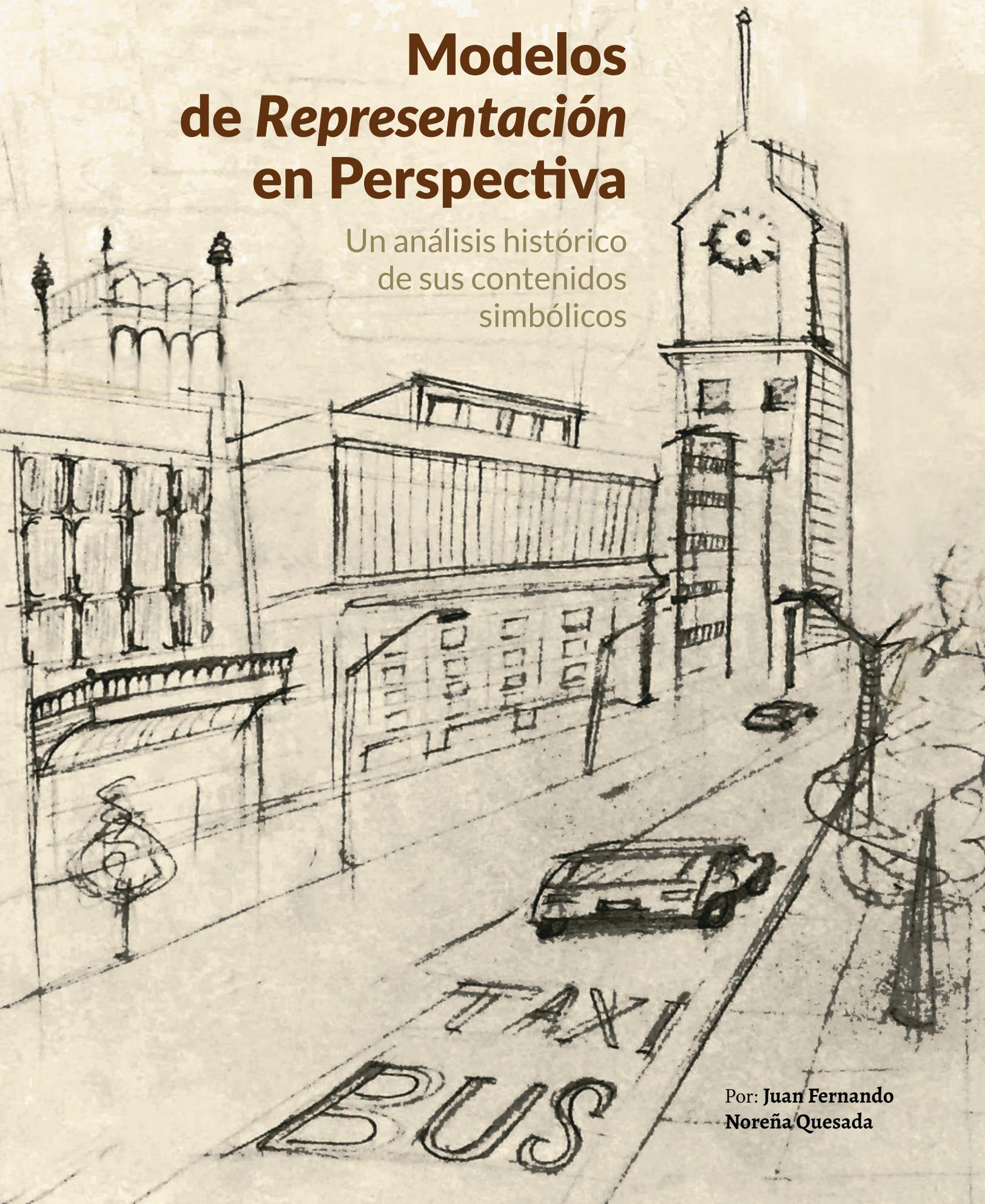


Modelos de *Representación* en Perspectiva

Un análisis histórico
de sus contenidos
simbólicos



Por: Juan Fernando
Noreña Quesada

Introducción

Un modelo de representación es una manera de representar la realidad por medio de fórmulas culturalmente aprendidas, que contienen unas reglas definidas y obedecen a una determinada visión del mundo, la cual puede ser científica, religiosa o filosófica.

Como modelo de representación, la perspectiva no constituye una mera solución formal en la intención de hacer vivible la profundidad en una superficie plana, sino que expresa en términos visuales, una determinada concepción del mundo. Según Panofsky, retomando el término de Cassirer (1923), la perspectiva es una “forma simbólica”, en la cual “un particular contenido espiritual se une a un signo sensible concreto y se identifica íntimamente con él” (Panofsky, 2003/1927, p. 24).

Históricamente, la representación de la profundidad, ha sido realizada a través de distintos modelos, de los cuales la perspectiva lineal, inventada en el renacimiento, es apenas uno de ellos. La antigüedad clásica en Grecia y Roma, al igual que la edad media en China, desarrollaron sus métodos de perspectiva (ejes de fuga y perspectiva atmosférica respectivamente), que a su vez se constituyen en “formas simbólicas”. En Europa, durante la Edad Media, la renuncia a la perspectiva está ligada íntimamente al pensamiento medieval. El renacimiento inventa la perspectiva lineal, la cual, para afirmar un mundo construido racional y geoméricamente, niega ciertos fenómenos de la percepción visual. En la modernidad, los pintores fueron adoptando diferentes posturas frente a la perspectiva, hasta llegar a la renuncia total de esta, asumiendo nuevas concepciones del espacio, de la pintura y de la superficie pictórica.

A continuación, veremos las diversas formas de como los artistas han realizado esa representación de la profundidad, para entender el pensamiento ligado a tales modelos de representación y exponer algunas inquietudes y cuestionamientos en torno a este tema en la contemporaneidad.

Ángulos visuales y ejes de fuga en la Antigüedad clásica

Según Panofsky (2003/1927), el modelo de representación espacial en la antigüedad clásica greco-romana obedecía a la cosmovisión de su época, específicamente al tratado de óptica de Euclides y a la filosofía del espacio de Aristóteles, para el cual, el mundo no estaba unificado, sino dividido en estratos, donde el superior era la bóveda celeste, inmutable y eterna, y en el inferior estaba la esfera de lo terrenal, que es donde acontece la vida del hombre, lugar de particularidades, donde ocurren los cambios. Igualmente, los lugares tienen sus diferentes cualidades, por tanto no es necesario construir una imagen unificada del mundo. En la antigüedad clásica el universo era finito porque el primer medio para conocer el mundo es nuestra limitada percepción, que no conoce el concepto de infinito.

La concepción de la perspectiva en la antigüedad clásica confiere importancia al movimiento circular de los ojos y por tanto a la visión esferoide, por la cual, todas las líneas rectas que se proyectan en la retina se perciben curvas. Es así como el campo visual es concebido como una esfera, que genera unos ángulos visuales, a partir de los cuales surge un método de perspectiva basado en ejes de fuga hacia donde se proyectan las ortogonales (**Imagen 1**).

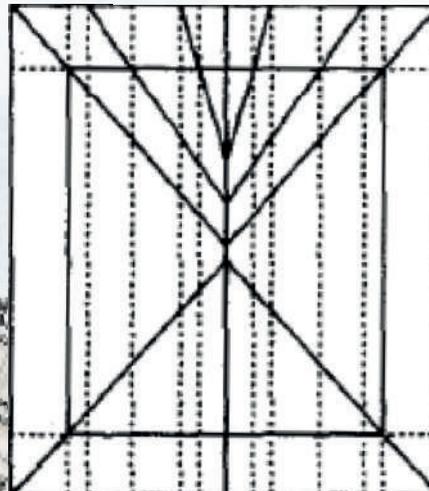


Imagen 1. Esquema de ejes de fuga. Hay un eje central al que se dirigen las proyecciones de las ortogonales, según el ángulo visual.

Este modelo de representación en perspectiva, por medio del cual no se pueden hacer composiciones unitarias sin caer en contradicciones y paradojas visuales como aquellas que encontramos en las pinturas del gótico, solo hace posible la realización de murales compuestos por nichos, en los que las ortogonales son proyectadas al eje central según ángulos visuales. Este modelo construye una imagen del mundo fragmentada y carente de unidad, siendo el análogo visual del pensamiento aristotélico.

Aunque estas pinturas murales son hechas para ser vistas desde un punto determinado, -de lo contrario se aprecian unas deformaciones típicas de las anamorfosis- este punto, al tener en cuenta el movimiento de los ojos y la visión esferoide, obedece a un espacio fisiológico. Un testimonio de este método lo encontramos en los murales de las villas Romanas de los siglos II y I a.C. (**Imagen 2**).

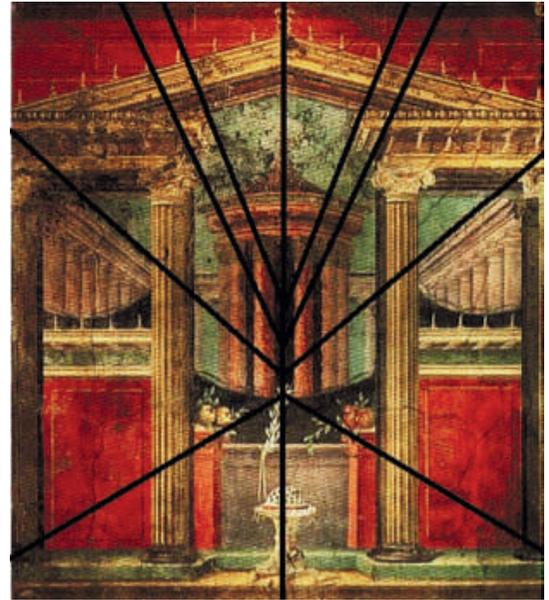


Imagen 2. Mural al fresco en la Villa de los Misterios, Pompeya. Siglo I a.C. Donde se hace evidente el uso de ejes de fuga para la construcción perspectiva y la composición por nichos.

Renuncia a la perspectiva en la Edad Media

Como argumenta Panofsky la renuncia a la representación del espacio en la Edad Media obedece al pensamiento que privilegia el mundo metafísico sobre el mundo sensible. Agustín de Hipona, después de su conversión al cristianismo, retoma el pensamiento platónico, según el cual, el mundo verdadero es el mundo trascendente, el mundo de las ideas, inmutable y eterno, opuesto al mundo de las apariencias, al que accedemos por medio de los sentidos, donde todo cambia, siendo esta la fuente del temor al conocimiento sensible. De esta forma, la edad media construye un modelo de representación simbólica, basado en la denominada “metafísica de la luz”, del neoplatonismo cristiano expresado en San Agustín, en el cual se renuncia a la representación realista y naturalista del espacio en busca de la verdad trascendente. La solución formal de los estilos paleocristiano, prerrománico, románico y bizantino consiste en figuras hieráticas en fondos etéreos y vacíos, generalmente dorados, que representan la “sutilísima luz” a la cual se llega por medio del cultivo de la vida interior y la renuncia a los sentidos. Se da mayor importancia a la superficie pictórica, que es asumida como un plano para ser llenado, no como una ventana a través de la cual se observa. En esta pintura, el tamaño de las figuras no está determinado por distancias o ángulos visuales, sino por la importancia que adquieren en la narración. Esta pintura alcanza la unidad por medio de alternancias entre figura y fondo.

Posteriormente, en la pintura gótica se aprecia un retorno al método de ejes de fuga, que al ser aplicados en composiciones unitarias, producen unas contradicciones visuales, que tornan al espacio representado, inverosímil y carente de lógica (**imagen 3**). Sin embargo, nos dice Panofsky que esta pintura expresa la necesidad sentida de hacer el mundo nuevamente mensurable y dotado de dimensiones. La pintura gótica -cuyo análogo teórico es la teoría del conocimiento de Tomás de Aquino, que logra conciliar el conocimiento sensible con el conocimiento de Dios- apela nuevamente al conocimiento por los sentidos y asume la superficie como un plano a través del cual percibimos el espacio en profundidad.



Imagen 3. Duccio de Bouninsegna. La última cena. 1308-11

Perspectiva atmosférica en China

Según expone Maderuelo (2005), mientras Europa atravesaba la desintegración del imperio Romano y el comienzo de la Edad Media, en China también se desintegraba la dinastía Han (206 a.C.-220 d.C), debido a crisis económicas, guerras e invasiones, que generaron una pérdida del sentido de colectividad. En este contexto, una nueva y revolucionaria filosofía, el taoísmo, impulsó a muchas personas a buscar la salvación a nivel personal, alejándose de la ciudad para dedicarse a la poesía y a la pintura en una vida más próxima a la naturaleza. Esta época, que coincide con el surgimiento de la Edad media en Europa, vio el florecer de una cultura que se adelantó a Occidente en la invención del género pictórico del paisaje (**Imagen 4**).

En los paisajes chinos, que eran rollos de seda pintada, puede apreciarse una perspectiva atmosférica ejecutada con pincel y tinta china, ejecutada en escala de grises, que busca transmitir las sensaciones y sentimientos que genera el paisaje. Nos encontramos así ante una representación del espacio psicofisiológico.

Esta pintura da importancia al lugar desde donde se observa, situando al observador en un espacio geográfico, formado de figuras orgánicas, curvas y nubes. Al intentar dotar de armonía sus composiciones, que alternan entre lo seco y lo húmedo, lo etéreo y lo sólido, lo claro y lo oscuro, y al descubrir los ritmos y el fluir de la naturaleza, las búsquedas espirituales y estéticas del tao se ven reflejadas en las formas de representar el paisaje.

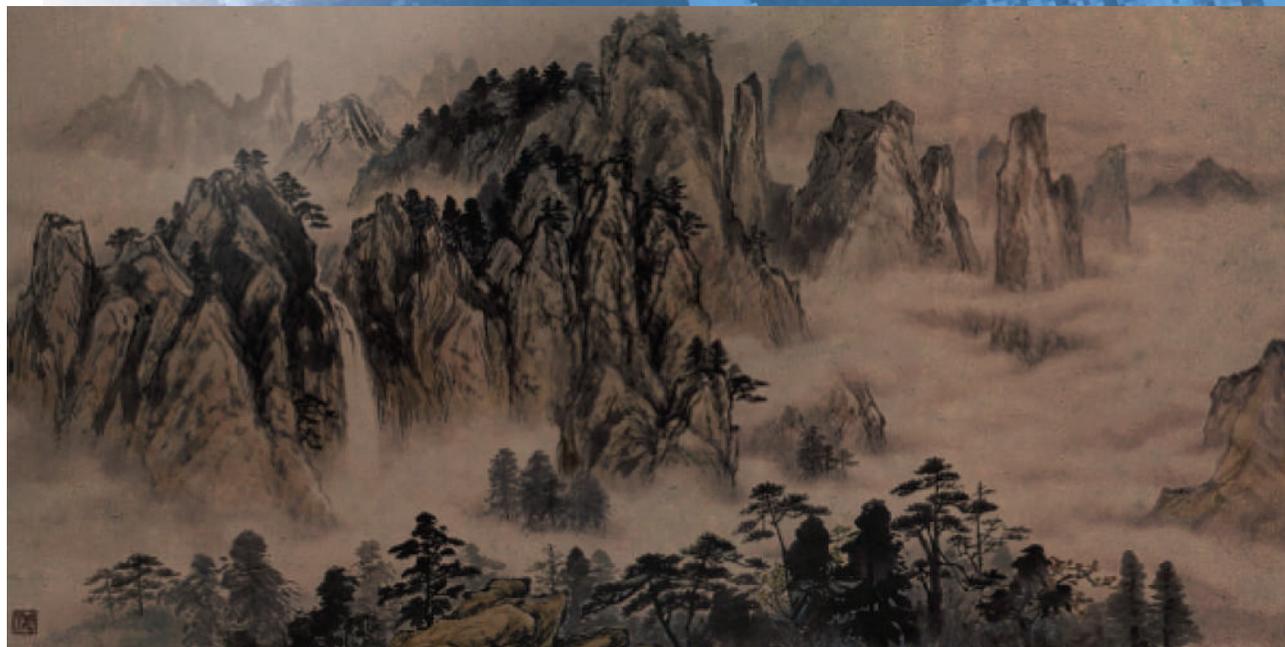


Imagen 4. Pintura paisajista de Wang Wei (669-761)

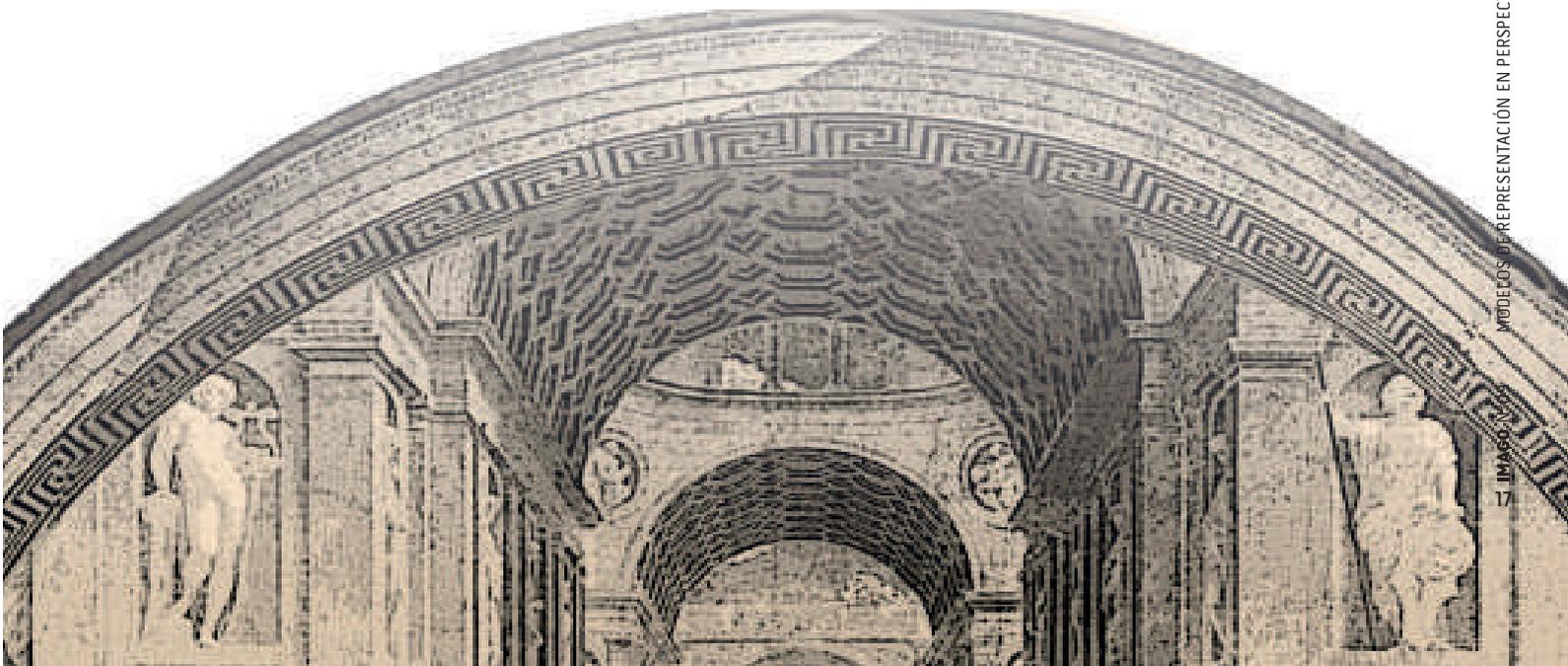
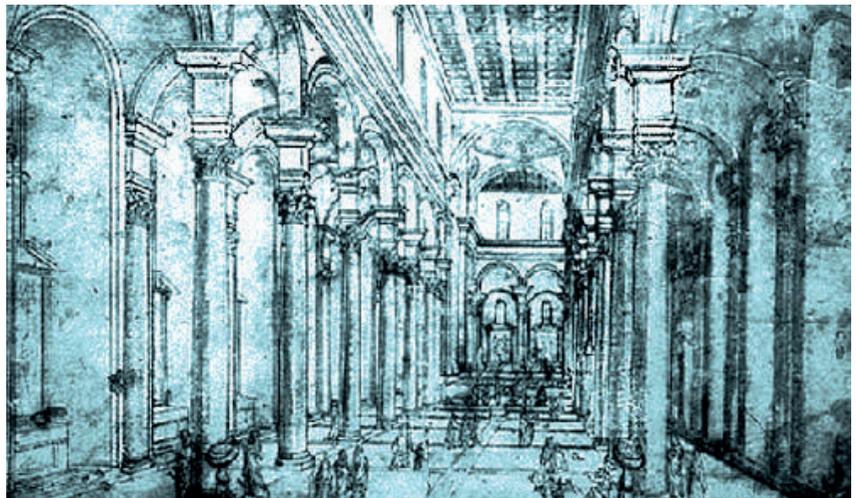
Las astucias y engaños de la perspectiva lineal

Como expone Panofsky (2003/1927), el siglo XV italiano vio el nacimiento de un novedoso modelo de representación pictórica en la que el espacio, racionalmente representado, adquiriría profundidad gracias a la invención de un punto de fuga, ubicado en el infinito, donde se unen las líneas paralelas. Este punto está ubicado en la línea de horizonte, a la altura de los ojos de quien observa. El plano pictórico es así concebido como una ventana a través de la cual vemos espacios y cuerpos proporcionados según la distancia al observador (*imagen 5*).

Desde la concepción de Panofsky, puede afirmarse que la perspectiva lineal es una abstracción audaz de la realidad, en tanto método racional, homogeniza el espacio, unificándolo geométrica y matemáticamente. Al inventarse el punto de fuga, se construye desde el hacer empírico, un espacio de extensión infinita. Este método se presenta entonces como un nuevo modelo de unidad, basado en la razón. Por fin, el espacio representado es coherente y unificado, sin las contradicciones y paradojas visuales propias del estilo gótico.

Pero esta abstracción audaz y diríamos “mañosa”, al crear un espacio abstracto racional se opone al espacio sicofisiológico. Al suponer que miramos con un solo ojo, plano e inmóvil, ubicado en un punto ideal, esta abstracción niega la visión bifocal, el movimiento de los ojos y la visión esferoide, al igual que la realidad táctil. Tal como sostiene Panofsky, al volver la construcción del espacio una mera relación de coordenadas, se niega la heterogeneidad de este y su condición de anisótropo, por la cual las cosas se perciben diferente dependiendo del lugar desde donde son percibidas. Por último, la perspectiva lineal niega la superficie pictórica y su cualidad táctil en procura de una ilusión de profundidad.

Imagen 5. Bruneleschi. Dibujo en perspectiva de la Iglesia del Espíritu Santo.



Modernidad y contemporaneidad

En la modernidad, tanto la perspectiva atmosférica como la perspectiva lineal, son usadas por los pintores, privilegiando un método u otro, o bien mezclando ambos métodos, hasta llegar a un realismo que hoy nos parece fotográfico, como es el caso de algunas pinturas barrocas, neoclásicas, románticas y realistas. Los pintores románticos se inclinaron hacia una perspectiva atmosférica en el intento de expresar sentimientos y emociones ante el espectáculo de la Naturaleza. Por cinco siglos, estos modelos de representación de la profundidad fueron hegemónicos en la historia del arte hasta que una serie de pintores comenzó a cuestionarlos.

Chaim Soutine (1893-1943) es un pintor que deforma la visión en perspectiva para ofrecernos visiones más viscerales, y táctiles. En sus cuadros, de una fuerte tendencia expresionista, desvía las horizontales y las verticales, curvándolas exageradamente para ofrecernos paisajes deformados por una mirada pasional, que se aleja de la construcción geométrica y racional en busca de imágenes que reflejan estados de ánimo exaltados, ligados a la percepción sicofisiológica del espacio (**Imagen 6**).

Cezanne intuye que el movimiento continuo de los ojos y el paso del tiempo exigen una pintura más meditada, que unifique en el cuadro todos los instantes y percepciones que el pintor ha tenido en la experiencia de plasmar el motivo. En sus cuadros se evidencian errores de perspectiva que obedecen no

tanto a fallas de dibujo, sino a la voluntad de dar mayor unidad y cohesión interna al cuadro. Como expone Merleau-Ponty (1977), el intento de Cezanne era crear una óptica que lograra conciliar la razón con la sensación. Las pinturas de Cezanne son precursoras del cubismo.

Con el cubismo de Picasso y Braque, el modelo de perspectiva lineal se rompe definitivamente, sin posibilidad de ser reunificado nuevamente sin las fisuras de la duda. El cubismo asume el movimiento constante del ojo y del observador para mostrarnos las diferentes vistas parciales del espacio y los objetos. El cubismo fragmenta la imagen en composiciones que privilegian las superficies sobre la profundidad, y hace evidente la negación táctil de la perspectiva lineal.

Hay en el arte moderno artistas que valoran el soporte del cuadro como un espacio sobre el cual actuar, de modo que la superficie contiene la memoria de la gestualidad del pintor. Tal es el caso del informalismo de Tápies o el action painting de Pollock. En estas obras se renuncia totalmente a la representación del espacio tridimensional.

Anselm Kiefer, nos muestra imágenes que respetan las leyes de perspectiva lineal, pero que la cuestionan al cargar la superficie de materia, ofreciéndonos una mirada que a la vez reconcilia y enfrenta lo visual y lo táctil (imagen 7). Pero sus pinturas de formatos monumentales generalmente tienen el horizonte muy elevado para que un observador pueda situarse a esa altura. Esto genera un desconcierto al ver una imagen que por su tamaño monumental siempre la veremos deformada. ¿Qué inquietante cuestionamiento perturbará al pintor para dejarnos en tal desconcierto?



Imagen 6. Chaim Soutine.
La ruta de la colina. 1924

Conclusión

Aunque es cierto, como dice Panofsky, que “errores más o menos graves de perspectiva, o incluso la no observancia de esta, nada tienen que ver con lo artístico” (2003/1927, p. 24), también es necesario que el artista contemporáneo tome posición frente a sus modelos de representación y entienda el contenido simbólico que estos transmiten, para alcanzar mayor coherencia en el hacer artístico. Somos herederos de una tradición que ha roto sus modelos y ahora debe reconstruirlos a partir de fragmentos. Probablemente, una imagen unificada del mundo esté atravesada por lo racional y lo corpóreo, por la ciencia y la filosofía, por la realidad y la ficción, por la certeza y por la duda, por afirmaciones y negaciones. Tal vez un nuevo modelo de representación se construya a partir de despojos y fragmentos de los antiguos modelos.

Bibliografía

- CARVAJAL VILLAPLANA, A (2002).** Teorías y modelos: formas de representación de la realidad. Revista Comunicación, año/vol 12, Número 001
- CASSIRER, E (2016).** Filosofía de las formas simbólicas (Armando Morones, Trad.) México: Fondo de Cultura económica. (Obra original publicada en 1927).
- GÓMEZ MOLINA, Juan José.** Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo. Madrid. Cátedra, 2002
- MADERUELO, Javier.** El paisaje génesis de un concepto. Madrid. Abada, 2005
- MERLEAU-PONTY, M (1975).** La duda de Cezanne. Tomado de: http://letras-uruguay.espaciolatino.com/e/merleau_ponty_maurice/la_duda_de_cezanne.htm. (Obra original publicada en 1975)
- PANOFSKY, Erwin.** La perspectiva como “forma simbólica”. Trad. Virginia Careaga. 1a ed. Leipzig-Berlin. Teubner, 1927



Imagen 7. Anselm Kiefer. La mujer de Lot. 1990.

Fuentes de imágenes

- Imagen 1:** del libro La perspectiva como forma simbólica
- Imagen 2:** <https://www.pinterest.com.au/pin/573575702514879518/?lp=true>
- Imagen 3:** https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Duccio_di_Buoninsegna_-_Last_Supper_-_WGA06786.jpg
- Imagen 4:** <http://confuciomag.com/wang-wei-poeta-chino>
- Imagen 5:** <https://it.pinterest.com/pin/517491813419606154/?lp=true>
- Imagen 6:** <https://co.pinterest.com/pin/647885096367578900/?lp=true>
- Imagen 7:** <http://philippehoubart.centerblog.net/21007-musee-virtuel-anselm-kiefer>