

Meditaciones sobre un bodegón

Meditations on a Still Life

Juan Molina Molina

Instituto de Investigaciones Literarias Gonzalo Picón
Febres. Universidad de Los Andes, Venezuela.
molmol_1@hotmail.com

Recibido: 14-10-13
Aceptado: 11-12-13

Resumen

El ensayo analiza una pintura de Néstor Alí Quiñones titulada: *Biombo con zamuros* (2011). Parte de la conjetura de que la pintura deja entrever la retórica del género (el bodegón) y sus deslindes con géneros afines (*vanitas* y *trompe-l'œil*). Además, evidencia las retóricas del artificio: la superposición de la espacialidad renacentista y cubista; la migración de las convenciones plásticas (*action painting* y motivos *pop*); los juegos intertextuales; el homenaje (a Rembrandt), los efectos de la *mise en abyme* y la parodia. Asimismo, permite ver la intervención de la letra en el contexto de la imagen (el *paragone*); los juegos de hibridación entre géneros (bodegón/autorretrato); la construcción poética y la metáfora en el campo de la visión. Todos estos supuestos plantean de nuevo la interrogante de cómo leer una imagen.

Palabras claves:

Arte venezolano, bodegón, Néstor Alí Quiñones, autorretrato, metáfora visual.

Abstract

This essay examines a painting by Néstor Alí Quiñones titled, *Folding screen with vultures* (2011). It begins with the premise that the painting gives a glimpse of the rhetoric of the genre (still life) and its boundaries with related genres (*vanitas* and *trompe-l'œil*). In addition, it evidences the rhetoric of artifice; the overlapping of Renaissance and Cubist spatiality; the migration of plastic conventions (*action painting* and *pop* motifs); intertextual games; the tribute (to Rembrandt); the effects of the *mise en abyme* and the parody. Similarly, it shows the intervention of the written word in the context of the image (the *paragone*); the games of hybridization between genres (still life/self-portrait); poetic construction and metaphor in the field of vision. All these assumptions raise again the question of how to read an image.

Keywords:

Venezuelan art, Néstor Alí Quiñones, still life, self-portrait, visual metaphor.

*"Créeme: una imagen es más de lo que parece ser".
Ovidio, Heroínas.*

Entiendo la pintura como un ámbito diferente al de la imitación de la apariencia de las cosas; al registro verosímil de la representación. La pintura como una adaptación de diferentes tendencias, de unión de tradiciones, de superposición de registros pictóricos. En este sentido la lectura de una obra debe ir más allá

del nivel representacional, dar cuenta de la migración de las convenciones plásticas y de la complejidad de los encuentros. Advertir lo que está más allá del mundo visible, un más allá "obviamente" encarnado o fijado por los elementos plásticos del cuadro. La lectura debe partir de la conjetura de que toda imagen es una revelación que deja

entrever, entre otras cosas, la retórica del género, la construcción poética, el horizonte estético y sus referencias intertextuales. En fin, intentar trascender la inmediatez de la imagen, hacer una arqueología de la pintura, en este caso, de un bodegón de Néstor Alí Quiñones¹ titulado: *Biombo con zamuros* (2011).

La pintura (fig. 1) es una obra figurativa que, claramente, no tiene el propósito de copiar los objetos cotidianos, pero sí está dotada con el parecido de las cosas del mundo. Está compuesta por un taburete, elemento principal que domina todo el primer plano. En la parte superior del taburete hay un conjunto de reproducciones puestas sin orden, una encima de otra, quedando al descubierto un autorretrato de Rembrandt. Curiosamente un Rembrandt juvenil que, como es notorio, en la mayoría de sus autorretratos se representa al pintor casi siempre senil. El autorretrato está enmarcado por un recuadro blanco. Este recuadro testimonia el origen, su procedencia, la reproducción de un libro ilustrado de la pintura universal, o específicamente del pintor holandés, pero también puede ser la reproducción de un catálogo o una revista. Hace hincapié en que es una reproducción, una copia de una copia y no la duplicación del original. La pintura, al presentar en la representación otro cuadro, hace explícita la retórica del cuadro dentro del cuadro. Un paño a rallas acompaña la colección de reproducciones y el autorretrato. Una botella con canicas ofrece la posibilidad del alarde técnico del logro de la transparencia. Un frasco de tinta china remite a la materialidad y al hacer de la pintura. También hay una pila de monedas blancas, unas flores, unas calas mustias que cruzan el autorretrato del pintor holandés, un vaso de agua a medio llenar que a primera vista parece invertido. Como fondo, la pintura tiene un biombo o una cortina con elementos decorativos: flores, zamuros. En la parte inferior hay un letrero, también invertido. La frase está interrumpida por las extremidades del taburete, aunque –si giramos el cuadro– se puede leer “Biombo con...”. El biombo termina enganchado a una barra amarilla. Un piso oscuro, que contrasta con la luminosidad del taburete y con el claro del fondo, completa los elementos que componen la pintura.



Figura 1. Néstor Alí Quiñones, *Biombo con Zamuros*, 2011.
Técnica: óleo sobre tela.

Fuente: http://www.vozdeloscreadores.gob.ve/contenido/AV/artistas/nestor_ali_quinones.html

Un segundo nivel de lectura identifica el género. El bodegón, como se sabe, simula una apariencia verosímil de los objetos cotidianos, pues está asociado a cierta transparencia que deja entrever el referente. Además está relacionado con la construcción de una atmósfera íntima de los objetos, a la contemplación inmóvil del ser ahí de las cosas, a la acumulación de enseres y a la representación de los espacios internos donde se configura el habitar humano: la cocina, el cuarto, la biblioteca, etc. En estos espacios los utensilios parecen ajustarse a ciertas labores domésticas o, en algunos casos, a un cierto desorden en el que también se denuncia el uso reciente de las cosas. Se podría decir que el bodegón es una de las expresiones plásticas que confirma la condición domiciliaria del ser humano.

1 Néstor Alí Quiñones nace en el municipio Tovar, Edo. Mérida, en 1963. A los 6 años de edad, se muda a Santa Cruz de Mora, donde transcurre su infancia, gran parte de su adolescencia y donde vive hoy en día. Al culminar su educación básica estudia Pintura en la Escuela de Artes Plásticas de San Cristóbal, Edo. Táchira. A partir de 1990 toma la decisión de dedicarse formalmente a su vocación, realizando muestras y exposiciones colectivas e individuales en diversos salones oficiales. Es ganador de la Mención Especial en Pintura, en la III Bienal de Mérida y I Colombo-Venezolana (1994). Primer Premio Modalidad Bidimensional, en XX Salón Nacional de Arte Aragua (1995). Premio Salón Arturo Michelena, Valencia, 1996.

Algunas veces el bodegón se confunde con otros géneros: las *vanitas* o el *trompe-l'œil*. Son géneros que se aproximan, sin embargo, hay una diferencia. El bodegón es una manifestación que muestra –de manera directa o metafórica– el paisaje doméstico, pues testimonia la vida cotidiana a través de los objetos. Las *vanitas* dejan entrever el rostro oscuro del bodegón. Al acompañar las cosas del mundo, casi siempre con un cráneo o un reloj de arena, nos recuerda simbólicamente la fugacidad de la vida. Además el bodegón presenta una apariencia verosímil que deja transparentar esa atmósfera familiar, no obstante, esa apariencia se ve trastocada con los rasgos estilísticos de cada artista y este aspecto lo distancia del *trompe-l'œil*. Género que parece estar privado del “estilo” del autor, pues no pretende representar sino pasar por el referente o, en todo caso, simularlo. Como diría Severo Sarduy, en *La simulación*, mientras más anónimo en la ejecución esté el pintor, “mientras menos exhiba o denuncie el trazo, la factura –el trabajo– más eficaz es el *trompe-l'œil*” (1982, p. 41). En resumen, el bodegón es un género que celebra la condición domiciliaria del ser humano, pues muestra un conjunto de bienes acumulados. Y al describir una atmósfera transparente e íntima en la que se revela lo familiar y lo cotidiano, también deja entrever un desajuste en la representación de las cosas del mundo. Un desajuste en el que se distingan las marcas del pintor, esto es, una forma, un estilo.

En este caso, el bodegón evidencia el entorno privado del artista. El autorretrato de Rembrandt entra en juego con los demás objetos cotidianos que, de algún modo, representan el taller. Una mirada cuidadosa da cuenta de que este taburete no fue construido para cumplir la función de sentar a un cuerpo. Más que representar un objeto real, es un objeto pintado o, aún mejor, la excusa para el ejercicio de la pintura. El mismo diseño lo denuncia: en la parte superior se ha trastocado la perspectiva al voltear el soporte del asiento. Los objetos colocados en el taburete son vistos desde arriba, mientras el resto del taburete está representado frontalmente. Así la coherencia espacial en el cuadro se ve interrumpida, entre dos miradas que coexisten entrecruzadas. Una frontal, organizada, y otra aérea, radial, que desmiente la verosimilitud espacial, abandonando el modelo de visión renacentista. Esta coexistencia evidencia la retórica del artificio, el ejercicio tenaz y laborioso de la superposición –disimulada o explícita– de la espacialidad renacentista (frontal) y cubista (radial). Este recurso es propiamente moderno y es extensivo a otras expresiones y a la filosofía. La conexión inesperada entre dos historias en la literatura, dan ejemplo de ello, o –como se sabe desde Nietzsche– el cruce en-

tre varios puntos de vista permite ver los límites de la verdad. En la pintura el encuentro de perspectivas proporciona –como es evidente desde el cubismo– una autonomía espacial. En el cuadro se produce un cruce entre contrarios, por una parte, una inteligibilidad de las cosas del mundo, pero también una perturbación de la espacialidad y de la determinación de los objetos, por eso, el vaso a medio llenar a primera vista parece invertido.

Ya hemos señalado la curiosidad de la reproducción del autorretrato de un Rembrandt joven, atravesado por unas calas mustias. La relación entre el retrato del joven pintor y las flores marchitas arroja una luz, aunque indirecta, sobre la cercanía entre las *vanitas* y el bodegón. No es necesario emplear en la representación un cráneo o un reloj de arena para hacer una metáfora acerca de la frágil condición humana, el inexorable paso del tiempo y la brevedad de la vida. Recordemos el famoso *Canasto de frutas* de Caravaggio, los frutos representados entre la madurez y la decadencia. El paso del tiempo en la canasta está sugerido por las frutas, depredadas por los insectos y pasadas de su estado de madurez. En Quiñones, la metáfora de la fugacidad de la vida está representada por la cala que comienza a perder su lozanía. Flores que –como se ha señalado– cruzan el retrato del joven Rembrandt. Así se establece la relación entre la frescura (la juventud) y lo marchito, entre el tiempo y su acción destructora y la pretensión de inmovilidad. El tiempo detenido o fijado en el autorretrato.

El fondo del cuadro se construye como un palimpsesto. Tela en la que se mezclan estratos, pigmentos, en la que queda la huella de una pintura anterior. Biombo o papel tapiz con manchas que ocultan figuras, animales y flores. Cosas confusas, manchas en los muros, que –como diría Leonardo da Vinci, en su *Tratado de la pintura*– despiertan la imaginación. Los zamuros se confunden con figuras de patos y las flores se desdibujan en el chorrear de la pintura. El fondo oculta un juego de entronque entre el deslucido papel tapiz manchado y la inutilidad del ornamento, entre la técnica del goteado y los motivos repetidos por una plantilla: los zamuros. La idea del lienzo como un muro de manchas está reforzada por los escritos sobre la tela. Escritos legibles o ilegibles por la buena o mala grafía y por estar ocultos detrás de las extremidades del taburete. Escritura no exenta de ambigüedad, pues las letras –desde la perspectiva frontal– están invertidas, pero –desde una visión radial– se ajustan al cuadro. Así las figuras y los signos se complementan, el vaso de agua y la grafía por estar invertidos se integran. Escritura (oscura) que envuelve otra escritura (clara), y que –en su extrañeza– da título a la obra, pero tam-

bién traza nuevas posibilidades, otros títulos: "Biombo con..." (Para ello habría que llenar ese paréntesis ilegible).

Hay un trabajo intuitivo o metódico del pintor en el que los contrarios no se excluyen sino que se complementan. Este juego de asociación de contrarios es cuanto le confiere la cohesión a la obra. Así se crea –entre los términos u objetos aparentemente disímiles– la densidad y la intensidad expresiva. La coexistencia entre una mirada frontal (renacentista) y otra radial (cubista). La imperiosa naturalidad de la cala –belleza efímera– y el retrato como signo de la cultura y de lo perdurable. La singularidad de las monedas –más allá de la perversión de su valor– designa el brillo del argento y lo perdurable del metal. El deseo de fijar el tiempo y la consciencia de la fugacidad de la vida congelada en la imagen. Además, la intervención de la palabra en el contexto de la imagen y el deseo de engendrar movimiento, pues la frase al estar invertida invita a la acción de girar el cuadro o, en todo caso, de girar nosotros. El giro hace legible la frase, pero hace ilegible el bodegón. De este modo la intrusión de la palabra en la pintura, por un lado, apuesta a la retórica de las artes hermanas (por la inserción), pero también al paragono (por la inversión). La pintura promueve una complejidad que se encuentra reflejada de muchas maneras, por ejemplo, en la relación entre la reproducción y el original. El cuadro evidencia que se alimenta de las copias, las reproducciones de los libros ilustrados de la pintura universal, de los catálogos o revistas (de la cultura de masas), no obstante, la pintura aspira a encarnar, quiero decir, a recuperar el "aura" del autorretrato original (a la exaltación de la singularidad y de la tradición). Este juego entre contrarios del mismo modo se ve reflejado en el fondo. El aparente descuido del goteo de la pintura, como los motivos del biombo, demuestra la tensión entre afinidad y oposición, entre las técnicas del expresionismo abstracto y la banalidad del decorado de la cultura pop. Movilidad que se continúa hasta en los detalles, entre los contenedores y sus transparencias, el vaso de agua y el agua congelada (cristalizada) de las canicas, entre la tinta china (negra) y la pila de monedas (blancas), entre las franjas del paño, unas claras y otras oscuras. Repito, el juego de asociación de contrarios –tanto en el conjunto como en los detalles– potencia la intensidad del cuadro.

Un tercer nivel de lectura permite ver la enciclopedia del artista. La presencia de otras pinturas dentro de la pintura. El autorretrato de Rembrandt, ya es notable. Pero si se aguza la mirada también se pueden advertir otras referencias, por ejemplo, en el taburete. Por las convenciones plásticas (color, dibujo, etc.), se podría decir que hay una relación con las pinturas de Van Gogh. Para cualquier lector familiarizado con la historia del arte esta

referencia es notoria. Además de las relaciones ya citadas entre la técnica del *action painting* y los motivos de la cultura pop, o los cruces directos o secretos entre la espacialidad renacentista y cubista. La pintura parece referir el proceso de su propia construcción al revelar la yuxtaposición de registros, la posibilidad de combinaciones –metódicas o espontáneas– entre tendencias, tradiciones y convencionalismos. El cuadro denuncia estas migraciones, además el desequilibrio que muestra al intentar apropiarse de estos referentes de la alta cultura. La cultura de élite –la cultura de los museos– parece ser alcanzada sólo a través de la reproducción técnica y los medios de masas, la reproducción sin aura de las imágenes (Benjamín, 1973). Aquí se establece no sólo la relación entre la copia y el original, sino que se desplaza a las relaciones que se entretienen entre la cultura del centro con la cultura de la periferia. La copia de una reproducción la copia del autorretrato de Rembrandt, lo hace explícito hay que entenderlo como una apropiación periférica del original. Desde la distancia, la pintura, en primer lugar, se subordina a la reproducción técnica (la copia de un libro o un catálogo), luego, desde un gesto nostálgico, pretende recuperar el aura perdida del original. En esta acción la pintura muestra su otredad; testimonia la dependencia y la asimetría con respecto a las figuras modélicas. Frente a la tradición instaura un horizonte de posibilidades y también un lugar de recepción: un borde. En este desequilibrio se afirma, por un lado, una postura de adoración –desde el borde– por el modelo (lectura moderna), pero también, una contraposición o contra-lectura que muestra la dificultad –la distancia y la diferencia– en la captura del modelo (lectura posmoderna).

La pintura al plantear la retórica del cuadro dentro del cuadro se acerca al género de los cuadros de estudio, al *atelier*, pero también a los efectos de la *mise en abyme*. (Dällenbach, 1991). El autorretrato de Rembrandt se convierte en una especie de enclave que revela la obra o la complementa. Aquí es necesario señalar que el autorretrato es parte importante de la obra de Quiñones (Molina Molina, 2007). En su producción son muy pocas las obras en las que el artista no se personifique: como pintor, actor de calle, disfrazado o representando la figura del doble. Hay una relación de afinidad entre los autorretratos de Rembrandt y los autorretratos de Quiñones. Esta afinidad está reforzada por las múltiples interpretaciones que en su producción hará el pintor de los autorretratos de Rembrandt. La copia del autorretrato dentro del bodegón parece establecer una relación de semejanza –se aspira a cierto parecido– creando así una filiación que va más allá de la referencia intertextual. Surge una empatía que fusio-

na el modelo (Rembrandt) y el artista. Tengo presente, para ilustrar esta idea, la imagen del *Cristo en el huerto de los olivos* de Paul Gauguin en la que el artista, para representar el retrato de Jesús, presta los rasgos de su propio rostro. En el caso de Quiñones, es evidente que esta identificación o proyección responde a profundas razones de admiración por el pintor holandés, pero también paródicas por los zamuros en el biombo. La empatía colinda con el autorretrato, por un lado y por el otro, muestra las particularidades del género en las que no se establece una dependencia mutua entre el modelo (el artista) y la obra. Y pienso que no es la única. El autorretrato reviste una complejidad mayor cuando, por ejemplo, se distancia de la reflexividad básica del reconocimiento; al intensificar la introspección trasciende la descripción del aspecto exterior (protopografía) por una descripción del perfil interior (etopeya). Así el autorretrato no es sólo reflejo en el azogue –para hacer referencia a la metáfora que lo caracteriza, la imagen reflejada en el espejo– sino que ante el reflejo prevalece el conocimiento interno del artista. En consecuencia, el autorretrato debe entenderse no como el reflejo narcisista –propio de una primera etapa de la producción– sino como un más allá transparente, que –como el cristal sin el azogue– deja transparentar la psiquis del pintor, quiero decir, los acontecimientos interiores, intelectuales o anímicos.

De esta manera, el cuadro se resiste a la interpretación estable de un solo género: bodegón/autorretrato. Se ubica en el umbral entre ¿cómo es visto? Y ¿qué realmente es? La respuesta depende, obviamente, no sólo de la pintura sino también del espectador.

No se trata de aniquilar el bodegón si sólo vemos el autorretrato o, a la inversa, destruir los elementos introspectivos en beneficio del ser ahí de las cosas. Tampoco se trata de una simple comparación, de un símil, o de pensar que en todo lo que hacemos en cierta medida hay una proyección de la persona, sino de una metáfora. Una metáfora –en el campo de la visión– en la cual las realidades distintas se complementan para potenciar e intensificar una imagen. La metáfora es reversible pues implica tanto la distancia entre los contextos –bodegón y autorretrato– como la proximidad que quiere abolir la separación. Al abolir las distancias, la pintura muestra la complicidad de los géneros: el bodegón es visto como un autorretrato; el autorretrato es cifrado como un bodegón. Desde la exterioridad, obviamente, se muestra la distancia entre los géneros, pero la introspección –al

trascender el reflejo– confirma su riqueza y densidad frente a los rasgos externos. Así se alude al propio pintor a través de los rasgos indirectos: sus pertenencias, la intimidad del trabajo, los gustos estéticos, los convencionalismos pictóricos, la contemplación y lectura de otros cuadros.

El taburete del bodegón se instaura como el lugar del “yo”: el asiento para la reflexión, para el conocimiento interior del artista, luego, –el retrato así lo confirma– para la identificación con el “otro”: Rembrandt (la tradición) y también para sus coetáneos. Así, el bodegón se traduce en una confesión íntima y pública –como un autorretrato– que mira al pasado, a una tradición lejana, pero que en realidad se mira a sí mismo y en esta introspección espera la mirada del espectador.

La pintura es reflexiva: no sólo refiere el procedimiento de su propia construcción, la adaptación de diferentes tendencias, el cruce de diversas perspectivas, la migración de las convenciones pictóricas, sino que muestra cómo la pintura habla de la pintura –de la imagen dentro de la imagen– de las afinidades estéticas y de la dificultad de captura de los referentes de la cultura, de sus identificaciones, lecturas y proyecciones. De su resistencia a la interpretación estable de un género y en esa relación metafórica –bodegón/autorretrato– alcanza una riqueza multiestable (Mitchell, 2009), quiero decir, una movilidad de significados que le proporciona intensidad y hondura expresiva.

Estas líneas no han pretendido sino acudir –sería más justo decir: atender– al diálogo que propicia la pintura. Tratar de comprender o de meditar sobre un bodegón, bajo la intuición y la sentencia de Ovidio: *una imagen es más de lo que parece ser*.

Referencias

- Benjamín, W. (1973[1936]). *El arte en la era de la reproducibilidad técnica*. Madrid: Taurus.
- Dällenbach, L. (1991). *El relato especular*. Madrid: Visor.
- Mitchell, W.J.T. (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal.
- Molina Molina, J. (2007). *Las formas del borde. La pintura de Néstor Alí Quiñones y los ensamblajes de Jesús Guerrero*. Mérida: Universidad de Los Andes, Vicerrectorado Académico, CDCHT.
- Sarduy, S. (1982). *La simulación*. Caracas: Monte Ávila.