

la perspectiva en el renacimiento

benjamín farbiarz

El período histórico que se conoce como Renacimiento se caracteriza por transformaciones en prácticamente todos los aspectos de la vida: culturales, económicos, políticos, religiosos; estos cambios fueron el resultado de procesos más o menos largos, y produjeron un estado de cosas que daría lugar, a su vez, a nuevos desarrollos. Las artes plásticas (la arquitectura, la escultura, la pintura) participaron de este proceso, y entre ellas hubo relaciones variables a lo largo de un período de varios siglos.

Erwin Panofsky, en su libro "La perspectiva como forma simbólica", señala que fue en la arquitectura gótica donde, por primera vez, los artistas comenzaron a buscar una nueva espacialidad; los edificios góticos, con sus líneas verticales muy altas y esbeltas, representan la creación de un espacio vibrante, inestable pero dinámico, por oposición a la arquitectura maciza del románico, que produce una fuerte sensación de inamovilidad. Esa búsqueda de una experiencia espacial dinámica y, por decirlo así, coyuntural que ofrecen los edificios góticos es el resultado de un nuevo interés en la situación humana, a la cual el espacio le es esencial; a ella corresponde, a su manera, el abandono de los Cristos suprahumanos e inamovibles (piénsese por ejemplo en los Pantocrátor), y la creación del Cristo gótico, humano y doliente.

En la pintura ese espíritu se comienza a manifestar también desde la más temprana época del gótico, aunque de manera más mesurada: ya en los mosaicos bizantinos del siglo XII, en Dafni por ejemplo, las composiciones, aun en medio del espacio sacro de los fondos dorados, empiezan a poblarse de pequeños detalles: árboles, animales, cursos de agua; las miniaturas del norte de Europa comienzan a presentar un ordenamiento y una delimitación de elementos que contrasta radicalmente con los de las miniaturas de los siglos anteriores, y, no menos importante, son composiciones sincrónicas, que representan un solo momento, a diferencia del diacronismo usual de las precedentes, lo que señala la nueva tendencia: la obra pictórica ha de ser un

El autor es profesor en la Facultad de Ciencias de la Universidad Nacional, seccional de Medellín.

medio de exploración de la experiencia perceptiva real, un medio de exploración de nuestra situación humana.

En el siglo XIV, la pintura y la escultura empiezan a ocupar el lugar central en esa exploración de lo espacial; en ellas, sobre todo en la pintura, es posible hacer manifiestos expresos desarrollos plásticos sobre la nueva espacialidad. Concretamente, Giotto, Duccio y los hermanos Lorenzetti pueden ser considerados como los representantes por excelencia de estos desarrollos. Sus obras abordan la exploración sistemática de toda una serie de alternativas: introducción de un sistema de representación perspectiva, lo que conlleva el abandono de la pintura como representación puramente bidimensional para comenzar a concebirla como investigación y re-creación de nuestra experiencia perceptiva efectiva, y, en tal medida, reglada por los criterios que se deducen de lo que se entiende por real; en este camino los pintores comenzaron a formular plásticamente el espacio homogéneo e infinito a mediados del siglo XIV (Panofsky señala la primera aparición de un punto de fuga único para una familia de paralelas horizontales en una Anunciación de Ambrogio Lorenzetti), unos dos siglos antes de que, como concepto verbal correspondiente a una realidad física, comenzara a ser debatido en la filosofía y en la ciencia; su elaboración plástica definitiva se realiza en la obra de Jan van Eyck y en la de sus sucesores: abandono del espacio sacro de los fondos dorados (espacio que viene a ser algo así como un no-espacio en el que se desarrollan los acontecimientos inmateriales de la mitología cristiana), y su sustitución por los fondos azules y planos de Giotto, primer paso hacia la creación de un espacio en profundidad; volumetría de las figuras, lograda a partir del claroscuro incipiente, bajo la idea de que corresponden a cuerpos tridimensionales sometidos a la acción de una fuente unívoca de luz; aparición de problemáticas puramente pictóricas en las obras, con lo que se abre la puerta a esa posibilidad hoy tan importante para nosotros: el arte como actividad que, estando en estrecha relación con otros aspectos vitales, posee y conserva un terreno y unos fines que le son propios, tiene una autonomía relativa, es una actividad capaz de especulaciones intelectuales que le son esenciales, al margen de la información extraartística de que las obras pueden ser portadoras (considérense por ejemplo las pinturas de paisajes, exclusivamente, de Ambrogio Lorenzetti, o las investigaciones de Giotto sobre la estructura geométrica de los cuerpos,

de sus relaciones físicas). Estas tendencias aparecen pues desde mediados del siglo XIV (el Trecento italiano), y en esa medida estos artistas son prácticamente los iniciadores de la pintura renacentista; sus obras ofrecen el terreno sobre el cual los pintores del siglo siguiente construyeron el nuevo espacio, afirmaron el status del arte como actividad relativamente autónoma y continuaron profundizando el trabajo de investigación de la experiencia perceptiva y de reflexión en términos artísticos, en el marco del universo conceptual en que se movían.

Esa concepción espacial alcanza ya una altísima coherencia en las obras de Piero de la Francesca, Jan van Eyck, Mantegna, y a nivel teórico en los tratados de perspectiva de Piero y de Alberti. Sus características básicas son: El uso de unas normas matemáticas para lograr un dimensionamiento de los elementos representados en el cuadro, derivadas de la perspectiva lineal que reduce al espectador a un ojo único, inmóvil y sin dimensión; una utilización del color acorde con la concepción de una serie de planos que se escalonan en profundidad; una cierta relación entre forma y color, consistente en que el segundo está supeditado a la primera en tanto que es el color del objeto o cuerpo representado; iluminación unívoca (fuente de iluminación única y puntual; o, de ser varias, manejadas según las reglas elementales de la óptica geométrica) aplicada a cuerpos concebidos como entes tridimensionales; subordinación de la luz al espacio: La luz ilumina cuerpos situados en un espacio que existe independientemente de esa iluminación; así, la luz es también algo que existe en el espacio; claroscuro o gradación del color, como una forma de producir visualmente cuerpos volumétricos sometidos a una iluminación unívoca; modelado del material que tiende a ocultar las huellas de los pinceles que maneja la mano del pintor.

Las pinturas elaboradas según este conjunto de criterios llevan a un punto máximo lo que es común a toda pintura en perspectiva: el hecho de que la superficie sobre la cual el pintor deposita los materiales con que trabaja deja de estar integrada plásticamente a la obra, se reduce a ser su soporte físico; la mirada ya no ha de detenerse para nada en esa superficie, sino que, por el contrario, se sumerge insensiblemente en la profundidad creada visualmente por el pintor; y decimos que lleva esto a un máximo porque el conjunto de características antes enunciadas tiene como uno de sus objetivos crear precisamente esa impresión visual de profundidad,

de profundidad infinita; o, en las palabras de Alberti, el cuadro ha de ser una ventana a través de la cual el espectador tenga frente a sí una porción del universo.

Con esto, los pintores renacentistas, sobre todo los italianos y los flamencos, crearon obras que son la cristalización de una concepción racionalista de la experiencia; no se trata, como a menudo se afirma, simplificando las cosas, de una "réplica ilusionista de la realidad"; no puede tratarse de esto porque la realidad nunca es algo dado, sino el resultado de procesos, de una elaboración de la experiencia que busca convertirla en un todo coherente, comprensible, manejable; y entonces, en toda supuesta copia de esa realidad estarán presentes los criterios (verbales y no verbales, racionales y no racionales) que coadyuvan a la aprehensión de esa realidad. Lo que hay en las pinturas renacentistas es la expresión plástica de un cierto punto de vista sobre el mundo, un punto de vista que está marcado por el signo de la racionalidad clásica, en el que, quizá por primera vez en la historia, quizá también por última, ciencia, arte y filosofía confluyeron en una fuerte unidad, cuyo elemento central consiste en la certidumbre de estar ante un mundo único al cual los tres hacen referencia de diversas formas, un mundo ordenado y regido por normas racionales y dotado de una existencia partes-extra-partes, una existencia en sí. Pero se trata de un modelo que da cuenta de numerosos aspectos de la experiencia (no de todos), un modelo que modela esa experiencia, pero que no la agota. Cuando ingenuamente se afirma que el prurito de los pintores a partir del Renacimiento fue copiar la realidad, y no construir algo, lo que se hace inconscientemente, es profesión de fe en la realidad de ese modelo que su pintura materializa plásticamente.

Como todo modelo, éste adolece de limitaciones; el resto del arte, anterior y posterior, suministraría una prueba inmediata de ello; pero si nos mantenemos dentro del contexto de lo puramente racional y, a la vez, dentro del criterio de que para el arte es esencial proceder a una exploración de la experiencia, podríamos señalar al menos las siguientes:

- La perspectiva lineal reduce al espectador, que tiene dos ojos, esféricos y móviles, y que puede moverse él mismo, a un "punto de visión", único, sin dimensiones, inmóvil; como consecuencia de esto, deja de lado la visión periférica, que tan importante es cuando consideramos las experiencias espaciales en nuestro entorno más

inmediato, a las que, por ejemplo, Van Gogh dedicó tanta atención.

- El abandonar la visión periférica, el utilizar un procedimiento matemático que privilegia una visión frontal y centralizada tiene una consecuencia sobre la aplicabilidad de ese mismo procedimiento, la de que no es posible utilizarlo para hacer cuadros en que haya una distancia pequeña entre el punto de visión (donde estaría el espectador) y el plano de visión (el plano del cuadro); es decir cuadros en que aparecería parte del entorno inmediato de ese espectador, porque resultarían completamente distorsionados con respecto a la experiencia visual efectiva; y, de hecho, los tratados de pintura prevenían contra esto (por ejemplo el de Leonardo), prescribían una distancia mínima entre el punto de visión y el cuadro, dependiendo de las dimensiones de éste.
- La contrapartida de todo esto es la de que se supone un espectador que contempla cómodamente erguido una escena que se despliega ante sus ojos, pero sin verse implicado en los acontecimientos observados, algo así como un observador imparcial. Hay que señalar, sin embargo, una diferencia de fondo en la actitud prevalente entre los pintores italianos (con algunas excepciones como Mantegna) y los pintores flamencos y alemanes: estos últimos llevaron hasta el extremo que les fue posible la inmersión del espectador en el espectáculo observado, la sensación de compromiso de su entorno inmediato; es decir, acortaron al máximo la distancia entre el punto de visión y el cuadro (recuérdese por ejemplo el cuadro de los Arnolfini, de Jan van Eyck); y abandonaron también, muy rápidamente, el principio según el cual ese punto de visión debía ser centralizado; sin embargo, nunca abordaron la cuestión de la visión periférica propiamente dicha; esto, como vimos, resulta imposible dentro de la perspectiva lineal por las distorsiones que se producirían (esa pasión de los flamencos por el entorno inmediato se continúa históricamente; después vendrán los pintores de Delft, con Vermeer a la cabeza; y mucho más tarde vendrá Van Gogh).
- Una limitación de otro tipo consiste en que no se tiene en cuenta lo que actualmente denominamos la profundidad de campo, el hecho de que, al mirar, no es posible enfocar con igual nitidez objetos situados a diferentes distancias

de nuestros ojos. Los objetos representados según la perspectiva lineal son todos nítidos, como consecuencia necesaria del procedimiento geométrico que está en la base, y más aún como consecuencia de la concepción de que depende; así las cosas, se representan con igual nitidez cuerpos u objetos que se supone están a muy diversas distancias del espectador; mirado así el asunto, los cuadros pintados de esta forma resultan elaboraciones sumamente abstractas e irreales, son la superposición de muchas visiones que en realidad son diacrónicas; en el cuadro, sin embargo, coexisten; por supuesto que al mirar una zona del cuadro, las zonas aledañas resultarán menos nítidas, pero como consecuencia de la visión periférica, no de la profundidad de campo; el pintor no integra a su obra el hecho de la pérdida de nitidez, no pinta desenfocados objetos que estén más adelante o más atrás de un objeto o cuerpo en que se suponga centrada la mirada, no es, en este sentido, realista; o dicho en otras palabras: en este aspecto, los cuadros pintados dejan de ser sincrónicos. A lo largo de varios siglos, casi podríamos afirmar que sólo Vermeer, tan especial en tantos sentidos, hizo explícito este hecho de la profundidad de campo; lo trabajó casi sistemáticamente en sus obras, de muchas formas distintas; pero hubo otros pintores que se acercaron al problema, como Velázquez y el flamenco Carel Fabricius.

- Otra limitación más: como los objetos son pensados como objetos en sí, como detentadores de una forma geométrica definida, se tiende a evitar aquellos que resultarían problemáticos, como por ejemplo objetos muy brillantes (un espejo que refleja un rayo de luz ¿qué forma tiene?), u objetos en movimiento, inabordables bajo los principios de la perspectiva lineal. Los objetos en movimiento eran normalmente representados por la técnica conocida como movimiento detenido o congelado; pero obviamente se trata de una idealización, pues, en rigor, un movimiento congelado ya no es un movimiento; en los movimientos congelados (por ejemplo, en los jinetes de las batallas de Paolo Ucello, o en retratos ecuestres como los de Velázquez) aparecen completamente definidos, a la vez, los cuerpos en movimientos y los fondos con respecto a los cuales esos cuerpos se mueven, y esto es imposible si lo consideramos desde un punto de vista realista; si los unos aparecen bien enfocados, los otros deberían apa-

recer al contrario; se trata, de nuevo, de la superposición de dos experiencias visuales que en la realidad nunca son simultáneas, con el fin de sugerir el movimiento.

Con todo esto, el trabajo de los pintores del Renacimiento creó un terreno sobre el cual los artistas de épocas posteriores emprendieron nuevas búsquedas, nuevas exploraciones, manteniéndose en el marco de ese espacio clásico, pero desechando a menudo numerosos preceptos de los renacentistas, de esto hay numerosos ejemplos; casi podríamos decir que todo gran pintor lo es; ya mencionamos a Vermeer; Rembrandt deja de lado la subordinación usual de la luz al espacio, en sus obras luz y oscuridad son en sí mismas un medio, hacen el espacio, y su contraste crea de entrada una tensión dramática en el cuadro; los manieristas, por ejemplo Tintoretto, crean verdaderos dramas visuales, intensifican al máximo los escorzos, y para hacerlo utilizan diferentes puntos de visión para diferentes partes del cuadro, lo que de acuerdo a los cánones clásicos es un verdadero sacrilegio; el Greco lleva esto aún más allá al aplicar diferentes puntos de visión para partes de un mismo cuerpo; Velázquez explora, a su manera, la visión periférica, introduciendo figuras en silueta, sin ninguna otra definición (por ejemplo en "Los Borrachos" y aún más en "Mercurio y Argos"), trabaja objetos en efectivo movimiento (como la rueda de "Las Hilanderas"), problematiza la relación entre el espacio que el cuadro crea y el espacio en que este cuadro, en cuanto objeto, está inmerso; de la Tour explora la penumbra, la transición de las zonas iluminadas a las zonas oscuras, y lo hace en tal detalle que resulta evidente que su interés no es tan sólo presentar los cuerpos en claroscuro sino, más bien, investigar la forma de ser, la propia estructura material de ese claroscuro; Fragonard explora una espacialidad predominantemente vertical, como en "El Columpio"; los pintores ingleses de comienzos del siglo pasado se abren en sus paisajes marinos a espacios tan amplios que en ellos se margina la perspectiva; de la misma forma se podrían señalar muchos otros casos: abandono del modelado del material, abandono parcial de la subordinación del color a la forma, abandono de la definición precisa de las formas, etc. En esas búsquedas, el marco del espacio clásico no operó sobre los pintores como una camisa de fuerza, construyéndoles a una reproducción ilusionista de la realidad; al contrario, les ofreció un medio apropiado para plantear nuevos problemas, problemas que en realidad sólo podían ser concebidos como

tales a partir del medio que ese marco creó; durante más de tres siglos fue terreno apropiado para que fructificaran sus creaciones; y sólo en el siglo pasado, cuando los problemas que los artistas enfrentaban comenzaron a desbordar los límites de ese terreno (por ejemplo con Goya, con Turner, con Manet, con los impresionistas) se hizo caduco ese contexto, y los pintores comenzaron a explorar nuevas estructuras espaciales... pero eso ya es parte de otra historia.

BIBLIOGRAFIA

PANOFSKY, Erwin. "La perspectiva como forma simbólica". Tusquets Editores.

FRANCASTEL, Pierre. "Pintura y Sociedad". Emecé Editores.

MALRAUX, André. "Las voces del silencio". Emecé Editores.