

El interior expuesto. Sobre la habitación de Van Gogh en Arlés (óleo sobre lienzo, 72 x 90 cm, 1888)

THE EXPOSED INTERIOR IN VAN GOGH'S BEDROOM IN ARLES (OIL ON CANVAS, 72 X 90 CM, 1888)

Artículo recibido el 1 de noviembre de 2012 y aprobado el 25 de noviembre de 2012

Iconofacto · Vol. 9, N° 12 / Páginas 193 - 213 / Medellín-Colombia / Enero-junio 2013

Juan David Chávez Giraldo. Arquitecto de la Universidad Pontificia Bolivariana, magíster en Historia del Arte de la Universidad de Antioquia y candidato a doctor en Artes de la Universidad de Antioquia. Diseñador en su estudio particular. Profesor titular de la Universidad Nacional de Colombia y Asociado de la U.P.B. Acreedor de varios premios y menciones nacionales e internacionales, y ganador de algunos concursos nacionales de arquitectura. Autor de múltiples artículos y de los libros *Escuela 21* (2006), *Fundamentos teóricos para la proyectación arquitectónica* (2008), *Habitarte* (2009), *Medellín, 333 años, 333 arquitecturas* (2009) y *El péndulo del hogar* (2011). Director y coautor de la serie *OBRA*. Conferencista en eventos nacionales y profesor invitado en varias universidades. Correo electrónico: jdchavez@unal.edu.co.

RESUMEN: la interpretación y el análisis del óleo de Van Gogh conocido como *El dormitorio* abren, en este texto y desde una óptica simbólica, un amplio mundo de reflexiones sobre la importancia del espacio doméstico íntimo y su relación con la interioridad psicológica. Al mismo tiempo, se hace un estudio de la composición de esta pintura, de sus elementos constitutivos y de sus principios de orden, para evidenciar el aporte plástico de este cuadro de mediano formato, que en apariencia es simple pero que en profundidad es contundente y catalizador del proceso de autonomía del arte occidental.

PALABRAS CLAVE: espacio doméstico, habitación, impresionismo, interior, Vincent van Gogh.

ABSTRACT: the interpretation and analysis of the oil painting of Van Gogh known as the bedroom open are viewed in this article from a symbolic perspective and a great number of reflections on the importance of private home space and its relationship to the psychological innermost. It is also a study of the composition of this painting, its core elements and its order principles, to visualize the artistic contribution made by this medium-sized format painting, which seems to be simple but deeply conclusive and supportive of the Western art autonomy process.

KEYWORDS: home space, room, impressionism, interior, Vincent van Gogh.

En fin, te envío un pequeño croquis para darte una idea a lo menos del giro que toma el trabajo. Porque hoy me he vuelto a poner a la tarea. Tengo los ojos fatigados todavía; pero en fin, tenía una idea nueva en la cabeza y este es el croquis. Siempre tela de 30. 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 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. Esto va a contrastar con, por ejemplo, La diligencia de Tarascón y el Café nocturno.

No te escribo más largo porque voy a comenzar mañana muy temprano, con la fresca luz del amanecer, para acabar mi tela.

No te olvides de darme noticias de cómo van los colores.

Espero que me escribirás uno de estos días.

La próxima vez te haré un croquis de otras piezas.

Un apretón de manos.

Van Gogh

Cartas a Theo

INTRODUCCIÓN

El dormitorio, la habitación, el lugar íntimo de la interioridad en el recinto doméstico, este es el motivo de la pintura de Vincent van Gogh (1853-1890) que se analiza en este documento. Una obra aparentemente sencilla que despliega un universo completo de intenciones plásticas y semióticas realizado por el pintor postimpresionista en 1888 y de cuyo trabajo el mismo artista elaboró posteriormente otras dos versiones el año siguiente. Y aunque esta es una obra de gran unicidad, parece incluso irónico que produjera varias copias de su habitación, esta multiplicidad, como la de sus autorretratos, es una autoafirmación vibrante de su personalidad.

El dormitorio,
la habitación, el
lugar íntimo de la
interioridad en el
recinto doméstico,
este es el motivo
de la pintura de
Vincent van Gogh
(1853-1890) que
se analiza en este
documento.

APROXIMACIÓN A LA OBRA

Se inició este artículo con la transcripción de la carta número 554 que el pintor escribió a su hermano Theo en octubre de 1888 y en la que incluía un esquema de la obra realizado en pluma. Este dibujo pertenece a la colección del *Rijksmuseum Vincent van Gogh* de la fundación Vincent van Gogh en Ámsterdam, en donde también se encuentra el óleo fechado en el mismo año. La versión de septiembre de 1889, que tiene unas dimensiones de 56.5 x 74 cm, está en el Museo de Orsay en París y la otra pintura de la misma habitación realizada por Van Gogh también en 1889, pero de 73 x 92 cm, hace parte de las obras del Instituto de Arte de Chicago.

Ya la carta transcrita aquí, de Vincent a su hermano y protector Theo, deja ver muchos de los aspectos intencionales, compositivos y comunicativos que tuvo el artista al realizar esta significativa pintura.

Se puede incluso observar cómo la definición del color del marco hace parte de la composición general de la obra que posee los atributos modernos de armar, ubicando los elementos que conforman la escena representada de acuerdo con unos principios ordenadores preestablecidos, entendiendo la pintura como un mundo autónomo con sus leyes propias. Lo mismo se observa con el uso de los colores y la combinación de ellos para generar efectos claramente conscientes. El color se utiliza en áreas destacadas de fuerte intensidad, donde los rasgos personales del artista se ven resaltados.

En este sentido, esta pintura de Van Gogh puede verse como un antecedente de lo que después desarrollarían con mayor énfasis los denominados pintores fauvistas, quienes lograron una producción plástica cuyo interés estético de transmutación de la materia se logra a partir del uso agresivo y contundente del color que se aleja por completo de la representación fiel de las cualidades visibles de los objetos reales. Tal vez entonces los colores que Vincent puso en el cuadro, a la cama, al piso, a los muros y a los otros enseres presentes en *El dormitorio* no son los que aquellos poseían en la realidad, sino que son los que a su parecer podían combinar más adecuadamente para lograr la ilusión perseguida por el artista de transmitir el escenario ideal de reposo y sueño. El alejamiento del trabajo impresionista del color hacia un tratamiento más fuerte y atrevido en esta pintura también tiene origen en la admiración que Vincent tenía de los grabados japoneses; debe recordarse que el propio Van Gogh poseía una considerable colección de grabados, entre los cuales una gran cantidad eran de origen nipón. Las culturas y el mundo periférico a los países occidentales europeos eran nodo de atención por aquel entonces, bajo una mirada exótica y con predominio de superioridad.

Volviendo a la obra, puede decirse que este cuadro es una invitación a entrar al mundo íntimo del artista; esa es la primera impresión que cautiva al observador de este óleo realizado en la plena madurez del autor, cuando se trasladó al sur de Francia y comenzó a experimentar con los expresivos y emotivos efectos del color cuyos resultados se ven en esta pintura, en la cual Van Gogh deja de utilizar la pincelada entrecortada y fragmentada del impresionismo para darle mayor preponderancia al color. Por su cuenta, el empaste empleado aquí le otorga una fuerza particular a la obra que contribuye con la textura visual dada a la descripción de la habitación del artista en la famosa Casa Amarilla en Arlés, donde Van Gogh vivió e incluso compartió algún tiempo con su amigo Paul Gauguin (1849-1903). La cantidad de pintura visible en este cuadro muestra la confianza que había adquirido el artista en su trabajo y el afán expresivo que perseguía; de tal manera, puede plantearse entonces que en la obra

hay un anticipo al expresionismo, que también se ve resaltado por la superación de la representación sensible del recinto; la obra, a pesar de ser una muestra de una porción de la realidad arquitectónica que el artista capta, posee un baño de subjetividad que la acerca irremediamente al arte contemporáneo y la hace rotundamente moderna.

En este sentido subjetivo, la obra logra transmitir una atmósfera de serenidad similar a otras pinturas del autor,

este cuadro pertenece al mismo período que las dos versiones del *café de Nuit*. La íntima y luminosa armonía de esta tela da, como aquellos, una sensación de tranquilidad y reposo, merced al empleo de colores elementales y al equilibrio de la composición (Mascheroni, 1990, p.11).

El cuadro además posee una animación y una energía propias sin necesidad de incluir ningún elemento vivo, sin ninguna escena de personajes y sin reproducir la realidad de manera fiel; el color, la textura, el empaste de óleo, la pureza del aire y la frescura que se transmiten en la habitación hablan de la tranquilidad que experimenta el artista que se había trasladado a Arlés para simular lo que hacían los artistas japoneses que se aislaban de la sociedad para establecer pequeñas comunidades de silencio y convivencia armónica con la naturaleza. Y ya que “[...] percepción y representación no son independientes” (Piaget, 1971: 45), puede plantearse que Van Gogh creaba así un entorno propicio para la interiorización anímica, que se ve materializado en la pintura de su cuarto como el más íntimo de los mecanismos externos para la experiencia vital del yo.

Pero esta obra no está contemplada como un producto aislado, ella hace parte de un grupo de pinturas que concentran la mirada poética de lo artístico en el contexto próximo a la individualidad del pintor. La reproducción de algunas calles de Arlés, el restaurante local y el *café nocturno* tienen varios aspectos en común con *El dormitorio*. De hecho, en estas obras se perfila una “yuxtaposición intencionada de experiencias de espacios contrastados y coloraciones expresivas” (McQuillan, 1992, p.169) en las que el tamaño y el color empleado es bastante similar y el tratamiento e interés por el paisaje, incluso lo que podría denominarse como paisaje interior, permiten tener una visión integral de la morada de Vincent van Gogh.

Cabe recordar que Roger Fry organizó en 1910 una exposición en la Galería Grafton en Londres que tituló *Manet y los postimpresionistas*, en la cual incluyó, entre otros artistas de la época, a Van Gogh. Estos trabajos artísticos denominados postimpresionistas tienen en común una

intención afanosa por trascender lo aparente del mundo sensible. Esta postura postimpresionista de superación de lo aparente se deja ver en la obra de *El dormitorio* por varios asuntos; el que resalta a la vista es el mencionado uso del color, pero el manejo de la perspectiva y el acento de los objetos mediante líneas fuertes para definir el contorno también son otros de los aspectos plásticos que Van Gogh plantea con una visión inédita. De tal suerte,

el espacio deja de entenderse como aquella extensión neutra propia del cientifismo descartiano para pasar a ser un «ente habitado» por estímulos y reacciones, por vectores, por deseos y afectos que orientan, anticipan y dan sentido a las cosas, y a nuestro cuerpo entre ellas (Ábalos, 2002, p.97).

Obviamente la descripción clásica de la realidad mediante la perspectiva renacentista ya se había superado con los trabajos anteriores de los impresionistas; sin embargo, aquí Vincent logra una descripción íntima del recinto forzando la perspectiva, que además se ve transformada por completo por los colores utilizados para los elementos arquitectónicos y el mobiliario. La perspectiva logra describir un ámbito incluyente del mundo personal de un individuo al manejar múltiples puntos de fuga para concentrar la percepción visual en cada uno de los objetos de la pintura. Así, la realidad se percibe como un conjunto de artefactos que poseen su propia autonomía constitutiva y ontológica, y que establecen un sistema de relaciones único para determinar un universo con sus cualidades particulares.

Resaltar los contornos de los muebles y de los componentes del espacio arquitectónico mediante líneas oscuras que dejan ver claramente la estructura geométrica de cada objeto es, sin duda, otra muestra del deseo de recrear la realidad para enfatizar sus cualidades e ir más allá de las apariencias. Aquí se muestra un mundo corpóreo, denso, concreto y fuertemente determinado por la materia de la cual está constituido. No hay una idealización de los objetos, su sustancia se enfatiza y se subraya con el delineado y el color fuertemente presentado; cada cosa de las que habitan en este universo de *El dormitorio* es independiente de las demás y del mismo recinto, no se diluyen entre sí, cada una es autónoma y reclama su propio espacio.

Sin embargo, nótese cómo los componentes del espacio geométrico: piso, paredes y techo, se van desmaterializando poco a poco hacia la parte superior de la imagen, abriendo la perspectiva del habitáculo hacia el infinito celeste; en contrapunto, el color más denso y pesado se ubica en el piso, afirmando la materialidad de la representación, lo corpóreo y lo tec-

tónico. Las paredes, en cambio, se cubren de un violeta pálido bastante cercano al azul del firmamento que las hace perder su peso propio para convertirse en una delimitación virtual del mundo interior del propio Van Gogh. Finalmente, el techo del microcosmos apenas se sugiere y aparece tímidamente en un pequeño rincón de la esquina superior derecha, en la intersección de dos de los planos verticales que cierran el lugar que ocupa la cama. Así pues, la habitación parece no tener cerramiento superior, el límite de la parte alta de la tela corta los elementos de delimitación vertical de la habitación, abriendo literal y figuradamente el espacio hacia la infinitud del espacio universal.

Esta conexión vertical del espacio doméstico hace alusión a la idea de que el recinto del hogar está, desde los albores del hombre, en relación directa con el cosmos, pues la casa es el centro del universo, se hace a su imagen, reproduce el mito originario de la creación del mundo (Eliade, 1972); y siguiendo la línea de pensamiento heideggeriana de Félix Duque (2008), está a la espera del cielo prometido en donde habitan las divinidades. Así entonces, en la habitación de Van Gogh, el espacio íntimo, que no es otra cosa que la representación del yo, se abre al cielo a la espera del futuro celeste para “recibir el cielo como cielo” (Duque, 2008, p.137), aceptando la naturalidad de la naturaleza sin pretender alterar los ciclos ni sus condiciones.

Sin embargo, y de manera aparentemente contradictoria, la superficie que ocupa el piso de la habitación en el cuadro es significativamente superior respecto al área ocupada por los demás componentes del espacio arquitectónico, la proporción del dormitorio se hace alargada y se determina una sensación dinámica de profundidad que se ve subrayada por la condición háptica de la cama que se estira para alcanzar la extensión casi total de la profundidad espacial. Esta presencia contundente del suelo remite a la comentada relación vertical asociada al espacio doméstico ancestral, que en la polaridad opuesta al cielo encuentra la tierra, como dominio de lo pasado, del inframundo, que se purifica en el plano de los

Así entonces, en la habitación de Van Gogh, el espacio íntimo, que no es otra cosa que la representación del yo, se abre al cielo a la espera del futuro celeste para “recibir el cielo como cielo” (Duque, 2008, p.137), aceptando la naturalidad de la naturaleza sin pretender alterar los ciclos ni sus condiciones.

mortales —la casa— para ascender al infinito eterno como manifestación humanizante del mundo, en el sentido profundo del habitar enunciado por Heidegger y retomado por Duque (2008).

La pintura entonces evidencia la condición real y concreta del espacio pero al mismo tiempo, al abrirse hacia el plano elevado, da rienda suelta a la imaginación del observador y la creatividad que se dirigen hacia lo superior, en donde se localiza lo menos denso, lo inmaterial, lo espiritual y lo trascendente. No debe olvidarse, para estos efectos, la inclinación religiosa de Van Gogh, que pertenecía a una familia respetable de pastores holandeses y que él mismo fue pastor provisional en Pasmes; esta

condición espiritual del autor es una dimensión que también se refleja en la unidad de la obra como se ha descrito mediante el uso de la perspectiva, del color, de las proporciones y de la presencia de las conexiones verticales, que recuerdan lo efímero de la existencia de los mortales y que culmina en el desapego a la dimensión material para el retorno a lo divino.

Pero para darle continuidad al análisis morfológico y sintáctico de los componentes arquitectónicos de *El dormitorio*, se debe retomar el trabajo perspectivo que aparenta una modificación, pero que “lo que en principio puede parecer una perspectiva distorsionada se debe a la forma irregular de la habitación, con una pared más larga que la opuesta” (McQuillan, 1992, p.171). No debe pues confundirse la aparente deformación de la perspectiva matemática con la intencionalidad perspectiva descrita mediante el tratamiento del color y la ubicación de la altura del observador que está determinada en esta pintura por una línea de horizonte más alta de lo normalmente utilizado bajo los principios de composición clásicos. Esto tiene la implicación de ubicar lo representado bajo un dominio inferior, es decir, la mirada del observador se localiza desde arriba, como si estuviera flotando sobre la habitación. De nuevo se insiste entonces en la separación-unión de un mundo inferior, tectónico, aferrado a la tierra, y un mundo superior, elevado y cercano a lo espiritual, para “... prestar atención a las líneas dibujadas en los cielos [y] corresponder a la *resistencia* prestada por la tierra, que permite el establecimiento sobre y contra de todo *firme*” (Duque, 2008, p.121).

Las cerraduras de la habitación apenas aparecen dentro del cuadro; el mismo autor le decía a su hermano en la carta citada que esta era una obra de postigos cerrados. No hay ningún interés por incorporar en la representación la alusión a los espacios contiguos y, mucho menos, al espacio exterior. Se es-

tablece así el sentido que Duque da a los espacios habitables, que vienen "... *esculpidos* desde arriba, recortándolos del espacio, creando un interior confortable y un exterior ajeno y peligroso. El *escultor* [aquí el pintor] del lugar habla desde la cima, como un intermediario entre el arriba y el abajo" (Duque, 2006, p.99), es por ello que la ventana confirma la intención de centrar la reflexión en la interioridad, pues está ajustada, no está completamente cerrada, pero no se logra ver a través de ella el contexto externo circundante. No se sabe hacia dónde mira el espacio, quizá entonces así se obliga a mirar en la interioridad como espacio íntimo, aunque se nota claramente que el elemento de cerramiento de este vano está constituido por un par de alas con marcos rectangulares que soportan superficies transparentes de cristal, que también están cortadas por el marco superior del óleo. Se describe pues la materia del elemento de cerramiento en tanto membrana delimitante de la piel del lugar, pero no se incluye su atributo de conexión con el exterior amenazante de la privacidad.

De todas maneras, el espacio está completamente lleno de luz natural e, independientemente de la cantidad de luz que pueda entrar a través de los cristales de la ventana del fondo, el espacio transmite la idea de estar representado a plena luz diurna, quizás incluso en verano, y aunque se sabe que en la carta del artista está la intención explícita de borrar las sombras, tanto las propias de cada objeto como las que ellos proyectan sobre otros cuerpos. El baño de luz que posee el ambiente contribuye con la idea de que el espacio no tiene cubierta, que es desde lo alto que penetra la luz a todo el lugar y que ella rebota por debajo, incluso, de los muebles, cuadros y demás objetos presentes en la escena. Pareciera que el dormitorio es un lugar con luz propia, una especie de objeto arquitectónico que emana su propia luz e imprime así a la obra una atmósfera de tranquilidad y de paz interior, confirmando la noción de resguardo del hogar, de lugar de regeneración, de aislamiento y seguridad.

No obstante, el verde utilizado para representar el espacio exterior que se ve a través de los cristales de la ventana constituye un foco de atención visual en el óleo que se destaca por contraste con el color del piso y los muros verticales. La ventana parece reclamar su cualidad fundamental de instrumento luminoso al convertirse en una linterna mediante el uso del color. En contrapunto con el rojo escarlata del cubrelecho de la cama, la ventana obliga al ojo a desplazarse en una diagonal que insinúa una tensión sutil entre los dos elementos; pareciera así establecerse

la dicotomía entre la interioridad y la exterioridad del ser doméstico subrayando que “los Espacios, en suma, son las inscripciones de la exterioridad, son espacios escritos, inscritos, los Espacios de los que el propio sujeto está hecho...” (Pardo, 1991, p.41).

De similar manera a la descrita para la ventana, se trabajan las puertas que cierran los dos planos verticales de las paredes laterales del recinto. Ambas puertas están cortadas por el límite de la pintura y con su color lila enmarcan y contienen la dimensión vertical estereoscópica del espacio. Ayudan con esta enmarcación a ubicar la mirada en el centro de la composición, en lo más interior del lugar, que a su vez se despliega para recibir al observador ya que los muebles que se ubican en el espacio tienen una disposición perimetral que abre la atmósfera en el foco del recinto. La sensación que se transmite así es de cierta amabilidad y hospitalidad al abrir el espacio y liberarlo, como dispuesto a recibir a quien observa, a quien, en sentido figurado, aborda la interioridad doméstica representada. El ángulo agudo que se crea en la intersección del plano de fondo y el de la pared de la derecha da lugar a la aparición de un *espacio muerto* imposible de ser ocupado por los muebles convencionales de geometría ortogonal, lo cual obliga a que la cama del pintor se retire un poco de la pared del fondo de la habitación y dé paso a un perchero del cual cuelgan tres prendas y un sombrero. El lugar muestra la presencia vital sin recurrir a lo obvio, expone la huella del hombre en el mundo y el rastro de habitar sin

desorden tormentoso, acudiendo a una imagen sosegada de la intimidad del maestro, ya que como lo enuncia Duque, “los lugares no son inmóviles ni móviles, sino *parasitarios*: acompañan como espectros los quehaceres y afanes de los hombres...” (2006, p.109).

Así pues, la austeridad de la vida de Van Gogh está claramente expresada en esta obra. Sobra decir que la habitación del artista (los objetos y los muebles en ella contenidos) acoge apenas lo necesario para el descanso. Reina en *El dormitorio* un orden dispuesto sin rigor, parece no sobrar ni faltar nada. La sensación de armonía está subrayada por la paridad de los objetos que se presentan en la pintura: dos sillas, dos almohadas, dos pares de cuadros, un cuadro en simetría con el espejo, el perchero con su equivalente en la toalla colgada cerca al aguamanil. No hay intención de romper abruptamente la composición, no hay huellas de uso desmesurado o abuso del espacio ni de los objetos, está ausente la cotidianidad rastreable por ropas recién vestidas, la cama está perfectamente tendida; todo está en su lugar. Realmente se logra transmitir una escena propicia para el descanso placentero y reparador del sueño en la interioridad y la intimidad alejada de toda amenaza externa y de los propios fantasmas del yo profundo.

La pintura es una obra ensimismada, como debe ser el espacio doméstico para responder adecuadamente a la necesidad profunda del ser en su intimidad, que obliga la atención y la reflexión en la interioridad; los

cerramientos bloqueados y la estructura de la representación con un punto de vista central determinan claramente el interés en un paisaje artificial y además interior. En esta pintura se aborda el paisaje interior, es decir, hay un interés de representar el territorio de la intimidad, de lo doméstico e interior, del aislamiento necesario para compensar la exterioridad. Y según el psicólogo suizo Carl Gustav Jung (1875-1961)¹, el dormitorio, como cualquier elemento factible de portar una estructura, es reflejo de la personalidad de quien lo posee por aquello de que los espacios nos determinan, nos habitan, y en este caso, de quien mora en él y lo plasma artísticamente para potencializar su sentido simbólico; así entonces se puede confirmar que el dominio interior del pintor se vislumbra en la representación pictórica de su cuarto.

La estrategia plástica de cortar muchos de los componentes de la tela (dos cuadros, la ventana, las puertas y la silla de la izquierda) obedece al deseo de abrir el espacio central y descubrirlo ante el espectador como un gesto de bienvenida, pero también se puede leer como la intención de focalizar la reflexión en lo interior. El aparente descuido al dejar mutilados estos objetos demuestra, por un lado, la nueva mirada sobre el paisaje, interior como se ha dicho, que no atiende los detalles que para el artista son poco interesantes y se focaliza en la materia prima arquitectónica: el espacio microcósmico de *El dormitorio*; pero, por otro lado, verifica la noción escultórica de recortar una porción de universo para crear el espacio de la separación íntima.

En este orden de ideas, la ausencia de sombras remite simbólicamente a la concepción del artista de verse como un ser transparente, lleno de luz y sin lados oscuros en su yo. *El dormitorio* habla de un conciente amplio, lúcido, ordenado, apto para la experiencia armónica de la vida tranquila; tal vez hace referencia al estado interior del artista que luego de un tiempo de reclusión y descanso obligado, recuperaba cierto equilibrio. Los pocos elementos decorativos, pinturas y dibujos, destacan imágenes familiares de retratos y un paisaje exterior. Este paisaje ubicado en la pared del fondo de la habitación, al costado derecho de la ventana, es el único elemento que recuerda la existencia literal del mundo natural, en contrapunto con el ideal doméstico del cuadro en el que todo está compensado y complementado. Así, lo frío se amortigua con lo cálido, y la duplicación de sillas, cuadros y almohadas acentúan la seguridad que brinda la compañía.

Según McQuillan (1992, p.172), los dos retratos que aparecen en la escena pertenecen, en el caso de la pintura de 1888, al artista belga Eugéne Boch, que Dodge MacKnight había presentado a Van Gogh y del cual realizó varios retratos, y al teniente de zuavos Milliet. En las otras versiones de *El dormitorio*, los modelos son otros, pero todos los retratos

¹ Sobre el sentido simbólico de los objetos y de los eventos, ver: Jung, C. (1969). *El hombre y sus símbolos*. Madrid: Aguilar.

cobran gran importancia en la obra de Vincent, incluso debe tenerse presente la innumerable cantidad de autorretratos, de los cuales realizó más de treinta solo en su estancia en París. Los retratos se constituyeron para este maestro del postimpresionismo en tipos simbólicos, Boch por ejemplo representaba *el poeta*. No sobra advertir que estos dos retratos son la única presencia de imágenes humanas en la tela y que están mediadas, pues ellas están presentes a través de otro medio de representación; aquí también se puede hablar de una presencia virtual de los personajes de dichos retratos.

Y volviendo al tema general presente en la pintura que se estudia, la definición básica de diccionario (tomada del *Diccionario de la lengua española*

Plus) sobre la palabra paisaje dice que es un “terreno que se ve desde un lugar determinado, considerado en su aspecto artístico”; de entrada, pues, estas palabras tienden puente directo con el arte y, aunque durante muchos siglos el paisaje se entendió exclusivamente dentro de este contexto representativo o contemplativo y el lugar se definió exclusivamente como algo exterior, ya en la modernidad el concepto se amplió y complejizó. En este nuevo universo poético del paisaje, entendido en la modernidad como la idea propia y autoconstruida del mundo, *El dormitorio* es pieza clave en la historia de la representación del paisaje interior, y aunque es heredero de la tradición del también holandés Vermeer van Delft (1672-1675) y de su compatriota Pieter de Hooch (1629-1684), de los interiores burgueses, aquí se da un salto cualitativo en la medida en que en la obra no aparece ningún personaje ni ninguna referencia a un contexto geográfico determinado. La noción de exterior, de paisaje externo, de pradera, de país o región se reemplaza por la idea de universo, de mundo, de espíritu, de dominio mental y atmosférico asociados al yo.

En términos concretos y matéricos, lo central aquí en este óleo es el propio objeto arquitectónico, el recinto interior, que además es completamente simple y austero, pero que simbólicamente abre un universo infinito de interpretación profunda. No representa ningún ideal espacial en términos de su tectónica, su estilo o su configuración; solamente es la aceptación de lo aparentemente intrascendente que se eleva a la categoría de obra de arte para proyectarse abiertamente en su posibilidad hermenéutica. Se anticipa pues a la concepción contemporánea de arte y supera con creces la idea universal de la época de lo que el arquitecto suizo Charles-Edouard Jeanneret-Gris (1887-1965), más conocido como Le Corbusier, y su primo

En este orden de ideas, la ausencia de sombras remite simbólicamente a la concepción del artista de verse como un ser transparente, lleno de luz y sin lados oscuros en su yo.

Amédée Ozenfant descubrían en la ciudad moderna de finales del siglo XIX y principios del siglo pasado, y expresaban en estas palabras:

La civilización actual es casi exclusivamente urbana y quienes piensan y crean están obligados a sufrir este nuevo medio urbano que impone al ojo innumerables elementos que constituyen un marco absolutamente nuevo. Así el individuo, adaptándose a ese medio, crea en él, costumbres inevitables, hábitos que suscitan necesidades (Ozenfant y Le Corbusier, 1994, p.15).

Infortunadamente, por su capacidad de adaptación, el ser humano se acostumbra rápidamente a la condiciones del medio que lo rodea para poder concentrar su atención en las condiciones variables que le amenazan su supervivencia o en aquellos asuntos que le aseguran la continuidad de su especie; de tal manera, se ha adaptado a las condiciones impuestas por la ciudad moderna en la que el espacio doméstico se ha visto agredido en sus condiciones fundamentales. Además, con frecuencia se subestima o se niega la importancia que tiene el paisaje interior en el hombre, sin embargo el planificador urbano estadounidense Kevin Lynch (1918-1984), en su texto *Administración del paisaje* (1992), lo plantea como una necesidad vital de los seres sensitivos, recordando el enorme valor para la experiencia existencial.

La posibilidad que brinda *El dormitorio*, de ver el objeto artístico desde puntos de vista tan distintos a los que la época acostumbraba, constituye un importante factor de libertad para la creación plástica, emancipación que solo fue posible en el contexto cultural de una sociedad que, como la europea de aquel momento, convivió con la existencia simultánea de ideas y concepciones incluso opuestas sobre el mundo y las relaciones que establece el ser humano con él y en él; un mundo cultural que se abría a las condiciones nuevas que imponía la revolución de la máquina y la llegada de un espíritu renovador.

En consecuencia, el hombre del momento histórico en el que se pintó *El dormitorio* estaba bastante asombrado y conmovido por las condiciones del paisaje exterior urbano, y parece, así como también ocurre en la actualidad, que comúnmente el lugar donde se desarrollaba la experiencia existencial pasaba desapercibido, porque aparece simplemente como el escenario de soporte vital, aparentemente intrascendente y sin implicación directa en su conciencia. Así, la atención entonces está centrada en otros asuntos, el dominio figurado del medio físico circundante ha alejado al hombre de él. De alguna manera, la obra de Van Gogh que se estudia en este trabajo llama la atención hacia una valoración adecuada del paisaje interior; el artista lo propone con una mirada diferente y concentra al observador en ciertas características particulares del espacio arquitectónico que reflejan el mundo simbólico inmaterial del espacio doméstico. El tema del paisaje, incluso el interior, tantas veces tratado en la historia del

arte, se vio superado en este lienzo y desbordó los límites propios del arte representacional y de carácter mimético, estableciendo lo que el renombrado artista francés Marcel Duchamp (1887-1968) propuso como una nueva relación entre la obra de arte y la realidad, bajo la cual surgió la noción de que cualquier objeto puede convertirse en obra de arte, tal y como ocurre en este magistral óleo, en el que una alcoba sencilla y modesta de una casa cualquiera del poblado de Arlés dio cabida a los sueños del maestro postimpresionista. Así, en esta pintura se da un giro fundamental en términos filosóficos y, en consecuencia, puede afirmarse que esta pintura hace parte del privilegiado grupo de trabajos artísticos que diluye la realidad para resolver su problema esencial y adentrarse en el denso mundo mental.

De otro lado, esta admirable pintura da paso a la tendencia contemporánea de la inversión de los valores de lo público y lo privado. En ella, lo personal se convierte en algo posible de publicarse, aquello que hasta entonces era solo de interés de cada quien y a lo sumo de los más cercanos, se trastoca radicalmente para hacerse de pleno conocimiento público. Cabe hacer alusión a los trabajos de artistas de la historia reciente del arte como Absalon (1964-1993), Janine Antoni (1964), Sophie Calle (1953), Robert Gober (1954), Nan Goldin (1953), Félix González-Torres (1957-1996), Jeff Koons (1955), Gregor Schneider (1969) y Andrea Zittel (1965), entre muchos, que han incursionado en esta problemática de inversión de lo público y lo privado. En las propuestas de estos artistas aparecen elementos característicos de *El dormitorio*, en los cuales el espacio arquitectónico doméstico, el espacio psicológico de la intimidad, las experiencias existenciales personales o el cuerpo mismo de los artistas se exponen a la luz pública y la opinión, algunas veces con una crítica evidente, otras simplemente para poner en evidencia y conocimiento de dominio colectivo lo que pertenece a la privacidad íntima de cada quien. En sentido final, el conocimiento de la realidad interior de los demás, que conlleva a un supuesto enriquecimiento de la propia experiencia del espectador, se convierte en tema artístico.

En los trabajos de los creadores citados, al igual que en la pintura que se analiza de Vincent van Gogh, también se echa mano de la actitud voyerista y fisgoneadora propia del ser humano; la curiosidad por

conocer los espacios, las habitaciones, los hábitos, los rituales, las aberraciones, los impulsos y los deseos más escondidos en la profundidad de cada ser, todos ellos se exaltan mediante la representación, presentación y/o intervención en lo que se ha denominado aquí como el paisaje interior. Se pone de manifiesto y sin tapujos la realidad desnuda del ser humano en su condición total.

Sin embargo, hay otra visión enormemente rica en la interpretación de la interioridad expuesta en *El dormitorio*, este aspecto es el que se refiere a que la arquitectura no es un mundo sin contenido, a que la arquitectura nos habita al igual que muchas de las 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"

(1983, p.306), lo cual permite no solo demostrar, sino además intervenir en ficciones y reflexiones que amplíen su territorio. El dominio del espacio interior extiende hacia dimensiones inconmensurables e intangibles los imperios del paisaje del ser que lo habita.

Es bastante obvio que la arquitectura es el objeto central de la pintura, y es que además, como lo plantea el arquitecto y catedrático bogotano Alberto Saldarriaga (1990), la arquitectura fue uno de los temas preferidos por el maestro Vincent van Gogh, quien incluyó el asunto espacial en su producción, no representando monumentos u obras importantes, sino como parte de su particular mirada a la cotidianidad. Van Gogh, en este cuarto de habitación, como otros de sus contemporáneos, impugnó revolucionariamente la representación artística del espacio arquitectónico de la segunda mitad del siglo XIX, rompiendo los cánones y paradigmas propios de la Escuela de Bellas Artes de París y descubriendo nuevas formas de mirar y representar la realidad arquitectónica para enriquecerla simbólicamente.

Van Gogh no descubrió con esta tela un nuevo método de representación bidimensional de la arquitectura, pero sí contribuyó y se anticipó a muchos de los instrumentos de representación y estudio del lenguaje de la arquitectura moderna como los apuntes y bocetos de viaje, los dibujos sintéticos, el trabajo a partir de bordes y manchas para enfatizar la morfología y la distorsión de la perspectiva, presentando una visión propia del espacio, mucho más cercana a su consistencia inmaterial. Contribuyó enormemente con la idea valorativa del espacio como materia prima de la arquitectura, idea que supera la concepción ingenua de la arquitectura exclusivamente como forma o como objeto, pues en ella lo radicalmente importante

es la experiencia estética del descubrimiento consciente de las nociones del tiempo a través del espacio, pues “el hombre sabe de sí, pero necesita un punto de apoyo en la realidad sensible exterior. El hombre *tiene* intimidad subjetiva, pero no es su intimidad subjetiva. La autoconciencia humana no es absoluta” (Arregui y Choza, 1993, p.74).

Y como ya se ha insinuado, esta obra pictórica corrobora que la arquitectura puede entenderse como la extensión de la piel, que es, al igual que el vestido, la región expandida del ser, para protección, disfraz, comunicación, relación. La arquitectura nos comunica, nos habla, y somos hablados por ella, y como tal, es portadora de mensajes; posee una enorme capacidad semántica y simbólica y es además receptora de memoria y de futuro. De tal manera, y como ocurre en la pintura objeto de este

artículo, “el revestimiento, que tiene su origen en el arte textil, da dimensión simbólica a la arquitectura, pero coincide con uno de los elementos básicos, el muro, que delimita el recinto doméstico” (Hernández, 1990, pp.83-84). En este orden de cosas, la arquitectura, morada natural del hombre, arquetipo de lo habitable, se hace una con el vestido y con la piel, se hace una con quien la habita, borra los límites entre el individuo, su grupo familiar, sus ropajes y su casa, y en consecuencia, la arquitectura “... no es un ámbito en el que habitar, donde residir, sino el horizonte compartido de una multitud de actos para la significación” (Salabert, 2003, p.216). Por lo tanto y en efecto, *El dormitorio* se convierte en signo icónico, representando una noción amplia del estado espiritual humano inmerso en la materialidad íntima de lo doméstico.

Así, teniendo en cuenta que la casa y, por lo tanto, sus cuartos y, con mayor razón, los dormitorios son por definición el albergue supremo del hombre, el lugar de confort para el cuerpo y para el alma, en el que cada individuo entra en contacto con su mundo interior inconsciente a través de los sueños que se suceden en el ámbito del dormir, que no son otra cosa que el lenguaje del alma, del lado oculto de la razón, del mágico mundo del inconsciente. *El dormitorio* es también ese artefacto que escenifica la conexión con el alma, con el mundo onírico repleto de simbolismo inagotable².

Por todo esto puede afirmarse que para Van Gogh, “esta alegre pintura de su cuarto en la Casa Amarilla, el cual pintó varias veces, es una necesidad de un nicho propio en la vida, donde pudiera sentirse a salvo” (Anderson, 1995, p.67) para

² Cabe recordar aquí que para la psicología, tanto la junguiana como la freudiana, los sueños son el lenguaje del inconsciente, lenguaje que tiene fundamentalmente una condición analógica y simbólica.

convertirse en el resguardo cultural en el que el creador de esta tela construye su porción de mundo con la intimidad de sus experiencias domésticas y con la complicidad de otros próximos, como su amigo Gauguin, a quien le escribió que había sido muy entretenido “hacer este interior tan simple, con toda la simplicidad de Seurat; color plano, pero espesos brochazos en impasto llano...” (Anderson, 1995, p.67).

De otro lado, en referencia al concepto que el filósofo francés Michel Foucault (1926-1984) desarrolla, en el cual pone en evidencia el hábito del lenguaje cuando analiza la obra de Magritte, denunciando el problema de la representación (1981), se puede plantear que aquí entonces no se asiste al dormitorio de Van Gogh, pues la imagen presenta un arquetipo y significa el mundo que representa. En este sentido, cuando se dice dormitorio, se remite a la noción de seguridad, hogar, tranquilidad, resguardo, protección y comodidad que el universo doméstico brinda frente a lo exterior a él, es la posibilidad del complemento polar de la exterioridad en equilibrio, pues realmente en última instancia “nuestra casa es el yo, no un edificio de cuatro paredes, el yo tiene la posibilidad de construir o destruir. El yo es una casa transportable, es cómoda, no tiene que estar localizada” (Leyte, 2006, conferencia). Y, en este sentido, *El dormitorio*, como arquitectura, encarna el intento por imponer un orden donde no lo hay, es el reemplazo de la conciencia, del yo del maestro postimpresionista, no es casual la sensación de plenitud que se incorpora en la tela y que permite entrar en el universo psicológico del artista.

De tal forma, la tela manifiesta y expone

el territorio donde se despliegan y se repiten día con día las acciones elementales de las ‘artes de hacer’. [...] En este lugar propio, flota un perfume secreto que habla del tiempo perdido, del tiempo que ya nunca volverá, que habla también de un tiempo por venir, algún día, tal vez (De Certeau, 2007, pp.147-148).

Aquí se asocia al dormitorio doméstico con la multidimensionalidad temporal que conecta el pasado, el presente y el porvenir de quien mora en él. *El dormitorio* se presenta entonces como un mágico artefacto de interconexión temporal que en su abstracción contundente del mundo de las apariencias recupera la intención recurrente de “... —las imágenes de los ancestros: de los que vivieron en el origen o se han acercado valerosamente a él— los que convierten un espacio en un sitio habitable...” (Duque, 2006, p.99).

De esta forma, es asociable a esta altura del discurso la idea del historiador austriaco Ernest Gombrich (1909-2001), de que el lenguaje y, por ende, la arquitectura, tal como se ha dado a entender en el artículo, no solo es un canal de comunicación para con los demás sino que sobre todo permite “... articular e interpretar nuestro propio mundo de experiencias

para nosotros mismos...” (Gombrich, 2004, p.78). Esta pintura puede entonces descifrarse a la luz de estas ideas como un intento de Van Gogh por establecer una estructura coherente, armónica y tranquila para la conciencia de su propia experiencia existencial, reflejando la necesidad profunda de la humanidad de Vincent de encontrar un recinto de pausa y contemplación en el paisaje interior de su ser.

De tal manera, el óleo en cuestión, en tanto representación del espacio doméstico del autor, alude al “... territorio liminar del hombre (que) implica un *destierro* de la naturaleza, una interiorización compartida” (Duque, 2008, p.126), un mundo propio del adentro puesto en el afuera, un espejo en el que destella la profundidad íntima referida a la separación del mundo, a la enajenación de lo otro, para compensar y equilibrar el tormentoso o sosegado adentro.

Ahora bien, teniendo en cuenta la propuesta de Foucault (1983) de los dos principios regentes en la pintura de la modernidad (aquella que va entre los siglos xv y xx): el que separa la representación plástica de la referencia lingüística y el que afirma la equivalencia entre el hecho de la semejanza y lo representativo, se puede decir que *El dormitorio* remite a la segunda opción, la que se deleita con la corporeidad de las cosas, con lo material de la realidad tectónica representada para inducir virtualmente al mundo de lo inmaterial. Por fortuna, esta característica de la pintura de la modernidad —no de la pintura moderna—, que se debatió entre la separación de los elementos plásticos y los signos de connotación lingüística, se ha superado en el lienzo que se estudia en este texto; aquí los signos de orden lingüístico están involucrados en los elementos arquitectónicos compositivos del cuarto de dormir que deslindan la sustancia de la materia y hacen caso a la pulsión del consciente para materializarse en una realidad representativa del anhelo del yo.

ANOTACIONES FINALES

Como dice el filósofo español contemporáneo Pere Salabert Solé,

... si las formas del arte nos proporcionan un placer que llamamos estético, dicho placer no puede —no debe, si admitimos que hay en él una dimensión moral— circunscribirse a la esfera que le es propia: la sensibilidad en la que está involucrado naturalmente el cuerpo (2003, p.16).

De esta manera, una producción plástica alcanza el estatuto de obra de arte, tal y como lo demuestra de manera radical *El dormitorio*, al permitir su interpretación ilimitada y abrir universos de significación inagotables. Y aunque en *El dormitorio* no está presente el cuerpo fisiológico de manera concreta, está a través de las cosas, de los muebles, de la organización espacial de ellos, pero, y sobre todo, está presente en la arquitectura del

Esta es una pintura excepcionalmente vívida en la que se afinsa la vida en las cosas, plasmando la intensidad de la vivencia; en ella las cosas son un simple pretexto para expresar la experiencia de la existencia, específicamente aquella que se radica en la intimidad doméstica.

recinto, en la disposición de cada elemento delimitante: piso, paredes, cerraduras y cubierta ausente, elementos todos ellos que habitan el cuerpo del ser, entendido de manera amplia, incluyendo su dimensión visible y su sentido intangible, incluyendo su sentido profundo de habitar la tierra morando el espacio geométrico con vitalidad simbólica y trascendental. Puede así concluirse que esta es una pintura excepcionalmente vívida en la que se afinsa la vida en las cosas, plasmando la intensidad de la vivencia; en ella las cosas son un simple pretexto para expresar la experiencia de la existencia, específicamente aquella que se radica en la intimidad doméstica. Esta, que es una obra subjetiva, personalísima, de carácter espiritual, en donde los objetos son vistos a través del temperamento que les imprime un soplo de sinceridad, pone en evidencia que el espacio doméstico es un océano ilimitado de manifestación sensible, es un ser sentido y afectivo que delata la dependencia del alma con respecto al interior y que vincula la realidad corpórea con aquella metafísica a través del dominio estético.

REFERENCIAS

- Ábalos, I. (2002). *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Anderson, J. (1995). *Vida y obra de Vincent van Gogh*. Bogotá: El Sello.
- Arregui, J., y Choza, J. (1993). *Filosofía del hombre. Una antropología de la intimidad*. Madrid: Rialp.
- Castillejo, J., y otros. (1990). *Van Gogh y su siglo*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- De Certeau, M. (2007). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana / Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Diccionario de la lengua española Plus (1995). Barcelona: Norma.
- Duque, F. (2006). Esculpir el lugar. En A. Ortiz-Osés y P. Lanceros (Eds.). *La interpretación del mundo. Cuestiones para el tercer milenio*. Barcelona / México: Anthropos / Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.
- Duque, F. (2008). *Habitar la tierra*. Madrid: Abarra.
- Eliade, M. (1972). *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Madrid: Alianza Emecé.
- Foucault, M. (1983). *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Anagrama.
- Foucault, M. (1983). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- Gemin, M. (1989). *Van Gogh*. Madrid: Anaya.
- Gombrich, E. (2004). *Breve historia de la cultura*. Barcelona: Península / Atalaya.
- Grosenick, U., y Reimschneider, B. (1999). *Art at the turn of the millennium*. Köln: Taschen.
- Hernández, J. (1990). *La Casa de un solo muro*. Madrid: Nerea.
- Jung, C. (1969). *El hombre y sus símbolos*. Madrid: Aguilar.
- Leyte, A. (2006, 26 de septiembre). *La casa del ser y otras casas inhabitables*. (Conferencia). Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- Lynch, K. (1992). *Administración del paisaje*. Santafé de Bogotá: Norma.
- Mascheroni, A. (1990). *Vincent*. Milán: Susaeta.
- McQuillan, M. (1992). *Van Gogh*. Barcelona: Destino.
- Ozenfant, A., y Le Corbusier. (1994). *Acerca del purismo. Escritos*. Barcelona: El Croquis.
- Pardo, J. (1991). *Sobre los espacios pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Del Serbal-Guitard.
- Pardo, J. (1992). *Las formas de la exterioridad*. Valencia: Pre-textos.
- Penella, M. (1985). *Grandes protagonistas de la humanidad, Van Gogh*. Bogotá: Cinco.
- Piaget, J., y otros (1971). *La epistemología del espacio*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Salabert, P. (2003). *Pintura anémica, cuerpo succulento*. Barcelona: Alertes.
- Saldarriaga, A. (1990). Van Gogh y la arquitectura. En J. Castillejo y otros. *Van Gogh y su siglo*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Van Gogh, V. (1975). *Cartas a Theo*. Barcelona: Barral.
- Walther, I. (1990). *Vincent van Gogh 1853-1890*. Alemania: Taschen.
- Walther, I., y Metzger, R. (1997). *Van Gogh. La obra completa: pintura*. Alemania: Taschen.
- Wiggins, C. (1994). *Post-impresionismo*. Barcelona: Blume.