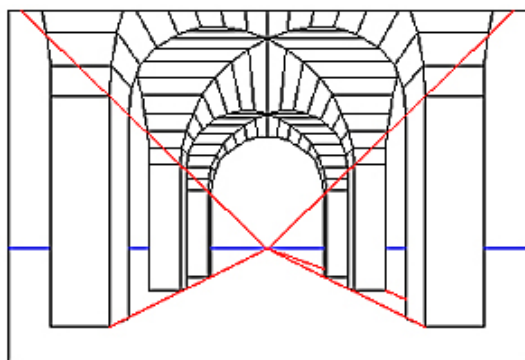


COMUNICACIÓN ENTRE ESPACIOS



Mirar a través de...

Marisa Gabaldón, Abril 2013
marisagama@gmail.com

Parques de Estudio y Reflexión Toledo
www.parquetoledo.org



*Festina lente
Hipnerotomachia Poliphili*

ÍNDICE

Introducción	3
Desarrollo de la perspectiva en el Renacimiento	5
– Perspectiva. Rastreo de antecedentes de la Disciplina Morfológica con la aplicación de la geometría al espacio pictórico	5
– Perspectiva. Conciencia inspirada por vía abstractiva	6
– Geometría. La ciencia de la Forma	7
– Perspectiva. Entre la teoría y el taller	8
– “Mirar a través de...”	12
La representación del Mundo Conocido. La necesidad de cartografiar el espacio	13
Del Quattrocento a las vanguardias del S. XX	15
El arte como necesidad humana	20
Trabajo empírico con la comunicación de espacios	24
– La ilusión de los sentidos	24
– Proyección de la “Mirada”	26
Bibliografía	27

INTRODUCCIÓN

El interés que impulsa esta monografía está relacionado con la profundización en los descubrimientos y comprensiones acerca de la espacialidad obtenidos con la práctica de la Disciplina Morfológica. Durante su transcurso se accedió a experiencias de un nivel atencional distinto al habitual, registros de conciencia de sí y una nueva forma de estar y mirar hacia el mundo. Esta investigación surge de la necesidad de reforzar los trabajos en esa dirección y fijar el camino.

Partimos de una experiencia que es al mismo tiempo búsqueda de una mirada que, viéndose a sí misma, puede ver otra Realidad que incluye y comunica los espacios interno y externo. Esta búsqueda pasa por una reflexión sobre el espacio, la espacialidad, la percepción y la representación, y las posibles traducciones de lo que no es representable. De esta experiencia trataremos de dar cuenta, de modo resumido, al final del presente trabajo.

Tomamos como hilo conductor una reflexión contenida en Psicología IV, de Silo, acerca de aquello que caracteriza y diferencia a unas manifestaciones artísticas de otras: *“Los diferentes estilos artísticos, que responden a las condiciones epocales, no son simplemente modas o modos de generar, captar e interpretar la obra artística, sino maneras de “disponerse” para recibir y dar impactos sensoriales. Esta “disposición” es la que modula la sensibilidad individual o colectiva y es, por tanto, el predialógico que permite establecer la comunicación estética”*.

Sostenemos que estas maneras de “disponerse” son operaciones de la conciencia sobre la espacialidad y, aunque pudieran estudiarse en las distintas manifestaciones del arte, nos hemos centrado en el campo de la pintura, ya que en ella nos resulta más fácil rastrear y detectar aquellas operaciones en momentos históricos significativos. También hemos apuntado, como estudio a desarrollar en el futuro, la influencia de la representación cartográfica del espacio.

El Renacimiento, finales del siglo XIX y el siglo XX son momentos de gran aceleración y cambios en la concepción del espacio, en la imagen del mundo y en los modos de representarlo.

En el Quattrocento, emerge la Perspectiva como modo de conocimiento y representación del espacio, que deja de ser finito y cerrado para abrirse sin límite. Se rescata la cultura clásica, el platonismo y las ciencias de la forma, la Geometría, que ayuda al arte en su búsqueda de la Belleza y la Realidad. El punto de vista del artista se internaliza, siendo esta nueva profundidad concomitante con un trasfondo místico en activa ebullición, repleto de inspiraciones y búsquedas en todos los campos.

La cartografía ha respondido desde antiguo a la necesidad de ordenar la representación del espacio que nos rodea y, al mismo tiempo, ha actuado históricamente como predialógico, filtrando y fijando la visión del mundo en cada época. También aquí es observable la interacción de arte y ciencia.

En los siglos XIX y XX, los avances científicos y tecnológicos producen una aceleración sin precedentes, que continúa en nuestros días. Cambia no solo la concepción del espacio sino de la naturaleza misma de la materia y del universo.

Observamos aquí una correntada de estilos y movimientos que manifiestan una gran multiplicidad de búsquedas e iniciativas. Se trata de movimientos internos, nuevos emplazamientos en el espacio interior para dar respuesta a nuevos requerimientos del mundo. Son respuestas y, al mismo tiempo, actos que construyen un activo proceso de cambio en la percepción y en la representación.

Por otro lado, el crecimiento de los medios de comunicación y transmisión de imágenes otorga al artista una influencia (y una responsabilidad) en un sistema en el que el poder busca su permanencia a través de la manipulación de las imágenes.

Durante el transcurso de este trabajo nos hemos preguntado si las manifestaciones artísticas, que reflejan y construyen los momentos históricos, responden a una necesidad profunda del ser humano. Desde los albores de la especie, y mucho antes de la aparición de la escritura, la expresión artística ha ido configurando esa suerte de memoria externa, dirigida a comunicar y comunicarse y que se nos aparece ligada a la naturaleza histórica y social de lo humano. Nos respondemos entonces que el arte es una necesidad del ser humano, que forma parte de la esencia de este y no es ajeno, en cuanto representación poética de la realidad, a sus búsquedas de sentido.

Finalmente, el trabajo concluirá con aquello que le dio origen, intentando mencionar la experiencia tenida y la intuición de lo “Real” de este modo:

Una mirada que se proyecta, que marca una trayectoria, que conjuga lo que percibimos con esa representación que albergamos en nuestro interior, dibujada en base a experiencias, recuerdos, expectativas.

Una intersección progresiva de dos esferas en las que nada es puramente objetivo ni nada estrictamente subjetivo. Algo híbrido entre lo real, lo inventado, lo sentido y lo esperado.

Se registra un espacio nuevo que recoge las huellas del pasado, la constatación del presente y la promesa de las transformaciones que están por llegar.

Buscando de nuevo un instante en el que se abra una “Exposición a lo Real”.

Ocorre, no obstante, que no siempre es posible percibir la unidad de ese espacio, de esa estructura mundo interno/ mundo externo y los descubrimientos se vuelven irreconocibles.

Esos espacios se han revelado unidos y conectados cuando la Mirada era como un punto sin dimensión ante la grandiosidad y sencillez del espacio al que, incomprensiblemente, envolvía.

La comunicación de los espacios..... una reciprocidad vital.



La condición humana.
Magritte

DESARROLLO DE LA PERSPECTIVA EN EL RENACIMIENTO

Perspectiva. Rastreo de antecedentes de la disciplina morfológica con la aplicación de la geometría al espacio pictórico.

Artistas e intelectuales del Renacimiento operaron morfológicamente al producir cambios en la espacialidad con la geometrización del espacio. Aunque esto no implica que desarrollaran un proceso del tipo que conocemos en la Disciplina Morfológica (un camino de acceso a lo Profundo valiéndose de formas geométricas en interacción con el propio espacio de representación) sí es cierto que el desplazamiento del observador que se expresa en el desarrollo de la perspectiva y en su aplicación en el arte, implica profundos cambios en la espacialidad. Estos cambios son concomitantes por un lado con la confluencia de búsquedas en todos los campos y, por otro, con la transformación de la imagen del mundo que se da en ese momento histórico tocado por la inspiración, que estaba siendo llamada.

La geometrización del espacio y la perspectiva son conocidos desde la antigüedad. Egipcios y mesopotámicos ya tuvieron nociones. Griegos y romanos las conocieron más a fondo y supieron aplicarlas. Parece ser que los atenienses en sus representaciones teatrales, colocaban en el escenario una especie de decoración en relieve, para dar la sensación de profundidad. En cuanto a los romanos, la mejor prueba de su intuición de la perspectiva la constituyen algunos frescos encontrados en Pompeya, donde se aprecian ciertos volúmenes en figuras.

Al sumergirse la cultura clásica en los inicios de la Edad Media, el conocimiento de la perspectiva se perdió y solo en la época gótica empieza a insinuarse de nuevo, en los cuadrados de los pavimentos y ciertos fondos de paisajes pictóricos. En este periodo no se conocía un método para la composición de figuras, las representaciones pictóricas obedecían a distintos puntos de observación y los elementos arquitectónicos que incorporaban aparecían completamente desproporcionados en relación al conjunto. Hay que esperar hasta el Renacimiento del Quattrocento para que la perspectiva recobre su importancia y se instale en la cultura occidental durante los siglos venideros.

Desde los inicios, el Renacimiento contempló una relación simbiótica entre el arte pictórico y la geometría. La creciente influencia del neoplatonismo generó un mayor interés por las matemáticas que, además de útiles, constituían un elemento clave para todas las ciencias y para muchas de las artes. La geometría irrumpió con fuerza en el espacio de los pintores acompañada de componentes místicos y filosóficos.

Esta generación de artistas pone su esfuerzo en que la experiencia de la representación visual tenga un orden geoméricamente establecido. Previo a ellos no eran tenidas en cuenta las relaciones espaciales ni la posición del observador.

Como consecuencia de su búsqueda, trabajo e inspiración, crean un espacio en el que los objetos ocupan situaciones precisas unos con respecto a otros y se organizan de un modo ordenado y unitario. Bajo esta visión, el espacio es una suerte

de receptáculo transparente, tridimensional, homogéneo, anisótropo (de propiedades variables según la dirección en que se mida) e infinito. También el plano está definido como una superficie transparente a través del cual se ve lo representado.

El plano es concebido en función de otros elementos: el observador, considerándolo no solo como alguien que puede mirar lo pintado (representado), sino como parte imprescindible de la visión, referido al plano pictórico, aunque forzosamente externo a él. Al componer su creación, el pintor contempla al espectador observando, “mira” desde el lugar en el que se ubicará el espectador y emplaza por tanto su punto de observación a una distancia distinta a aquella desde la que realiza físicamente la obra.

Seguramente esto fue realizado en algunos casos intuitivamente y por inspiración, pero para perfeccionarlo y sistematizarlo tuvo que recurrirse a la geometría y esta aplicación fue llamada Perspectiva lineal o artificial. De latín *perspectivus*, relativo a lo que se mira y a su vez de *perspicere*, mirar atentamente o mirar a través de algo, de donde proviene nuestra palabra *perspicaz* (quien es capaz de ver las razones ocultas a través de las presentes).

Si es decisiva la modificación del punto de vista en la aplicación de la perspectiva, no menos importantes son las consecuencias en la representación a la que aquella da lugar: el espacio, hasta entonces cerrado y sin volumen, se abre ahora al infinito, simbolizado en el punto de fuga.

¿Cómo se da el salto de un espacio limitado y finito a un espacio abierto y sin límites?

Perspectiva. Conciencia inspirada por vía abstractiva.

La idea de infinito....

¿Qué percepciones han hecho que en el ser humano se origine la necesidad de esta idea? Y ¿cómo se asume una explicación si, razonando, no puede estar tal observación en el campo de lo directamente observable? ¿Cómo a través de la perspectiva puede representarse lo no observable? ¿Confundiendo a la percepción? No solamente...

Tal vez buscando una nueva forma de mirar, se cuestionaron desde donde miraban. Puede ser que esta búsqueda les llevara a espacios más internos donde son otros los significados y otra la experiencia del mirar.

La búsqueda de este tipo de representación, tuvo sus orígenes en el afán de lograr reproducir la “realidad” que se mostraba ante esa mirada. Esto implicaba una nueva mirada sobre la mirada, es decir, un proceso de interiorización del sujeto de observación. Esta mirada atraviesa un espacio que aparece como extendido, sin límite, hasta un punto geométrico virtual, el punto de fuga que simboliza el infinito, conduciendo a la mirada hacia el interior de ese espacio, penetrando el espacio.

La perspectiva aparece como una forma de representación e indagación de la realidad que, con leyes propias, se aproxima a la que se supone que es la “realidad” que tiene ante sí el observador, dirige nuestras miradas y ordena nuestros pensamientos,

surgiendo una concepción del arte como una referencia a otra realidad que no está presente.

Aunque se pueda argumentar que se han utilizado modos mecánicos o artificios para acercarse a ese tipo de representación, regresan de nuevo las preguntas: ¿Qué hay entre la “realidad”, la visión, la percepción, la ilusión, el conocimiento y, en el caso de los artistas, la destreza, para que se llegue a idear las reglas de la perspectiva? ¿Qué percibieron de la realidad? ¿Cómo buscaron una ciencia que daba respuestas y se ocupaba de aquello? ¿Cómo la mente humana pudo abstraer lo que los ojos no ven y captar la complejidad del universo y hacerlo más comprensible?

Geometría. La ciencia de la Forma.

Conocer los fundamentos de la geometría fue siempre una aspiración de los renacentistas, que advirtieron en dicha ciencia la solución a los problemas que les causaba la representación de las formas.

Encontraron en las formulaciones del arte clásico fundamento e inspiración para sus búsquedas. Intentaron representar la realidad, no como se veía materialmente, sino transmutándola a la estructura de las Ideas que eran su modelo y referencia.

En el mundo Antiguo surgieron argumentos en los campos del pensamiento, visual, gráfico y numérico, que dieron origen a la ciencia de la geometría. Se consiguió con ella conocer y expresar, pero sobre todo representar, lo real, lo ideal y lo abstracto, como explicaba Platón en *“Timeo”*. Los renacentistas vuelven su mirada a esa fuente.

El pensamiento del artista, del filósofo, del científico es en gran parte abstracto. Esa capacidad de abstraer ha hecho que el ser humano cree un sistema de representación, la geometría que, como instrumento del pensamiento, le será útil para entender, conocer, percibir y representar la realidad de lo físico y lo sensible, también de las ideas. Todo cuanto vemos y pensamos, para el artista y para el geómetra es traducible a forma y esta no tiene por que ser material.

Las formas materiales pertenecen al mundo físico, pero las formas inmateriales como la perspectiva ¿a qué realidad pertenecen? Pertenecen a otra realidad y el ser humano ha sido su creador. Pero... ¿de dónde surge?

Las formas geométricas conocidas son abstracciones de la percepción. Sin embargo, el uso de la perspectiva responde a un fenómeno más complejo y de otra profundidad: Es necesario “ver” la representación de la espacialidad y es la “observación” de esta representación la que se traduce como perspectiva.

La internalización del que observa es un paso de un proceso que va hacia la profundidad, lugar donde “el ojo es incorpóreo” (mirada) y queda una percepción (tensión) sutil cenestésica y kinestésica.

A lo largo del periodo renacentista se van produciendo sistematizaciones, fórmulas y técnicas geométricas, que permiten la representación de la profundidad, el espacio y el volumen. Se pasa así de una perspectiva natural e intuitiva a lo que se llamó perspectiva “artificial”.

Sin embargo, más allá de los aspectos técnicos de la perspectiva como herramienta, lo que queremos destacar es el valor experiencial y el significado para el sujeto que tuvo acceso a ese cambio de mirada.

Nos hemos centrado en el Renacimiento por ser esta etapa un momento histórico donde se ve claramente la necesidad de representarse el mundo de otro modo... buscando "lo real".

Salvatore Puledda, en su libro *"Interpretaciones del Humanismo"*, describe:

... "El hombre de esta época, es eminentemente activo: intenta, prueba, experimenta, construye, impulsado por una necesidad de búsqueda, que lo lleva a poner todo en discusión. Este espíritu de libertad, de apertura, constituye la condición para la revolución copernicana y todos los grandes descubrimientos de la época. Pero en la base de todo el trabajo técnico, del arte, subyace siempre la idea de un mundo natural que no se contrapone al hombre, sino que es su prolongación. ..."

Para el humanismo del renacimiento existe en la naturaleza un orden matemático que puede ser descubierto y reproducido. Este orden es divino y reconstruirlo a través del arte significa acercarse a Dios, haciéndose como Dios, creador de las cosas bellas.

...fieles a la concepción pitagórica, platónica, el humanismo renacentista no concibe a los números y las figuras geométricas como simples instrumentos para el cálculo o la medición. Los considera entes en sí, expresiones de la verdad más profunda, símbolos de la racionalidad del universo... se trata, por lo tanto, de una matemática mística y no de una ciencia que encuentra su legitimación en medir, proyectar o construir".

Con la perspectiva del Renacimiento el ser humano se convierte en hacedor de nuevos símbolos y signos.

Perspectiva. Entre la teoría y el taller.

Quisiéramos rescatar de los escritos de algunas figuras significativas de esa época, elementos y consideraciones que muestran ese proceso de liberación de la mirada humana que puede apreciarse en el Renacimiento. Destacaremos:

"De la pintura" (1436), de Leon Batista Alberti. *"De prospectiva pingendi"* (1480-1490), de Piero della Francesca. *"Tratado de Pintura"* (1498), de Leonardo Da Vinci.

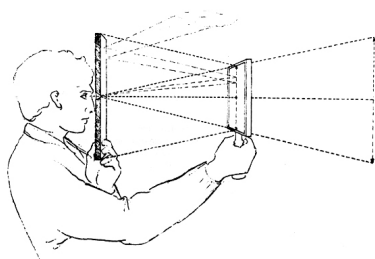
Alberti es un apasionado estudioso de los antiguos, es el artista más preocupado por obtener una normativa clásica para el arte. Rescata y elabora planteos y conocimientos de la Grecia clásica y de Roma. Su aporte es precursor en las tareas de sistematización teórica de la perspectiva. Entre otras cosas, trata de explicar y aplicar a la pintura lo que ya Brunelleschi estaba traduciendo en la arquitectura.

En su opinión, el principio de la belleza debe perseguir, por encima de los juicios y de los gustos, una ley inmutable.

Alberti recurre continuamente a la teoría de las proporciones (matemática y antropometría) es decir, a la ciencia, para determinar la exactitud del modelo natural, para luego y como objeto básico, contribuir a alcanzar la "idea" de belleza perfecta.

Su esfuerzo va dirigido a conseguir las proporciones perfectas (“inmutables, secretas, divinas”), insiste en la existencia de un número de oro y una *sección aurea*, conocimientos que poseían los antiguos y que eran la piedra angular de la grandeza clásica.

El primer libro “*De la pintura*”, trata casi enteramente de la ciencia de la visión y de los medios para representar la base de la pirámide visual mediante planos y líneas, en un lenguaje muy complicado.¹



Intersección Pirámide Visual

Alberti fue el primero en darse cuenta de que la pintura debía ser rescatada del lugar que tenía asignado entre las artes mecánicas en el esquema medieval. Como humanista y estudioso de Platón creía en la supremacía de la mente y se dispuso a demostrar que la pintura era una actividad esencialmente mental y no solo manual.

Las dificultades del primer libro se deben en gran medida a su deseo platónico de aproximar el arte y las matemáticas con algunas proposiciones científicas y técnicas difíciles de asimilar en una época en que la mayoría de pintores carecía de formación suficiente como para poder aplicarlas.

Parece ser que en realidad la gran influencia de Alberti en los siglos posteriores está basada en dos temas de la segunda parte de su tratado. Estos son la Forma Ideal y el conocimiento histórico/mitológico, que fueron de mucha importancia en los tres siglos siguientes. Destaca también que el artista ha de descubrir la belleza ideal que se encuentra inmanente pero oculta en las formas imperfectas de la naturaleza.

En cualquier caso, fue la vertiente clasicista y estilística de los escritos de Alberti y no su naturalismo científico, lo que se pondría en marcha en la pintura del siglo siguiente.

Dentro de este capítulo y bajo el interés de nuestro estudio destacamos a Piero della Francesca, al que algunos han llamado “Padre de la Perspectiva” (1416-1492), que estuvo prácticamente olvidado hasta el siglo XIX. Es el primer pintor que aplica y desarrolla la teoría albertiana en sus obras.

La representación del espacio cambia con él. Participa del sueño del Renacimiento: la fusión de los principios estéticos y científicos, bajo el común denominador de la belleza perfecta del cosmos; la idea de la perfección geométrica del universo. Piero es un pintor formado como matemático, fue el primer artista como tal, no solo teórico, que escribió sobre esta materia.

Cuando concibe matemáticamente el arte, reconoce en las formas geométricas las raíces últimas de la belleza.

En sus obras descubrimos que el artista pensaba que el arte del pintor estaba tan íntimamente unido a la perspectiva que ambos formaban una única y misma disciplina.

¹ Cuando miramos una forma tridimensional desde un punto fijo, los rayos visuales que se dirigen a cada punto del objeto generan una pirámide, cuyo vértice es el punto desde el que se mira. Se trata de la denominada pirámide visual.

Concibe la pintura como método de descubrimiento y de búsqueda de la estructura de la realidad, disimulada tras la realidad aparente.

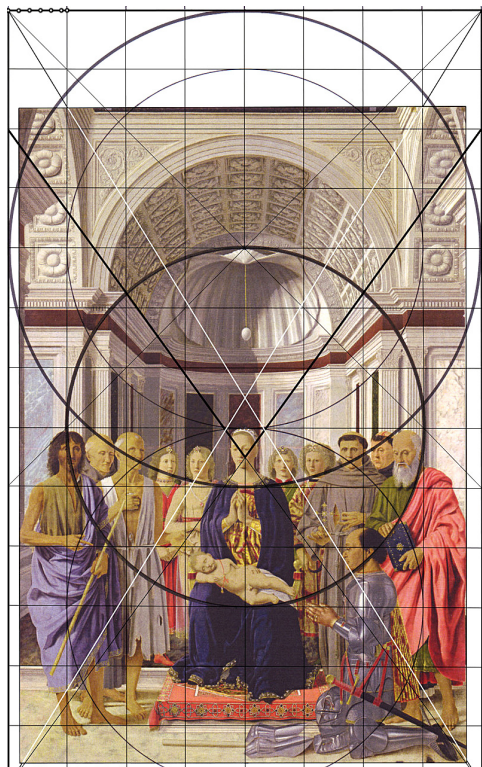
Su obra reúne y resume las cualidades del arte renacentista a nuestros ojos: una perspectiva lineal, referencias visuales a la arquitectura y a las esculturas grecorromanas y un profundo interés por la identidad y la realización del hombre. Su apuesta consistía en hacer más reales el volumen, el espacio y el color de las cosas, al tiempo que en su obra desarrollaba el eterno e implacable ciclo de la vida y de la muerte.

Piero insiste en el triple objetivo de la “teoría de las proporciones”: exactitud, fundamentación científica del arte y perfección. En la obra de Piero estos tres elementos se manifiestan respectivamente como diseño (dibujo), proporción y color.

Del segundo de ellos, la proporción, se ocupa la perspectiva.

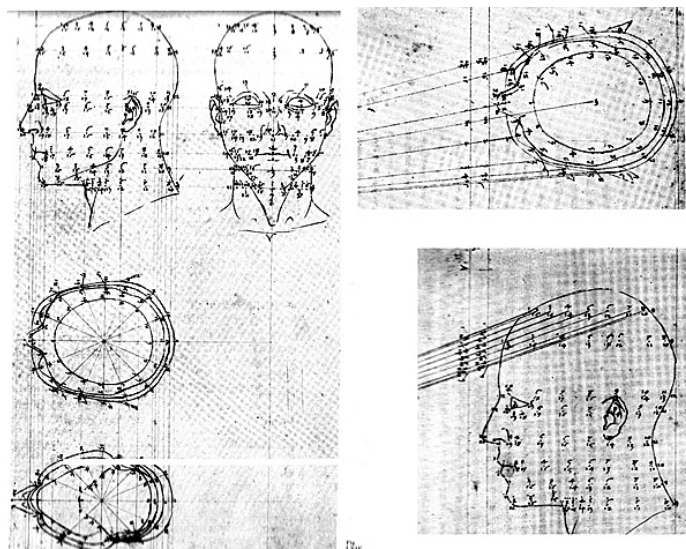
“Los cinco puntos descritos por Piero que definen a la perspectiva influyeron notablemente en los desarrollos posteriores. El ojo – La forma de la cosa vista – La distancia del ojo a la cosa vista – Los rayos que van desde la forma vista al ojo que ve – El plano que existe entre el ojo y la cosa vista y en donde se pretende proyectar la representación del objeto”. (D’art. Universidad de Barcelona. Departamento de Arte).

Repite los argumentos conocidos sobre la teoría científica de la visión, pero entre ellos destaca una novedad, una “pantalla” como diríamos hoy. Esta pantalla, llamada por Piero el *terminae o límite*, se halla entre el ojo y las cosas que se deseen representar en ella. Es en ese límite donde ubica la representación pictórica en perspectiva, en la intersección de “Los rayos que van desde la forma vista al ojo que ve” con ese cuadro transparente.

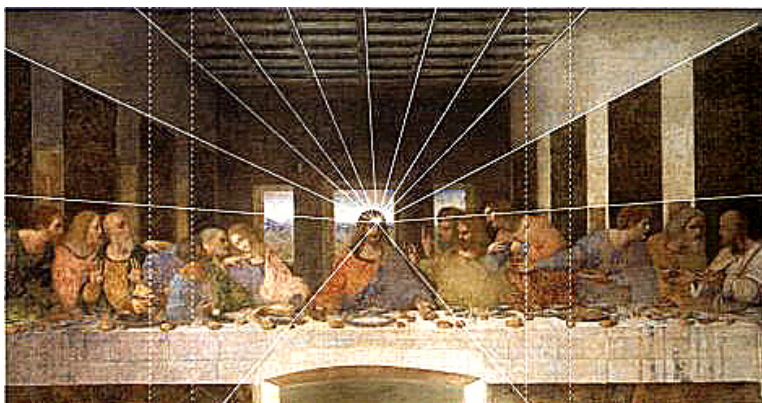


Pala Federica da Montefeltro.
Piero della Francesca

Piero aporta con este esquema de la perspectiva un ordenamiento de la espacialidad que lleva implícito, a nuestro parecer, un desplazamiento o internalización del observador. En efecto, al atender al límite entre el sujeto que observa y aquello que es observado (y de un modo



Prospettiva Pingendi. Piero della Francesca



La última cena (Representación con perspectiva lineal).
Leonardo daVinci



La Virgen de las rocas (Ejemplo de perspectiva
y profundidad a través del color). Leonardo daVinci

que recuerda a lo practicado en la Disciplina Morfológica) la mirada necesariamente se internaliza para abarcar al que observa y a lo observado, comunicando la interioridad y la exterioridad y conformando una nueva profundidad para la espacialidad de la conciencia. De las consecuencias experienciales que esto haya tenido para Piero no tenemos conocimiento preciso, pero no dejaremos de apuntar la probable relación con el trasfondo místico de la época, en activa ebullición.

Según el *“Tratado de pintura”* de Leonardo da Vinci, el arte refleja la perspectiva, la profundidad y los distintos planos de la realidad. El arte de pintar es un modo de conocimiento de la realidad en el que se reúnen arte y ciencia.

En los escritos del joven Leonardo sobre arte se expone el espíritu y la profundidad de los cambios experimentados en ese momento histórico. Cree fervientemente que la realidad es un mundo que debe ser atravesado por la mirada para lograr una representación que no es mera imitación, sino una intención en la que intervienen la experimentación, las matemáticas, las nociones de geometría, la investigación de métodos precisos, en una incansable búsqueda.

La perspectiva que desarrolla Leonardo, esta dividida en tres partes: *“la primera comprende la construcción lineal de los cuerpos; la segunda, la difuminación de los colores en relación a las diversas distancias, y la tercera, la pérdida de determinación de los cuerpos en relación a las diversas distancias. La segunda y la tercera parte aquí mencionadas, es decir, la difuminación de los colores y la de los contornos, añadidos a la primera perspectiva puramente lineal, darán origen a un nuevo modo de la perspectiva, la que Leonardo llamaba “perspectiva aérea”.* Dice en otra parte de su tratado: *“Hete aquí una otra perspectiva que llamo aérea, pues por la variedad del aire podemos conocer las diversas distancias de los distintos edificios... Habrás, pues, de pintar el edificio más lejano, menos perfilado y más azulado”.*

La perspectiva aérea, definida por Leonardo científicamente, será desarrollada por la pintura moderna gracias a las posibilidades expresivas de la técnica al óleo para la representación del aire como una nueva realidad plástica. La luz y el aire, interpuestos entre el ojo y los objetos, difuminan los contornos, y por tanto no se representan con la

misma nitidez los objetos de los primeros planos y los del fondo, la línea y el modelado se diluyen y esfuman, acentuándose los valores pictóricos y el color, que también varía con la distancia. Por otra parte, la convergencia de las líneas no es tan acentuada, porque se utilizan otros criterios de profundidad y la transición entre los diferentes planos del cuadro utiliza como vehículo de continuidad la atmósfera o el aire.

“...Si quieres ver bellezas verdaderas que te enamoren, eres dueño de generarlas (...) lo que está en el universo por esencia o por presencia o imaginación, lo tienes en la mente y luego en tus manos y estas poseen tan grande excelencia que engendran una armonía proporcionada de una manera única”. (“Tratado de pintura”, Ed. Edimat libros.)

Da Vinci es portador de una mirada liberadora, de una imaginación capaz de recrear el mundo real en imágenes, en dibujos, que otorgan a la realidad nuevas dimensiones.

“Mirar a través de...”

Alberti trasladó la metáfora antigua del ojo como ventana del alma (ya Heráclito llamó a los sentidos ventana del alma) a la obra pictórica, que era para él como una ventana. Para Piero se trataba de mirar a través del límite transparente llamado *terminae*. Esto es compartido por Leonardo que, además, le suma el aire, una atmósfera.

Al mirar a través de..., se hace explícita una mirada al mundo que implica una posición del espectador. Únicamente podemos ver a través de... si nos hallamos detrás de... una ventana, cristal, membrana, etc. Sabemos que la mirada permite al observador estar “aquí” con su cuerpo y al mismo tiempo estar “allí”, donde solo la mirada puede llegar. Esta mirada descorporeiza al observador junto a la ventana.

En esta metafórica ventana, algunos autores dicen que está el “eje” de la historia de la mirada occidental. En la posición del observador con esa ventana se decide su relación con el mundo. Lo interior representó el lugar simbólico del individuo (el yo) mientras que el mundo exterior solo era accesible a través de la mirada. La ventana separa lo público de lo privado. El mundo visto a través de ella aparece como “otro” lugar que aquel en que el sujeto está consigo mismo.

Uno puede abrir la ventana, cerrarla, ocultarse detrás de ella e incluso reflejarse en su cristal. La ventana puede ser abertura, marco, cercanía o lejanía. A veces estamos tan pegados al cristal que nos confundimos con lo que vemos. En ocasiones, el observador está tan encerrado en el espacio interior que el mundo le queda fuera.

A veces el cristal mirado desde “lejos” se transforma de tal modo que la ventana se “abre” quedando abierta la relación entre el adentro y el afuera.

El interior no puede representarse como visto desde la ventana. La mirada debe apartarse de ella, tomar distancia interior, hasta que el sólido cristal se “diluye”, convirtiéndose en una ligera corriente de aire que, sin resistencia, conecta y comunica espacios.²

² *“En todo caso, podemos usar la figura de una película cóncava (como límite entre mundos), que se dilata o contrae y con ello focaliza o difumina el registro de los objetos externos e internos”. Apuntes de Psicología, Psicología IV, Silo, Ediciones Parque Toledo.*

LA REPRESENTACIÓN DEL MUNDO CONOCIDO. LA NECESIDAD DE CARTOGRAFIAR EL ESPACIO.

“Quienes exploran un mundo desconocido son viajeros sin un mapa; el mapa es el resultado de la exploración. La posición de su destino no es conocida por ellos, y el Camino directo que lo permite no está aún Construido”.

Hideki Yukawa (premio Nobel de Física de 1949)

Probablemente el primer mapa que el ser humano creó fue un mapa mental, anterior al pictograma o a cualquier otra expresión gráfica, como abstracción del recuerdo de los diferentes recorridos en su espacio conocido. Los documentos cartográficos primigenios nacerían de la necesidad de comunicar nociones geográficas elementales, ya sea con fines de alimentación, vivienda o refugio. La cartografía pudo tener un origen paralelo al de la escritura, cumpliendo con funciones básicas de orientación y comunicación.

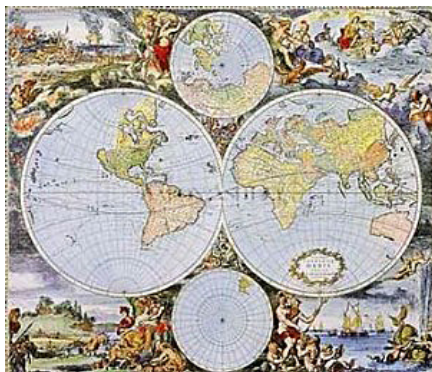
El arte cartográfico estuvo en permanente evolución y con diferentes “imágenes” según las diversas culturas. La cartografía es la expresión gráfica de la visión que de la Tierra tiene el hombre y es posible, a través del estudio de cómo eran estas representaciones, viajar por las diferentes civilizaciones y sus alegorías espaciales. En muchas ocasiones representan, no solo el mundo conocido y sus límites, sino también lo desconocido, alegorizado con una rica imaginería.

Puede comprobarse que los distintos mapas siempre son portadores de un especial tipo de “perspectiva”: el autor material o intelectual del mapa *impone* un punto de vista que, a su vez, fija una centralidad y una periferia y también distintas proporciones en la representación de los espacios. Estas interpretaciones determinan epocalmente un



Arriba: Representaciones de criaturas en mapas

Izquierda: Mapa del mundo. Babilonia. 500 a.n.e.



Arriba: Mapa decorado. Anónimo.

Derecha: Representación de 1474 basada en Mapa de Ptolomeo.
Donnus Nicolaus Germanus



tipo de visión que es incorporada por otros como “real”. Es rastreable a lo largo de la historia el conocimiento del poder de las imágenes para generar modelos o imponer un punto de vista.

El tema de la cartografía lo desarrollaremos con más profundidad en próximos estudios. No nos extenderemos por ahora sobre este tema, pero si queremos destacar, como parte de esta investigación, el impulso y el avance de esta ciencia durante el Renacimiento. En esta etapa el cuestionamiento a lo establecido, la rebelión ante los límites antes intocables, la intuición de un mundo universo infinito repleto de descubrimientos por hacer, impulsan fuertemente a la cartografía como herramienta para “conocer”, a través de imágenes, un mundo en expansión.

El mundo visualmente se entiende entonces gracias a la geometría. Las matemáticas y el arte lo han hecho representable y han creado además formas nuevas. Algunos elementos abstractos del pensamiento matemático son elementos gráficos para el diseño de las formas en el arte.

En los tratados sobre perspectiva se habla del punto, la línea, el plano, el volumen, y también formas que estos elementos generan. De ellos surgen objetos tan abstractos como las estructuras poliédricas, la esfera, y también los sistemas de representación del espacio, las transposiciones de lo esférico a lo plano, etc.

El siglo XV fue muy fructífero en producción de mapamundis. Han sobrevivido poco más de una docena y un globo terráqueo con verdadera intención cartográfica e interés por la geografía, pero, en la mayor parte de los casos, la realización de mapas estaba impulsada por intereses económicos, comerciales y políticos, y se centraba en las rutas entre Oriente y Occidente.

Se rescatan los trabajos de Ptolomeo, que ya en el siglo II a.n.e. fue el primero en utilizar los términos de longitud y latitud para ubicar los puntos en un mapa (reseñó hasta 8000 lugares en coordenadas). El estudio de su obra abre el camino a la geografía científica. La invención de la imprenta en el siglo XV posibilita la divulgación de su obra y permite, gracias a las técnicas de reimpresión, reproducir y actualizar mapas a un coste asequible, incorporando de inmediato los recientes territorios que se iban conociendo. Otra gran aportación de Ptolomeo a la cartografía fue su propuesta para proyectar la esfera terrestre sobre la superficie plana de los mapas.

En el Renacimiento se está en condiciones de reformular la geografía de Ptolomeo con los nuevos conocimientos de trigonometría y geometría de la esfera. Los antiguos mapas, se vuelven así a reinterpretar y redibujar.

La intervención de un artista en la cartografía hace que el contenido del mapa sea más comprensible. La cartografía supuso utilizar el dibujo como medio de representación de la Tierra a pequeña escala, y es un tema que interesaba al artista, que iba tomando conciencia de la inmensidad del universo.

Hoy son conocidos y conservados los mapas antiguos como bellos dibujos, muchos de ellos anónimos, guardados en museos, bibliotecas o en colecciones particulares. Son apreciados como documentos históricos muy valiosos de elaborada realización técnica, la mayoría manuscritos o grabados.

DEL QUATTROCENTO A LAS VANGUARDIAS DEL S. XX.

La perspectiva es una de las formas de visualidad que más importancia ha tenido en la representación artística a lo largo de la historia pues, desde su irrupción en el mundo del arte, marca un antes y un después en la forma de ver, representar y comprender el mundo que ha permanecido vigente hasta el advenimiento de las vanguardias artísticas del siglo XX con sus nuevas formas de visualidad y reinterpretación de la realidad.

Además del Renacimiento, también los siglos XIX y XX son una etapa de fuerte aceleración científica, técnica y artística acompañada de grandes cambios en la imagen del mundo.

Revisaremos ahora de forma somera algunos movimientos y vanguardias pictóricas de esa segunda época para detectar o, al menos intuir, modificaciones en la mirada o en la espacialidad que nos ayuden a percibir su interioridad y sus búsquedas.

El siglo XX viene acompañado de inventos en el ámbito técnico e industrial así como de nuevos conocimientos decisivos en las ciencias humanísticas y naturales que ya se habían iniciado en la segunda mitad del siglo XIX. El descubrimiento de la radiactividad por Becquerel, el desarrollo del psicoanálisis de Freud, la teoría de la relatividad de Einstein y la primera fisión nuclear obligaron al hombre a pensar de una manera mas abstracta.

Los fundamentos científicos de la época fueron profundamente sacudidos y la idea de que el ojo podía percibirlo todo se desvaneció por completo.³

La invención del automóvil, del avión, del telégrafo y de muchas otras cosas concedió una nueva dinámica a la vida cotidiana, la rapidez y el tiempo obtuvieron una nueva dimensión y ahora requerían percepciones mucho mas aceleradas.

³ En palabras de Kandinsky: *"En mi espíritu equiparaba la desintegración del átomo con la del mundo entero. De repente cayeron los muros más firmes; todo parecía inseguro, vacilante y débil. No me hubiera extrañado si ante mis ojos una piedra se hubiera disuelto en el aire, volviéndose invisible".* Kandinsky. Hajo Düchting. Ed. Taschen, p.10.

Los distintos movimientos pictóricos tienen en común la idea de romper con la tradición y configurarse como movimientos nuevos, lo que se evidenciará en su forma y en los contenidos del arte que practican. Por norma general van a ser los adelantos tecnológicos, la evolución de las ciencias y de determinados conceptos, como el del tiempo y el espacio, los que permitan sentar las bases de la nueva pintura.

Pudiera parecer que mucha de esa pintura moderna carece intencionadamente de perspectiva. Sin embargo, creemos que existen en ella perspectivas “diferentes”, basadas en claves perceptivas distintas, pero de algún modo, siempre conectadas con la geometría.

No corre paralela la renovación perspectiva del espacio con la renovación de los movimientos y corrientes pictóricas. Una agrupación por estilos, “ismos”, escuelas o personalidades, siempre será convencional, pues dadas las rápidas revoluciones artísticas, son muchos los pintores que militan en varios “ismos” y evolucionan con sus personales formas en las distintas etapas de sus carreras.⁴

La transición para el abandono de la perspectiva clásica se encuentra como germen a finales del siglo XIX con artistas como Cezanne, Van Gogh, Gauguin.



Mont Sainte Victoire. Cezanne



La noche estrellada. Vincent van Gogh

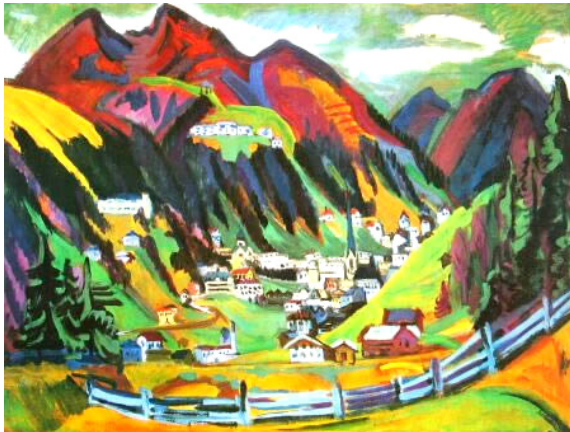
La tradicional ley de la mimesis (la imitación de la realidad) fue interpretada por los artistas con una radicalidad sin precedentes y lo que había sido criticado por la mayoría de las posturas estéticas del pasado (la captación puramente aparente de la realidad) se erigió en credo absoluto para el Impresionismo. La representación artística, según este movimiento, no debía estar mediatizada ni por la imaginación ni por la razón, sino que tenía por único objetivo trasladar a la obra las impresiones plasmadas en los sentidos y en la retina. En este sentido el Impresionismo iba a defender un arte vinculado a la apariencia, deseoso de reflejar la temporalidad del fenómeno. Pintar “el instante”.

Si bien los impresionistas confiaron en que se podía percibir todo con la vista, en esta época una nueva generación de artistas criticó ferozmente este realismo tan

⁴ En 1820 tenemos en Goya un precursor de los diferentes movimientos que después se desarrollarán en las Vanguardias.

“superficial”. Algunos artistas desean mirar detrás de la apariencia de las cosas y para conseguir este objetivo se hizo necesario desarrollar un nuevo lenguaje pictórico. Por otro lado, la cara oculta de la modernización –alienación, aislamiento y masificación– también quedó a la vista. Los artistas buscaban desesperadamente un arte nuevo para un mundo nuevo. Cuadros cargados de emoción debían captar los sentimientos más íntimos del ser humano.

Cuatro jóvenes alemanes, fundadores del movimiento expresionista “Die Brücke”, todos ellos principiantes en el campo de la pintura, se rebelaron tirando por la borda todas las reglas académicas válidas hasta el momento, así como siguiendo un estilo de vida manifiestamente bohemio. Emplearon un vocabulario estético muy simplificado, con pocas formas que han sido reducidas a lo esencial, cuerpos deformados y espacios disueltos sin aparente perspectiva. Colores brillantes y saturados.



Montañas en Davos. Ernst Ludwig Kirchner.
(Movimiento Die Brücke)

Los expresionistas no pintaban al aire libre en el sentido estricto de la palabra, solo hacían bocetos que formaban la base de los trabajos realizados en el estudio. Al contrario de sus antecesores, los expresionistas no querían representar la visión inmediata, sino que deformaban lo visto para aumentar la impresión y elevar los sentimientos del artista. Lo importante era la visión subjetiva del artista.

Su apasionado colorido se correspondía con el deseo de conceder al color una nueva relevancia emocional y componer un cuadro solamente a base de las sensaciones que producían los colores.

Mediante la deformación con la que reforzaban la expresión, querían representar la “realidad real”, es decir, la esencia de las cosas.

A diferencia de la forma ruda y angulosa de pintar de los artistas de Die Brücke, el arte de “El jinete Azul” –colectivo impulsado por Kandinsky y Marc– es más exquisito, subjetivo



El sueño. Franz Marc. (El jinete azul)



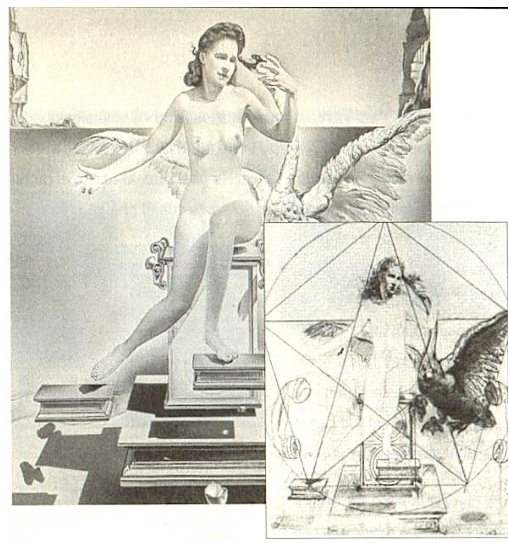
Pareja a caballo. Vasili Kandinsky

y espiritual. El arte ya no debe “reproducir lo visible, sino hacer visible”. Los artistas pintaron cuadros cada vez más abstractos, con el objeto de que éstos “pusieran en movimiento las almas”.

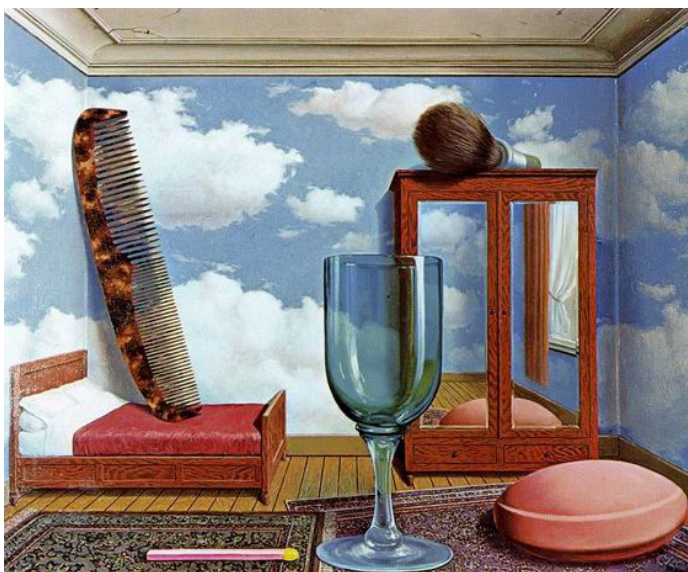
Algunos surrealistas como Dalí, Magritte, De Chirico, siguen los principios de la perspectiva tradicional, aunque alteran los tamaños y distorsionan las formas para conseguir efectos sorprendentes e insólitos. No se puede decir que impongan una nueva perspectiva, mas bien “exprimen” con gran libertad los principios de la perspectiva clásica, en el uso del punto de vista, de la distancia, o la simultaneidad de fugas de líneas concurrentes, pero siguen fieles a los conceptos de espacio de la perspectiva.



Amanecer. Dali



Leda Atómica. Dali



Peine. Magritte



Las musas inquietante. De Chirico

El Cubismo fue el movimiento artístico que mejor encarnó esa ruptura radical en lo que respecta a la representación espacial, proponiendo una revolucionaria multiplicidad y simultaneidad de puntos de vista que fue un desafío plástico a las leyes de la lógica visual y de la óptica hasta ese momento vigentes en el arte occidental.

Picasso, Braque y otros se lanzaron a la experimentación espacial y a fragmentar la realidad, a hacer del cuadro o la escultura un artefacto independiente no vinculado a ningún parecido figurativo, no obligado a representar el mundo como se ve sino como se piensa o se interpreta que es.



Las señoritas de Avignon. Picasso



Naturaleza muerta: Le jour. Braque

Cuando nos acercamos a indagar en esta correntada múltiple de estilos y movimientos sorprende la ebullición de búsquedas e iniciativas. Se trata de movimientos internos, nuevos emplazamientos en el espacio interior para dar respuesta a nuevos requerimientos del mundo. Son respuestas y, al mismo tiempo, actos que construyen un activo proceso de cambio. Vemos en estos movimientos distintos emplazamientos del punto de observación respecto a esa “ventana” metafórica de la que hablábamos al estudiar la perspectiva e incluso fragmentación y multiplicación de tal punto de vista en un activo proceso de experimentación.

Esta experimentación no queda encerrada en el mundo del arte sino que traspasa sus límites llegando al campo común de las imágenes compartidas socialmente, de ahí la importancia del trabajo del artista.

Hoy en día el ser humano está educado en la percepción y en la interiorización de la imagen de un modo mecánico, sin tener en cuenta la posición del observador, es decir, olvidado de sí mismo. Para caer en cuenta de la importancia del artista como gestor cultural de las imágenes compartidas socialmente, nos valdría como prueba el indicador de que nuestra imagen del hombre actual está en manos de la publicidad y de las imágenes generadas por los medios de comunicación. Imágenes que los centros de poder intentan controlar cuidadosamente en la dirección de sofocar toda crítica y autocrítica y domesticar su poder en cuanto a creadoras de “modelos” y de realidad.

Finalmente, y tras un largo proceso, el vocablo “Perspectiva” ha llegado a trascender el campo de la técnica pictórica y su significado inicial, “mirar a través de...” para instalarse en la cotidianidad de nuestras conversaciones. No nos son extrañas expresiones tales como “perspectiva de futuro”, “mirar con otra perspectiva”, “tener o no tener perspectiva de las cosas”, etc. Otra acepción de la palabra perspectiva es precisamente lo que da sentido a todas las expresiones anteriores y no es otra que “mirar claramente”.

EL ARTE COMO NECESIDAD HUMANA

En “Psicología IV”, Silo apunta que *“las inspiraciones vigílicas de escritores y poetas son las más abundantemente conocidas del campo de las artes. Sin embargo, por otros medios hemos llegado a conocer inspiraciones de pintores como Kandinsky que en “Lo espiritual en el arte”, describe la necesidad interior que se expresa como inspiración en la obra artística. Artistas plásticos, literatos, músicos, danzarines y actores, han buscado la inspiración tratando de colocarse en ambientes físicos y mentales no habituales”*.

A falta de muchos matices, podríamos comenzar por decir que el arte es un “lenguaje” por el que el ser humano expresa la realidad que percibe del exterior, interiorizándola y volcándola de nuevo al exterior con la libertad creadora del artista y también, en muchos casos, tratando de expresar la “realidad” de su mundo interno, buscando distintos modos de proyectarla. Desde los albores de la especie, y mucho antes de la aparición de la escritura, la expresión artística ha ido configurando esa suerte de memoria externa, dirigida a comunicar y comunicarse y ligada a la naturaleza histórica y social de lo humano. En síntesis, decimos que el arte es una necesidad del ser humano, que forma parte de la esencia de este.

Hegel sostiene que *“el arte es una forma particular bajo la cual el espíritu se manifiesta”* (*“Introducción a la estética”*. Barcelona. Península 1977.) Esta afirmación nos adentra en el campo de estudio que hemos elegido. Podríamos haber empezado aludiendo a las típicas definiciones de arte: El arte es una actividad humana que produce belleza. Que representa o reproduce la realidad. Que crea formas. Que expresa... no quiere decir que estas alusiones no sean verdad, pero intentamos ir más allá de estas convenciones.

El arte nos lleva a una dimensión de trascendencia que es necesaria. Ya sea a través de la literatura, de la pintura, de la escultura, la poesía, de la arquitectura, o de la música, el hombre se ha visto impulsado a crear artísticamente, es algo que viene impuesto desde adentro. Independientemente de que tenga o no un sentido “práctico”, tal y como entendemos esto en el momento actual, sirve para conocer cómo es y cómo ha sido el hombre, y cómo es y cómo ha sido el mundo y cómo podría ser.

Dice Kandinsky en su libro *“Sobre lo espiritual en el arte”*: *“La necesidad interior nace de tres causas místicas: 1. Todo artista, como creador, ha de expresar lo que le es propio (elemento de la personalidad). 2. Todo artista, como hijo de su época ha de expresar lo que les es propio de esa época. 3. Todo artista, como servidor del arte, ha*

de expresar lo que le es propio al arte en general (elemento de lo puro y eternamente artístico que pervive en todos los hombres, pueblos, épocas, se manifiesta en las obras de arte de cada artista, de cada nación y de cada época y que, como elemento principal del arte, no conoce ni el espacio ni el tiempo)”.

El artista es la subjetividad creadora que realiza la obra de arte. Según una definición convencional, la inspiración sería el estado en el que se encuentra el artista cuando se siente impulsado a crear. Para nosotros, el interés está puesto en otro nivel de profundidad. No es lo mismo “inspiración” que “conciencia inspirada”. En este punto estamos considerando a la conciencia inspirada en su experiencia de lo sagrado que varía en su modo de estar frente al fenómeno extraordinario, aunque por extensión se han atribuido también esos funcionamientos mentales a los raptos del poeta o del músico, casos en que “lo sagrado” puede no estar presente (tal como dice Silo en *“Psicología IV”*).

Pondremos la mirada en la necesidad interior y en la disposición en la que se coloca el artista para llegar a la creación, o lo que es lo mismo, en esa “conciencia dispuesta a lograr la inspiración” impulsada por una “necesidad interior”.

Tomemos como ejemplo las palabras del pintor polaco Balthus (1904-2001) sobre el proceso de creación artística y la actitud interior que la posibilita:

“Cuando hablo de pintura, no me puedo apartar del lenguaje religioso, es el que más se aproxima a aquello que quiero expresar, cuando me quiero referir a la sacralidad del mundo, a aquella actitud de ponerse uno mismo como en disposición, humildemente, modestamente, como en una ofrenda, queriendo encontrar lo esencial. Para pintar, haría falta estar siempre en esta desnudez”.

“En estado de espera. (...) No hay vanidad en esto, más bien humildad. Ponerse en situación de poder capturar un fragmento de luz”.

“...aprecio mucho la pintura de los primitivos italianos, y la de los maestros chinos y japoneses. Es una pintura sagrada, que busca más allá de las apariencias, más allá de las formas visibles, lo invisible, el secreto que anima la realidad. En esto no hay ninguna diferencia entre Piero della Francesca y un maestro del lejano Oriente [...] el mismo movimiento de eternidad.”

*“Un pintor ejercita siempre la mirada. Se trata de ir más lejos que aquello que te muestra el entorno, pero este ir “más lejos” se halla en la realidad misma, no en otro lugar. No importa que tengas tan mal la vista como la tengo yo ahora, lo que cuenta es el estado de tensión de la mirada interior. La manera de penetrar en las cosas, con la certeza de que están bien vivas, en una inimaginable plenitud. (...) Me resulta imposible explicar con palabras la alquimia del trabajo que quiere transformar el paisaje en aquello que esconde, transformarlo en su reverso, en su fondo secreto”. (*Mémoires de Balthus: recueillies par Alain Vircondelet*. Monaco, du Rocher, 2001. Existe edición castellana en la editorial Lumen, 2002).*

Vasili Kandinsky nos habla no solo de la disposición interna del artista sino también de la responsabilidad de éste por la influencia de sus imágenes en otros, *“bello es lo que emerge de la necesidad interior. Bello será lo que sea interiormente bello”* dice el pintor hacia el final de su libro *“Sobre lo espiritual en el arte”*. Así, el arte es un modo de expresión de la interioridad del artista, tratando de producir una “vibración emocional”. Kandinsky dice que el artista tiene “tres deberes”, relacionados

con su forma de sentir, pensar y actuar. El artista, dice, *“debe retribuir el talento que le fue dado; sus actos, sentimientos e ideas, como los de los otros hombres, conforman la atmósfera espiritual, la aclaran o la envenenan; sus actos, sentimientos e ideas que son el material de sus creaciones, contribuyen a su vez a esa atmósfera espiritual”*.

Las obras de arte en cuanto tales, son bellas. Esta belleza está fundada en una armonía, entre las formas y los colores. Ahora bien, el artista tiene el deber y es responsable de hacer armonioso su trabajo y esto lo hace posible lo que el autor llama Ley de necesidad interior, que es la honradez de un espíritu genuino y libre. Dice, además, que esa ley, no solo sirve para el arte, sino también para la vida misma.

“Si el artista es el sacerdote de la belleza, debe perseguirla con el analizado principio de su valor interior. Solo puede medirse la belleza con la vara de la grandeza y la necesidad interior.”

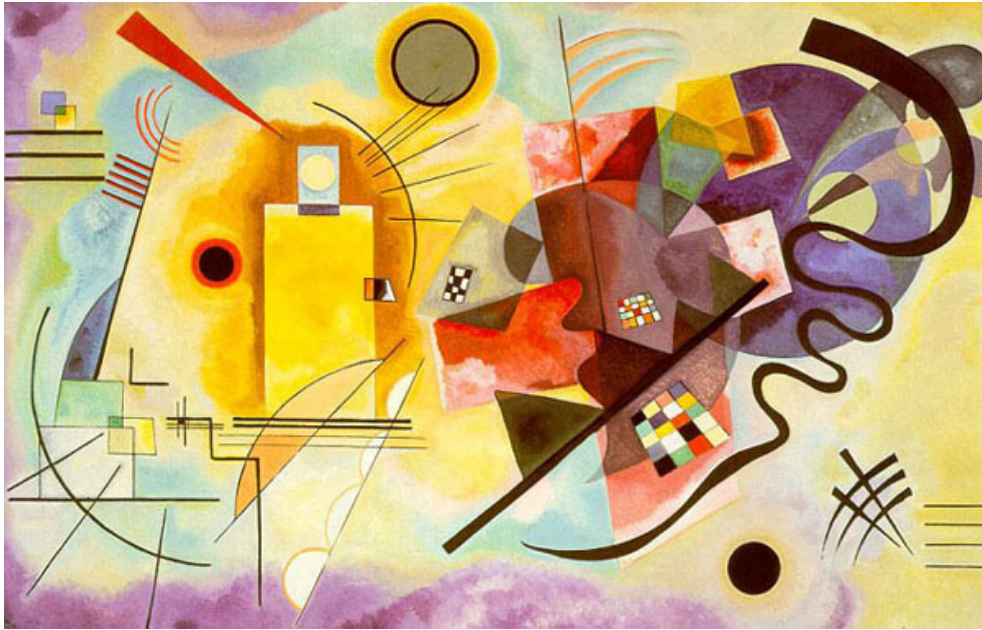
En 1916 escribe en una carta⁵ a Nina Kandinsky, su segunda esposa: *“Siento como si mi antiguo sueño estuviera más cerca de la realidad. Tu sabes que mi sueño era pintar un gran cuadro cuyo sentido fuera la alegría, la felicidad de la vida o del universo. De pronto, siento que la armonía de los colores y las formas son la alegría de este mundo”*.

La suya es una búsqueda hacia lo interior, lo invisible, hacia aquello que está bajo la piel de las cosas. Cuanto más desfigura el mundo de las apariencias, más intensidad posee la imagen (vaciamiento de datos materiales en el intento de plasmar lo esencial). Entonces, la obra parece ganar en poder de evocación o sugestión. En una entrevista publicada en la revista *Konkretion*, (1935) dice: *“Llamo ‘mirada interior’ a la experiencia de sentir el alma secreta de todas las cosas. Esta mirada atraviesa la dura cáscara, la ‘forma exterior’ para llegar al interior de las cosas y nos permite captar el palpar interior de las mismas”*.

En su obra habla de musicalización de la pintura, la armonía de los colores, porque la música provoca emociones, pero además, porque la música –inmaterial– se ha calificado, desde el romanticismo, como el lenguaje más espiritual, el más adecuado para hablar al alma del hombre, igualmente inmaterial. Kandinsky alude a la pintura como una necesidad interior y explica los colores como las teclas de un piano que conmueven el espíritu. Es significativo el hecho de que ordene sus obras (inspiraciones, improvisaciones, composiciones...) con términos aplicables a la música.

Así como Piero Della Francesca en el Quattrocento reúne la cualidad de teórico que profundiza la reflexión sobre el arte de su tiempo y la experiencia del pintor que expresa este arte, también en Kandinsky encontramos esta doble faceta, muy significativa para la necesidad que impulsó este estudio. Queremos recordar que partimos de una experiencia que es al mismo tiempo búsqueda de una mirada que, viéndose a si misma, puede ver otra Realidad. Esta búsqueda pasa, para nosotros, por una reflexión sobre el espacio, la espacialidad, la percepción y la representación, y las posibles traducciones de lo que no es representable.

⁵ Kandinsky y yo. Nina Kandinsky. Parsifal Ediciones.



Amarillo, Rojo y Azul. Vasili Kandinsky

Aunque Kandinsky sea para muchos el referente más notable del arte abstracto, es importante tener en cuenta que el artista también posee una rica y diversificada práctica previa como pintor figurativo. En su caso, el paso de la figuración a la abstracción es un largo y lento proceso con avances y retrocesos, en absoluto lineal, y como resultado de una intensa búsqueda. Desde nuestro punto de vista, este proceso nos parece muy significativo.

Nos preguntamos cómo Kandinsky llegó a la abstracción, qué impulsó su salto de una pintura figurativa a otra abstracta, para qué, cuál era su necesidad interior.

Trataremos de responder hipotetizando a partir de experiencias y aprendizaje hecho al trabajar técnicas de Operativa⁶. Tras realizar un recorrido alegórico de tipo transferencial, o bien tras una experiencia de exploración de espacios internos, seguimos un proceso: analizamos temas, argumentos, contenidos...; cartografiamos el espacio recorrido (plano/mapa) y después, reducimos a símbolo. Ese símbolo contiene los elementos esenciales de la alegoría y llegar a él nos permite descubrir, comprender, develar y proyectar ese trabajo de transferencia y exploración. Esa abstracción es una huella, una imagen que permite fijar un descubrimiento, grabarlo.

Su trabajo artístico, de gran complejidad, combinaba el desarrollo teórico, el relato poético, la reflexión sobre la experiencia visual o auditiva y la pintura propiamente dicha, que le permitía “impresionar”, fijar el registro como una “impresión visual”.

Pues bien, interpretamos que Kandinsky, de algún modo y a lo largo de su proceso, fue alegorizando, cartografiando y finalmente abstrayendo cada vez más su experiencia interna, su búsqueda espiritual.

⁶ *Autoliberación. Operativa*. L. A. Ammann. Ed. Plaza y Valdés. 1991.

TRABAJO EMPÍRICO CON LA COMUNICACIÓN DE ESPACIOS

La ilusión de los sentidos

Un mismo espacio se nos muestra, renovado y sorprendente, una y otra vez, según nos desplazamos en él. Nuestro cuerpo va descubriendo nuevas realidades, distintas, dependiendo de cómo estemos ubicados en cada instante. Por ejemplo, ante un paisaje, todo varía en función del tiempo de exposición, el distanciamiento o la cercanía de los objetos, si estamos estáticos o en movimiento...etc.

De un paisaje percibo los aromas, los sonidos, las sensaciones térmicas o el silencio. Es decir, la “apariencia visual” se completa con otro tipo de informaciones a veces más sugerentes, estimulantes o inmediatas, como las que reciben el oído, el olfato, el tacto y también los sentidos internos –cenestesia y kinestesia–.

En definitiva, a partir del cuerpo experimento los espacios y sobre él inciden los efectos, “reales” o imaginados o representados, en cualquier situación.

Es observable también que esa percepción varía si el espacio es algo nuevo o es cotidiano. Siguiendo con el ejemplo del paisaje, este no será percibido igual, por un habitante del lugar, que por un turista o por un visitante virtual que recorre el lugar a través de la pantalla de su ordenador.

La vinculación afectiva con el paisaje condiciona la percepción, al igual que las propias características del observador, su capacidad de observación, su atención, su orientación espacial, etc. Pero todo parece converger en un mismo punto: el cuerpo como referencia a todos los fenómenos.

La ubicación en el espacio desde el cual proyecto la mirada condiciona la visión, la elección de un punto de vista, la selección que hago de los pedazos de “realidad” que percibo. Y jugando con ese punto de ubicación, voy corroborando cómo unos elementos se muestran y cómo se ocultan otros.

Con este juego de desplazamientos y observando esa elección/ selección que voy haciendo, es que reconozco claramente la diferencia entre visión y Mirada.

Caigo en cuenta de que, salvo en ocasiones, que son las que han motivado este estudio, la mirada que prima, la mirada mecánica, es una mirada ego-céntrica donde el “yo” se coloca en el centro de la situación que me rodea y lo que observo se emplaza alrededor mío. Todo se adapta a esa mirada, todo lo que alcanza esa mirada se constituye en función de ese “yo” que ocupa el centro. Algo similar a los defectos observados en la cartografía, donde la representación y el ordenamiento del espacio se ve priorizada por el punto geográfico del observador, que busca algún tipo de predominancia. Es una mirada limitante, selectiva, que impone un encuadre, como si fuera un marco en los límites de un cuadro.

Por lo tanto, comprendo y experimento que esa Mirada es un proceso complejo que atañe a algo más que al ojo (sentido priorizado en la cultura occidental, a diferencia de otras culturas que dan prioridad a otros sentidos como el oído) y a los diferentes

sentidos, también atañe a los afectos, las creencias y las expectativas. La fuerza de lo que quiero ver, o de lo que espero encontrar, dirige, no solo mi percepción, sino también la interpretación de lo que observo.

Percibimos la realidad en función de parámetros muy concretos. Tenemos una manera particular de mirar, de comprender, que nos induce a una determinada forma de pensar y en consecuencia de valorar. No todos observamos lo mismo ni captamos los mismos significados de lo observado.

Mi “Mirada” está compuesta de concepciones, de imágenes, sensaciones, valores y significados, y esto se condensa en una imagen sintética, una representación que es mental, en función de la cual me desenvuelvo, actúo, e intervengo en los diferentes espacios. Y pocas veces caigo en cuenta en situación, de la subjetividad de las representaciones ni de todo lo que esto mediatiza mi visión de la realidad.

En definitiva, muchas de estas experiencias y comprensiones me ayudan a ir descubriendo esa mirada como algo versátil, flexible, capaz de asimilar múltiples enfoques y contenidos y no solo una mirada determinista, “cercada” y con limitaciones.

Esta ampliación de la mirada, solo es posible desde un emplazamiento incluyente (que comunica espacios) y no excluyente. Solo superando esas trabas que uno mismo se impone al excluir enfoques, es que podemos ampliar nuestra “perspectiva” y sentirnos cómodos navegando entre ideas, nociones, reflexiones, que al principio parecen estar alejadas de nuestros intereses, pero que, si nos acercamos con la actitud y la predisposición adecuada, contribuyen a enriquecer nuestra mirada, aumentar nuestro horizonte e incorporar enfoques que no habíamos contemplado y que pueden ser de mucha ayuda en nuestros proyectos.

Conectando con el interés descrito en la introducción de la investigación, con este tipo de práctica experimento que mi nivel atencional aumenta y que me siento más “despierta”. Puedo atender de una forma no tensa (si no, no se puede mantener); en ocasiones, es como si pudiera parar las “compulsiones” por las cosas, situaciones que percibo o que experimento. Puedo parar momentáneamente las divagaciones, los ruidos.

Normalmente miro de un modo, pero ahora sé que hay otro modo de mirar y eso es una referencia. Caigo en cuenta de que con ese nivel de atención, reconozco indicadores y señales, es como una guía para sentir como estoy haciendo las cosas, si me acerco o me alejo de esa coherencia a la que aspiro, el vínculo entre pensamientos, sentimientos y acciones es más nítido, reflejándose en el estilo de vida.

Hay también como un cambio en la espacialidad, no es “mi espacio” y “su espacio”, es un espacio único, en el que se reconoce la profundidad del otro y la propia. Cambia la forma de mirar, todo se armoniza de alguna manera, cómo me expreso, cómo escucho; desde esa mirada inclusiva el yo y el tú se encuentran y, a veces, se convierten en nosotros.

En síntesis, registro modificaciones en cuanto a la transformación de una cierta visión centrípeta y necesidad de un quehacer reflexivo, tener en cuenta la consecuencia de las acciones y ver lo válido de estas en el mundo.

Proyección de la “Mirada”

Una mirada que se proyecta, que marca una trayectoria, que conjuga lo que percibimos con esa representación que albergamos en nuestro interior, dibujada en base a experiencias, recuerdos, expectativas.

Una intersección progresiva de dos esferas en las que nada es puramente objetivo ni nada estrictamente subjetivo. Algo híbrido entre lo real, lo inventado, lo sentido y lo esperado.

Se registra un espacio nuevo que recoge las huellas del pasado, la constatación del presente y la promesa de las transformaciones que están por llegar.

Buscando de nuevo un instante en el que se abra una “Exposición a lo Real”.

Ocurre, no obstante, que no siempre es posible percibir la unidad de ese espacio, de esa estructura mundo interno/mundo externo y los descubrimientos se vuelven irreconocibles.

Esos espacios se han revelado unidos y conectados cuando la Mirada era como un punto sin dimensión ante la grandiosidad y sencillez del espacio al que, incomprensiblemente, envolvía.

La comunicación de los espacios..... una reciprocidad vital.

BIBLIOGRAFÍA

- *Apuntes de Psicología, Psicología IV*. Silo. Ediciones Parque Toledo.
- *Autoliberación*. L. A. Ammann. Ed. Plaza y Valdés. 1991.
- *Brunelleschi*. Giulio Carlo Argan. Traducción: Carlos Martí Aris. Xarait Ediciones.
- *De Florencia a Bagdad (Volumen 8 de Estudios Visuales)*. Hans Belting. Ediciones Akal 2012.
ISBN: 84-46030-58-6
- *De la Medida*. Alberto Durero. Edición de Jeanne Peiffer. Ediciones Akal.
ISBN: 84-4601459-9
- *De la Pintura y otros escritos sobre arte de L.B. Alberti*. Editorial Tecnos. 1999.
ISBN: 84-30933360
- *Diálogos VI. Platón (Filebo, Timeo, Critias)*. Biblioteca clásica Gredos 160, 1ª ed. 1992.
- *El arte del Humanismo*. Kenneeth Clark. Versión española de Pilar Vázquez Álvarez. Alianza Editorial.
ISBN: 84-206-7080-4
- *El Parangón (Tratado de la pintura de Leonardo da Vinci)*. Ediciones Akal edición 2007.
Codex Urbinas.
ISBN: 978-84-460-2264-0
- *Historia de Seis Ideas*. Wladyslaw Tatarkieviicz. Arte, Belleza, Forma, Creatividad, Mímesis, Experiencia Estética.
- *Historia Social de la Literatura y del Arte. Volumen I y II*. Arnold Hauser. Editorial Labor, SA.
ISBN: 84-335-3500-5
- *Interpretaciones del Humanismo*. Salvatore Puleda. Virtual ediciones.
ISBN: 956-7493-17-5
- *Kandinsky (Una revolución Pictórica)*. Hajo Düchting. Editorial Taschen.
ISBN: 978-3-8228-6547-7
- *Kandinsky y yo*. Nina Kandinsky. Parsifal Ediciones.
- *La gramática de la creación - el futuro de la pintura*. Vassili Kandinsky. Ediciones Paídos, 1987.
ISBN: 84-70509-409-0
- *La Ciencia y el Arte*. Martin Kemp. Editorial Akal, 2000.
ISBN: 978-84-460-0866-8
- *Las Vanguardias artísticas del Siglo XX*. Mario de Micheli. Alianza Editorial SA , 2ª edición, 2004.
ISBN: 978-84-2067-7883-2
- *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos (Antología)*. Giorgio Vasari. Ed. Tecnos (Grupo Anaya SA), 2001.
ISBN: 84-309-3218-6

- *León Batista Alberti (M. Drezzi Bardeschi. E.Garin. R.Romano. J. M Rovira. Recopilación y traducciones)*. Editorial Stylos.
- *Piero della Francesca*. Keneth Clark. Traducción: Carlos Garcia Peña. Editorial Alianza Forma, 1995.
ISBN: 10-84206-7134-7
- *Piero della Francesca (La iglesia de Arezzo)*. Michael Michael. Ediciones Assouline.
ISBN: 84-96137-59-7
- *Pintura y sociedad*. Pierre Francastel. Ediciones Catedra, Arte y Ensayos.
ISBN: 84-376-0464-8
- *Punto y línea sobre el plano*. Vassili Kandinsky. Ediciones Paídos 1996.
ISBN: 978-84-493-314-2
- *Sobre lo espiritual en el arte*. Vassili Kandinsky. Ediciones Paídos 1996.
ISBN: 978-84-493-01315-9
- *Tratado de Pintura*. Leonardo da Vinci. Traducción: Diego Antonio Rejón. Editorial Clasicos de la Literatura. Edimat Libros.
ISBN: 84-9764556-1