

REIA #03 / 2015
224 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Ángel Martínez García-Posada

Doctor arquitecto, profesor de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla /
angelmgp@gmail.com

Sobre la mesa / On the table

Apreciamos en los bodegones domésticos de Giorgio Morandi la fuerza palpable de lo cercano y la aspiración sublime de una veta simbólica. Sus creaciones resultan a la vez directas y sutiles, intuitivas e intelectuales, y tan concretas como abstractas. Como otros grandes artistas, o arquitectos, el pintor transitaba con su aparente sencillez el vector que en continuidad circula desde la figuración a la abstracción, del objeto al signo. En sus naturalezas muertas es posible desvelar el carácter paradójico de sus trabajos e inferir también un discurso acerca del mundo o de la creación.

We appreciate on the domestic paintings of Giorgio Morandi the nearby power of closeness and the sublime aim of symbolism. His creations are direct and acute, between intuition and intelligence, at the same time concrete and abstract. As well as great artists, or architects, the painter worked with simplicity in appearance the line that join objects and symbols, a figured reality or an abstract one. In his still lifes it is possible to show the paradoxical dimension of his pictures and display an essay about the world or creation.

Mesa, Objetos, Domesticidad, Lugar, Proyectos
/// Table, Objects, Domesticity, Place, Projects

...the first of the ...

...the second of the ...

...the third of the ...

...the fourth of the ...

...the fifth of the ...

...the sixth of the ...

...the seventh of the ...

...the eighth of the ...

...the ninth of the ...

...the tenth of the ...

...the eleventh of the ...

...the twelfth of the ...

...the thirteenth of the ...

...the fourteenth of the ...

...the fifteenth of the ...

...the sixteenth of the ...

...the seventeenth of the ...

...the eighteenth of the ...

Giorgio Morandi pasó su vida trabajando con vasijas, vasos y botellas. Existe algo hermoso en el hecho de que los volúmenes que ocupan sus lienzos fuesen convencionales, casi formas tipo. Un tarro o un jarrón, así los suyos, pertenecen al acervo de nuestra existencia cotidiana, son utensilios que atravesando revoluciones tecnológicas siguen marcando nuestra cordialidad doméstica, igual que los interrogantes que la humanidad se sigue haciendo desde sus orígenes, siempre los mismos, formulados indefinidamente. Cabría considerar la historia de la literatura, según Borges, como la declinación de las mismas metáforas; y recordar que la arquitectura continúa enfrentándose después de varios milenios a invariantes problemas atemporales. Al mismo tiempo, a través de estas preguntas, como sucede entre los objetos de nuestro pintor, se filtran los matices propios de cada época; la luz particular de cada estación o de cada instante. Ya en *La naturaleza de las cosas* Lucrecio advirtió: “Por esto es todavía más conveniente que prestes atención a estos cuerpos que se ven agitarse en los rayos del sol, porque tales agitaciones revelan que hay ocultos también en la materia movimientos secretos e invisibles”. Encontramos también cierta atracción afín en el hecho de que Morandi no sólo retratará estos mismos temas triviales, sino en que los tomara directamente de los estantes a su alcance, un singular proceso de creación artística, a partir de limitaciones y constricciones, materiales y estratégicas, que en otros lugares permitiría hablar del azar y la necesidad, o de la infinidad de músicas y versos que surgen a partir de las mismas notas y letras.

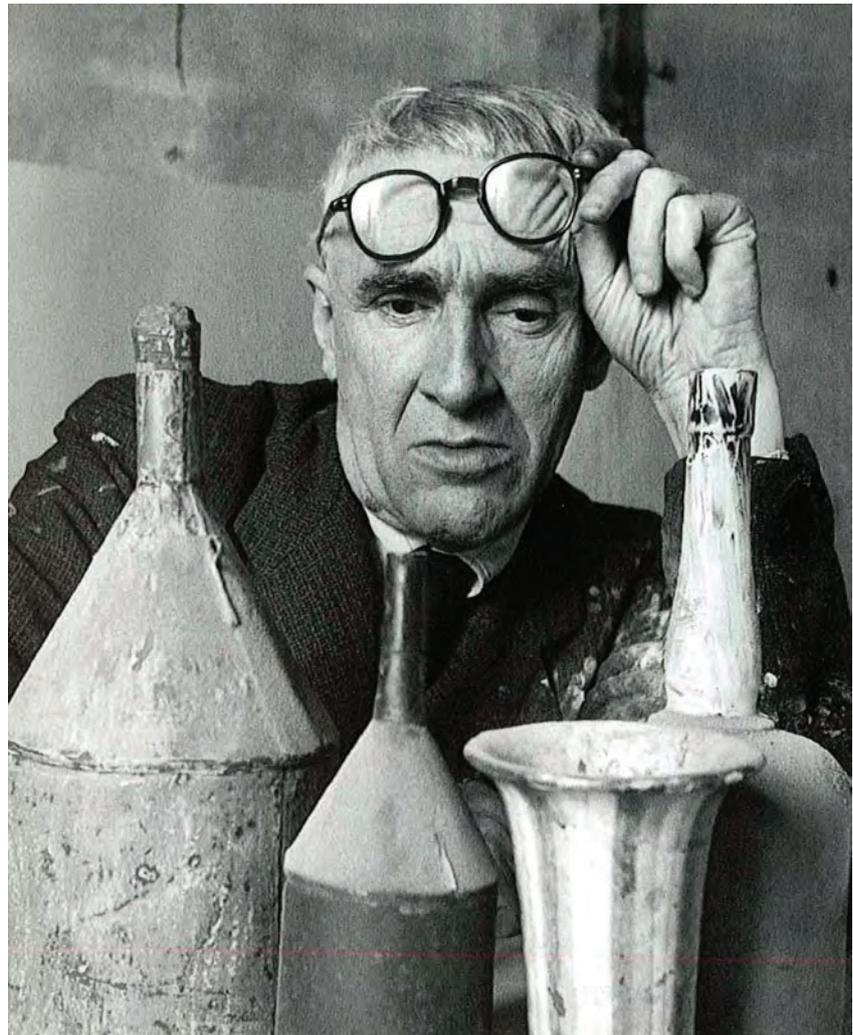
Por todo ello apreciamos también en sus cuadros la fuerza palpable de lo cercano y la aspiración sublime –debido a esta proximidad primera, nada pretenciosa– de una veta simbólica. Sus creaciones resultan a la vez directas y sutiles, intuitivas e intelectuales, y de este modo, tan concretas como abstractas: como otros grandes artistas, o arquitectos, el pintor transitaba con su aparente sencillez el vector que en continuidad circula desde la figuración a la abstracción, del objeto al signo. En alguna ocasión confesó: “Para mí nada es abstracto; creo que no hay nada más surreal y nada más abstracto que la realidad”, igual que insistió una y otra vez en lo siguiente: “Creo que nada puede ser más abstracto, más irreal que lo que vemos realmente”; pasajes cercanos, pese a la distancia de unos años, a aquella otra intimidad de Mark Rothko: “Debo decir sin reservas que desde mi punto de vista no puede haber abstracciones. Cualquier forma o representación que no tenga la concreción palpitante de la carne y los huesos, su vulnerabilidad al placer o al dolor, no es nada en absoluto. Cualquier imagen que no proporcione el entorno en el que

pueda estar el elaborado aliento de la vida, no me interesa”. En *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* Goethe proclamaba: “¿Qué es lo universal? / El caso singular. / ¿Qué es lo particular? / Millones de casos”. Aristóteles sostenía que la historia y la poesía se guían por fines distintos: la historia trata de lo concreto, de lo particular, de lo que ocurre a ciertas personas en determinados momentos y espacios; la poesía –también el arte– aborda lo general, lo universal, lo concerniente a todas las personas en cualquier circunstancia y lugar.

Por esta misma dualidad, y a la vez por aquella cercanía hogareña, hace tiempo que voy reuniendo historias sobre Morandi, sobre sus cuadros y sus estantes, también sobre su mesa: aquel artículo de Enrique Vila-Matas tan bonito, “El factor Morandi”; aquella certera reseña de José Francisco Yvars a propósito de su muestra en el Metropolitan, “Morandi en Central Park”; las interpretaciones que entre líneas aparecen en algunas novelas, como en *El hombre del salto* de Don Delillo. Escribiendo y leyendo sobre sus naturalezas muertas es viable desvelar el carácter paradójico de sus trabajos e inferir también un discurso acerca del mundo o de la creación, como si fuera posible ilustrar la intuición de aquella apertura del *Breviario de Estética* de Benedetto Croce: “Cada representación artística es, en sí misma, el universo. En cada acento del poeta, en cada creación de su fantasía, está todo el destino humano, todas las esperanzas, todas las ilusiones, los dolores, las alegrías, las grandezas y las miserias humanas; todo el drama de lo real es perpetuo devenir, sufriendo y gozando”.

Al pasar las hojas de cualquier catálogo de Morandi, alternando cuadros, acuarelas o dibujos, nos invade una doble familiaridad en la sucesión: la ya aludida, fruto de la condición cotidiana de los artículos retratados; y otra, endógena, que permite ir identificando a lo largo de varias obras los mismos objetos específicos, economía de motivos figurativos que al cabo de unas páginas se tornan figuras conocidas. Sería bonito esbozar la continuidad de alguna de esas piezas en particular, documentar la totalidad de las composiciones en que aparece, los otros enseres con los que establece encuentros sobre el plano, señalando en definitiva el rastro de las cosas, de la misma manera que se podría hacer para un único tablero de encofrado que hubiera moldeado hormigones de proyectos distantes; ejercicios todos de arqueología a ras de tierra. Si se toma, por ejemplo, el libro que Karen Wilkin dedicó al artista en la editorial Polígrafa, cualquier lector puede hacer la prueba (aunque se trate solo de una recopilación parcial): en las páginas 79 y 81 se encuentra el mismo jarrón en dos composiciones diferentes, entre la 90 y la 95 se asoma reiteradamente la misma aceitera, en la 73 y 83 en dos cuadros distintos, uno de 1944 y otro de 1946, se repiten hasta tres artículos diferentes de usos imprecisos pero perfil inconfundible. En esta última cuartilla hay formas que ya aparecían en la página 72, o en la 82, aunque con otra técnica. No es una genealogía rigurosa, no tiene sentido distinguir los cuadros por su título, y poco importan las fechas, casi todos reinciden en el encabezado *Naturaleza Muerta*, subrayando precisamente que el pintor alumbraba el mismo cuadro que sin embargo era a cada ocasión diferente, y que su ensayo sincopado era universal a fuer de local. Cualquiera de los elementos de este utillaje casero acaba siendo consabido, como esa vasija curvilínea de cuello alto, que en el referente de Wilkin, por ejemplo, posa consecutivamente en distintas páginas seguidas.

1. Giorgio Morandi, Bolonia, 1953.
Fotografía de Bruno Lambertini.



Sucede igual con ese tarro con una elipse pintada sobre una de sus caras, con ese minúsculo exprimidor estriado, con esa vetusta aceitera antes mencionada, y con tantos otros. La potencia de cualquier investigación estriba también en dar vueltas en torno a los mismos temas, hasta llegar cada vez más lejos, o más profundo.

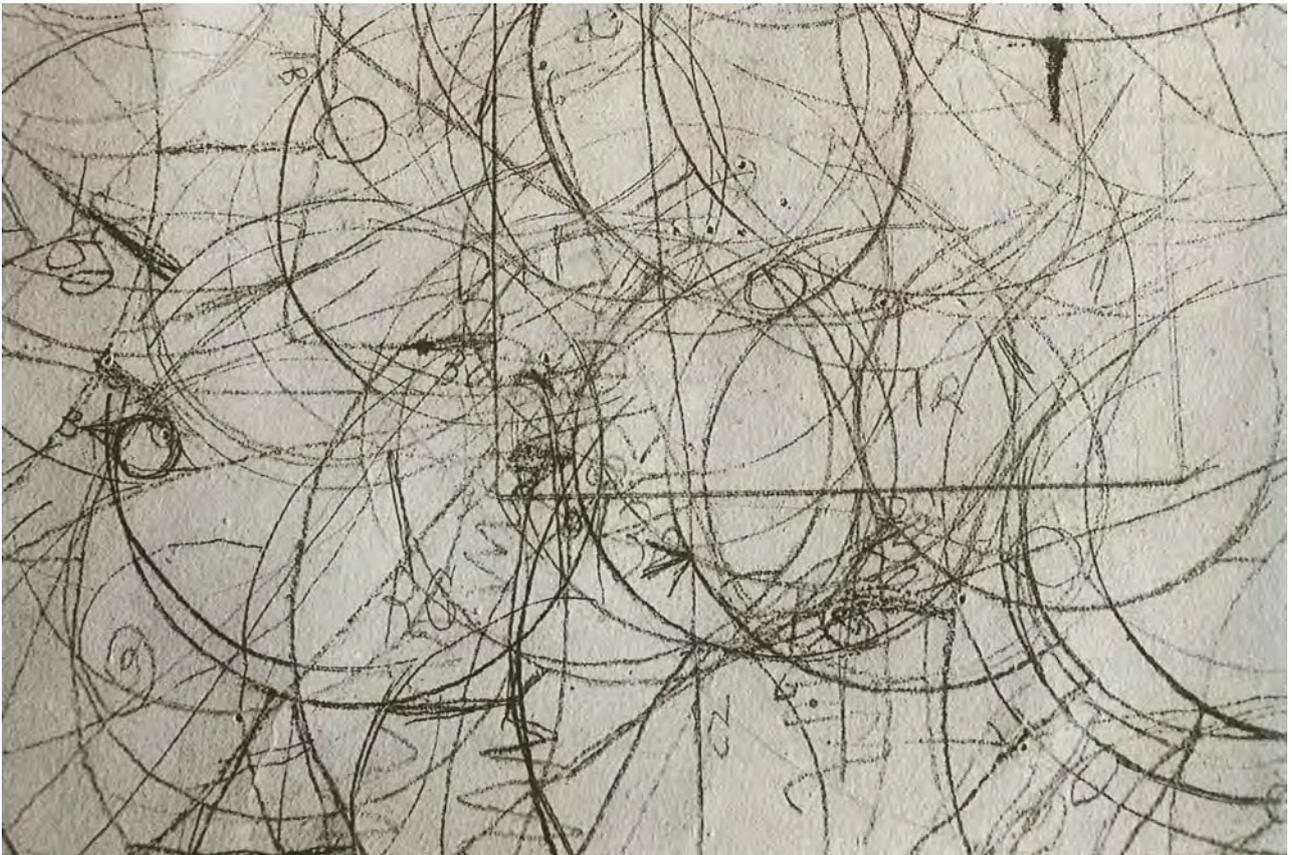
A su manera, unos años antes, con otro lenguaje y proclamada vocación protomoderna, Le Corbusier transmitió en sus lienzos puristas esta misma intermitencia de ciertos objetos por los que se sentía atraído – vasos, botellas, guitarras– que pretendía revelar en la esencialidad de sus formas. Fue éste un laboratorio que explicaría muchas de sus plantas arquitectónicas posteriores. Quizás algunas de ellas surgieron de esta visión de unas piezas sobre una superficie, aquella célebre definición suya de la arquitectura como el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz era por igual aplicable a sus arquitecturas y a sus lienzos, en un intercambio enriquecedor que sostendría de pleno toda su carrera. De ahí, es razonable colegir, la importancia de algunas mesas en ciertos proyectos: sostiene Luis Martínez Santa-María que las mesas de Le Corbusier eran siempre proyectos; podríamos argumentar que también lo fueron las de Morandi, más adelante de un modo más explícito. Asimismo pueden recordarse algunas fotografías, como bodegones surrealistas, que el arquitecto tomó de sus primeras viviendas modernas,

como aquella de la cocina de la villa Stein con la merluza sobre la encimera en conjunción con un ventilador. Le Corbusier fotografiaba sus obras sin mobiliario y ocupantes, sólo habitadas por objetos que subrayaban los valores puristas, como el pescado, el maniquí articulado o la cafetera; ya en 1925 había escrito en *El arte decorativo de hoy* sobre los “objetos miembros humanos” que respondían a necesidades-tipo.

Esta redundancia de Morandi, así como la fisicidad de su atmósfera encapsulada, acaba confiriendo ese aire de clasicidad a sus obras (Le Corbusier se valdría de la repetición e indagación formal como experimento; pese a su interés, el discurso es otro). A veces, como en un retrato familiar, los mismos elementos vuelven a encontrarse unos cuadros después, con una leve agitación en el enfoque o con el añadido de alguna nueva pieza invitada. Hay series con los mismos entes variando sólo el ordenamiento, una combinatoria que serviría al pintor italiano para atrapar luces y sombras cambiantes. El lector, u observador, puede perderse en estos juegos de diferencias y repeticiones. La propia Wilkin refiere esta circunstancia: “En algunos de los bodegones contruidos con objetos sumamente familiares y repetidos, están tan juntos que se tocan, con lo que se ocultan total o parcialmente unos a otros y alteran sus rasgos más reconocibles; en otros, los mismos objetos están tratados como individualidades, agrupados sobre la superficie de un mantel como una muchedumbre humana agrupada en una plaza. Hay también algunos en los que los objetos están apretados y escalonados como los edificios de una ciudad de las fértiles llanuras de Emilia. En los bodegones seriales, estrechamente unidos entre sí, grupos aparentemente idénticos de objetos conocidos, alterados por la adición o sustracción de un elemento, la presencia o ausencia de una botella más, o una caja menos, como colocada por casualidad en un último momento, puede originar no sólo un cambio total del peso dinámico y de la lógica espacial de una composición dada, sino también cambiar las armonías cromáticas e incluso las proporciones del cuadro”. Esta acertada analogía urbana viene además a señalar el interés arquitectónico, en una mirada intencionada desde luego, de estos cuadros. La misma definición de Le Corbusier que valía indistintamente para sus cuadros o sus proyectos serviría en hondura para Morandi.

Wilkin añade que de la misma manera que uno puede familiarizarse con la nómina de los objetos utilizados por Cézanne –la compotera, el vaso de jengibre, el maniquí, el trozo de tela mate y toscos, el cuchillo y la mesa de campo– puede reconocer con facilidad los utensilios que pueblan los cuadros de Morandi: las botellas esbeltas, las cajas, el jarro, la cacerola de cobre con esa abolladura tan característica, la familia de lámparas de aceite. Junto a Cézanne, Chardin –para quien la austeridad de la naturaleza muerta retratada, en el periodo prerrevolucionario, era trasunto de la virtud moral– es otra referencia clave en Morandi; todos trabajaron con utensilios comunes y humildes presentados sin sentimentalismos. No hay en ninguno de estos objetos nada digno de mención y por eso mismo nos enredamos en estas consideraciones como si en torno a ellos fuera posible condensar esa otra materia entre las cosas de la que versaba Lucrecio.

En un escrito sobre Morandi, John Berger sugiere que al pintor en su soledad y arraigadas costumbres se le puso cara de sacristán para el



2 y 3. Mesa de trabajo de Morandi.
Fotografías de Tacita Dean, 2009.