolfgang Goethe, Rainer-Maria-Rilke, Marcel Proust, Giuseppe Ungaretti. De modo que el enfoque es interdisciplinario. La integración de pintura, música, literatura y filosofía logran poner de relieve una mayor densidad, espesor, encontrar la universalidad concreta de las obras en un tejido vivo.*

Palabras clave: *pintura, antinomias, literatura.*

Abstract: *As stated by Leonardo's epigraph, the fundamental premise in this paper is that, just like painting is philosophy, philosophy is painting as well. Just like painting expresses different philosophical problems, philosophy can be concretely applied in painting. Drawing from this premise, the purpose of this paper is to demonstrate that the paintings by Jan Vermeer*

and Caspar Friedrich are a fertile field for the formulation of certain conceptual, abstract antinomies through pictoric images.

On the other hand, literature has expressed –and exceeded– the magnificence of painting through memorable poems and poetic prose. In this regard, I refer particularly to Wolfgang Goethe, Rainer-Maria-Rilke, Marcel Proust and Giuseppe Ungaretti. Our approach is thus interdisciplinary. The integration of painting, music, literature and philosophy helps us to highlight the concrete universality of the works of art, as parts in a living texture.

Keywords: *painting, antinomies, literature*

I. Acuerdo semántico

La etimología de antinomia: anti-nomos, señala una ley contradicha. La contradicción consiste en que lo que un enunciado afirma de un referente, otro enunciado niega del mismo referente. Desde el punto de vista de la retórica se trata de una figura de la *antithèse* (cf. Molinier, 1992, p. 57).

II. El método señala la lógica interna del artículo.

Este estudio *no trata* de la inserción de las obras de Vermeer y de Friedrich en historia de las corrientes pictóricas, que quedan a la base, en segundo plano.

La obra de Vermeer de Delft (1632-1675) se ubica como perteneciente al barroco, en el período de oro de la pintura holandesa. La obra de Caspar Friedrich (1774-1840), se inscribe en el romanticismo alemán.

De manera que se seguirá el orden siguiente: 1) El presente estudio comienza con el planteamiento de los conceptos contradictorios, presentados como un índice por pares alternados Vermeer y Friedrich; 2) En un segundo momento planteo el desarrollo filosófico de cada antinomia según el índice; 3) El tercer momento: propongo sobrepasar las antinomias en cuanto cada una implica su contradictoria.

III. Formulación de las antinomias

- a) Vermeer: pintura en lo cerrado; Friedrich: lo abierto.
- b) Vermeer: espacio interior; Friedrich: espacio exterior.
- c) Vermeer: lo immanente, expresa lo cotidiano; Friedrich: lo trascendente, expresa la obra de la creación de Dios.
- d) Vermeer: centrado en los personajes; Friedrich: centrado en el paisaje.
- e) Vermeer: personajes de frente, perfil o medio perfil; Friedrich: personajes de espalda.
- f) Vermeer: personajes en acción. Actores; Friedrich: personajes espectadores. Testigos.
- g) Vermeer: cada personaje es captado en un instante de su acción. Instantes; Friedrich: cada personaje se inserta en el tiempo como duración continua, ilimitada.
- h) Vermeer: el rincón; Friedrich: el paisaje.
- i) Vermeer: luz solar cálida. Calidez lograda por el color de la luz; Friedrich: luz fría en cielos variables, aún tormentosos.
- j) Vermeer: es un cazador de instantes; Friedrich: testigo de los fenómenos naturales.

IV. Despliegue filosófico de las antinomias en la pintura de Jan Vermeer de Delft

La postérité se soucie de la qualité des oeuvres, elle ne juge pas sur la quantité. Elle retient... un minuscule et divin Ver Meer.

—Marcel Proust, *Essais*

La admiración de Proust por Vermeer aflora en pequeñas alusiones a lo largo de *A la recherche du temps perdu*. En *Un amour de Swann*, Proust (1999, pp. 164, 197, 285) da cuenta de un estudio sobre Vermeer de Delft. Un pasaje posterior, hace referencia concretamente a la *Toilette de Diane* obra temprana de Vermeer. La fascinación de Proust por Vermeer estalla cuando escribe sobre el haber admirado *La vue de Delft*. Ante un muro de nitido amarillo en la *Vista de Delft*, llega la muerte a Bergotte. Así Proust incursiona en la paleta de Vermeer.

Ante el libro de un crítico sur *Les peintres d'autrefois*, cuyo autor no menciona a Vermeer, Proust (1995) exclama vehemente: Ver Meer de Delft es “el más grande entre los pintores holandeses” (p. 276). Por mi parte he investigado minuciosamente la obra de Vermeer, en su entorno geográfico (Holanda, país llano y acuático), con base en mi concepción de la imaginación estética, y en relación con la ciencia (geometría y óptica), las artes (música, literatura), la filosofía (Spinoza), la religión (San Ignacio de Loyola) en: *L’imagination esthétique. Le regard de Vermeer* (1997/2017)¹.

Vermeer atesora en imágenes la cálida intimidad de un rincón bañado por la luz solar que una ventana generosa deja entrar para iluminar un instante de vida recogida de un personaje absorto. En *La Encajera* y en *La lechera*, el personaje guarda su intimidad en su quehacer del ahí y el ahora: la aguja bordando, vertiendo la leche. *La mujer pesando en la balanza*. Sin ningún lazo histórico estas obras pueden ejemplificar en el arte, en imágenes, la prescripción del Zen japonés: la necesidad de concentrarse en el aquí y el ahora de cada acción cotidiana, aparentemente insignificante (Deshimaru, 1996, pp. 44-45).

Hay obras en las que el personaje concentrado mira al pintor-espectador: como en el medio- perfil inefable de *La joven de la perla*, así como en *La mujer sentada ante el clavecín*, *La dama parada ante el clavecín*, *Joven mujer en amarillo escribiendo una carta*.

Otras obras magistrales sitúan el personaje siempre concentrado, absorto, leyendo una carta ante la ventana, *La lectora*, *Mujer en azul leyendo una carta*, los únicos dos personajes hombres, igualmente centrados en el aquí y el ahora: *El Astrónomo*, concentrado en su globo terráqueo, *El Geógrafo*, alza la vista de sus libros hacia la

ventana, instante de reflexión; *La mujer tocando el laúd cerca de una ventana: dirige su mirada hacia la ventana, ¿viendo? ¿soñando?* Recordando, imaginando al fin, con la exterioridad que la ventana ofrece.

La pintura de Vermeer se plasma en lo cerrado, a excepción de *La vista de Delft* y *la Calle de Delft*. Su obra se despliega en el interior de una casa, allí pinta lo inmanente, en la vida cotidiana. Su pintura está centrada en el personaje. El centro es un personaje de frente o en la mayoría de los casos de medio perfil. Cada cuadro muestra el personaje en acción. En general mujeres jóvenes, con la excepción de dos personajes centrales masculinos: *el Astrónomo* y *el Geógrafo* en acción. Asimismo, incluye otros personajes masculinos que interactúan con el personaje central femenino.

La escenografía es un rincón *des-cubierto* detrás de unas cortinas abiertas. Un rincón, como el escenario del teatro renacentista, es el espacio limitado por dos paredes laterales y una posterior, al frente, hacia los espectadores, está el telón. Así ensambla sus cuadros Vermeer, en el espacio de pequeños rincones cálidos e íntimos (Lapoujade, 1997/2017, pp. 248-249; Bachelard, 1957, p. 130).

Todos sus cuadros presentan siempre, *personajes en acción*. Los seres humanos son actores, no pinta seres pasivos. Una excepción es *La joven dormida*. Evoco a Aristóteles pues establece la categoría de “acción”, entendida como el hacer, como opuesta a la categoría de “pasión”, padecer, es decir el estado de ser afectado (Lapoujade, 1997/2017, p.255).

Allí Vermeer, pinta instantes de tiempo. En cuanto *al tiempo* la pintura ofrece diversas alternativas. Por un lado, las acciones pueden desarrollarse en el tiempo, transcurren, se suceden. La pintura en estos casos plasma de manera visual concreta, lo que Henri Bergson llama *la durée*, el tiempo como duración, como un fluir continuo. El cuadro puede mostrar ese desenvolvimiento de las acciones de modo de convertirse en una especie de narración en imágenes visuales. Sirva de ejemplo la pintura pedagógica medieval, que explica en pintura los pasajes bíblicos que busca enseñar. Para ejemplo valga el esplendor de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel.

Por otro lado, como en la pintura de Vermeer, el tiempo puede coagularse en un instante único,

irrepetible, autónomo en la acción observada. El cuadro ofrece el privilegio de registrar la irrupción de un instante de una acción. Vermeer es un *cazador de instantes*, representa en imágenes visuales un instante de la acción de un personaje central concentrado en su quehacer. Ese instante, como en la fotografía, se vuelve eterno (Lapoujade, 1997/2017, p. 256-264).

El pensamiento de Goethe en palabras manifiesta su afinidad con la pintura de Vermeer en imágenes. Goethe sostiene que en el comienzo era la acción. Más aún todo es acción, porque es vida. En lo viviente irrumpen instantes fugaces particularmente bellos. Goethe encarna en Fausto la exclamación pasional de todo espíritu enamorado de la belleza: ¡Instante, quédate! La palabra deviene invocación tal como afirma Novalis. Fausto invoca al instante que pasa: “Detente, eres tan bello” (Goethe, 1932, p. 41; Cfr. Lapoujade, 1997/2017, p. 264). La mirada de Vermeer, lúcida, aguda, sorpresiva y benevolente es siempre una mirada de aceptación, de amor a la vida.

V. Despliegue sucinto de las antinomias en Caspar D. Friedrich.

A plein regards, la créature
Voit en l'Ouvert.

— Rainer Maria Rilke, *Élégies de Duino*

Mattina
M'illumino
d'immenso.

—Giuseppe Ungaretti, *Mattina*

La obra de Friedrich es una pintura de *lo Abierto*. Representa *la totalidad*, la inmensidad. Sus cuadros presentan miradas hacia *el espacio exterior*. Ese espacio exterior, lo visto, se despliega en *el paisaje*. El paisaje, muestra de lo Abierto, de la inmensidad, del espacio es el lugar en que irrumpe la trascendencia de *la Creación*, en lo inmanente. Su obra apunta, por así decir, a lo trascendente, el misterio último de la vida. Cada obra se centra en el paisaje. ¿Qué entender por paisaje? Asumo una distinción básica entre naturaleza y paisaje. En sentido estricto, entiendo por naturaleza el conjunto de todo lo que constituye el planeta

tierra sin intervención humana. A partir de allí, todos los usos de la palabra, por extensión.

La naturaleza observada, estudiada por la ciencia, es el conjunto de los fenómenos y sus leyes. La naturaleza observada por la ciencia, o “la maravilla de la Creación” según un pensamiento cristiano, sigue siendo naturaleza. Ella deviene paisaje cuando es escrutada, observada, por una mirada estética. Llamo paisaje a la naturaleza observada por un ojo que la mira estéticamente. La mirada estética de cualquier índole, es el acto de un ojo contemplativo (Cf. Lapoujade, 2010, pp. 58-63).

Los paisajes en Friedrich son fundamentalmente una mirada estética a la Naturaleza; a la inmensidad de la cadena de montañas, y a la inmensidad del mar. Montañas y mar predominan en sus paisajes. *Los personajes* en su obra no están en acción exterior, sino inmóviles en contemplación de lo Abierto, de lo inmenso exterior. Ellos contemplan el espectáculo de la naturaleza. En su pintura los personajes están de espaldas, su mirada estético-religiosa hacia el paisaje que tienen delante. El pintor, a su vez, mira a los personajes contemplativos. Friedrich es un *testigo*, posa su mirada sobre el personaje contemplando lo Abierto. Su registro del paisaje, plasma lugares, por así decir “*sin tiempo*”, la obra no transcurre, no es una narración en imágenes, ni es aprehensión de un instante, sino que está suspendida en la eternidad.

Sus paseos a la montaña y al mar le presentan *la luz* siempre diversa. La luz acogedora, calmada o amenazante emerge de la enorme diversidad de *los cielos*. Sus cuadros muestran cielos celestes límpidos, cielos semi-nubosos, cielos amenazantes, que presagian tormentas. Así la luz aparece en tonalidades de los cielos que van del celeste, el amarillo, al rosado, al gris, al azul oscuro, frecuentemente en degradé (Koch, 1989)².

Dos obras, una con un hombre, la otra con una mujer, en actitudes similares, merecen una atención especial: *El caminante sobre el mar de nubes* (*Der Wander über dem Nebelmeer*) y *Mujer en la luz matutina* (*Frau im Morgenlicht*). En ambas, los personajes aparecen como observadores, de espaldas, contemplando el espectáculo de la naturaleza, en la inmensidad, en lo Abierto. El hombre es *un paseante*. Friedrich mismo realizaba sus paseos en la naturaleza, a la que canta H. Thoreau (1999), enamorado de la naturaleza salvaje, y crítico de las

actitudes ciegas hacia ella: “qué poco valoramos la belleza del paisaje!” (p. 34).

Por mi parte considero *Der Wander über dem Nebelmeer*, El caminante sobre el mar de nubes, sin mención de los autores, como la expresión pictórica más lograda de la poesía que Goethe (1990) paseante en la montaña, el 6 de septiembre de 1780 subió a la montaña Kickelhahn, y sobre la pared de madera de la cabaña de un cazador escribió:

Über allen Gipfeln
ist Ruh!

Que se traduce como: ¡sobre todas las cumbres es la paz!³.

VI. Mas allá de las antinomias

En lo que sigue, propongo sobrepasar las antítesis, sin por ello anularlas.

Lo interior en la pintura de Friedrich

El paseante Friedrich absorbía el paisaje que conservaba en su espíritu hasta que ya en el interior de su atelier pintaba sus vivencias del paisaje contemplado (Lindemann, 1976, p. 219). Friedrich pinta lo Abierto, lo inmenso, el paisaje, sin embargo, respecto de su propia pintura, así como de sus personajes sólo es posible afirmar que están en una actitud contemplativa.

La contemplación como bien apunta Bachelard (1943, p. 217) no es una actitud pasiva, sino una intensa experiencia que puede llegar a la conmoción. El pintor y su personaje reciben el impacto de esa inmensidad, cuya resonancia produce alguna forma de repercusión: la obra de Friedrich (Cf. Bachelard, 1957, pp. 6-7; Lapoujade, 2011, pp. 62-67). Ungaretti (1971, p. 92), expresa en su poesía la conmoción estética de lo inmenso:

Ora mordo
Come un bambino la mammelle
Lo spazio
Ora sono ubriaco
d'universo.

En sus paisajes Friedrich preserva este secreto de sus personajes. Estos mundos interiores implícitos van más allá de la exterioridad explícita.

R. M. Rilke (1972, p. 335) puntualiza este aspecto de la subjetividad en el seno de lo abierto:

À pleins regards, la créature
voit dans l'Ouvert. ...
Jamais nous n'avons, nous, pas un seul jour
le pur espace devant nous, où vont les fleurs
infiniment s'épanouir. Toujours est là le Monde,
jamais ce *Rien* sans lieu, ce *Nulle Part* :
le Pur, vierge de tout regard, que l'on respire
et qu'on *connaît* infiniment, sans désir de conquête.

Los personajes están en lo Abierto, sin embargo, contemplan un Mundo, no un puro espacio, en una actitud contemplativa que no tiene “deseo de conquista”. Parafraseo a Heidegger quien afirma: cuando escucho un ruido, no es el puro ruido, sino el ruido de una motocicleta que pasa. Toda relación con el mundo pasa por la subjetividad, por el sujeto, como enseñó Kant, y posteriormente el perspectivismo de Nietzsche. En síntesis, en la obra de Friedrich, la subjetividad, lo vivido, está allí presente en la exterioridad. Lo exterior, siempre lo es para alguien, para un sujeto. Así, se filtra la interioridad en los paisajes. Lo interior está agazapado en lo exterior.

El exterior en la pintura de Vermeer

En Vermeer la exterioridad está presente en el rincón cálido e íntimo de los personajes. Lo exterior está en el interior. Vermeer sutil escenógrafo presenta el escenario de cada obra: una suntuosa tela recogida abre al lector el rincón-escenario. Frecuentemente una mesa ataviada con una bella tela por mantel, sostiene sus objetos predilectos: instrumentos musicales, naturalezas muertas, una bellísima jarra de porcelana blanca, libros y partituras. El exterior entra en la escena. Su presencia se manifiesta en diversos elementos: ante todo, *la luz solar* baña la escena en que un personaje es sorprendido en un instante de su acción. La obra de Vermeer plasma una pintura diurna, solar. La luz solar marca la presencia de lo exterior. Entre los pintores holandeses de *la luz*, Vermeer ocupa un lugar muy especial.

Con acierto Ungaretti (1972, p. 470) señala:

Vermeer più che la luce ha trovato altro, ha trovato altro, ha trovato il colore... Si en

Vermeer la luce conta, è perché anche la luce
ha un colore, il colore di luce...

La aserción de Ungaretti en su Prólogo a Vermeer, encuentra su bella confirmación literaria en la pluma de Proust (1999, p.1739-1744) cuando en *La prisionnière* describe la muerte de Bergotte conmovido ante el color amarillo de un pequeño detalle en *La vue de Delft* de Vermeer. Es posible morir de belleza. Por su parte Ludwig Wittgenstein (citado por Lapoujade, 2008, p.183-186) sostiene que “los colores incitan a filosofar”. Si la puerta invita a salir a recorrer lo que está fuera, puede afirmarse que *la ventana deja entrar la exterioridad*. Ella ofrece lo que está afuera de diversos modos. Ante alguna ventana, el personaje integra la lejanía cercana en su acción de leer *una carta*. La presencia de las cartas aparece en muy diversas obras: ya sea en su lectura en *Joven leyendo una carta ante una ventana abierta*, *Mujer en azul leyendo una carta*, en su escritura *Una mujer escribiendo*, o su recepción de manos de una criada, *La carta de amor*. La carta, habla de la presencia del otro y en particular el amor ausente.

El personaje absorto en su intimidad parece mirar sin ver hacia el exterior de la ventana, tal como el Geógrafo o *La mujer tocando el laúd*. Mirada concentrada en lo imaginado, recuerdos o deseos o vivencias posibles. El muro de fondo del escenario incorpora diferentes significados en la elección de las imágenes que Vermeer propone. En particular frecuentemente *los mapas*, cuidadosamente detallados por el pintor, ofrecen al espectador una irrefutable alusión a la geografía, ciencia del espacio exterior. Esporádicamente el introduce *paisajes* y alguna escena bíblica.

La belleza única de *la perla* de Vermeer nos trae la presencia del mar⁴. La perla es un núcleo de vida escondida dentro de su protección dura. Vida bella marina oculta en la intimidad. Ella se esconde, “protegida por una impenetrable concha que, abrazándola, se cierra hermética a las vejaciones del exterior” La perla vive también en los universos simbólicos. Entre los griegos la perla simboliza el amor, la fuerza generadora. En el cristianismo, la mística de Angelus Silesius recoge este símbolo en dos bellos y profundos aforismos. Más allá del simbolismo cristiano la perla es pura

y preciosa. Es un centro puro y recóndito. Es una gota condensada de la vida del todo.

En fin, juntos hemos realizado un recorrido filosófico-literario por la obra de Jan Vermeer y de Carl Friedrich. He presentado un despliegue del epígrafe de Leonardo da Vinci: “La pintura es filosofía”. Más aún, la propuesta de este estudio es una manera de poner en obra la sentencia radical de Nietzsche (1985): “El arte es la actividad propiamente metafísica del hombre” (pp. 31-33).

Notas

1. Anteriormente, en español se publicó una versión más breve del original: *La imaginación estética en la mirada de Vermeer* a cargo de la editorial Herder en el 2008. Se trata de un estudio de largo aliento sobre la obra de Vermeer, apoyado en una extensa bibliografía.
2. Acerca de los cielos en las obras de Caspar David Friedrich puede consultar las siguientes: *Das Kreuz im Gebirge, Kreuz an der Ostsee, Neubrandenburg, Kästen Landschaft in der Dämmerung, Kreidefelsen auf Rügen, Auf dem Segler, Nebelschwaden, Greifswalder Hafen, Reisengebirgslandschaft mit aufsteigenden Nebel, Einsamer Baum, Mondaufgang am Meer, Felsenlandschaft*.
3. Goethe y Friedrich se conocieron y se visitaron en Weimar. Friedrich ilustró una versión de las *Afinidades electivas* de Goethe. Sin embargo, en la obra de Goethe Friedrich no es especialmente mencionado. El tema de la montaña irrumpe en la filosofía de F. Nietzsche, particularmente en *Así hablaba Zaratustra*, obra que transcurre en una permanente referencia al acenso y descenso de Zaratustra de la montaña, en que se respira el aire puro de las alturas.
4. He dedicado el último capítulo de *La imaginación estética en la mirada de Vermeer*: La espiral de las conclusiones a la perla de Vermeer en toda su obra, culminante en la belleza inefable de *La joven de la perla*. Es preciso tener presente que la pintura de Vermeer reúne geometría, óptica, física, filosofía y música. Su pintura es una pintura musical. Parafraseando el título de la obra de Paul Claudel: *El ojo-escucha*.

Referencias

- Bachelard, G. (1943). *L'air et les songes*. J.Corti.
- Bachelard, G. (1957). Les coins. En *La poétique de l'espace*. P.U.F.
- Deshimaru, T. (1996). *La orpactuca del Zen*. Kairós.
- J.W. Goethe. (1932). *Faust*. Éditions Montaigne.
- J. W. Goethe. (1990). *Obras Completas*. Aguilar.
- Koch, H. (1989) *Caspar David Friedrich*. Berghaus Verlag.
- Lapoujade, M. N. (2008). *La imaginación estética en la mirada de Vermeer*. Herder.
- Lapoujade, M. N. (2010). Itinerario hacia la comprensión de lo sublime y lo siniestro en el paisaje de Siqueiros. En *Siqueiros paisajista*. Museo de Arte Carrillo Gil (MACG).
- Lapoujade, M. N. (2011). *Diálogo con G. Bachelard acerca de la poética*. UNAM.
- Lapoujade, M. N. (2017). *L'imagination esthétique. Le regard de Vermeer*, EME-Harmattan, Louvain-Paris. (Obra original publicada en 1997).
- Lindemann, G. (1976) *Prints and drawings, a pictorial history*. Phaidon-Dutton.
- Molinier, George. (1992). *Dictionnaire de rhétorique*. Librairie Générale Française.
- Nietzsche, F. (1985) *El nacimiento de la tragedia*, Alianza Editorial.
- Proust, M. (1995) *Essais*. Gallimard.
- Proust, M. (1999) *A la recherche du temps perdu*, Gallimard.
- Rilke, R. (1972). *Oeuvres Complètes. Vol. 2 : Poésie, Élégies de Duino*. Editions du Seuil.
- Thoreau, H. (1999). *Pasear. José, J. Olañeta*, Editor.
- Ungaretti, G. (1971) *Mattina*. En *Antología*. Mondadori Editore.
- Ungaretti, G. (1971). *La notte bella*. En *Antología*. Mondadori Editore.
- Vinci, L. (1993). *Trattato della pittura*, Prima parte: *Il paragone delle arti*. Vita e Pensiero.

María Noel Lapoujade (maria.noel.lapoujade@gmail.com). Profesora jubilada de la UNAM, México.



Johannes Vermeer, *Mujer con laúd* (Óleo sobre lienzo, 51 cm x 46 cm, 1664).
Colección del Museo Metropolitano de Arte en Nueva York.

