

Dormitorios: hábitos y rituales. El mensaje pictórico sobre el ámbito íntimo

JUAN DAVID CHÁVEZ GIRALDO
UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA
jdchavez@unal.edu.co

Arquitecto por la Universidad Pontificia Bolivariana, Doctor en Artes y Magíster en Historia del Arte por la Universidad de Antioquia. Diseñador en su estudio particular. Profesor Titular de la Universidad Nacional de Colombia y Asociado de la Universidad Pontificia Bolivariana donde ha desempeñado varios cargos académico-administrativos. Ha obtenido varios premios y menciones nacionales e internacionales y es ganador de algunos concursos nacionales de arquitectura. Autor de nueve libros, capítulos de libros y de diversos artículos. Director de la *Revista de Extensión Cultural de la Universidad Nacional de Colombia* y de la serie *Obra*. Conferencista en eventos nacionales y profesor invitado en varias universidades.

En este escrito se analizan tres pinturas de dormitorios de sus autores, con el propósito de destacar, hermenéuticamente, los mensajes sobre los significados, los hábitos y los rituales que se desarrollan en dichos espacios. En las conclusiones se identifican los aspectos comunes sobre su valor y la dialéctica respecto a sus ocupantes, demostrando que los espacios tangibles de estos recintos están sobrepuestos por espacios simbólicos de carácter numinoso. *Palabras clave: dormitorio, alcoba, habitación, espacio doméstico, hábitos.*

This article examines three paintings of artists' bedrooms, in order to hermeneutically draw attention to their messages about the meanings, habits and rituals that take place in these spaces. In the conclusions, the common aspects of their value and dialectics with respect to their occupants are identified, showing that the tangible spaces of these rooms are overlain by symbolic numinous spaces. Keywords: Bedroom, sleeping accommodation, bedchamber, domestic space, habits.

INTRODUCCIÓN

Los dormitorios son nuestro *axis mundi*. Son la esencia de la existencia, el vestido a la medida que confeccionamos con los deseos, temores, amores, sueños, éxitos, fracasos y esperanzas. En ellos hacemos mundo y nos construimos, contienen la marca de la experiencia mortal y la certeza de lo trascendental. Su importancia es indudable, tienen implicaciones profundas y perdurables en el comportamiento, en el sentido que se le da a la vida y en las relaciones. Entender estos microcosmos no es fácil, su complejidad requiere miradas que superen la lógica, por eso el arte, gracias a su dimensión simbólica, permite abrir horizontes de comprensión para su cualificación, especialmente en los difíciles tiempos que se afrontan.

Para llevar a cabo este análisis se han tomado tres pinturas de dormitorios realizadas cuando las vanguardias rompieron con la reproducción mimética dando cabida a la subjetividad en el arte moderno. La interpretación de las obras se orienta para descubrir la dimensión intangible del espacio íntimo y develar los mensajes filosóficos.

EL DORMITORIO EN ARLÉS. VINCENT VAN GOGH¹

Esta pintura corresponde a la primera habitación propia del polémico maestro neerlandés Van Gogh, cuando vivió en Arlés en la denominada Casa Amarilla, entre 1888 y 1889 (Figura 1). Aunque este artista —nacido en Groot-Zundert en 1853— no se ubica en una única escuela artística, en su trabajo se pueden ver algunas técnicas y características impresionistas, como el interés por la luz, el empleo de colores primarios y secundarios puros y el uso de pinceladas rápidas que dan a sus obras un sentido atmosférico y aéreo que, posteriormente, se hicieron espesas, con gran textura y densidad propiciando experiencias de inmensa emotividad, lo que lo llevó a ser catalogado como uno de los principales exponentes del postimpresionismo.² Su

tormentosa vida, que incluyó dos intentos de suicidio y el cercenamiento de una oreja, finalizó en 1890 dos días después de haberse disparado en el pecho cuando sus padecimientos mentales lo invadieron.

La obra de Van Gogh es invaluable y abrió de manera definitiva las posibilidades estéticas de la expresión individual, del sentimiento interior asociado al mundo, al paisaje y a la gente. Obra inmersa en el espíritu moderno de una época convulsionada por la consolidación de la vida urbana, la industrialización, los avances técnicos y científicos—entre los que destacan las teorías ópticas y del color, la popularización de la fotografía y el nacimiento del cine— y el descentramiento cultural del hombre en el universo —como consecuencia de los estudios del psicoanálisis, la economía, la lingüística y la filosofía—. La obra de Van Gogh fue justamente valorada hasta después de su muerte, influyendo notablemente en el posterior expresionismo alemán.

La edificación donde se hallaba este dormitorio, desafortunadamente resultó afectada durante la Segunda Guerra Mundial y luego demolida; sin embargo, los planos originales del arquitecto Léon Ramser se conservan.³ Se sabe que la planta de la habitación era trapezoidal, con un ángulo obtuso en la esquina izquierda del cuadro y con uno agudo en la derecha; la puerta de ese costado comunicaba con la escalera y el piso superior, y la izquierda llevaba al cuarto de huéspedes. La ventana tenía vista a la Place Lamartine. El hecho de que Van Gogh hubiera realizado varias versiones de su habitación (Figuras 2 y 3) y de su autorretrato, puede considerarse como una autoafirmación de la personalidad y “una medida de sus cambios de ánimo”.⁴

Para iniciar el análisis, es importante mencionar un fragmento de la carta 554 que el pintor escribió a su hermano Theo en octubre de 1888:

Esta vez es simplemente mi dormitorio; sólo que el color debe predominar aquí, dando con su simplificación un estilo más grande a las cosas y llegar a sugerir el reposo

1. El análisis de esta obra tiene origen en el artículo: “El interior expuesto, sobre la habitación de Van Gogh en Arlés”, de J. D. Chávez Giraldo, publicado en *Iconofacto*, vol. 9, núm. 12, Medellín, Universidad Pontificia Bolivariana, 2013.

2. Término que agrupa varias tendencias, especialmente pictóricas, que intentaron plasmar los impulsos y percepciones subjetivas por encima de la copia fiel de lo natural. Sus protagonistas incursionaron en las técnicas e ideales impresionistas y evolucionaron desarrollando búsquedas particulares.

3. Véase Vincent van Gogh, *La casa amarilla, 1888*, óleo sobre lienzo, 72 x 91.5 cm. Museo Van Gogh, Ámsterdam.

4. J. Anderson, *Vida y obra de Vincent van Gogh*, trad. Carmiña López, Bogotá, El Sello, 1995, p. 55.



Figura 1. Vincent van Gogh, *El dormitorio en Arlés*. Primera versión: 1888, óleo sobre lienzo, 70.5 × 90 cm. Museo Van Gogh, Ámsterdam. Fuente: Google Cultural Institute, en <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=22554513>.



Figura 2. Vincent van Gogh, *El dormitorio en Arlés*. Segunda versión: 1889, óleo sobre lienzo, 70 × 90 cm. Instituto de Arte de Chicago. Fuente: <https://cuttly/3YXjBAG>.



Figura 3. Vincent van Gogh, *El dormitorio en Arlés*. Tercera versión: 1889, óleo sobre lienzo, 57.5 × 74 cm. Museo de Orsay, París. Fuente: <https://acortar.link/eEZEWB>.

o el sueño en general. En fin, con la vista del cuadro debe descansar la cabeza o más bien la imaginación.

Las paredes son de un violeta pálido. El suelo es a cuadros rojos.

La madera del lecho y las sillas son de un amarillo de mantequilla fresca; la sábana y las almohadas, limón verde muy claro.

La colcha, rojo escarlata. La ventana, verde.

El lavabo, anaranjado; la cubeta, azul.

Las puertas lila.

Y eso es todo —nada más en ese cuarto con los postigos cerrados.

Lo cuadrado de los muebles debe insistir en la expresión del reposo inquebrantable. Los retratos en la pared, un espejo, una botella y algunos vestidos.

El marco —como no hay blanco en el cuadro— será blanco.

Esto para tomarme el desquite del reposo forzado a que he estado obligado.

Trabajaré aún todo el día de mañana; pero ya ves qué simple es la concepción. Las sombras y las sombras proyectadas están suprimidas; ha sido coloreado con tintes planos y francos como los crespones.⁵

En estas líneas se puede observar cómo la definición cromática del marco era parte integral de la obra con la intención de establecer un universo autocontenido que alude al espacio íntimo y sus condiciones ontológicas. Lo mismo se capta con el uso efectista de los colores intensos combinados con otros complementarios, muy seguramente diferentes a los de la alcoba real y elegidos para lograr la ilusión intencionada de brindar una atmósfera de paz y tranquilidad, como una de las principales cualidades requeridas en el hogar. Este óleo rompe con la pincelada intermitente impresionista para darle preponderancia a la paleta y se aleja de su manejo de la luz y del color para atreverse a conformar un espacio luminiscente como símbolo de la personalidad del autor; "la íntima y luminosa armonía de esta tela da [...] una sensación de tranquili-

dad y reposo, merced al empleo de colores elementales y al equilibrio de la composición";⁶ su interés plástico se desvincula de la representación fiel y la eliminación de las sombras es un intento abstraccionista para crear un mundo idílico y espiritual.

La postura postimpresionista también se aprecia en el acento de los objetos que enfatizan su materialidad con el dibujo, y en el manejo forzado de la perspectiva con la cual se logra una descripción personal del recinto transformando el ambiente con los tonos y recalando las cualidades del mobiliario sin idealizarlo. Cada cosa reclama su espacio para ir más allá de lo visual al mostrar un mundo denso, concreto y determinado por la materia que, no obstante, genera un paisaje de serena intimidad.

El lienzo es una revelación de la interioridad del pintor al exhibir el resguardo arquitectónico de sus secretos, el escenario plácido de su dominio privado. Realizada en su madurez, la pintura muestra la confianza y el afán expresivo del neerlandés, evidentes en la textura visual lograda con el empasto y en la búsqueda emotiva mediante los colores y la deformación de los muebles y del espacio tridimensional, que otorgan al cuarto un baño de subjetividad rotundamente moderno. Aunque la obra es figurativa, la superación de la representación sensible y el deseo de manifestar conceptos —particularmente poéticos relativos a la vivienda—, la acercan al expresionismo lírico.

El artista se identifica con la materialidad de este refugio. No hay límites entre él, la arquitectura y el mobiliario; el interior mental y el tridimensional se diluyen, por eso en la atmósfera de la tela se perciben pureza, limpieza y frescura, que hablan de la calma interna por la que atravesaba Vincent, quien se había trasladado a Arlés para emular lo que hacían los japoneses, aislándose en pequeñas comunidades de meditación y comunión con la naturaleza.

Aunque la forma irregular del cuarto no hace parte de la perspectiva alterada,⁷ el horizonte alto ubica lo representado en un dominio inferior terrestre y al observador

6. A. M. Mascheroni, *Vincent*, trad. Isabel Ortiz, Milán, Susaeta, 1990, p. 11.

7. M. McQuillan, *Van Gogh*, trad. José Luis Fernández-Villanueva, Barcelona, Destino, 1992, p. 171.

5. V. van Gogh, *Cartas a Theo*, 3.ª ed., trad. Instituto del Libro Cubano, Barcelona, Barral, 1975, pp. 184-285.

desde arriba como si flotara sobre la habitación en un mundo superior cercano a lo espiritual. La distorsión espacial, alargando la profundidad, da una sensación dinámica reforzada por la cama que se estira transmitiendo una sensación onírica. El piso, que ocupa la mayor área del cuadro, se tiñe de rojo confirmando gravedad y densidad para afirmar lo tectónico; los muros, en cambio, de violeta pálido, pierden peso y se convierten en una tenue delimitación simbólica del mundo interior del artista. El techo apenas se sugiere en una aparente carencia de cerramiento superior, además, el recinto se desmaterializa de abajo hacia arriba y el límite de la tela trunca los elementos abriendo figuradamente el habitáculo hacia el cenit para dar cabida a lo numinoso: “pintar fue para él tan sólo una forma de conocer a Dios”⁸ e hizo parte de su vocación religiosa originada en su familia de pastores.

No hay interés por incorporar los espacios contiguos ni el afuera. La ventana confirma la intención de centrar la mirada en la interioridad, está ajustada, pero no se logra ver el exterior. *El dormitorio* habla de una personalidad lúcida, ordenada, hace referencia al estado del pintor que, luego de un tiempo de reclusión y descanso obligado, recuperaba cierto equilibrio. El paisaje interior perfila una “yuxtaposición intencionada de experiencias de espacios contrastados y coloraciones expresivas”.⁹

El verde tras la ventana constituye un punto óptico que contrasta con el piso y las paredes, en oposición al rojo escarlata del cubrelecho, y obliga a un desplazamiento visual que imprime una sutil dinámica. Las puertas lilas, segadas por el límite del soporte, contienen la abscisa este-reoscópica enfocando la mirada en el centro, que recibe al observador en un gesto hospitalario abriendo los enseres en el perímetro. Aunque no hay rastro del rebusco cotidiano, el emparejamiento equilibrado de los objetos: dos sillas, dos almohadas, dos pares de cuadros, uno en simetría con el espejo, el perchero y la toalla, así como los retratos de sus amigos: el artista Eugène Boch y el teniente Paul-Eugène Milliet¹⁰—que constituyen arquetipos simbólicos—

hablan de la compañía, la seguridad, la lealtad, el aprecio, el amor, el apego, el cariño, que también son cualidades domésticas. Sin embargo, no hay excesos ni acumulación atiborrada, es un terruño ordenado en el que no falta ni sobra nada, sinónimo de la austeridad y el ensimismamiento de Van Gogh. La pintura logra concentrar el interés en el dominio introvertido del microcosmos y compensa la relación biunívoca entre el adentro y el afuera subrayada con el punto de fuga central: “esta alegre pintura de su cuarto en la Casa Amarilla [...] es una necesidad de un nicho propio en la vida, donde pudiera sentirse a salvo”.¹¹

El dormitorio es el resguardo de su creador, del cual le confesó posteriormente a su amigo Gauguin, con quien compartió el piso, que había sido muy entretenido “hacer este interior tan simple, con toda la simplicidad de Seurat; color plano, pero espesos brochazos en impasto llano”,¹² reflejando la necesidad humana por encontrar un recinto de pausa y contemplación en el interior del ser. Ésta es una pintura excepcionalmente vívida en la que se afina la vida íntima y reverbera la intensidad que tiene lugar en la guarida de los sueños.

LA HABITACIÓN AZUL. PABLO PICASSO

Picasso es considerado uno de los genios más importantes del arte de todos los tiempos y, particularmente, del siglo XX. Nacido en Málaga, España, en 1881, incursionó en varios movimientos artísticos y exploró diversas manifestaciones como la pintura, el dibujo, el grabado, la escultura, la cerámica, el diseño e incluso la literatura. Su obra hace parte de importantes colecciones privadas y de museos en diversas partes del globo. Los expertos han definido una periodicidad para su producción de acuerdo con las características e intereses, identificando un periodo azul, luego uno rosa, posteriormente, uno denominado protocubismo y después el cubismo, que a su vez se ha subdividido en una etapa inspirada en Cezanne, una analítica, otra hermética y la sintética. Así mismo, puede verse una fase surrealista posterior.

8. P. Westheim, *Mundo y vida de grandes artistas II*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 53.

9. McQuillan, *Van Gogh...*, op. cit., p. 169.

10. *Ibid.*, p. 172.

11. Anderson, *Vida y obra de...*, op. cit., p. 67.

12. *Ibid.*, p. 67.



Figura 4. Pablo Picasso, *La habitación azul*, 1901, óleo sobre lienzo, 50.48 × 61.6 cm. Colección Phillips, Washington. Fuente: Phillips Collection's, en www.phillipscollection.org/collection/blue-room

Picasso recreó muchas obras de la historia de la pintura, para lo cual estudió a diversos autores y manifestaciones culturales de múltiples contextos. Su aporte cubista marca un giro en la pintura al incluir la dimensión temporal en las dos dimensiones para tomar distancia rotunda de la ilusión visual de carácter naturalista y apuntar a la abstracción autónoma. Con un gran compromiso político, una pasión inagotable y una inmensa producción plástica, Picasso influyó en múltiples colegas, falleció en 1973 dejando grandes enseñanzas a la creación universal entre las que se destaca su espíritu revolucionario, experimental e innovador que rompió rotundamente con la manera convencional y tradicional de entender la realidad a partir de la producción poética del arte.

La pintura analizada fue elaborada cuando el autor regresó a París después del suicidio de su íntimo amigo el artista Carles Casagemas tras fallar en el intento de matar de un disparo a Laure-Germaine Gargallo, de quien estaba enamorado sin ser correspondido y quien, en cambio,

se sentía atraída por Picasso (Figura 4). Obsesionado con el deceso, Pablo pinta su cuarto del boulevard de Clichy en París intentando emancipar su culpa como operación alquímica de la tragedia, plasma “no la fachada de las cosas, sino su estructura secreta: un jeroglífico”.¹³ La obra, que inaugura el periodo azul del artista, incluye varias referencias: el cartel de la cantante *May Milton* de Toulouse-Lautrec, 1895, que cuelga en la pared a manera de homenaje póstumo al diseñador fallecido poco antes; algunos especialistas identifican en el florero arreglos similares en pinturas de Cézanne y también se infiere inspiración en *El dormitorio* de Van Gogh; pero la alusión más significativa son las *bañeras* de Edgar Degas¹⁴ (Figuras 5 y 6), que constituye el tema central y que, probablemente, sirve para

13. Westheim, *Mundo y vida de grandes...*, op. cit., p. 134.

14. En la última exposición de los impresionistas, en 1886, exhibió diez pinturas al pastel con mujeres bañándose.

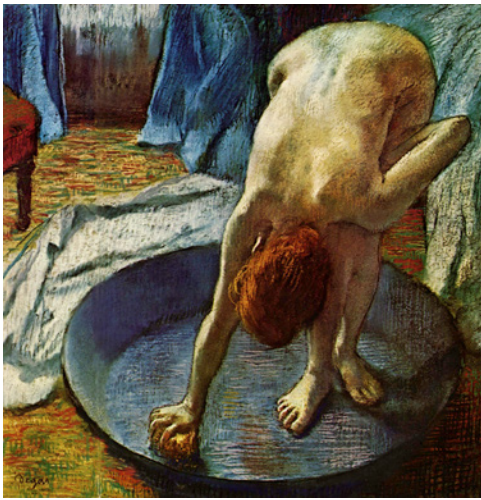


Figura 5. Edgar Degas, *Mujer en la bañera*, c. 1885-1886, pastel sobre papel gris azulado, 0.70 × 0.70 cm. Museo Hill Stead, Farmington, Connecticut. Fuente: <https://bit.ly/3EzPOoC>.



Figura 6. Edgar Degas, *La bañera*, 1886, pastel sobre cartón, 0.60 × 0.83 cm. Museo de Orsay, París. Fuente: <https://bit.ly/3ysctUR>.

representar a Germaine, la modelo del triángulo amoroso. La pintura resulta ser una pócima poética para limpiarla de su pecado con el baño alegórico, pues Picasso había entablado relación amorosa con ella.¹⁵

Aunque en la pintura el dormitorio aparece más ordenado, confirmando su propia sentencia de que “el arte es una mentira que nos descubre la verdad”,¹⁶ este nicho fue el estudio del pintor Isidro Nonell y Pablo lo había compartido con Casagemas, por eso está invadido por la melancolía que exhibe el sufrimiento del alma ante la imposibilidad de cambiar el destino. La obra se convirtió en el medio por el cual aceptó la dura situación, él mismo expresó: “empecé a pintar en azul cuando me di cuenta de que Casagemas había muerto”,¹⁷ de allí la presencia intuitiva de la parca, fruto de la irremediable demencia producida por Cupido. El duelo de Pablo se imprime en las paredes de su dormitorio.

A pesar de la presencia simbólica de Germaine, hay soledad absoluta, todo emite un vacío profundo por la ausencia del aliado. El intenso dolor domina la escena, no hay sentido de vida, el desnudo en posición retorcida declara la angustia antes que la sensualidad; el cuerpo que no posa, sino que es captado por un ojo voyerista

15. I. Godoy, “Suicidio en azul con negra mancha. Breve historia de un balazo en la pintura de Pablo Picasso”, en *Arbor*, vol. 189, núm. 764, 2013. En <https://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/1889/2083>, consulta junio 15 de 2021.

16. *Arte. La guía visual definitiva 1900-1945, Cubismo*, Londres, Dorling Kindersley, 2010, p. 28.

17. I. F. Walter, *Pablo Picasso 1881-1973. El genio del siglo*, trad. Aurora Rodríguez, Colonia, Taschen, 2005, p. 15.

prueba el desprecio, la ofensa y el desdén, de la misma manera que Degas, “lo hace con la deliberada intención de desilusionar”.¹⁸ Aunque cuatro muebles rodean a la mujer enfocando la atención en su figura despojada que lava la carne para intentar borrar lo indeleble, porque la huella de la desgracia está tatuada de manera invisible en la piel, su desplazamiento del centro le da a la pintura un interés dinámico moderno favoreciendo el heroísmo de las sábanas que amortajan los cuerpos desvanecidos ante el desconuelo que se convierte en instrumento de autoconocimiento.

El azul, nostálgico y espiritual, con su insinuación del cielo y del agua, le otorga un aspecto trascendental al óleo—desde la antigüedad el agua ha sido símbolo de vida, renovación y limpieza, en muchos mitos originales representa la energía divina y de los seres superiores que habitan en la profundidad del cosmos, cuya imagen azulada se percibe en el firmamento desde el lugar de los mortales que aspiran a lo sagrado y eterno—y le permite a Picasso: “fijar en la superficie observaciones ópticas y relaciones espaciales, es decir, expresar una experiencia espiritual”,¹⁹ este azul “es frío y dulcemente triste”,²⁰ transmite frialdad, pasividad, miseria, distancia, interioridad y dolor anímico. Predominan el de Prusia y el ultramar, aunque también se aprecian el celeste, cerúleo, viridian y añil, hay algunos toques de bermellón, amarillo cromo y

18. Westheim, *Mundo y vida de grandes...*, op. cit., p. 9.

19. *Ibid.*, pp.129-130.

20. E. L. Buchholz y B. Zimmermann, *Pablo Picasso. Vida y obra*, trad. Ana María Gutiérrez, Barcelona, Könemann, 2000, p. 25.

cadmio que hacen contrapunto, pero el abanico cromático se concentra en el cian sustractivo. La alfombra y el diván enmarcan el platón de la bañista definiendo, por oposición cromática, el área del ritual higiénico. Por su parte, la cama domina la horizontalidad y divide la atmósfera con su contundencia blanca, brindando al lecho la pureza anhelada y evocando el mundo onírico. No hay rastro de la cubierta, el horizonte es alto y la acción se limita al plano terrestre, al escenario de la acción corpórea, de los contenedores de la memoria que desean amnesia. La ventana apenas hace parte de la composición, a través de sus vidrios se adivina un mundo externo sin interés para que la pintura suplique el remordimiento interior. El lienzo es la materialización de la “quietud dinámica” a la que se refería la escritora Gertrude Stein²¹ y plasma la aflicción propia de la época azul cuando el autor: “cree que la tristeza es buena para meditar y que el dolor es el fundamento de la vida”;²² entonces la ansiedad por la ausencia queda impregnada en este atormentado interior que posee un aire irreal.

Este óleo demuestra la hipótesis que enmarca esta investigación al considerar el arte como una posibilidad poética de comprensión de los fenómenos humanos. El mismo artista manifestaba: “con el dibujo y el color como armas, he intentado profundizar en el conocimiento del mundo y del ser humano”.²³ Al interpretar la tela de este dormitorio se confirma la profunda cualidad del espacio doméstico como entidad que habita al ser y como depósito contenedor de la inagotable dimensión de lo íntimo, que supera lo material para fijarse en el universo trascendente del ámbito mental, de lo que pertenece al alma y otorga sentido metafísico a la existencia.

DORMITORIO EN AINMILLERSTRASSE.

WASSILY KANDINSKY

El artífice de esta alcoba es considerado el iniciador del abstraccionismo, corriente plástica caracterizada por la exclusión de cualquier vínculo, aunque sea evocador, de la realidad natural objetiva, incluso si la misma realidad

es la inspiración; de tal manera que las obras abstractas expresan la sensibilidad del creador valiéndose libremente del material para estimular experiencias internas. Tanto el postimpresionismo como el simbolismo, el fauvismo, el expresionismo y el cubismo fueron precedentes del abstraccionismo por su rechazo al arte realista y su búsqueda del papel simbólico y expresivo sobre el representativo, de tal suerte que en el abstraccionismo se conquista el punto culmen de autonomía del arte, cuando el lenguaje de puntos, planos, líneas, volúmenes, colores, manchas y espacios constituye un universo propio autorreferido de carácter espiritual, que tiene su origen en un cuestionamiento filosófico y metafísico sobre el orden puro y matemático del universo. Se distinguen dos derivaciones del abstraccionismo: el lírico, cercano a los principios de composición musicales, y el geométrico, en cuyas obras se atiende la composición armónica de signos puros y formas ideales. El abstraccionismo dio lugar a dos fenómenos culturales de amplia difusión: el movimiento De Stijl y la creación de la escuela de la Bauhaus; además, del abstraccionismo bebieron muchos de los movimientos surgidos a lo largo del siglo pasado, caracterizados por una manera trascendental de ver la vivencia estética. El legado abstraccionista no tiene precedente y liberó, definitivamente, al arte de todo propósito mimético creando una nueva dimensión impulsada por la mística interna del ser humano.

Kandinsky, cuyo interés creativo se enfocó en los efectos psicológicos del lenguaje pictórico, nació en Moscú en 1866, se dedicó de lleno al arte después de haberse graduado en derecho y ciencias económicas, estudió en la escuela privada de Anton Ažbe tras haber sido rechazado de la Academia de Bellas Artes —a donde ingresó luego—, fue un importante teórico²⁴ y miembro activo de varios colectivos artísticos, fundó el grupo Phalanx en 1901 con el deseo de llevar las vanguardias francesas a Múnich, de tal manera que su propia obra se vio influenciada por el expresionismo, el fauvismo y el nabis. Después de numerosos viajes, pintando y participando en diversas exposi-

21. Retratada por Picasso entre 1905 y 1906.

22. Buchholz y Zimmermann, *Pablo Picasso...*, op. cit., p. 21.

23. Walter, *Mundo y vida de grandes...*, op. cit., p. 10.

24. Autor de los icónicos libros *De lo espiritual en el arte* (1911) y *Punto y línea sobre el plano* (1926).



Figura 7. Wassily Kandinsky, *Dormitorio en Ainmillerstrasse*, 1909, óleo sobre lienzo, 48,5 × 69,5 cm. Galería Municipal en la Lenbachhaus, Múnich. Fuente: www.wassilykandinsky.net/



Figura 8. Wassily Kandinsky, *Interior*, 1909, óleo sobre cartón, 50 × 65 cm. Museo Lenbachhaus, Múnich. Fuente: <https://bit.ly/32oXhAu>.

ciones, volvió a Múnich en 1908 al 36 de Ainmillerstrasse. De este apartamento, además del *Dormitorio* (Figura 7), pintó el comedor, titulado *Interior*²⁵ (Figura 8), pero no era común que Kandinsky expusiera su vida privada, él “era reticente sobre su vida personal”.²⁶

Sus paisajes de aquellos años fueron pasando de un aspecto sombrío a una luminosa pigmentación de gran intensidad y diversa tonalidad, condiciones que ya se aprecian en el lienzo que se analiza, donde la influencia fauvista se refleja en la simplificación formal y la vibración cromática. La pintura muestra el interés por plasmar un lugar común de la vida íntima mediante la superposición de gruesas pinceladas que desdibujan los objetos para transmitir una noción atmosférica vivaz, “todo lo secundario desaparece automáticamente y sólo lo esencial permanece”.²⁷ Las áreas de color eliminan la ilusión de profundidad y la ausencia casi total de sombras aplanan la imagen distanciándola de la realidad en un intento reduccionista que presagia la abstracción del trabajo maduro de Kandinsky. También pueden identificarse influencias del expresionismo figurativo al priorizar la acción comunicativa sobre la representación mimética.

Lo importante en esta pintura no son los detalles, sino el mensaje que se quiere transmitir: una idea vigorosa del espacio íntimo como expresión propia de la individualidad. Así, logra generar un impacto profundo gracias a la explosión cromática sobre la familiar escena, en la que se ve el rastro de los hábitos ordinarios: las pantuflas bajo la cama, la mesa servida, la cama dispuesta, el sofá despejado, las cortinas abiertas. Aunque no hay cuerpos, la asociación con ellos motiva la percepción del significado. Es un cuarto cualquiera, no se distingue por su geometría, dimensión o proporción, pero la elocuente mixtura de colores con amplios empastes le otorga un recio carácter vital, una particularidad única por su alejamiento de lo material, cercana al afecto, la emoción y la seguridad hogareña. El pintor decía: “como un explorador que se interna

en territorios desconocidos, hacemos nuestros descubrimientos en lo cotidiano”,²⁸ es por eso que la tela encarna el concepto universal de la casa como lugar de reposo, regeneración, alimento y protección. La definición de los componentes y su materialidad pasan a un segundo plano, lo considerable es el orden mental asociado con el dormitorio, allí, “la ineludible voluntad de expresión de lo objetivo es la fuerza que llamamos necesidad interior”.²⁹

Debe resaltarse que no hay techo, la lámina se concentra en los enseres que permiten usar el recinto, no hay más decoraciones, las superficies coloridas son suficientes para llenar el recinto de potencia y valor, “en el desarrollo de la forma a partir del color hay una analogía con el desarrollo de la razón a partir del sentimiento, del lenguaje a la emoción”.³⁰ El óleo expresa la sensibilidad de Kandinsky haciendo uso libre del material pictórico para estimular la experiencia estética desde la dimensión interna. La sencillez dominante del espacio remite a su estado emocional, “ha dejado tras de sí un periodo lleno de problemas artísticos, conflictos personales e incluso fases depresivas”.³¹

Cuando Kandinsky elaboró estas obras de su apartamento, estaba impactado por las estructuras musicales no tradicionales y acudió a la abstracción convencido de una necesaria renovación artística creando una especie de sinfonías visuales con las que cada cuadro propone un entorno lírico y trascendente en consonancia con las ideas publicadas en su libro *De lo espiritual en el arte*. Del texto cabe destacar el concepto místico para la abstracción y los efectos psicológicos y anímicos producidos por los colores,³² con lo cual sustenta su tesis de la capacidad comunicativa que poseen junto a las formas, sin necesidad de abocetar la realidad objetual, “para él los colores no están vinculados a los objetos, sino que, según su sensibilidad, se unen con los sonidos”,³³ por lo que es muy probable que

25. De clara inspiración fauvista con profunda vibración cromática.

26. P. Overy, *Kandinsky. The Language of the Eye*, Londres, Elek, 1969, p. 15. (traducción propia).

27. W. Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, 5.ª ed., trad. Elisabeth Palma, México, Premia, 1989, p. 34.

28. V. Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*, trad. Roberto Echavarren, Buenos Aires, Paidós, 2003, p. 22.

29. W. Kandinsky, *De lo espiritual en el arte...*, op. cit., p. 36.

30. P. Overy, *Kandinsky. The Language...*, op. cit., p. 67 (traducción propia).

31. U. Becks-Malorny, *Vasili Kandinsky 1866-1944. En camino hacia la abstracción*, Colonia, Taschen, 1994, p. 23.

32. W. Kandinsky, *De lo espiritual en el arte...*, op. cit., p. 25.

33. U. Becks-Malorny, *Vasili Kandinsky...*, op. cit., p. 8.

los tintes elegidos para el *Dormitorio* obedezcan a criterios subjetivos.

En el cuadro se evidencia “un mundo en el que las relaciones espaciales son diferentes a las nuestras, [es] la representación simbólica de la realidad oculta y misteriosa que se esconde detrás del mundo de las apariencias”;³⁴ la obra induce a participar de ella. El blanco de las ventanas muestra la luz exterior para indicar que es de día. El sol penetra al interior, se posa sobre el cobertor de la cama y barniza la pared produciendo una superficie luminosa que se fuga al estar cortada por el límite de la tela. El verde de las paredes se interrumpe con las cortinas y parece derramarse debajo de la cama; compuesto por verde web, aguacate y helecho, confronta el rojo indio y el rojo persa del mantel. La vajilla puesta sobre el paño está hecha con malaquita acentuando la complementariedad para producir vibración visual. El amarillo cromo, “color típicamente terrestre sin gran profundidad”,³⁵ cubre el piso que conjuga con el ocre de las cortinas y del somier, y define la segunda área de color en proporción, de manera que las verdes paredes y el amarillo piso consolidan la estructura geométrica del microcosmos.

Al pie del catre metálico reposan dos retablos que en su estado provisional son los únicos que remiten al oficio del morador. La obra es estática, en el cuarto todo está congelado, enfatizando lo estable, lo denso y lo material, amplificando el papel de ser el soporte del hogar. Se confirma que “Kandinsky estuvo siempre seguro de su propio ‘mundo interior’, un mundo de imágenes en el que la abstracción no era una meta en sí misma, ni el lenguaje formal una creación muerta, sino que nacía del deseo de ofrecer contenido y viveza”.³⁶ Pero no hay aburrimiento, no hay cabida a lo soso, la desidia o la apatía; la recurrencia de colores, matices y tonos traen la viscosidad del laberinto doméstico: reflejo del ser, destello de ser.

Sus estudios teosóficos influyeron notablemente en su trabajo. El precepto fundamental de dicha doctrina se funda en una verdad eterna que hay detrás de las apa-

riencias del mundo real, lo que le condujo a perseguir la espiritualidad en sus obras. A través de su producción concluyó que las formas plásticas pueden ser la manifestación externa de una necesidad interna, así, el *Dormitorio en Ainmillerstrasse* expresa un estado del alma, la sensibilidad íntima del pintor que explora, mediante la creación y basado en que “la armonía de los colores debe fundarse en el principio del contacto adecuado con el alma humana, es decir, en lo que llamaremos el principio de la necesidad interior”,³⁷ un sentido del mundo, una explicación a la vida y al espacio hogareño plagado de significados emotivos. No se trata, pues, de asociaciones arbitrarias o del azar que irrumpe en el lienzo, sino de la búsqueda de efectos que portan una intención comunicativa de índole subjetiva porque “así como toda palabra [...] produce una vibración interior, todo objeto representado en imagen la provoca también”.³⁸

CONCLUSIONES

Más allá de su valor intrínseco, estas pinturas nos facilitan apreciar la voluntad de transformación poética desde la fantasía de sus autores ya que “el artista crea misteriosamente la verdadera obra de arte por vía mística”³⁹ y como toda obra maestra, son una explicación propia de lo representado; en tal sentido, son una empresa espiritual única de su creador y conducen a la comprensión amplia de lo que significa su intimidad asociada a un receptáculo tridimensional. Más que la idílica imagen familiar que presentaron los *biedermeier* como Franz Schrank en *Grupo familiar*, c. 1810, u otros pintores como Vilhelm Hammershoi en *Mujer cosiendo en un interior*, c. 1900; Édouard Vuillard en *Interior*, 1902; Pierre Bonnard en *Interior*, 1913 o Matisse en *La lección de piano*, 1923, el dormitorio engendra un universo más cercano a las instalaciones *Mientras visiones de dulces bailan en sus cabezas* de Edward Kienholz, 1964, *Cuerpo extraño* de Mona Hatoum, 1994 o *Mi cama* de Tracey Emin, 1998, pues el cuarto personal es, precisamente, la refracción de la compleja identidad de cada quien: mutante,

34. P. Overy, *Kandinsky. The Language...*, op. cit., p. 117.

35. W. Kandinsky, *De lo espiritual en el arte...*, op. cit., p. 41.

36. H. Düchting, *Wassily Kandinsky 1886-1944. Una revolución pictórica*, Colonia, Taschen, 1990, p. 88.

37. W. Kandinsky, *De lo espiritual en el arte...*, op. cit., p. 27.

38. *Ibid*, p. 33.

39. *Ibid*, p. 62.

temperamental, autista, encerrada, enferma, amnésica y eterna. Dichas instalaciones, al igual que los dormitorios de Van Gogh, Picasso y Kandinsky, muestran que la arquitectura no es un mundo sin contenido, que nos habita al igual que otras producciones culturales, y que como plantea Foucault para la pintura, está atravesada por la positividad de un saber, es decir, por “el espacio en el que el sujeto puede tomar posición para hablar de los objetos de que trata en su discurso”,⁴⁰ lo cual permite ficciones que amplían su territorio hasta los dominios internos del ser que mora en ella, pues como lo afirmó el mismo Kandinsky: “todos los fenómenos se pueden experimentar de dos modos. Estos dos modos no son arbitrarios, sino que van ligados al fenómeno y están determinados por la naturaleza del mismo o por dos de sus propiedades: exterioridad-interioridad”.⁴¹

El dormitorio, pues, es la geografía del paisaje íntimo que expone la anatomía visceral, es un oasis en el tumultuoso desierto de la vida, es el refugio para escabullirse del estruendoso mundo, en él se fabrica el nido obscuro que adquiere la forma del juicio y de las ilusiones y en su atmósfera reposa el abismal espectro del alma, por eso el espacio doméstico es el reino de la fantasía, que no conoce tiempos ni medidas y, en cambio, es partidario de rituales superiores. Su arquitectura se convierte en signo icónico, representa una noción amplia del estado espiritual, “no es un ámbito en el que habitar, donde residir, sino el horizonte compartido de una multitud de actos para la significación”.⁴² Cuando se dice dormitorio, se pronuncia seguridad, hogar, tranquilidad, resguardo, protección y confort; frente a lo exterior, es eco del deseo entrañable y trinchera para la materia efímera que requiere ocultamiento, alimento y asiento orgánico, por eso “en los muebles se adensa la rutina del uso y la memoria del cuerpo”,⁴³ en sus cueros, maderas y tejidos perdura el pasado y se empeña el futuro.

40. M. Foucault, *La arqueología del saber*, trad. Aurelio Garzón, México, Siglo XXI, 1983, p. 306.

41. V. Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano...*, op. cit., p. 15.

42. P. Salabert, *Pintura anémica, cuerpo succulento*, Barcelona, Alertes, 2003, p. 216.

43. L. Fernández-Galiano, “Escenas del ajuar”, en *Casa, cuerpo, crisis*, AV Monografías, núm. 104, Madrid, 2003, p. 30.

FUENTES CONSULTADAS

- ANDERSON, J., *Vida y obra de Vincent Van Gogh*, trad. Carmita López, Bogotá, El Sello, 1995.
- ARTE. *LA GUÍA VISUAL DEFINITIVA 1900-1945, Cubismo*, Londres, Dorling Kindersley, 2010.
- BECKS-MALORNY, U., *Vasili Kandinsky 1866-1944. En camino hacia la abstracción*, Colonia, Taschen, 1994.
- BUCHHOLZ, E. L. y B. Zimmermann, *Pablo Picasso. Vida y obra*, trad. Ana María Gutiérrez, Barcelona, Könemann, 2000.
- CHÁVEZ GIRALDO, J. D., “El interior expuesto, sobre la habitación de Van Gogh en Arlés”, en *Iconofacto*, vol. 9, núm. 12, Medellín, Universidad Pontificia Bolivariana, 2013.
- DÜCHTING, H., *Wassily Kandinsky 1886-1944. Una revolución pictórica*, Colonia, Taschen, 1990.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, L., “Escenas del ajuar”, en *Casa, cuerpo, crisis*, AV Monografías, núm. 104, Madrid, 2003.
- FOUCAULT, M., *La arqueología del saber*, trad. Aurelio Garzón, México, Siglo XXI, 1983.
- KANDINSKY, V., *Punto y línea sobre el plano*, trad. Roberto Echavarrén, Buenos Aires, Paidós, 2003.
- KANDINSKY, W., *De lo espiritual en el arte*, 5.ª ed., trad. Elisabeth Palma, México, Premia, 1989.
- MCQUILLAN, M., *Van Gogh*, trad. José Luis Fernández-Villanueva, Barcelona, Destino, 1992.
- MASCHERONI, A. M., *Vincent*, trad. Isabel Ortiz, Milán, Susaeta, 1990.
- OVERY, P., *Kandinsky. The Language of the Eye*, Londres, Elek, 1969.
- SALABERT, P., *Pintura anémica, cuerpo succulento*, Barcelona, Alertes, 2003.
- VAN GOGH, V., *Cartas a Theo*, 3.ª ed., trad. Instituto del Libro Cubano, Barcelona, Barral, 1975.
- WALTER, I. F., *Pablo Picasso 1881-1973. El genio del siglo*, trad. Aurora Rodríguez, Colonia, Taschen, 2005.
- WESTHEIM, P., *Mundo y vida de grandes artistas II*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

Referencias electrónicas

- GODOY, I., “Suicidio en azul con negra mancha. Breve historia de un balazo en la pintura de Pablo Picasso”, en *Arbor*, vol. 189, núm. 764, 2013. En <https://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/1889/2083>.