



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad De Artes

Departamento de Artes Visuales

Exploración de cómo la reproducción de la imagen se vuelve coherente

Memoria para optar al Título de Artista Fotógrafa

María Josefina Essmann Prieto

Profesor Guía: Daniel Cruz

Miembros de comisión:

Mónica Bate

Rainer Krause

Santiago, Chile

2016

“Ellos supieron que el ojo humano es un maravilloso instrumento. No hay más que darle la dirección adecuada y el crea la forma total que el sabe que ha de estar ahí”

E.H. Gombrich

A la familia del alma, la que elegí con el corazón , sea por sangre o no.

Gracias a mi compañero, mi Oscar, por hacerme sentir que todo está bien

Gracias a mi mamá y mi hermana por estar aquí, conmigo

Gracias a Sara y Ricardo por su incondicionalidad y apoyo

Gracias papá por alentarme

Tabla de contenidos

| | |
|---|----|
| Introducción | 1 |
| Índice de ilustraciones | 5 |
| Capítulo I | |
| 1.1. La perspectiva como corrección visual | 6 |
| 1.1.1. Breve historia de la perspectiva: Una primera aproximación a la representación verosímil de la imagen. | 7 |
| 1.1.2. La pirámide visual: Representación geométrica de la imagen y el punto de fuga. | 24 |
| 1.1.3. La perspectiva a través del ojo único: Lo racional y lo psicofisiológico en construcción | 34 |
| Capítulo II | |
| 2.1. Lo lleno o lo vacío; El espacio | 44 |
| 2.1.1. La espacialidad y la complejidad del todo | 45 |
| 2.1.2. El espacio exclusivo: Una realidad geométrica desde la experiencia visual; la escena. | 52 |

| | |
|--|-----|
| Capítulo III | |
| 3.1. En búsqueda de la imagen coherente | 57 |
| 3.1.1 Conversiones de mundos, yuxtaposición de realidades | 58 |
| 3.1.2. La evolución del impresionismo y la realidad visual | 67 |
| 3.1.2. De cómo encontré mi propia proyección visual; ejercicios previos, dibujos y análisis visual | 76 |
| 3.1.3. La coherencia de la imagen según la proyección visual de la artista: yo | 104 |
| Capitulo IV | 114 |
| Conclusión | 115 |
| Bibliografía | 118 |

Resumen

En esta memoria presentaré un breve estudio de como es que la imagen evoluciona en su representación a lo largo de la historia, desarrollando técnicas y descubrimientos que en algunos casos parecen incorporar mayor verosimilitud al resultado de esta, como la perspectiva, pero que en otros puede incluso significar un retraso ante lo que la historia ya habría resuelto.

Luego profundizaré en como es que la idea de las cosas fue perjudicando la representación visual y que elementos no son tomados en cuenta para la construcción de ésta , descubriendo finalmente la obra que realizo a raíz de este análisis.

Introducción

¿Es la composición en el cuadro una extensión de la realidad? ¿se construye la obra como una proyección de la “idea de las cosas”? o ¿es “la idea de las cosas” la que deforma la concepción del espacio? Aquellos que de alguna manera nos dedicamos al arte nos podemos encontrar constantemente buscando formas nuevas o “correctas” de representar lo representado, la vida, la naturaleza, etc. Y las nuevas generaciones de artistas intentan innovar en cuanto a sus creaciones. Uno de los primeros periodos en que ocurre cierta desesperación del novato por superar a sus antecesores es el llamado “Manierismo”, es cuando nuevas generaciones de artistas de finales del siglo XV se plantean nuevas posibilidades de desarrollar sus obras, las herramientas pictóricas ya fueron explotadas y demostradas con los pintores clásicos como Raffael y Miguel Angel, no encontraban los medios para superarlos y es éste el primer momento en que el arte por fin logra tornarse mas experimental.

El Manierismo marca un antes y un después en la libertad que nos faculta ante la creación, y es esta libertad la que a permitido un

devenir de nuevas representaciones y por ende nuevas formas de entender el arte, en mi caso; la imagen.

En un periodo de la historia los artistas no lograban resolver la composición de la obra de manera armónica y equilibrada, esta herramienta de la creación artística significó años de experimentos en el cuadro. Pero hoy en día la búsqueda se ha tornado en la dirección opuesta, los métodos de composición están tan arraigados en el inconsciente colectivo del artista que las obras que logran desafiar los clásicos, académicos, o bien, confiables modos de reproducción, logran con ello mayor atractivo tanto por el mismo hecho de ser desafiantes como por su originalidad y vanguardia. Esto esta directamente relacionado con el punto de vista, la perspectiva.

La composición se abasteció paso a paso de elementos que fueron perfeccionando cada técnica y forma de esta. El dibujo bien logrado, fiel a la naturaleza, el color armónico, el realismo de la perspectiva, fueron aspectos fundamentales en el proceso de composición a través de la historia del arte. Tampoco fueron elementos que se incorporaran al cuadro juntos de un día para otro, todo es parte de un camino de descubrimientos bajo las mentes brillantes que fueron cambiando el rumbo de la historia.

Pero en tiempos en que existen escuelas llenas de alumnos dibujando horas en sus talleres los modelos desnudos, y practicando los descubrimientos de Leonardo, Miguel Angel o el Giotto, en donde las teorías del color, la composición, el volumen y por su puesto la perspectiva, ya parecen obvias e imposibles de no practicar; ¿que sucede con el descubrir de la reproducción artística?.

Si un joven Leonardo se encontrase en nuestras aulas de escuelas de arte absorbiendo todo aquello que parece estar resuelto y definido, de seguro quebraría todos esos esquemas investigando y manifestando desde su experiencia nuevas observaciones de la realidad, nuevos métodos de representación, teniendo en cuenta lo efímero del existir y lo vago del momento.

En esta memoria lo que busco es explorar cómo es que la imagen fue evolucionando, cómo se llegó a la técnica de representación visual clásica y cómo esta técnica pareció en un momento quebrarse y abrirse a nuevas posibilidades que no parecían obvias. De alguna manera surgieron en mi, problemáticas respecto a como la imagen debía lucir, en si la forma clásica de representación es realmente fiel a la imagen empírica que construimos al observar una escena, sentía que estaba ocurriendo mucho mas dentro de esta y que esto no se ve necesariamente reflejado en las pinturas o fotografías que estamos

acostumbrados a ver. Y es por eso que artistas como David Hockney resultaban inexplicablemente coherentes y realistas a pesar de que su trabajo parece mas bien la descomposición de la imagen.

El momento en el espacio ocurre sin ser capturado. Creemos que con un disparo fotográfico hemos congelado ese instante y lo hemos perpetuado en la historia. Pero el "momento" en si mismo es mas complejo que su propia apariencia, es mas infinito en percepción y por lo tanto tiene múltiples formas de mostrarse, de presentarse y finalmente representarse. Hoy me resulta necesario investigar las formas de representación que adjudiquen un lenguaje nuevo, pero coherente. Teniendo a nuestra disposición tantas herramientas o tecnologías para apoyarnos en exploración y en desarrollo visual, el surgimiento de nuevas maneras de representar la escena no ha de ser sorpresivo, es mas bien esperado, y en este caso la fotografía ha de ser el medio por el cual exploraré la imagen.

Índice de ilustraciones

| | |
|---|-----|
| Ilustración 1 Sagrada Trinidad, con la Virgen, San Juan y donantes, Masaccio..... | 18 |
| Ilustración 2 Arnolfini Portrait, Jan Van Eyck..... | 29 |
| Ilustración 3 Las Meninas, Diego Velázquez | 30 |
| Ilustración 4 Cabeza de un hombre con sombrero, Pablo Picasso..... | 68 |
| Ilustración 5 Ejercicio 1, Serie “collage de casa” | 78 |
| Ilustración 6 Ejercicio 2, Serie “collage de casa” | 79 |
| Ilustración 7 Serie “Retratos en movimiento” 2010..... | 81 |
| Ilustración 8 Detalle Serie “Retratos en movimiento” 2010..... | 82 |
| Ilustración 9 “Collage in situ 1” 2010 | 85 |
| Ilustración 10 “Collage in situ 2” 2010 | 86 |
| Ilustración 11 “Collage in situ 3” 2010 | 87 |
| Ilustración 12 “Collage in situ 4” 2010 | 88 |
| Ilustración 13 “Collage in situ 5” 2010 | 89 |
| Ilustración 14 “Prueba de imagen tiempo-espacio” 2015 | 94 |
| Ilustración 15 Serie de fotografías previas a componer imagen “Sin título 1” con collage. 2015..... | 97 |
| Ilustración 16 Ensamble de “Sin título 1” | 98 |
| Ilustración 17 “Sin título 1” | 99 |
| Ilustración 18 Fotografías previas a componer imagen “Sin título 2” con collage. 2015 | 102 |
| Ilustración 19 “Sin título 2” | 103 |
| Ilustración 20 “E1” | 108 |
| Ilustración 21 “E2” | 109 |
| Ilustración 22 “E3” | 110 |
| Ilustración 22 “E4” | 111 |
| Ilustración 22 “E5” | 112 |
| Ilustración 22 “E6” | 113 |

Capítulo I

1.1. La perspectiva cómo corrección visual

1.1.1 Breve historia de la perspectiva: Una primera aproximación a la representación verosímil de la imagen.

Desde las cavernas el hombre intenta representar aquello que conocemos, aquello particular de lo cotidiano, lo que, sin más referentes que el presencial, es propio que así sea.

En un principio la representación aludía casi únicamente al sujeto, los artistas rupestres utilizaban la pintura como una escena anticipada de los hechos que esperaban ocurrieran. La caza de los animales, con los que se abastecían de alimento y abrigo, comenzaba en las paredes de las cuevas ya que el hombre de las cavernas estaba convencido que representándose a si mismo cazando un bisonte, u otro animal de interés, durante el momento de la persecución hasta la caída del animal muerto, estaba trazando su destino, y en la siguiente caza, dicha

escena representada se volvería real. El dibujo o la pintura no pretendía ser mas que una anunciación de los hechos, no se cuestionaba color o forma, “entonces, no es de si la pintura o la escultura es bella para nuestro criterio, sino de si opera, es decir, si puede ejecutar la magia requerida”.¹

Mas adelante una vez que el hombre eligió un lugar fijo para vivir y fabricó armas para cazar, cuando se sentía seguro y poderoso por sobre los otros animales, la caza ya no era la finalidad del arte.

El dibujo evolucionó junto con el hombre, fue adquiriendo diferentes propósitos a medida que las prioridades del hombre también. Los Dioses son ahora quienes inspiraban el acto de crear. El arte se transforma, los dibujos de las cavernas se vuelven pinturas en muros, se crean jarrones, platos y esculturas que representan a dioses o a hombres endiosados, como ocurría en el antiguo Egipto, en donde desde las pirámides hasta las esculturas, entre ellas esfinges, giran en torno al hombre poderoso y su conexión divina. Estos egipcios forman cuerpos con dos pies izquierdos, con rostros mirados de perfil cuyos ojos contemplan como si estuviesen de frente. Adaptan la figura a su propia concepción del cuerpo humano, un cuerpo que parece errado pero que

¹ E.H. Gombrich. La Historia del Arte (decimosexta edición inglesa). E. Diana, CONACULTA México. 1999. Pag. 43

sin embargo esta rigurosamente analizado, los escorzos tienen una razón y ésta es, como bien nos dice Gombrich en “La Historia del Arte”, que cada cosa es representada en su aspecto mas característico. “No debemos suponer que los egipcios creyeran que las personas eran o aparecían así, sino que, simplemente, se limitaban a seguir una regla que les permitiera insertar en la forma humana todo aquello que consideraban importante”²

El valor del arte fue principalmente utilitario, no se pretendía que fuesen objetos de gusto, de admiración, “no eran concebidos como simples obras de arte sino como objetos que poseían una función definida”³. Los artistas, o artesanos, no pretendían demostrar perfección. La técnica de “lo conocido”⁴ desarrollada durante el imperio egipcio fue heredada durante siglos, incluso por otros pueblos.

Los griegos también representaban a los hombres y las cosas según lo que ellos conocían de ello, pero fue justamente en este pueblo en donde se genera el mayor descubrimiento en la evolución del

² E.H. Gombrich. La Historia del Arte (decimosexta edición inglesa). E. Diana, CONACULTA México. 1999. Pag. 61-62

³ E.H. Gombrich. La Historia del Arte (decimosexta edición inglesa). E. Diana, CONACULTA México. 1999. Pag. 39

⁴ Los egipcios representaban las cosas en cuanto a lo que sabían de ellas, y esto es cómo se presenta un objeto en tu mente cuando piensas en él. Misma técnica básica e intuitiva que utiliza un niño para dibujar cualquier cosa. En el caso de los egipcios esta técnica es mas compleja y desarrollada pero cumpliendo el mismo principio, implementando en el modelo todo lo que ellos sabían que lo construía.

arte; el escorzo⁵. Ya no estaban contentos con la información que se entregaba en las obras, sabían que el cuerpo podía observarse de diferentes formas y perspectivas, sabían que había mucho más que componía las partes de un pie, o de la cara. La idea de “lo conocido” parecía ya bastante obvia y querían representar con más complejidad sus modelos.

“No se trató ya de una cuestión de formas practicables para representar el cuerpo humano. Cada escultor griego quería saber cómo tenía él que representar un cuerpo determinado. Los egipcios basaron su arte en el conocimiento. Los griegos comenzaron a servirse de sus ojos. Una vez iniciada esta revolución, ya no se detuvo. Los escultores obtuvieron en sus talleres nuevas ideas y nuevos modos de representar la figura humana, y cada innovación fue ávidamente recibida por otros que añadieron a ellas sus propios descubrimientos.”⁶

⁵ Perspectiva que se utiliza en pintura para representar figuras perpendicularmente al lienzo o al papel, figura que tiene una parte girada con respecto al resto del cuerpo

⁶ E.H. Gombrich. La Historia del Arte (decimosexta edición inglesa). E. Diana, CONACULTA México. 1999. Pag. 78

Con el descubrimiento del escorzo el artista se siente mas libre, pero solo en cuanto a la investigación de la técnica estructural, esta libertad estaba estancada durante siglos debido a las creencias prácticas y rígidas de sus antepasados. No porque no pudiesen obtener los conocimientos necesarios para evolucionar en su obra, sino porque no les interesaba. La imagen mostraba lo que necesitaban y profundizar en aquello no era necesario.

Esta libertad no dura mas allá del empoderamiento del cristianismo, cuando el hombre entiende la importancia de la imagen de Dios, y los personajes de la historia bíblica, como una campaña visual altamente poderosa frente a los cristianos, básicamente publicidad. Los artistas son limitados a representar pasajes bíblicos con ciertas características que no les permitía continuar con el camino de investigación gráfica que estaban siguiendo. El clero creó esta campaña para realzar el cristianismo que resultó ser mas poderosa que cualquier prédica. El propósito era evocar en los creyentes el inconmensurable poder de Dios representando historias bíblicas de milagros y clemencia divina.

Esto ocurre hasta fines del Medioevo, en donde las obras son encargos de mecenas, o eclesiásticos, a los denominados, hasta ese entonces, artesanos, quienes representaban escenas bíblicas retratando a

los personajes del mítico libro para decorar iglesias con motivos religiosos. Era el medio por el cual se desarrolló la pintura, estando la libertad del artista limitada a la hora de construir la imagen, ya que el contenido estaba previamente decidido por quien solicitaba la obra, “el cuadro ha dejado de existir como algo bello en si mismo. Su propósito principal es evocar en los fieles uno de de los ejemplos de poder y clemencia de Dios”⁷

En esta etapa ya no les importa reproducir la realidad fielmente, es mas, las imágenes debían ser tan hermosas como fuese posible y eso significaba renunciar a una escena verosímil. Los fondos no tenían importancia, los modelos se construían sobre fondos planos irrelevantes. Los sujetos, ya sea la virgen, los apóstoles, Jesús, etc. se representaban con una belleza sublime que alegorizaba su divinidad o gloria. “Si su objetivo era ser útil, el tema tenía que ser expresado con tanta claridad y sencillez como fuera posible, y todo aquello que pudiera distraer la atención de este principal y sagrado propósito debía ser omitido”⁸. Siendo de gran importancia el mensaje cristiano, aquello que se desarrollaba con mayor notoriedad, en cuanto a lenguaje pictórico, eran los sujetos en las obras, eran ellos los protagonistas del cuadro por tanto el cuidado otorgado al cuerpo y los rostros requería un mayor análisis,

⁷E.H. Gombrich. La Historia del Arte (edición de bolsillo). E. Phaidon, 2006. Pag. 99

⁸E.H. Gombrich. La Historia del Arte (edición de bolsillo). E. Phaidon, 2006. Pag. 105

olvidando todos los avances en cuanto del desarrollo técnico del paisaje que contextualiza estas obras.

La demanda de retratos que los mecenas solicitaban a los artesanos también significó un énfasis en el desarrollo de los rostros, perpetuar la imagen de las familias poderosas era tradición, por lo que incluso acá el fondo y el contexto tampoco requerían de investigación.

Debido a la falta de investigación, en la obra, la representación del espacio tanto como de los objetos carecía de aparente verosimilitud, las figuras se disponen unas sobre otras como si estuviesen en el aire, flotando en un espacio sobre-natural. El relato pictórico de desplazamiento vertical es característico principalmente de las civilizaciones que surgen D.C, ya que en el periodo helénico el hombre logra atisbos de una aparente perspectiva o construcción de la imagen similar a “cómo se ve”, provocando la sensación del “mirar a través de” y la construcción del arte logra una sustancia homogénea. Es durante la Edad Media en donde se distorsiona la tridimensionalidad, la búsqueda del “mirar a través de” se detiene en pos del protagonismo que adquieren la figuras centrales del cuadro, siendo el resto de los elementos complementarios pero tratados sin un desarrollo evidente de sus dimensiones.

Las aberraciones geométricas del escorzo fueron ocultadas tras adornos decorativos durante la Antigüedad, en especial en el Periodo Bizantino, en donde, como hemos dicho, el artista no disponía de libertad para investigar en el desarrollo de un cuadro pero además carecía del tiempo necesario debido al excesivo requerimiento de sus obras, las obras a pedido eran algo así como el *"trending topic"*⁹ de la época.

Esta escena se desarrolló hasta el Quattrocento, momento en que el Cristianismo se vio enfrentado a controversias respecto a su lealtad ante Dios y los beneficios económicos que estaba adquiriendo la iglesia. Los cristianos alentados por las investigaciones humanistas del Evangelio cuestionaron las doctrinas del Cristianismo Primitivo, desaprobando por ejemplo la "venta de indulgencias" y la falta de piedad religiosa. Este quiebre abre las puertas a una nueva etapa en el pensamiento social, el miedo ya no es el motor de toda gestión, surge un dominio ideológico, las teorías son refutadas y las posibilidades de la realidad se amplían, cambio cultural que influye directamente en el arte, en el modo de ver y por tanto en el modo de representar. Es cuando surge el Renacimiento, el renacer del hombre quien se vuelve el centro del universo;

⁹ Tema determinado que indica qué es lo más popular de cierto momento en cuanto a tendencias sociales.

la razón, el conocimiento y la verdad son en adelante el propósito de la creación.

Los artistas miran hacia el pasado, y denominando su época, la medieval, como “poco feliz” en cuanto a evolución en el arte, añoran la templanza y metodología exquisita de la antigua Grecia, donde las formas disponían de mayor verosimilitud ya que el artista greco se dedicó a observar la realidad y no a crear una “nueva” como estaba ocurriendo hasta el medievo.

Y ya que una construcción perspectívica correcta no significa un resultado idealmente artístico, ni viceversa, la preocupación al respecto no surge sino hasta que se revela esta sociedad empoderada del pensamiento y la verdad como realidad, el análisis científico respecto a la construcción de las obras es el salto crucial del denominado “artesano” al reconocido “artista” y en algunos casos “científico”.

Del estudio matemático dentro del lenguaje pictórico que surge conscientemente en el s. XIV es que una nueva técnica visual estructura las composiciones, metodología que en el arte moderno se denomina como “Perspectiva”. Este concepto se fundamenta bajo el deseo de representar las cosas, o las escenas, como se ven realmente y no como entendemos que son, es la mirada que revela el concepto renacentista racional al mundo.

Esto no quiere decir que la idea de perspectiva no existiera desde antes, pero es en este momento de la historia en donde la palabra adquiere un significado técnico dentro del arte y se vuelve el eje que cambia la ruta de los artistas.

La perspectiva, debido a su condición dentro del cuadro, en estricto rigor, es popularizada por Lutero con el concepto de “mirar a través de”, el de representar la imagen de tal modo en que miramos, del modo en que nos llega esa información y es interpretada por los ojos. El punto de fuga se menciona como el centro visual que representa el punto de vista, y el punto de vista es la dirección desde la cual es observada la escena o se imaginaba. He ahí el concepto de “mirar a través de” , ya que es el ojo del espectador el que proyecta la posición del punto de vista.

Se puede interpretar el surgimiento de la perspectiva como una aceptación de la tridimensionalidad del espacio real, aun siendo representado en un plano bidimensional. “Por una parte, están quienes relatan el progreso en continua evolución hacia la verosimilitud en la representación, un relato en el cual la perspectiva renacentista y la fotografía son parte de una misma búsqueda de un equivalente totalmente objetivo de la *visión natural*”¹⁰

¹⁰ Steves Yates (ed.). Poéticas del espacio. Editorial Gustavo Gili SA, FotoGGrafía. Barcelona, 2002. Pag 132

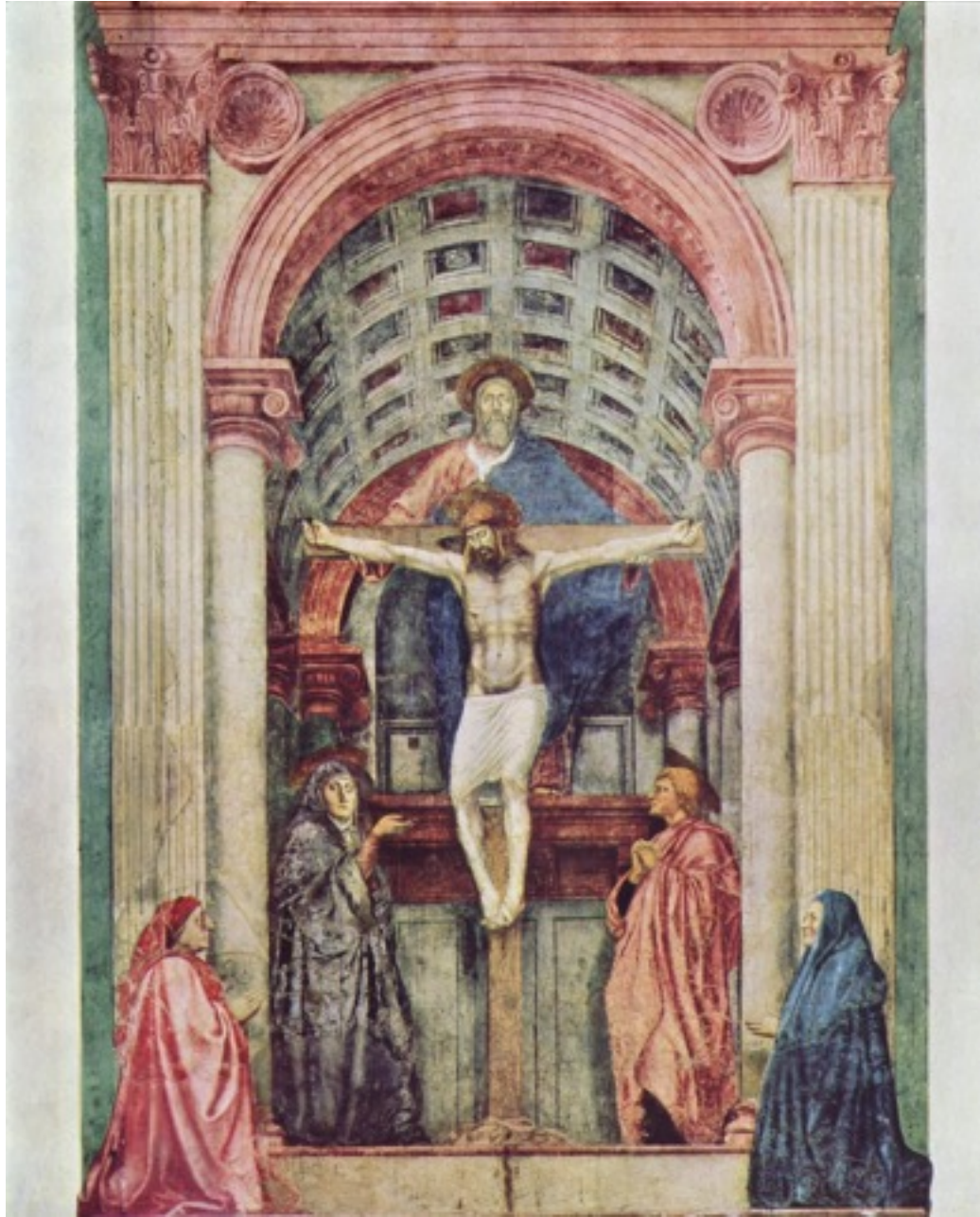
Es aquella gran obra de Masaccio, La Santísima Trinidad (1425-1428), una de las primeras pinturas en representar la perspectiva como la conocemos hoy en día. La pintura es un mural que gracias a la estructura de proyección que presenta, da la impresión de que la sala en la que se encuentra tuviese un agujero en aquella pared y continuase a través de ese mundo pictórico.

El artista orgulloso de sus pensamientos y con ansias de investigar da cuenta del entorno que lo rodea. Los objetos disponen de volumen, de longitud y profundidad. Ya no basta con achurar las siluetas para levantar los cuerpos en relación a la luz, estos están situados en el espacio simultáneamente con otros objetos, en donde existen distancias entre ellos y a su vez con el ojo espectador.

Recordando a Panofski, en su libro “La perspectiva como forma simbólica”, nos dice que Vitruvio afirma lo siguiente: “la escenografía, esto es, la representación perspectiva de una imagen tridimensional sobre el plano, se fundamenta en un *omnium linearum ad circini centru, responsius*”¹¹ (todas las líneas hacia el centro del compás).

Algo parecido dilucidaron los griegos cuando utilizaron el escorzo. Entendían que no era necesario representar una escena como se

¹¹ Erwin Panofsky. La perspectiva como forma simbólica (2º edición en Fábula). Fábula Tus Quets Editores. España. 2003. Pag 21



Sagrada Trinidad, con la Virgen, San Juan y donantes, Masaccio, 1401-1428

Fresco de la Iglesia de Santa María Novella, Florencia. 680 x 475 cm.

suponía que era, como realmente era, sino que la mejor forma de representación era mediante lo lógico. Los rostros y los pies, ya no se presentan mirados desde frente porque así se puede observar todo lo que conocen de un rostro o un pié, estos ya adoptan posiciones naturales, se quiebran, giran o incluso se doblan y sin lograr ver el pedazo completo se entiende y se reconoce la mimesis.

Se encuentran otras alusiones de estudios geométricos o de perspectiva en la antigüedad, en especial la Roma de A.C quienes construyen la escena a partir de líneas diagonales proyectadas desde una vertical en el centro del cuadro o del soporte, ya que la mayor parte de los ejemplares de la época son jarrones o vasos con motivos. La perspectiva moderna se proyecta desde el punto de fuga, un punto único y central en casi todas sus presentaciones y es a través de los rayos proyectados desde el punto de fuga que se delimitan los valores figurativos de cada objeto (la altura, la longitud y la profundidad) existiendo por tanto una relación proporcional entre cada valor y entre cada objeto. No se aprecian en las civilizaciones más antiguas puntos únicos de visión como lo es el punto de fuga, por lo tanto es esta vertical romana lo mas parecido a él, ciertamente denominada “eje de fuga”, ya que acierta en la construcción dirigida desde el centro, pero al no proyectarse desde un punto único es

que las composiciones parecen antojadizas, con los objetos dispuestos en un mismo plano pero en diferentes alturas del mismo, probablemente para jerarquizar la importancia o protagonismo de cada sujeto u objeto.

Quien logró un acercamiento al punto de fuga moderno fue sin duda el Giotto cuya metodología se puede denominar como “perspectiva oblicua” ya que sus obras contaban con dos puntos de fuga, de los cuales, ubicados en cada extremo horizontal del cuadro, se extendían rayos que construían una imagen en perspectiva mirada desde una esquina de su composición.

Más tarde es Brunelleschi, quien impulsado por la intrigante necesidad de la realidad proyectada, comparte sus experimentos matemáticos en donde descubre los principios de la perspectiva, y por la cual los objetos disminuyen de tamaño a medida en que se alejan del punto de vista. Esta investigación inspira a otros como Leonardo quien integra la perspectiva aérea al difuminar los contornos a medida que el objeto se aleja, y en el Cinquecento a Leon Batista Alberti quien hereda las teorías de la perspectiva y escribe el “Tratado de la Pintura” manifestando el correcto uso de ésta.

Tras estas investigaciones y descubrimientos, respecto a la forma de construir la imagen, proyectando tridimensionalidad, es que en el Renacimiento se logra utilizar los fondos, la imagen protagónica en el

centro del cuadro se complementa de paisajes y elementos tan estructurados y desarrollados como ésta, producto del pensamiento moderno en donde “la figura y el fondo del relieve son fenómenos de una misma y única sustancia”¹². Claro que en un principio da la impresión de que los artistas sienten cierta aprensión por inclinar las diagonales laterales hasta converger en el centro de fuga. Las generaciones de artistas posteriores se dividen según cuanto se atrevían a utilizar la perspectiva, habían quienes ampliaron el concepto de las rectas laterales que convergen y aplicaron el mismo sistema para los rayos que salen del techo y del suelo, a esto se debe la cantidad de pinturas de la época con suelos de baldosa, los que fueron utilizados como un moderno sistema de coordenadas.

El concepto de espacio muta, el plano figurativo ya no es lo que permite la disposición de los objetos, si no, los objetos son los que configuran el plano y éste es a partir de la disposición de ellos, a pesar de lo que el humanista Pomponio Guaricus afirmaba, al decir que; el lugar existe antes del cuerpo que en el se encuentra, teoría que se contradice a la del pintor y escultor Miguel Angel quien manifiesta que la obra esta

¹² Erwin Panofsky. *La perspectiva como forma simbólica* (2º edición en Fábula). Fábula Tus Quets Editores. España. 2003. Pag 34

dentro de la roca y que ésta solo debe despejarse para que la figura aparezca.

El avance en la tridimensionalidad de la imagen significó diferentes acercamientos a la percepción espacial, lo que derivó en distintos tipos de perspectivas; la conocida perspectiva lineal que es la más utilizada ya que “había sido inventada para ayudar a los pintores a crear la ilusión de espacio”¹³, a ella pertenecen las rectas paralelas convergiendo en un punto focal como hemos dicho, también la perspectiva caballera que utiliza la percepción de lejanía cenital, la axométrica que intenta construir a partir de leyes geométricas euclidianas y la atmosférica, anteriormente nombrada como recurso que inventa Leonardo para demostrar la lejanía de los objetos mediante la difuminación de sus bordes.

Probablemente la idea de perspectiva no fue fácil de aceptar debido a sus características contradictorias, por un lado la imponente presencia matemática con la construcción geométrica de esta y por otro la subjetiva percepción psicofisiológica que denota del punto de vista, el cual depende exclusivamente de la mirada del sujeto. Ambas provocan la sensación de estar alejándose de la real apariencia del objeto. Es ahora la apariencia de las figuras resultado de un análisis empírico de los

¹³ E.H. Gombrich. La Historia del Arte (edición de bolsillo). E. Phaidon, 2006. Pag. 418

volúmenes y formas, aparentemente sobre-natural pero cuyo resultado es claramente familiar, “el nuevo arte de la perspectiva aumentó la sensación de realidad”¹⁴, el hombre se empodera de la construcción de los objetos así como de su renacer antropocéntrico.

“En el primer momento del triunfo pudieron creer que el descubrimiento de la perspectiva y el estudio de la naturaleza resolverían todas las dificultades que el arte ofrecía. Pero no debemos olvidar que el arte es cosa muy distinta de la ciencia. Los propósitos del artista, sus recursos técnicos, pueden desarrollarse, evolucionar, pero el arte en sí apenas puede decirse que progresa, en el sentido en que progresa la ciencia, Cada descubrimiento en una dirección crea una dificultad en otra.”¹⁵

¹⁴ E.H. Gombrich. La Historia del Arte (edición de bolsillo). E. Phaidon, 2006. Pag. 173

¹⁵ E.H. Gombrich. La Historia del Arte (edición de bolsillo). E. Phaidon, 2006. Pag. 195

1.1.2 La pirámide visual: Representación geométrica de la Imagen y el punto de fuga.

Ya no se construye el espacio figurativo tras la mera intuición, a pesar de que a simple vista ciertas pinturas de la antigüedad parecen mas fieles a la realidad, debido a la constante búsqueda de ésta, y es que los artistas expresaban lo que creían estar viendo, “el espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida a la reflexión geométrica”.¹⁶

Tras el descubrimiento de la perspectiva y sus avances, como la dirección que ofrece el punto de fuga a la obra, las pinturas denotan mayor orden y estructura. Una vez que el artista se da cuenta del poder que tiene la perspectiva, entiende que el espacio está determinado

¹⁶ Steves Yates (ed.). Poéticas del espacio. Editorial Gustavo Gili SA, FotoGGrafía. Barcelona, 2002. Pag 51-52

por él mismo, por lo tanto entiende “cómo” y “por qué” atribuir la orientación a éste. La perspectiva aspira a “la construcción de un espacio totalmente racional, es decir, infinito, constante y homogéneo”¹⁷, ésta racionalidad que presupone se adjudica la búsqueda de la realidad la cual el sujeto experimenta como un espacio infinito.

El plano deja de ser bidimensional, se expande ante nuestros ojos. se alarga, crea formas y se vuelve tridimensional.

La tridimensionalidad es una de las características fundamentales de la construcción perspectíva, la cual surge desde los conocimientos de la geometría euclidiana. Se logró definir el espacio dentro de una pirámide cuyo vértice es infinito, por tanto el espacio que los construye también lo es, ampliando las posibilidades del plano figurativo y así; de una imagen verosímil.

Como dije en el capítulo anterior la teoría de la perspectiva se basa a partir del concepto de “mirar a través de”; este concepto se representa geoméricamente mediante la intersección plana de la “pirámide visual”¹⁸ cuya proyección es el punto en el cual convergen los rayos que la construyen, lo que tiene como objetivo determinar la posición y dimensión

¹⁷ Erwin Panofsky. *La perspectiva como forma simbólica* (2º edición en Fábula). Fábula Tus Quets Editores. España. 2003. Pag 12

¹⁸ La pirámide visual es la proyección inversa de la realidad exterior hacia el interior del cuadro, actuando este como una ventana hacia la realidad pictórica.

de los elementos en el cuadro. Como hemos de saber una pirámide cuenta de base y altura, en el caso de la pirámide visual, proyectada en el plano figurativo, la base revela los valores de los márgenes del cuadro, los cuales constituyen el ancho y alto del plano figurativo, y la altura es la distancia desde el plano hacia donde convergen todos los rayos que construyen la imagen, me refiero al punto de fuga, que representa lo que sería el vértice de la pirámide. Esta integración de la pirámide dentro del cuadro nos permite, además de conocer la ubicación de los elementos de la escena, obtener las medidas y por tanto dimensiones de estos, gracias a las leyes geométricas que existen respecto a las figuras tridimensionales y los métodos ya conocidos de cálculo correspondientes a ellas. “Ahora, la línea es solo línea, es decir un medio gráfico de expresión *sui generis* cuya función es la limitación y ornamentación de la superficie; y por su lado, la superficie es solo superficie, es decir, no es ya una especie de vaga alusión a una espacialidad inmaterial, sino la superficie necesariamente de un plano pictórico material”¹⁹, de una escena tridimensional, ósea el cuadro.

Es necesario saber también que la pirámide proyectada alude al ángulo de visión que se extiende desde el ojo, punto de vista, y que atraviesa el plano del cuadro para proyectarse inversamente dentro de

¹⁹ ¹⁹ Erwin Panofsky. La perspectiva como forma simbólica (2ª edición en Fábula). Fábula Tus Quets Editores. España. 2003. Pag 32

éste, así todo lo que se proyecta dentro del ángulo de visión y todo lo que aparece dentro él ha de ser proyectado en el cuadro. El punto de fuga como centro del cuadro, o como dice Vitruvio el "*centrum pensante*" es, por tanto, la proyección del ojo hacia el otro lado de la realidad, o sea dentro del cuadro, por ello es que todos los rayos de construcción están proyectados desde y hacia él. Por otro lado es común que el punto de fuga coincida con la línea de horizonte ya que las líneas suelen terminar en este.

Esta teoría la encontramos desde antes del imperio Bizantino, ya que los cuadros se ven proyectados por diferentes rayos desde los elementos hacia aquel vértice que aparenta tener distintos puntos de fuga en el mismo eje, los rayos convergen en parejas laterales hacia éste dando la sensación de que el cuadro se construye sobre una raspa de pez.

Al evolucionar la técnica de la raspa de pez es que llegamos al ganador punto de fuga y gracias a éste las imágenes dirigidas mediante sus ortogonales hacia un punto lejano, demuestran finalmente el descubrimiento del infinito, y el plano figurativo se entiende como una caja cuyo interior es reflejo del infinito exterior, siendo su único límite el plano del punto de vista, para que así sea posible su apreciación por parte del espectador.

Con la modernidad la pirámide visual logra salir del cuadro, y deja de ser el plano de este su límite. Artistas como Velázquez, en su famoso cuadro “Las meninas”, se integra así mismo dentro del cuadro mientras lo realiza, como si estuviese dentro y fuera de él al mismo tiempo, o Van Dyck quien expande la realidad de la escena incorporando aquello que está por delante de ella mediante el reflejo presente en el espejo de superficie convexa al fondo de la escena en la pintura “El matrimonio Arnolfini”. La tridimensionalidad de la pirámide visual es la base del descubrimiento hacia una representación mas exacta y a la vez permitió a los artistas expandir los horizontes del cuadro una vez que entendieron las virtudes de esta proyección óptica.

La perspectiva nace desde el ojo del observador y yace en el punto de fuga, entre ambos se ubica el punto de vista, el cual en fotografía llamamos “plano focal”, el cual se abre desde el plano del cuadro y en donde el cono de proyección



Arnolfini Portrait, Jan Van Eyck. 1434

Oleo sobre tela, 82x60cm



Las Meninas, Diego Velázquez 1656

Óleo sobre tela, 318 x 276cm

que surge desde el ojo se invierte. El punto de vista es por tanto el límite del cuadro. Cuando el ángulo de la pirámide es de 45° y se ubica en el horizonte es cuando la distancia del punto de fuga al punto de vista es igual a la distancia entre el ojo y el plano del cuadro.

La única ley que no varía respecto a la perspectiva, es que todos los elementos iguales disminuyen progresivamente de tamaño, mientras mas cerca estén del punto de fuga, ya que la distancia entre los rayos va disminuyendo a medida que estos se acercan a aquel, y no debemos olvidar que todos los objetos se construyen dentro de las ortogonales de la pirámide, lo cual denota lejanía. Es por eso que el “mecanismo esencial para obtener la profundidad en la percepción es el gradiente, es decir la escala de variaciones graduales a la que puede someterse un rasgo perspectivo”²⁰, esto se logró matemáticamente y con dimensiones exactas gracias a la construcción de la pirámide y el sistema de medición por escala presente dentro de su proyección, cuya relación progresiva es de 1, 2, 4, 8, 16, 36... entre los objetos, lo que manifiesta la inevitable y necesaria interacción entre figura y suelo; un ejemplo de esta regla de medición progresiva, en sus inicios, son los azulejos que nombré en el capítulo anterior, aquellos instalados en los suelos de las obras

²⁰Steves Yates (ed.). Poéticas del espacio. Editorial Gustavo Gili SA, FotoGGrafía. Barcelona, 2002. Pag 36

bizantinas, que aparecían notoriamente inclinados hacia el centro de fuga pero que en la vertical central del cuadro se ocultaban, con algún cuerpo o elemento a gran escala, ya que aun no resolvían la representación de la convergencia de los rayos. A esto me refería cuando hablaba de la aparente timidez de los artistas a la hora de utilizar la proyección perspectiva. Estos azulejos eran los campos de interacción entre elemento y espacio que establecen el orden y la distancia necesaria para la verosimilitud de la imagen.

Es el objeto por tanto una forma geométrica que se relaciona con el cuadro en pos de representar el contenido de éste, mediante normas geométricas (perspectiva y dimensión) y que a la vez interactúa con la apariencia, o con la idea de apariencia natural de las cosas. El principal objetivo del arte se vuelve científico, los artistas investigan como crear mejores representaciones de lo que pintan y todos los estudios son en pos de una imagen mas real o mas parecida a la realidad.

Tras la perspectiva, la composición era una cuestión de representar con exactitud y de buscar la verosimilitud. El arte no se desarrolla a través de un punto de vista creativo y aventurero, es una cuestión de técnica más que de fenómeno o propuesta artística, y no necesariamente la verosimilitud que busca la perspectiva llevó al artista a representar la realidad tal cual es, “se puede decir que errores de

perspectiva, mas o menos graves, o incluso la completa ausencia de una construcción perspectiva, nada tienen que ver con el valor artístico”²¹.

Lo interesante es que pronto en la historia aparecería un grupo de artistas que se apropien de esta observación y construyan una nueva forma de representar que a algunos nos hace mas sentido, me refiero a los Impresionistas.

²¹ Erwin Panofsky. La perspectiva como forma simbólica (2º edición en Fábula). Fábula Tus Quets Editores. España. 2003. Pag 24

1.1.3. La perspectiva a través del ojo único: Lo racional y lo psicofisiológico en construcción

La perspectiva, la integración de ésta en la construcción espacial, nos acerca a la realidad; nos muestra un punto de vista.

La perspectiva artificialis presupone el punto de vista desde un ojo único e inmóvil , abstrayéndose de las condiciones naturales de visión e ignorando además la curvatura del campo visual, conocimientos que sí fueron tomados en cuenta y que vimos representados en las obras de la antigüedad mediante arcos en los costados de las composiciones romanas. Es a lo que se refiere Panofski con la perspectiva lineal, abstracta e irracional, justificada en un modo de ver, en como pareciera que vemos o lo que creemos correcto, sin tomar en cuenta las condiciones naturales del aparato óptico, el ojo.

La metodología de construcción de la perspectiva lineal es a través de la denominada pirámide visual en un plano, constituida por las verticales que soportan el peso del cuadro desde la superficie en que esté posicionado. Las líneas de construcción y las ortogonales nacen desde dichas verticales en dirección hacia el punto de fuga en donde logran converger, y como dije anteriormente, estas líneas de construcción están invertidas del otro lado del punto de vista hacia el ojo, por ende debemos entender que la “pirámide visual” es una proyección de nuestro órgano óptico, el ojo, y entendiendo esto no podemos olvidar la estructura orgánica y física de él.

Las leyes de la perspectiva nos dicen que; “si queremos garantizar la construcción de un espacio totalmente racional, es decir, infinito, constante y homogéneo, la perspectiva central presupone dos hipótesis fundamentales: primero, que miramos con un único ojo inmóvil y, segundo, que la intersección plana de la pirámide visual debe considerarse como una reproducción adecuada a nuestra imagen visual.”²² por lo tanto hemos de darle mas énfasis en este momento a la función que cumple la subjetividad del ojo y la percepción que surge de éste, ya que hablamos

²² Erwin Panofsky. *La perspectiva como forma simbólica* (2º edición en Fábula). Fábula Tus Quets Editores. España. 2003. Pag 12

de espacio racional y matemático cuando hablamos de perspectiva, pero ¿se condice eso con nuestras propiedades ópticas desde el sujeto?

Algo que está quedando claro, y esto es que la percepción es la que maniobra todas las evoluciones detrás del arte, es ella la que nos guía respecto a lo que creamos y como esto coincide con lo que vemos, la percepción está directamente relacionada con el aspecto psicológico del sujeto ya que es éste el que discrimina la información que percibe del exterior. Por ello a pesar de que somos conscientes del infinito, de que sigue existiendo la realidad mas allá de donde la podemos ver, no podemos y no sabemos, cómo reproducirlo dado nuestros límites perceptivos de la visión y por ende de la representación. Esto queda plasmado en la obra por el punto de fuga, que si bien denota un posible horizonte, no lo proyecta.

Son los sentidos lo que nos permiten percibir aquello que no podemos describir pero también son los sentidos los que nos limitan en cuanto a dicha percepción en un cuadro.

Dijimos que la pirámide visual esta inversa desde el punto de vista que proyecta el ojo; el ojo nos permite traspasar al cuadro, no la cosa en si, si no la idea de la cosa, la idea del infinito y la idea de los objetos en él. Es interesante cómo damos por hecho que las cosas representadas son esencialmente tal y cual es que las vemos una y otra vez en obras

clásicas. La perspectiva justamente a raíz de la búsqueda eterna de la verosimilitud y su impacto sobre el espectador, es que se las ingenia para construir los elementos tal y cual entendemos que son, pero citando a Platón, en su diálogo “La República”, aludiendo al hecho de que en realidad lo que representamos no son las cosas tal y cómo entendemos y vemos que son, sino que representamos la “idea” de las cosas cómo entendemos que son:

- Contéstame sobre el pintor a esto: ¿lo que el pintor intenta imitar te parece a ti que es ese mismo objeto único que está en la naturaleza o son las obras de los artesanos?

- Las obras de los artesanos - contestó.

- ¿Tales como son o tales como parecen?; precisa todavía eso.

- ¿Cómo dices? - preguntó.

- Esto: si miras una cama oblicuamente, o de frente, o de otra manera, ¿es diferente de si misma o bien, sin ser diferente, parece que lo es?, ¿y así de las otras cosas?

- Así - contestó -; lo parece, pero no lo es en nada.

- Considera además esto: ¿qué se propone la pintura para cada objeto?, ¿es imitar lo que es tal cual es, o lo que parece tal cual parece, siendo una imitación de la apariencia o de la realidad?

- De la apariencia - contestó

Podemos hacerlo verosímil mediante características básicas pero fundamentales de la construcción que pertenecen al espacio (finalmente esto es lo que estamos construyendo porque la escena se manifiesta en él), las cuales tienen que ver con la anisotropía²³ de la realidad y los determinantes; arriba, abajo, detrás, delante, izquierda o derecha, esto nos permitirá entender la imagen y asemejarla a nuestra realidad conocida tal y como nuestros antiguos maestros lo quisieron. Hago mención a lo que los antiguos maestros querían, porque desde sus investigaciones y creaciones es que se entendió la realidad, y es como fue proyectada por siglos en la construcción de la imagen e incluso, hoy en día, muchos creen que es la correcta y perfecta reproducción de la naturaleza.

Volviendo entonces a la percepción visual, encontramos, hasta ahora, dos tipos de imagen: la imagen visual, o imagen poética como le diría Yates, que resulta de la visión del ojo único con la ayuda de la construcción psicológica de la idea de las cosas, y la imagen retínica que recuerda la visión a través de ambos ojos con la distancia entre ellos y su propio movimiento. La imagen visual “es un resaltar súbito del psiquismo,

²³ Característica de las cosas que varían según la dirección en que son examinadas

relieve mal estudiado en casualidades psicológicas subalternas”²⁴, es también la constante reinterpretación de nociones dadas desde la época antigua que insistían en alejarse de una interpretación subjetiva de la imagen en búsqueda de una interpretación prudente e idéntica a la naturaleza, pero lo que lograron, en contradicción a su objetivo, fue un sistema solo de interpretación verosímil de la naturaleza y la verosimilitud se sustenta del imaginario colectivo y subjetivo de quienes observan.

Respecto a la imagen visual, psicofisiológica, ya hemos hablado suficiente, hasta el momento, así que abarcaremos la imagen retínica para equiparar ambos conceptos.

Lo principal que debemos saber respecto a la imagen retínica es que al ser la cavidad óptica convexa, y la imagen una proyección inversa de esta, es lógico que la imagen sea lo contrario; ósea cóncava. Para hacernos una idea clara de esto recordemos cómo lucen los márgenes de una fotografía que fue capturada a través de un lente de gran ángulo, los márgenes se curvan dando la sensación de que el centro de la imagen disminuye; a esto se le llama aberración marginal²⁵, “por eso aparecen de un modo mas manifiesto cuanto mayor es un ángulo visual, o,

²⁴ Steves Yates (ed.). Poéticas del espacio. Editorial Gustavo Gili SA, FotoGGrafía. Barcelona, 2002. Pag 53

²⁵ Longitud del eje en donde las imágenes de los rayos forman una línea produciendo un error en los márgenes ópticos

cuanto menor es la distancia en relación a la dimensión de la imagen”²⁶ al igual que en fotografía. Pero seamos objetivos, esta aberración de la imagen retínica es muy difícil de percibir, si seguimos la regla de la distancia de visión en cuanto al objeto y acercamos un plano a nuestros ojos difícilmente notaremos la curvatura de sus extremos y es que este concepto es puramente racional. No podemos pasar por alto que la visión subjetiva de los ojos pertenece al sujeto, por lo tanto es una visión dotada de pensamientos a priori y empíricos, esto es lo que logra configurar la imagen plana como la entendemos ya que hemos observado los objetos y las formas no solo con la vista si no con el tacto que nos rectifica su estructura recta, en los casos que entendemos por rectos, o su estructura curva, en los casos en que son curvas, y así sucesivamente.

Lo que si no deja de tener relevancia en nuestra visión retínica es la disposición de los ojos y sus respectivos movimientos. Ambas características atribuyen más dificultades si hablamos de construcción de realidad sin entender cómo funciona la visión binocular²⁷, porque ésta si bien está compuesta de dos ojos, el resultado, a mayor distancia de éstos, se funde transcribiendo una sola imagen homogénea y tridimensional (es

²⁶ Erwin Panofsky. *La perspectiva como forma simbólica* (2º edición en Fábula). Fábula Tus Quets Editores. España. 2003. Pag 16

²⁷ Dicho de la visión: Que implica la intervención simultánea de los dos ojos necesariamente

decir compuesta de longitud, anchura y profundidad), pero mientras a menor distancia esté el objeto de los ojos, la evidencia de dos puntos ópticos es innegable permitiéndonos ver, algo así como, una imagen doble pero desde distintos ángulos.

La existencia de dos puntos visuales u órganos ópticos genera confusión respecto a la imagen final, por ello tiene sentido que durante la diversa historia del arte muchos prefirieran mirar a través de un ojo único e inamovible, esto simplificaba las cosas con garantía, pero ¿no es la búsqueda de la realidad la que incentivó la reproducción artística? si es la búsqueda de la realidad y su interpretación en el cuadro²⁸, ¿ es la realidad lo que vemos a través de ambos ojos o lo que vivimos? Cuestionarse si la realidad es lo que vivimos mas que lo que vemos puede ser infinitamente complejo, pero si miramos hacia atrás y recordamos cómo es que comenzó el hombre a construir en el plano figurativo antes de que aprendiera a “ver”, por lo tanto antes que aprendiera de perspectivas, volvemos entonces a recurrir a la construcción psicofisiológica de la escena, apoderándonos de lo que entendemos y sabemos de las cosas, ni si quiera apoyándonos de la visión de un ojo único e inamovible, si no de la visión que tenemos tatuada en nuestro inconsciente. Con tanta

²⁸ A estas alturas entenderemos por “cuadro” a toda aquella manifestación plástica cuyo objetivo es representar escenas en un plano bidimensional, ya sea fotografías, pinturas, grabados, bordados, etc.

información visual que nos entregan ambos ojos, sobre todo en cuanto a visiones próximas en distancia, construir mediante lo racional puede ser extenuante y extraño, por lo tanto acudir a la imagen psicofisiológica nos podría parecer mas real y cercano.

Está tan inserta la idea de las cosas en nuestra mente, en nuestro inconsciente, que nos cuesta entender la realidad como quizás debiésemos, y mientras esto siga así no lograremos mucho con estudiar nuestras opciones ópticas y realidades visuales si no podemos aceptarlas. Este problema lo dilucidaba ya Platón en sus diálogos como el de la República cuando Sócrates le dice a Glaucón: “queda, pues, demostrado de manera suficiente que el imitador no tiene un conocimiento profundo de las cosas que imita, con lo cual convierte su arte imitativo no en algo serio, sino mas bien en algo infantil.”²⁹

No digo que nadie lo haga, claramente hemos tenido avances muy importantes en cuanto a esta visión, ejemplo claro de eso lo fue el impresionismo cuando descarta la construcción psicofisiológica de la idea de las cosas y se enfoca en la impresión de las éstas, en la visión y por consiguiente en la mente, construyendo un sin fin de pinceladas

²⁹ Platón: La república, Diálogos (Górgias, Fedón y El banquete). Colección obras selectas. Edita libros. Madrid, España. 2012. Pag 387

abstractas de la realidad que en su total composición evocaban mayor realidad que cualquier cuadro realista moderno.

Capítulo II

2.1. Lo lleno o lo vacío: El espacio

2.1.1. La espacialidad y la complejidad del todo

Hubo un factor que nunca fue tomado en cuenta, no como debiese, incluso mas allá del descubrimiento de la perspectiva; ésta mantuvo tan ocupados a los artistas tratando de dominarla que no se dieron cuenta de aquel factor primordial e innegable que la constituía, aquel factor básico pero tan poderoso que era y es, aquel de donde y por donde se construyen las cosas; estoy hablando del espacio.

El espacio fue tratado, inconsciente o conscientemente, como interior de una caja, cuyos límites estaban inscritos por los márgenes del cuadro y su extensión hacia el horizonte (mas tarde punto de fuga), en el cual se instalaban los elementos que conformaban la obra. Antes de la perspectiva al espacio ni siquiera se le otorgaba profundidad, era una caja plana tal y cual lo es un cuadro como objeto físico. La evolución por parte de la perspectiva permitió a los artistas trabajar con el espacio, demostrar

su existencia, pero aun hasta cientos de años después muy pocos fueron realmente conscientes de lo que este significa para la construcción de la realidad.

“Desde todos los puntos del espacio pueden crearse construcciones igual en todas las direcciones y en todas las situaciones”³⁰, esto se debe a que el espacio racional, como ya hemos dicho, es infinito, constante y homogéneo, lo que le permite crear o contener múltiples, constantes e infinitos, elementos que lo constituyan. Pero nos olvidamos de un cuarto factor, la historia del arte se olvidó durante siglos de un cuarto factor; la tridimensionalidad. Cuando hablamos de espacio nos referimos a todo cuanto nos rodea, no los elementos, no las cosas, nos referimos a la continuidad que va desde y hacia nosotros mismos, desde y hacia el infinito. Y como todo y cuanto nos rodea es perceptible ante nosotros por tres dimensiones (anchura, profundidad y altura), el espacio por ende también lo es.

Pero claro hemos estado hablando de la reproducción en el cuadro, que es lo que nos interesa en este análisis, y el cuadro es objetivamente bidimensional, pero no “necesariamente”. El fotógrafo y artista visual David Hockney, en *Secret Knowledge (Conocimiento secreto)*,

³⁰Erwin Panofsky. *La perspectiva como forma simbólica* (2º edición en Fábula). Fábula Tus Quets Editores. España. 2003. Pag 14

hace el ejercicio de dibujar el candelabro presente en la obra de Van Dyck y dice “¿cómo lo pudo hacer Van Dyck al ojo, con dos ojos?... todo el que sabe algo de dibujo técnico, trazado, dibujo arquitectónico, o dibujo de ingeniería, lo que sea, sabrá que lo que estoy tratando de hacer en este papel es conceptualizar el dibujo en dos dimensiones” ³¹objetivando la inviabilidad de la tercera dimensión en el plano.

Existieron artistas que comprendieron la importancia del espacio en la obra, y no solo como un medio de construcción, si no, como un elemento posible de denotar, incluso con su tridimensionalidad, hablemos nuevamente de Velasquez y Van Dyck (pag 24). Ambos artistas jugaron con las posibilidades que significa el espacio, es decir que siempre exista un delante y un detrás, un aquí y un allá y una forma con su contra forma, entregando esa información al espectador mediante pequeños detalles que dilucidaban la real y verosímil amplitud tal cual la conocemos. Abrieron la ventana hacia el “acá” que nos sitúa fuera del plano pictórico y extendieron la realidad hacia él, al menos una realidad aparente. Yates refiriéndose al fotógrafo dice “este puede seleccionar su vista de tal modo que refleje la organización espacial de la escena tridimensional lo mas

³¹ David Hockney, Secret Knowledge [Video], BBC, Holywood. 2002. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=JKbFZlpNK10>

fielmente posible”³² pero ya hemos visto esta estratégica en la pintura, por lo que si el fotógrafo, quien solo cuenta con una correcta elección del punto de vista, puede seleccionar su visión de esa forma, al igual que lo hizo Van Dyck, podrá aludir a la tridimensionalidad, más no representarla. Cuando me refiero a que el fotógrafo solo cuenta con una correcta elección del punto de vista es porque este no puede manipular la disposición real de las cosas en el espacio como lo haría un pintor, el fotógrafo se nutre de lo que ocurre frente a sus ojos y busca el mejor punto de vista para representar, o relatar, una escena en particular.

En el libro “La perspectiva como forma simbólica” de E. Panofsky el autor cita a Proclo³³; “el espacio no es otra cosa que la sutilísima luz”. Si analizamos esto, desde la fotografía, el dicho de Proclo tiene gran sentido desde el punto de vista visual, y solo visual, ya que todo lo que existe es porque lo “vemos” y lo que “vemos” lo es porque hay luz, no importa cuanta, habiendo luz las cosas aparecen ante nosotros como lo hace una película al encender el televisor, la luz pinta los elementos presentes asomando su forma, color, estructura y dimensión. Entonces en este punto podemos hacernos la antigua pregunta que tanto

³² Steves Yates (ed.). Poéticas del espacio. Editorial Gustavo Gili SA, FotoGGrafía. Barcelona, 2002. Pag 36

³³ Filósofo griego, 412 d. C. sucesor de Platón como director de la “Academia de Atenas”

debatieron nuestros antepasados; ¿los objetos construyen el espacio con su existencia o es el espacio el que da lugar a los objetos posteriores a él? Pues la experiencia nos dice que las creencias mas lógicas pueden ser refutadas, pero si nos enfocamos en los estudios que hemos estado haciendo respecto a la perspectiva, al arte, a las dimensiones y al espacio en si mismo, podemos concluir que es este último el que se estructura por si solo y que en el se sitúan los elementos, elementos que podemos apreciar por la luz que los revela. De esa forma se construyó la escena en la pintura, una vez dominadas las leyes matemáticas de la perspectiva y su profundidad, así se crea una obra al rellenar un lienzo, conscientes o no de ello, es el espacio el que determina la obra antes de que esta se cree.

El espacio no tiene dimensiones ni márgenes, no puede medirse, ni contarse, es intangible y como consecuencia de todo esto no puede representarse, mas sí lo que en él se encuentra, de esa forma sabemos que está ahí, sabemos que existe, porque siempre lo es. Podríamos decir que el espacio es la prueba de la ausencia del vacío al menos como nosotros lo conocemos o percibimos, ya que incluso las presencias invisibles construyen espacio al no estar ahí.

“La pregunta de que es el espacio en cuanto espacio no está planteada, y menos aun contestada. Queda por resolver el modo en que el

espacio es y si se le puede atribuir en general un ser”³⁴ porque la definición lingüística de espacio³⁵, en este caso a través de la Real Académica Española, es tan ambigua como mezquina y no responde la interrogante en su real complejidad.

A medida en que las figuras plásticas evolucionan en si mismas el espacio va adquiriendo mayor protagonismo como el “todo” que se presenta ante nuestros ojos. El “todo” debemos entenderlo como el eterno devenir de composiciones figurativas que contextualizan el que hacer cotidiano y mundano, por lo tanto si entendemos el espacio como aquello que nos contiene, no como un soporte delimitado y finito, si no como un universo de infinitas posibilidades que ocurren y transcurren sin detenerse, entonces estamos afirmando que es el espacio quien configura y hace posible tanto la figura como la acción. Se manifiestan en el un sin fin de posibilidades físicas que, como ya dije, incluso en su ausencia construyen un “algo” que lo compone.

Por lo tanto el artista comienza a ampliar sus posibilidades en cuanto a límites que configuren su obra, el espacio se entiende como el todo infinito y constante, se vuelve complejo y por consecuencia un

³⁴ Martin Heidegger Die Kunst und der Raum (El Arte y el Espacio) (trad.Jesús Adrián Escudero) Herder Editorial, Barcelona. 2009 pag 14

³⁵ m .*Extensión que contiene toda la materia existente*

desafío a la hora de retratar una escena, y el cuadro como lo conocíamos comienza a parecer pequeño y limitado.

2.1.2 El espacio exclusivo: Una realidad geométrica desde la experiencia visual ; la escena.

“La importancia de interrogar el espacio como tema, radica en el hecho de que su concepción como vacío, puede constituirse en una clave para comprender el carácter desnudo y muchas veces esquemático del arte”³⁶

La representación de la imagen verosímil fiel a la realidad se ha limitado a la bidimensionalidad espacial, las obras plásticas planas se muestran compactas y finitas a pesar de los puntos de fuga y los horizontes infinitos. Se ha nombrado el hiperrealismo como la corriente que encuentra la manera de representar mas fidedigna y objetiva respecto a la realidad, pero ya hemos analizado que la realidad no se presenta

³⁶ Aldo Hidalgo, Arte y espacio, el vacío como ente potencial. Arte Oficio N°3. Universidad de Santiago. Santiago, Chile. 2004. Pag 14

congelada y estática, por ello cuando hablamos de escena debemos tener en cuenta un factor primordial y definitivo a la hora de figurar : el tiempo.

¿No resulta limitado concebir el objeto desde una sola verdad siendo que nuestra experiencia de la verdad, cognitivamente, tiene diferentes apreciaciones de ella?¿acaso las escena no se constituye por acciones? pues ¿no es el tiempo lo que sugiere una acción? Es correcto en cuanto a representación la búsqueda del racionalismo, el estudio de las cosas requiere objetividad, mas es muy probable de que estemos utilizando un racionalismo de una realidad mas pobre, racionalismo limitado cuya mayor herramienta es la perspectiva, la cual Platón acusa de “deformar la verdadera medida de las cosas y por colocar, en lugar de la realidad, la arbitrariedad y la apariencia subjetiva”³⁷.

Las artes plásticas en tanto a la búsqueda de la representación verosímil han resultado ser una ciencia que investiga la naturaleza, y hemos llegado a ese punto en que como investigación damos cuenta de que la naturaleza de una escena, al igual que el espacio, es constante, no solo por este factor espacial, debido a que nunca se detiene y su configuración es un devenir de la misma escena con pequeñas variaciones que en un mismo instante son difíciles de percibir,

³⁷ Erwin Panofsky. La perspectiva como forma simbólica (2º edición en Fábula). Fábula Tus Quets Editores. España. 2003. Pag 52

pero que en espacios de tiempo mas largos resultan evidentes. El tiempo es aquel que hace posible una escena en un espacio como tal, la escena transcurre en acciones, todo cuanto vivimos transcurre, por lo tanto todo es una constante escena.

Aristóteles, en La Poética, nos hace una detallada explicación de lo que es la tragedia, en ese minuto la representación artística mas valorada de la época, pero al referirse a la estructura de esta está también aludiendo a la estructura de todas las formas de representar que conocemos, por lo tanto no deja de influenciar ninguna obra, ya sea pintura, fotografía, escultura, etc. El filósofo insiste en la grandeza de la representación por medio de la acción y la búsqueda de la representación de acciones elevadas. Adjudicar juicios de valor a la acción en representación es tan subjetivo como complejo, pero si coincidimos en que es la acción la médula de la idea de representación, por ende sin acción de por medio no hay nada que representar.

Por lo tanto cuando miramos un cuadro hiperrealista nuestro asombro debiese ser por la increíble semejanza a una fotografía, mas que a la realidad misma, ya que la fotografía es la que congela una escena abstrayendo de ella la acción y por ende el factor tiempo que la constituye.

Una vez que otorgamos la innegable presencia del tiempo en conjugación con el espacio estamos otorgando también mayor

verosimilitud, la escena es un devenir del espacio con distintos y en distintos tiempos, lo que vuelve mas compleja su representación pero que finalmente como resultado debe ser infinitamente mas familiar al espectador. Los egipcios no estaban equivocados al representar sus soldados con escorzos, ya que estos escorzos configuran el espacio y el movimiento del tiempo en la escena , es el movimiento del cuerpo, es la interacción del punto de vista y el transcurso de su acción lo que construían en estas escenas. “Lo cierto es que el arte egipcio no se basa en lo que el artista podría ver en un momento dado, sino en lo que sabía que pertenecía a una persona o una escena”³⁸, quizás debíamos desarrollar todo aquel continuo estudio de la perspectiva y la “realidad” para darnos cuenta que finalmente la verosimilitud de una escena se construye no a través de la copia estática de los objetos y su entorno, quizás los primeros artistas ya habían resuelto el método en que se debía representar y no quisimos aceptarlo porque de alguna manera nuestro cerebro nos condiciona a completar las imágenes de las cosas en la medida en que sabemos cómo es que estas se estructuran, pero no nos dimos cuenta sino hasta finales del siglo XIX cuando “el arte ha perdido su

³⁸ E.H. Gombrich. La Historia del Arte (decimosexta edición inglesa). E. Diana, CONACULTA México. 1999. Pag. 39

estabilidad, porque los artistas han descubierto que la sencilla exigencia de pintar lo que ven es contradictoria en si misma”³⁹

³⁹ E.H. Gombrich. La Historia del Arte (decimosexta edición inglesa). E. Diana, CONACULTA México. 1999. Pag. 432

Capítulo III

3.1. En búsqueda de la imagen coherente

3.1.1. Conversiones de mundos, yuxtaposición de realidades.

Que la pintura, o las artes plásticas, son un medio de investigación de la naturaleza es un hecho, lo que está en tela de juicio hoy por hoy es ¿cuanto mas hemos de investigar con ello? o si ya lo hemos analizado todo. El pintor John Constable desarrollo su trabajo recurriendo a esta investigación para lograr cada vez una expresión mas perfecta de su propia versión de los paisajes “y es el hecho que hay artistas que piensan que el terreno al que Constable dedicó sus esfuerzos científicos está ya del todo investigado y que ellos tienen que encaminarse a zonas diferentes para hacer experimentos”⁴⁰. Pero cualquiera que comience una investigación sabrá que estas nunca terminan, siempre hay factores nuevos por descubrir y puntos de vista diferentes que observar.

La perspectiva nos ayuda a construir la realidad, claro que dependiendo del punto de vista es cómo se desarrolle esta construcción,

⁴⁰ E.H.Gombrich. *Arte e Ilusión, estudio sobre la psicología de representación pictórica.* Editorial Phaidon, New York. 1960 Pag. 30

pero ¿cómo saber cual es el punto de vista correcto? ¿hay mas de un punto de vista correcto?, “el conocimiento teórico de cómo aparecían necesariamente las cosas del mundo visible aumentó, más que disminuyó, a través del descubrimiento de la perspectiva científica y el estudio de la anatomía”. Luego de analizar la imagen y la búsqueda de la objetividad en ella nos damos cuenta que la real coherencia de la interpretación visual nunca logra ser comprendida, ni si quiera digo que la estemos comprendiendo ahora, pero si podemos sentir cierto alivio en que no existe ya una forma correcta de llevarla a cabo, pero quizá si muchas formas prudentes. Como nos dice Yates “la actitud prudente, ¿no es acaso por si sola la negación de obedecer a la dinámica inmediata de la imagen?”⁴¹

La perspectiva resuelve la dimensión de los objetos en el espacio, más es la posición del objeto lo que determina la perspectiva, esta nace desde la posición del sujeto, es decir del punto de vista, y es determinada por el objeto según cómo se muestre este, cómo se revela y cómo aparece ante nuestros ojos. El objeto cambia en dimensión y extensión según la perspectiva, pero es un punto de esta lo que termina de construirlo tal como se espera que este sea. La inminente información empírica de la constante experiencia visual, inevitablemente, crea la

⁴¹ Steves Yates (ed.). Poéticas del espacio. Editorial Gustavo Gili SA, FotoGGrafía. Barcelona, 2002. Pag 55

imagen desde el mismo inconstante del movimiento, ya sea de los ojos, del sujeto o del objeto, lo que deforma, según la noción académica de esta, la construcción de la escena.

La validez de los diferentes puntos de vista, por lo tanto, es innegable, y varios puntos de vista pueden generar verdades sugerentes e interesantes mas verosímiles, y es la verosimilitud la que nos conlleva al placer.

Aquello que hemos estudiado durante siglos no es mas que una corrección visual que nos muestra lo que se supone que debemos ver, no lo que es realmente. Nos limita al punto de vista “correcto”, en donde encontramos imágenes conocidas, repetidas y comunes. Nos volvimos expertos a la hora de definir cómo es que debe ser un objeto en forma y color, limitados a la forma y color que en algún minuto se definió como la correcta.

Cada punto de vista revela una verdad, una realidad, un cuadro frente a nuestros ojos que no siempre estamos atentos a experimentar. Una vez que nos liberemos de la doctrina racionalista y limitada de la perspectiva como “corrección” visual y aceptemos nuestra subjetividad como realidad objetiva, incorporando a la interpretación todos los elementos que se presentan ante nosotros en cada escena, apreciaremos la versatilidad en toda su extension y presentación. Es

prácticamente un paradigma la manera en que representamos las cosas porque por alguna razón creemos que así debe ser.

Si aludimos en las obras bidimensionales a lo largo de la historia, caeremos en cuenta que estas obras no permiten al espectador interpretar la escena desde un punto de vista diferente a la que el pintor, o creador, nos “propone”. La “verdad” de estas obras está construida bajo la corrección visual de la perspectiva.

La perspectiva nos permite un “orden de apariencias visuales”, ¿que sucede con aquello que no es aparente? ¿que sucede con lo que está oculto detrás de lo aparente? Ejemplo; El cubismo presenta ante los ojos del espectador la realidad ampliada, los distintos puntos de vista de un objeto en una misma escena, es la construcción sin corrección visual, es la verdad del objeto. Una silla no tiene una cara, una silla es en su total interacción con el espacio, es en su complejidad situada en el tiempo y el espacio. No solo es el espacio un determinante de la percepción, también lo es el tiempo y la relatividad de este. El objeto es lo que dice ser hoy como también lo es mañana y el tiempo que transcurre configura al objeto según sus factores. Hay que aclarar por lo tanto que la

perspectiva, después de todo, “había sido inventada para ayudar a los pintores a crear la ilusión de espacio”⁴²

Buscamos verosimilitud en la representación de nuestras obras, pero aun tenemos un concepto errado de la realidad, no de la realidad como la percibimos, si no de la realidad como la representamos. Porque percibimos la inmensidad del espacio, percibimos lo relativo del tiempo, entendemos la existencia en este fenómeno de variantes infinitas y realidades paralelas. Entonces, ¿porque nos retratamos o nos representamos como si estuviésemos congelados frente a una pantalla plana todo el tiempo, como también lo hacemos en la fotografía?. La fotografía, como estamos acostumbrados a verla, no es el símil de una pintura, no es tampoco la copia de la realidad, la fotografía es una escena, tiempo y espacio congelada desde un único y desinformado punto de vista. No es el retrato de una situación, de un momento, es un punto de vista estancado en el tiempo. La pintura sin embargo debiese ser la búsqueda de la representación de la realidad tal y como la percibimos, independiente de la bidimensionalidad de su formato, la pintura puede expandir sus posibilidades dadas las interacciones visuales que esta

⁴² E.H. Gombrich. La Historia del Arte (decimosexta edición inglesa). E. Diana, CONACULTA México. 1999. Pag. 418

proyecte. “Porque tampoco el artista puede transcribir lo que ve; solo puede trasladarlo a los términos de su procedimiento, de su medio”⁴³

El medioevo tuvo ciertas luces de la necesidad de construir la realidad como experiencia y no como una fotografía. Panofsky le llama a esta etapa la “desintegración de la concepción de la perspectiva”. Claro que esto se debe a que los artistas del medioevo desracionalizaban la composición de una imagen al dotar de protagonismo a ciertos elementos que descomponían el espacio y eliminaban la complejidad del resto de la escena. El gótico entiende la tridimensionalidad de su entorno y los elementos sobresalen por si solos y como elementos independientes que interactúan con su espacio pero no con el tiempo. Panofsky en un análisis del arte “románico” explica que en dicha época la superficie del cuadro no es más que superficie, la superficie necesariamente bidimensional de un plano pictórico material y no aquello que se supone que deban expresar las superficies de las obras “una especie de vaga alusión a una especialidad inmaterial”⁴⁴, una ventana. Pero me pregunto ¿es eso lo que esperan los artistas cegados al método de perspectiva como corrección visual? o finalmente ¿aluden estas obras a una espacialidad inmaterial?. Si

⁴³ E.H.Gombrich. Arte e Ilusión, estudio sobre la psicología de representación pictórica. Editorial Phaidon, New York. 1960. Pag. 30

⁴⁴ Erwin Panofsky. La perspectiva como forma simbólica (2º edición en Fábula). Fábula Tus Quets Editores. España. 2003. Pag 33

nuestro entorno fuese la caverna y las obras las sombras, de seguro entenderíamos la realidad como un espacio impenetrable, estático y plano; esto no es el espacio como en realidad lo experimentamos, “una pintura sobre una superficie plana, desde luego, no puede ser nunca un modelo a escala. Solo puede representar relaciones idénticas en dos dimensiones, y no en tres”⁴⁵

Debemos darle créditos a la perspectiva pero el punto es que debiésemos entender como perspectiva correcta aquella que incluye la influencia del tiempo en una escena, pero resulta que esta es una solución empíricamente desarrollada que por su característica posición visual, lejana a la “idea” de las cosas, resulta ser una construcción probablemente sobrenatural, pero de aspecto cotidiano, que contradictoriamente trae las obras al mundo terrenal. La apariencia de las cosas se entiende por como creemos que se ven y no como realmente lo son.

En los inicios de “La perspectiva como forma simbólica” de Panofsky el alude a un ideal de perspectiva como “la construcción de un espacio totalmente racional, es decir, infinito, constante y homogéneo”⁴⁶.

⁴⁵ E.H.Gombrich. Arte e Ilusión, estudio sobre la psicología de representación pictórica. Editorial Phaidon, New York. 1960. Pag. 241

⁴⁶ Erwin Panofsky. La perspectiva como forma simbólica (2º edición en Fábula). Fábula Tus Quets Editores. España. 2003. Pag 12

En este punto podemos estar de acuerdo con el autor en que la racionalidad es justamente la búsqueda de lo real y que efectivamente el espacio es infinito, constante y homogéneo, pero si desde un principio tenemos clara esta argumentación ¿por qué es que no se ve representada en las obras “realistas”? Nos referimos a realismo e hiperrealismo cuando hablamos de representaciones que parecen fotografías de una escena, con conjugación de colores que parecen igualar nuestros tonos de piel o las luz reflejada en el agua, pero no se traduce en ello todo lo que acontece en dicha escena en su realidad, porque como ya hemos dicho esa forma y color está limitado por el momento y lugar del punto en que se observa, ósea desde un único y desinformado punto de vista.

La búsqueda racional de la construcción del cuadro inspira diferentes métodos de desarrollo, pero el mas popular y el que logra resultados mas confiables es a la larga aquel fundamentado en las matemáticas. Contradictoriamente luego con la perspectiva y la direccionalidad hacia el punto de fuga no siempre las obras resultan tan verosímiles como ha de esperarse ya que el devenir del arte fue característica principal del hombre moderno, quien busca diferentes caminos para la representación, caminos que tienen mas sentido si por fin abandonamos la estructura matemática de la representación y nos acordamos de nuestra subjetividad latente. Las matemáticas fueron

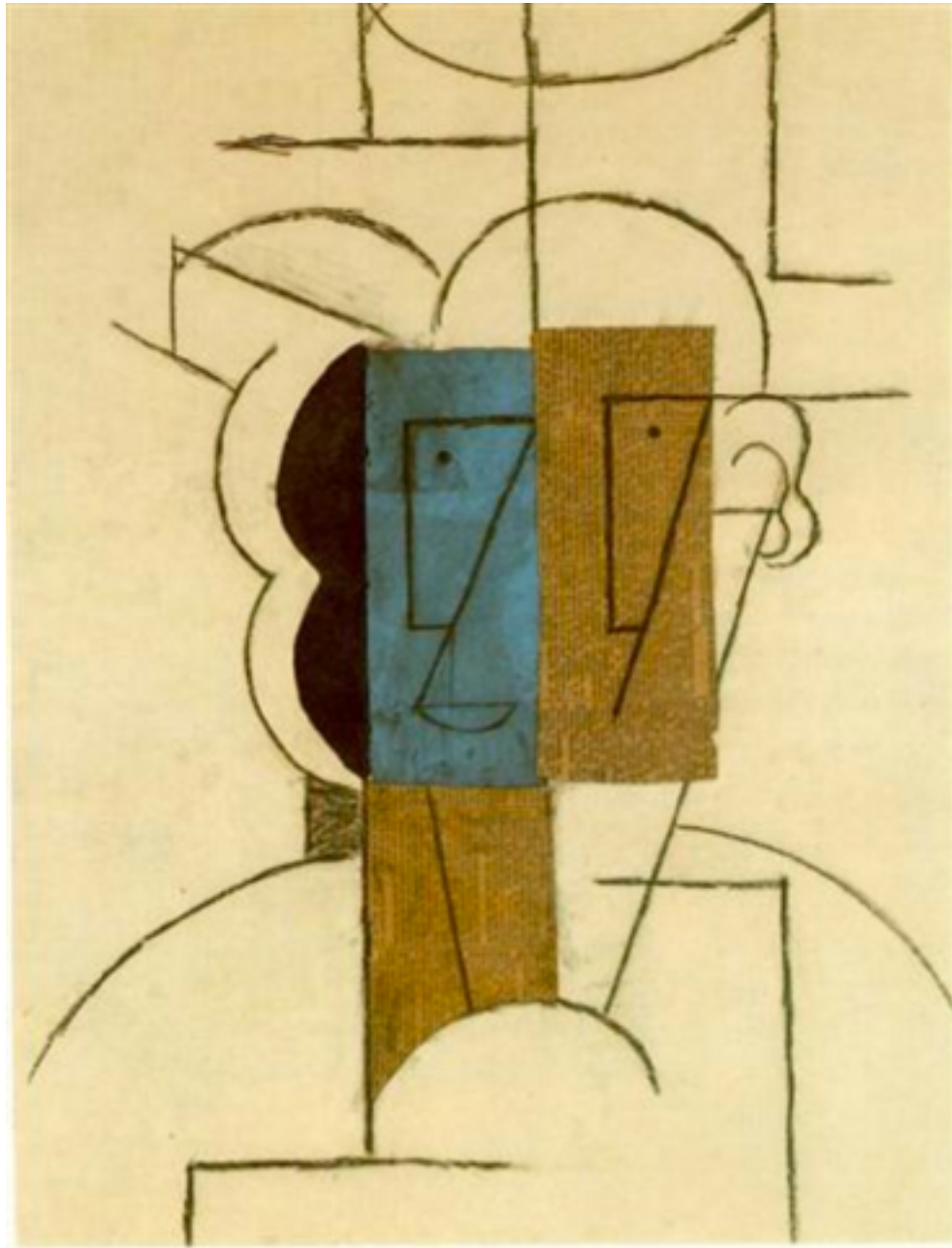
elementales en una época en que se estaba conociendo el espacio y su tridimensionalidad, y el arte era un medio del estudio científico, y es gracias a ello que hoy en día podemos descomponer una imagen y aun así entenderla.

Es por eso que me refiero principalmente al renacimiento cuando expongo los estudios geométricos de la perspectiva, porque si bien hoy en día utilizamos este tipo de construcción, me atrevo a decir que es una noción casi apriori que han de entender los artistas en su desarrollo, el arte hoy no se basa en estas construcciones sobre una pirámide visual, pero si hemos de conocerla y entenderla para la realización de nuevos espacios, muchos de ellos que no reflejan la realidad tal y como la vemos pero si aludiendo a ella. No me refiero a que se estén invalidando los criterios del espacio geométrico euclidiano, si no que estos están tan incorporados a la teoría de la construcción, de forma casi inconsciente, en la sociedad artística contemporánea que ya no es necesario explicitarlos.

3.1.1. La evolución del impresionismo y la realidad visual

Nuestra mente es muy poderosa, por lo tanto nuestra imaginación también lo es. Tenemos tal cantidad de información empírica que somos capaces de construir un mundo completo dentro de ella, ejercicio que probablemente hace un artista o un cineasta cuando imagina su trabajo. Por lo tanto no a de sorprendernos que nuestra mente construya y complete obras que parecen poco resueltas, como lo sería “Cabeza de un hombre con sombrero” (1912) de Picasso; esta obra nos da la idea de una cabeza con sombrero y la construimos como tal solo por que en ella se manifiestan ciertos símbolos que aluden a partes esenciales que tenemos de la idea de una cabeza y un sombrero. “El ojo humano es un maravilloso instrumento. No hay mas que darle la dirección adecuada y él crea la forma total que sabe”⁴⁷

⁴⁷ E.H. Gombrich. La Historia del Arte (decimosexta edición inglesa). E. Diana, CONACULTA México. 1999. Pag. 401



Cabeza de un hombre con sombrero, Pablo Picasso 1912

Carbón y collage sobre papel, 62,2cm x 47,3cm

Realicemos ahora un ejercicio simple y preguntémonos ¿cómo miramos? o ¿que vemos cuando miramos? Entonces, ¿que estamos mirando en este momento?. Bueno vamos a usar este texto como ejemplo ya que se supone que esto es lo que estamos mirando; fijemos la mirada, detengámonos **aquí**. ¿Que ocurre cuando detenemos la mirada en **aquí**? Ocurre que la palabra en la que estamos fijos tiene perfecto sentido, pero también ocurre que todo cuanto está al rededor de ella comienza a perder sentido, no importa cuanto nos acerquemos a ella o nos alejemos, sigue siendo la palabra **aquí** fuerte y clara pero todo los demás mas bien confuso, y a medida que los objetos se van alejando de esta palabra (o punto fijo al cual estamos mirando) se van volviendo mas y mas confusos aún. El paradigma es que sabemos que objetos son, podemos describirlos incluso, pero no porque entendamos la información visual que nos entregan en ese instante, si no porque ya lo sabíamos, “podemos saber cómo son, pero no verlos”⁴⁸. Ahora miremos a nuestro alrededor, intentemos mirar todo cuanto nos rodea, ¿que ocurre?. No podemos mirar todo, inevitablemente vamos a fijar nuestra vista en un punto en particular, y luego podemos cambiarlo para observar mas, pero siempre es un punto en donde está situada nuestra vista, nunca vamos a ver todos los objetos al

⁴⁸ ⁴⁸ E.H. Gombrich. La Historia del Arte (decimosexta edición inglesa). E. Diana, CONACULTA México. 1999. Pag. 397

mismo tiempo, no podemos hacerlo, por lo tanto lo que estamos viendo es una fusión de color y forma que determina cierta información específica con la cual nuestro cerebro hace el trabajo de reconocer y separar cada objeto en si mismo para entender lo que está frente a nosotros.

Los impresionistas deben haber utilizado el mismo ejercicio, entendieron que cuando “vemos” el mundo tiene sentido incluso a través de esta información borrosa que estamos recibiendo, tiene sentido porque lo conocemos y eso es lo que hemos traducido a la reproducción artística durante siglos, pero nunca antes nos percatamos, al menos no inscrito en una obra, de que lo que vemos realmente es un cúmulo de manchas e imágenes borrosas del conjunto de una escena, con distorsión de colores y de formas indefinidas. El movimiento impresionista tenía al respecto un propósito opositor a los maestros de la antigüedad, “su exploración de los reflejos del color, así como sus experiencias con la pincelada suelta, se encaminaban a crear una ilusión aun mas perfecta de la impresión visual”⁴⁹ y es que con esta nueva técnica estarían interpretando todo lo que se presenta ante los ojos del artista, no lo que el sabe que está ahí. Ya no buscamos retratar la idea de los objetos que componen una escena, ahora la búsqueda es de retratar el mundo tal cual lo percibimos, todos los rasgos

⁴⁹ E.H. Gombrich. La Historia del Arte (decimosexta edición inglesa). E. Diana, CONACULTA México. 1999. Pag. 413

que en el encontramos, buscamos interpretar la completa experiencia visual que corresponde a una escena.

Este descubrimiento fue en sus inicios una revolución renegada por los clásicos del arte, se tomó como una aberración al arte académico y su “perfecta” representación de la naturaleza, las exposiciones estaban vacías y la gente no entendía lo que se proyectaba en estos cuadros. Pero como ocurre con todas las expresiones del arte, mas tarde fueron apreciando el sentido de la obra, quizás no porque realmente el receptor fue consciente de lo que en este tipo de cuadros se representaba, si no porque resultaba finalmente agradable a la vista, y esto se debía a que efectivamente estaban viendo reflejada su propia forma de ver el mundo, solo que no lo sabían.

Otro factor importante, del que ya hablamos, es el tiempo, por tanto como no solo no vemos con definición la forma y color del conjunto de objetos de nuestra escena, sino que tampoco estamos frente a escenas estáticas, no importa que ocurra o que no ocurra en la escena, siempre transcurre el tiempo en ella.

Hockney nos dice; “Piensa en estas palabras; real, natural, fotográfico, fiel a la vida, ¿a que no referimos cuando ocupamos estas

palabras?”⁵⁰, Hockney como artista y metódico estudioso del arte, y la evolución de esta, desarrolló obras que buscaban la fidelidad de un momento de una escena que, evidentemente, indica el tiempo en él, y no solo el tiempo, si no, los distintos puntos de vista que tenemos en el tiempo en que observamos una escena. Proyectó en su obra la manera en que veía las cosas y la sintetizó en múltiples fotografías de un mismo suceso que construyen un todo mas complejo pero al mismo tiempo mas verosímil. Todo cambia en cada milésima fracción de segundo, ya sea por nuestra condición bifocal, por el inevitable movimiento, por el cambio de luz, por el pasar del tiempo, etc y no deberíamos obviar esta información, debemos incorporar este fenómeno a la interpretación si queremos proyectarla tal cual recibimos la información del exterior, tal cual es la naturaleza. Al igual que con las tendencias anteriores que dieron inicio a este planteamiento, aceptar la realidad desde esta mirada múltiple y móvil será incomodo ya que estamos educados para aceptar la representación tradicional y primitiva que manipula las imágenes estáticas y planas como cualquier cuadro “realista o hiperrealista” de ayer y hoy.

Bajo este análisis no son las formas de los objetos o de la naturaleza lo que importan, no son las cosas en si, lo que importa, lo que

⁵⁰ David Hockney, Secret Knowledge [Video], BBC, Holywood. 2002. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=JKbFZIpNK10>

hace ruido y resulta necesario de abordar es lo que ocurre con todo aquello que hace sinergia en una escena; esto incluye la luz el tiempo y el espacio que se yuxtaponen para crear el todo. Y toda la historia del arte en cuanto a representación resulta ser un largo camino en que el artista aprendía a pintar, a esculpir, a construir mas que a ver. Debemos despojarnos de todas esas ideas tatuadas en nuestra mente, las que se han convertido prácticamente en creencias religiosas, respecto a la correcta representación y abrir los ojos a lo que realmente está sucediendo a nuestro alrededor para luego intentar reproducirlo.

Freud habla de los pensamientos en estado de vigilia encadenados a conocimientos empíricos e irrevocables del análisis particular de cada quien, que es cuando uno duerme y vuelve de cierta manera el niño virgen de ideas pre concebidas. No advertimos que nos importa mas que las cosas se vean perfectamente bien hechas, que el fundamento de las obras deja de ser un cuestionamiento, y por tanto, deja de ser un imprescindible en las obras de los creadores.

Dice Gombrich que la palabra arte ha significado cosas distintas en épocas distintas, esto ya que el objetivo del arte siempre fue variando según las necesidades que su contexto histórico requerían, pero se olvida que es el arte finalmente la búsqueda de mostrar de la mejor

forma aquello que es pertinente y que si esto resulta ser bello resulta también ser admirado y al ser admirado la gente lo cataloga como “arte”. Porque lo bello no necesariamente es aquello que concebimos como bello según diccionario, bella también es la experiencia que provoca un cuadro que sublima nuestra vivencia ante el.

La realidad está dotada de mas dimensiones de las que podemos comprender, el tiempo por ejemplo resulta tan abstracto como un sentimiento pero sin embargo lo vemos y lo entendemos. Quizás no podemos imitar todo y cuanto ocurre frente a nosotros, quizás debemos elegir qué y cómo representar, he ahí el análisis sensible que se apodera de nuestras decisiones y se manifiesta en su elección. Hace cientos de años elegimos imitar la forma y el color de los objetos dispuestos en escenas unos al lado del otro. Hoy estamos eligiendo mostrar la esencia total de la naturaleza y sus dimensiones.

Los distintos puntos de vista con sus distintos ángulos, cercanía o lejanías, construyen la profundidad necesaria para hacer verosímil la imagen, la perspectiva exacta es aquella que se estudia desde la mirada de un solo ojo, ya que ambos ojos interactúan desde posiciones diferentes y por tanto ven realidades y puntos de vista diferentes

“El descubrimiento de las leyes de la perspectiva jugó un papel mucho más importante en la evolución de la cultura humana que en la del arte.

Su aporte fue mayor a la educación de la visión que a la de la pintura como arte. Penetró, por así decirlo, en los rudimentos de la pintura, pero tiene más importancia el que se haya convertido, hoy en día, en un elemento indispensable de la conciencia común de toda persona culta”⁵¹

⁵¹ Adolfo Sánchez Vásquez, Antología, textos de estética y teoría del arte. Universidad Nacional Autónoma de México, Direcciónn General de Publicaciones. México. 1978. pag. 275

3.1.2. De cómo encontré mi propia proyección visual; ejercicios previos, dibujos, análisis visual

La construcción espacial se manifestó tras el devenir de preguntas y reflexiones visuales que no me permitían realizar una imagen con espontaneidad sin que me resultara imprecisa y poco realista, a pesar de que el medio de la fotografía uno espera que sea fidedigno a la naturaleza, no resultaba ser tan verosímil como lo creí.

Cuando tienes una cámara en mano lo único que la gente espera es que obtures y captures el momento, pero ¿el momento cómo? ¿que es lo que tengo que capturar y cómo? ¿tengo que capturar esto según tu lo ves o cómo yo lo veo? y ¿que pasa si no vemos las cosas de igual manera? Quizás parezcan preguntas cuya respuesta es obvia, pues claro que no todos vemos las cosas igual, el significante que le damos a las cosas está determinada por nuestra historia y contexto, no todos adjudicamos el mismo significante a un oso de peluche o a un payaso.

Pero mi pregunta iba hacia otro lado, hacia cómo realmente vemos, en cuanto al acto mismo de mirar.

Obviamente esta retórica nace después de la creación; en el año 2008 desarrollo una serie de retratos al departamento en el que vivía, retratos que parecían descomponer su intensidad de escena pero que se componen a la vez del ensamble de imágenes del mismo espacio, de manera que pudiese abarcar mayor amplitud de él. Si bien en ese momento no tenían ninguna fundamento teórico, fueron las primeras expresiones de la inquietud visual que vendrían en camino. El espacio y la escena que se configura en él no son un cuadro plano enmarcado en un rectángulo, no hay márgenes; lo que se proyecta en nuestros ojos pareciera estar limitado por el ángulo de visión al cual pertenece pero ¿donde está ese margen? mas bien parece ser que la imagen se va atenuando, mas bien nos da la impresión de que a medida que se aleja la imagen del punto en el cual estamos concentrados se va desvaneciendo como si nuestros ojos ya no pudiesen leer lo que ocurre mas allá.



Ejercicio 1, Serie "collage de casa" 2008

Fotografía digital, 72 dpi 22cm x 9cm



Ejercicio 2, Serie "collage de casa" 2008

Fotografía digital, 72 dpi 55cm x 48cm

Mas adelante comienzo a crear una serie de dibujos inspirados en el “cómo vemos a la persona” y cómo la conocemos en cuanto a su fisonomía. Un retrato frontal de la cara, con facciones estrictamente delineadas y rasgos similares a los del modelo no parecían suficiente en cuanto a lo que pretendía demostrar, si cuando estamos parados frente a alguien conversando, por ejemplo, no estamos frente a una pared estática, el modelo, o la persona, se mueve inevitablemente interactuando con el tiempo y el espacio en que se encuentra, las expresiones faciales finalmente nos demuestran de mejor manera cómo es que “es” realmente una persona, eso no lo lograría un retrato de una cara estática poseída de una sola y única expresión. Buscando la forma de representar en el dibujo aquello que yo veía cuando estaba frente a otro comencé a retratar con ligeros trazos del lápiz los movimientos de la persona, me dediqué a dibujar aquellas expresiones que nacían una y otra vez en un mismo plano. No puedes evidentemente dibujar el movimiento en el tiempo, pero si puedes sugerirlo, y eso es lo que intenté hacer, sugerí con cada ligera representación de las expresiones el movimiento de la persona, entonces encontré en ello un retrato mas parecido a la idea que yo tenía de estas personas, no buscaba realizar un dibujo perfecto con detalles perfectos del modelo, porque no son esos detalles lo que quedan



Serie “Retratos en movimiento” 2010

Carboncillo sobre papel, 140cm x 200cm



Detalle Serie “Retratos en movimiento” 2010

Carboncillo sobre papel, 35cm x 50cm

en mi memoria como recuerdo cuando la persona ya no está; lo que queda ahí, la imagen que sigue estando en mi cabeza es de la impresión que esa persona deja en mi y la impresión es el conjunto de acciones y expresiones del modelo. Dado el resultado de los retratos dibujados empiezo a entender cómo es que la imagen fragmentada tiene de alguna manera mas sentido que el resto, la construcción del espacio mediante fragmentos es ahora mas atractivo y sugerente que una imagen clásica.

Me pregunto ¿cómo puedo crear esta misma representación mediante la fotografía? La imagen fotográfica es objetivamente retrato de un momento preciso sin mas ni menos, pero también ¿a que corresponde ese momento preciso? ¿es una milésima de segundo? Una cámara fotográfica promedio puede captar imágenes desde 1ms a 60s, incluso hay cámaras que tienen la opción B⁵² lo que significa que puede capturar todo lo que vaya transcurriendo en la escena durante el tiempo que dure el disparo, aparentemente me estaba acercando al problema de la representación visual que se me presentaba, pero una vez que comencé a hacer ejercicios de fotografía de larga exposición seguía faltando algo y es que claro; el ojo que veía estaba quieto. Que el ojo que captura la imagen

⁵² Modo Bulb: Es el modo en que el obturador queda completamente abierto exponiendo la película mientras se aprieta el disparador, si este se suelta el obturador se cierra.

este quieto tampoco me otorgaba el resultado que buscaba, seguía viéndose la imagen poco coherente y forzada, y es ahí cuando encuentro el texto de Panofsky sobre la perspectiva; me introduzco en este texto y a medida que voy avanzando en él voy entendiendo cómo es que la perspectiva construye los elementos situados en el espacio de manera perfecta y fiel a los objetos y voy observando a mi alrededor todo dentro de una cuadrícula en donde se sitúan las cosas que veo dentro de este plano matemático. Pero ¿por qué Panofsky no habla del tiempo? ¿cómo interactuar estas leyes euclidianas con la acción de los elementos?

La imagen volvió a ser estática en la hoja, de alguna manera la teoría estaba limitando el desarrollo visual que había generado espontáneamente, intenté incorporar esta teoría de la perspectiva a la fotografía nuevamente y comencé a capturar diferentes imágenes de los lugares que habitaba, al igual que el collage de mi primer departamento, y las superpuse a la escena original tratando de encajarlas.



“Collage in situ 1” 2010

Collage de papel sobre escena, fotografía digital 72dpi 33cm x 22cm



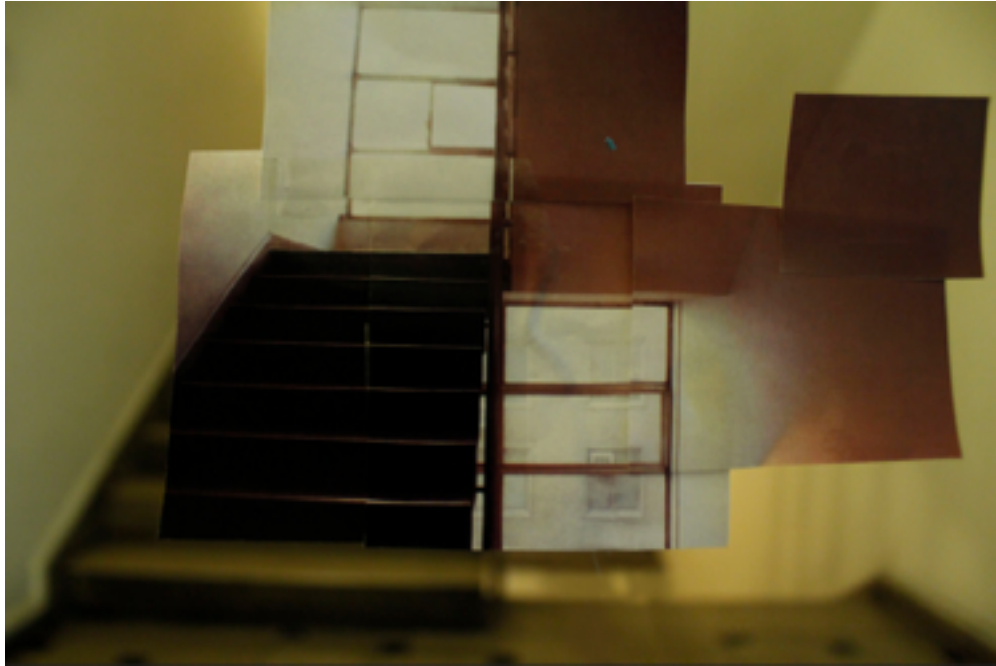
“Collage in situ 2” 2010

Collage de papel sobre escena, fotografía digital 72dpi 33cm x 22cm



“Collage in situ 3” 2010

Collage de papel sobre escena, fotografía digital 72dpi 33cm x 22cm



“Collage in situ 4” 2010

Collage de papel sobre escena, fotografía digital 72dpi 33cm x 22cm



“Collage in situ 5” 2010

Collage de papel sobre escena, fotografía digital 72dpi 33cm x 22cm

Lo que ocurrió en este ejercicio fue tan revelador como el libro de Panofsky pero me volvería a contextualizar en aquel problema con el que construí el primer collage.

Cada fotografía fue instalada en el lugar preciso para que encajara con el fondo desde la posición en que la cámara se situaba, y, a pesar de que las imágenes eran tomadas desde el mismo lugar, nunca quedaron perfectamente acopladas a la imagen original de fondo, que no era otra fotografía si no que era la escena in situ.

Tras intentar una y otra vez voy descubriendo dos factores decisivos en el desarrollo final de esta investigación: el punto de vista y el color. Al posicionar las imágenes también tenía que mover la cámara y al mover la cámara estaba modificando el punto de vista una y otra vez, me di cuenta que por pequeño que fuese el movimiento el resultado de la imagen era siempre diferente, que los ángulos que se proyectaban desde el lente hacia la escena cambiaban, por lo tanto llegué a una simple conclusión; la imagen no se construye desde un solo y único punto de vista.

Permití que el resultado del collage sobre la escena hablara por si solo y entendí que incluso la distorsión que aparentemente se generaba al no encajar perfectamente con el fondo, era aun mas atractivo que la escena por si sola, ya que de alguna manera representaba

la imagen desprovista de nitidez que se desarrolla en la visión general. En algunos casos incluso el papel de la fotografía se curvaba, y aun así la imagen tenía sentido, el mismo sentido que tiene cuando la miraba a través de mi ojos, ambos ojos, y no a través del visor de la cámara. Sumado a esto, en cada ejercicio el collage tenía colores, luces y sombras diferentes a la escena real, algunos eran mas fríos, otros más cálidos, algunos estaban llenos de luz y otros oscuros.

Claro, en este caso podemos pensar que la impresora no estaría bien calibrada por eso las fotografías cambiaban el color cuando se imprimían, es probable, pero gracias a este error de impresión entendí que la escena cambia, que la luz cambia, y si la luz cambia todo cambia, los colores no son los mismos en la mañana, en la tarde y en la noche, no son ni siquiera los mismos después de minutos de diferencia al tomar una fotografía, no son los mismos en invierno o en verano, nunca son los mismos, si pasó un camión rojo por afuera la luz se va a proyectar con el color de ese camión a través de la ventana y toda la escena va a cambiar, una vez mas. Por lo tanto el resultado del ejercicio que estaba buscando era imposible, pero lo que podía resultar de verdad podía ser mas interesante o quizás mas verosímil.

Debía intentar capturar la escena como la vivimos, capturar el momento, la acción y la variabilidad de esta, desde los distintos puntos

de vista que me podía permitir, buscar una escena cualquiera, porque cualquier escena tiene el mismo tipo de interacción visual con el sujeto, luego observarla de la misma manera que lo haría en lo cotidiano, quieta, en movimiento, por un espacio de tiempo, etc.

Realicé el mismo ejercicio que hice con carboncillo sobre papel años atrás pero esta vez lo trabajé desde la fotografía. Me interesaba ver el resultado de esto a través de la imagen fidedigna que muestra una fotografía pero con el trabajo tiempo-espacio incorporado, claro que esta vez capturé tantas imágenes como grados hay al rededor de la person, es decir; parada frente el sujeto capturo la primera toma, luego la siguiente medio paso a mi derecha y así sucesivamente hasta retornar al mismo lugar en que comencé. Claro, el resultado era atractivo, la persona que fue retratada perdía la conformidad de una única expresión, que es lo que vemos en una fotografía regular, se incorpora todo y cuanto ocurría a su alrededor, el espacio era mas homogéneo, los arboles y edificios se volvieron una sola atmósfera que envolvía al sujeto, la luz variaba en cada toma y por lo tanto la escena perdía una dirección fija en el mapa, la imagen se volvió compleja pero mas parecida a una trama, a una textura que a una representación de una escena. Había seguido los pasos exactos que delimité para trabajar con la imagen coherente, pero no me percaté que estaba olvidando lo mas importante; el punto fijo en común. Si bien se

entiende el sujeto como objeto en común retratado en cada fotografía, no es un punto y como ya dije cuando miramos estamos enfocados en un único punto, es por eso que esta imagen pierde verosimilitud y se vuelve solo textura atmosférica, porque no mantuvo el punto fijo en común que determinaría “que es lo que se está viendo”.



“Prueba de imagen tiempo-espacio” 2015

Collage, superposición de fotografías. 300dpi 61cm x 40cm

Este es el momento en donde la obra comienza a tener una estructura coherente con la teoría que estaba desarrollando, así es que no me demoré en realizar el siguiente ejercicio que me comprobara aquello, y busqué escenas cotidianas para comenzar.

La primera que utilicé fue una de las vista desde mi ventana, quería utilizar una escena en que hubiese un elemento protagónico evidente ya que leyendo sobre el impresionismo recordé aquello de que uno fija la vista en un punto y no en todos los objetos la mismo tiempo, como lo expliqué anteriormente, y así fabricar esta imagen que alude a la visión subjetiva que se fija en un punto y cuyo entorno es borroso e indefinido. Finalmente capturé las imágenes, parada frente a la ventana obturé mi cámara al rededor de 20 veces, disparos simultáneos que cambiaban junto a cada movimiento que yo hacía, luego al unir las imágenes en el editor busco en ellas el punto fijo en común, y las superpongo unas tras otra desde ese punto, por cierto con el mismo porcentaje de transparencia en cada imagen, al unirlas de esta manera los márgenes de cada fotografía van desapareciendo dentro del cuadro inicial, ya que elijo la primera imagen capturada que sirva de guía para ir insertando el resto de ellas. Como revelador de este fenómeno instalo tras las imágenes un fondo azul que me muestra cuales son los espacios con menos información visual que resultan de este ejercicio, si es que elimino la

fotografía guía inicial. Esto es solo un ejercicio para entender que no observamos la escena de forma pareja, que hay puntos de ella que son mas atractivos por una u otra razón y que van a quedar inevitablemente espacios con menos información que otros. El resultado fue nuevamente mas satisfactorio que el anterior, la reproducción comenzaba a tener sentido en cuanto a la teoría de la visión subjetiva que estaba creando, la escena ya no correspondía a un solo punto de vista, no estaba congelada en el tiempo, se entendía que partes eran mas protagónicas que otras, se entendía cual era el punto fijo de observación, y se veía como la imagen se iba desvaneciendo a medida que se aleja del punto fijo de observación hasta ser vacío en el plano blanco.



Serie de fotografías previas a componer imagen **“Sin título 1”** con collage. 2015



Ensamble de **“Sin título 1”**, fotografías de un objeto desde distintos puntos de vista con fondo azul para observar espacios con menor densidad.



“Sin título 1”, 2015

Collage, superposición de fotografías, 300dpi 52cm x 28cm

Imagen final del ejercicio de ensamble de fotografías de un mismo objeto desde diferentes puntos de vista.

Era necesario repetir el ejercicio pero ahora sin delimitar la imagen, como ya dije en el desarrollo de este texto, la escena que observamos a través de los ojos no tiene márgenes a pesar de que así lo creemos, la información visual solo se va esfumando, tal cual lo hizo Leonardo con su perspectiva, por lo tanto no tiene sentido delimitar la imagen representada tampoco.

El siguiente ejercicio que realicé fue en un espacio mucho mas abierto, eligiendo como punto, llamémoslo, de interés; un árbol. Repetí el mismo método para capturar las fotografías, y luego en el editor también, con la diferencia de que esta vez no limité el collage, utilicé un gran plano blanco en donde fui ensamblando imagen tras imagen y así construir la escena.

Y como es de esperar, y como bien dice Gombrich, “en arte, basta con que un problema se resuelva para que aparezcan otros”⁵³, había resuelto ya varias aristas de la representación visual que no coincidían con esta imagen visual que se proyecta desde la visión subjetiva, pero no se cumplía aquello de que el entorno que rodea al punto fijo, al que miramos, se vuelve cada vez mas confuso y difuminado. Así es que decido eliminar

⁵³ E.H. Gombrich. *La Historia del Arte* (decimosexta edición inglesa). E. Diana, CONACULTA México. 1999. Pag. 413

toda influencia de las leyes de la perspectiva que aún estaban interviniendo en la captura de la imagen y el resultado logra tener finalmente cierta coherencia con aquella imagen empírica que se proyecta desde el punto de vista subjetivo.



Fotografías previas a componer imagen **“Sin título 2”** con collage. 2015



“Sin título 2”, 2015

Collage, superposición de fotografías, 300dpi 53cm x 26cm

Imagen final del ejercicio de ensamble de fotografías de un mismo objeto desde diferentes puntos de vista, fondo blanco.

3.1.2. La coherencia de la imagen según la proyección visual de la artista: yo

Tan interesante como la investigación teórica fue el resultado visual, los ejercicios fueron evolucionando a medida en que fui incorporando mas análisis al problema, cada vez surgía una dificultad nueva pero al mismo tiempo me daba cuenta que no era la única preguntándose lo mismo, y los estudios que abarqué, principalmente del periodo impresionista, me permitieron observar con mayor claridad hacia donde se dirigía mi obra.

Comencé a repetir una vez mas el mismo ejercicio que las dos veces anteriores, pero utilicé esta vez puntos de vista con mayor variabilidad, observando y sin cambiar un mismo punto fijo solo variando la posición de la cual capturaba la fotografía, avanzando 3 pasos en la dirección contraria a las manecillas del reloj abarcando un ángulo de 90°

desde el punto de partida al final, esta vez no incluí el perímetro completo al rededor del objeto en cuestión por dos razones lógicas; la primera es que geográficamente es imposible dado el innegable acontecer arquitectónico de la escena, que impide avanzar mas allá del espacio entre cada edificación, y segundo, y mas importante, porque no solemos observar una escena en sus 360° posibles, ocurre, pero no es la norma habitual, por lo tanto designé una regla que podría repetir en cada escena en los siguientes ejercicios, el ángulo de 90° de perímetro.

A medida que avanzaba en las posiciones de captura me encontraba con un paisaje completamente diferente, no por lo que ahí estaba sino por lo que ahí ocurría, fue en este proceso en donde el “tiempo” cobró mayor protagonismo en las capturas. Podía ocurrir que en las distintas posiciones de captura apareciera un mismo personaje pero en diferentes acciones, mas cerca de la cámara o más lejos, podía ser el mismo árbol pero cambiando su silueta por el viento, un semáforo que en la primera captura no estaba y en las siguiente fue apareciendo de a poco, el espacio a estas alturas tenía más vida y más complejidad que en el ejercicio anterior.

Todo este avance se diferenció de inmediato al momento de ensamblar imagen sobre imagen en el editor, ya que el entorno del objeto, se volvía cada vez mas difuso, cada vez el tiempo se denotaba con mayor

claridad y las formas se desvanecían, pero el punto fijo que observaba permanecía prácticamente igual, al menos completamente legible y reconocible, no así su entorno.

El entorno no era objetivamente reconocible pero, si bajo esa distorsión y confusión visual, podía ser tan legible como el mismo edificio, ya que todo lo que ocurría podían ser escenas del cotidiano de cualquier individuo.

De forma espontánea, pero rigurosa, los retratos se fueron transformando en edificios, de alguna manera los edificios me podrían demostrar lo que había desarrollado en teoría, son objetos gigantes que no pasan desapercibidos de la vista de quien transite por el lugar, por lo tanto son escenas recurrentes en el imaginario de un individuo cualquiera, al menos de los que han estado ahí, y podían los resultados del ejercicio tener tanto sentido para quienes lo conocían como para mí, incluso para aquellos que no habían estado nunca ahí, ya que un edificio es una estructura recurrente y cotidiana. Pero tampoco podía ser cualquier edificio, debían ser aquellos que atraigan las miradas, independiente si uno es admirador de la arquitectura o todo lo contrario, estos debían ser puntos inevitables de observación.

Y es que aquello comenzaba a verse mucho mas parecido a la imagen que tenía en mi cabeza. Resultó esta vez un objeto protagónico

completamente identificable en su totalidad, el edificio es reconocible a primera vista, del cual los detalles son mas bien difusos o repetitivos, pero que en su conjunto es exactamente aquella estructura arquitectónica reconocida, en cambio todo aquello que lo rodea no tiene un sentido claro, no se puede identificar “que” o “quien” puede estar ahí, pero si podemos hacernos una idea de ello, sabemos que el ritmo y movimiento de la ciudad encierra personas, vehículos, naturaleza, animales domésticos, publicidad, otros edificios, etc. y todos estos elementos son reconocibles pero no identificables en si mismos. El espacio en movimiento nos da la idea de esta escena urbana cotidiana, nos muestra una pincelada del entorno y así la imagen, al mismo tiempo, se va desvaneciendo tal cual la información que tenemos de ella, la imagen no termina en un marco que nos dice que la escena terminaría ahí, si no en el vacío de aquello que no capturamos, por ende de aquello que no recordamos o que no observamos, aquello en lo que no nos detuvimos y aquello que no integramos a la escena.

La imagen es ahora confusa, distorsionada, compleja e inmensa, ahora tiene mas sentido, de alguna manera resulta familiar, verosímil y real.



“E1”, 2015

Collage, superposición de fotografías, 300dpi 75 x 75cm



“E2”, 2015

Collage, superposición de fotografías, 300dpi 75 x 75cm



“E3”, 2016

Collage, superposición de fotografías, 300dpi 75 x 75cm



“E4”, 2016

Collage, superposición de fotografías, 300dpi 75 x 75c



“E5”, 2016

Collage, superposición de fotografías, 300dpi 75 x 75cm



“E6”, 2016

Collage, superposición de fotografías, 300dpi 75 x 75cm

Capitulo IV

Conclusión

Estamos las 24 horas rodeados de información insistente e insostenible, objetos, personas, lugares, todo ocurre ante nuestros ojos sin detenerse. Pero no nos interesa toda esa información, no nos interesan todos los objetos o lugares que vemos, son algunos los que recordamos, son algunos los que retratamos.

Seguimos los métodos de construcción mediante perspectiva por siglos creyendo que ésta era la única y esencial regla de construcción visual, pero me atrevo a decir que la perspectiva ha sido un camino, sin duda necesario, para la construcción espacial moderna. La imagen finalmente dota de diferentes puntos de vista, desde la primordial característica binocular del sujeto hasta las diversas opciones que tenemos de observar una escena, en cuanto a espacio como tiempo. No parece justo para la inmensa gama de alternativas de reproducción que nos encerremos en normas matemáticas que limitan esta construcción.

Una fotografía captura un momento tal y cual se vio por un instante, delimitándolo por un marco que solo designa cuanto es que ingresa en el encuadre, pero la imagen dentro, consciente o no, pertenece al mismo momento, a la misma escena. La proyección que recibimos en el

momento preciso en que observamos una escena contempla mayor interacción espacial y temporal, y eso es lo que quise representar, no buscando una única y limitada forma de hacerlo, si no, entendiendo y manifestando la prudente acción de construir imágenes en cuanto a un nuevo punto de vista, o muchos a la vez.

La representación visual puede tener infinitos tipos de reproducciones, la idea de imagen se construye a través de la visión por tanto de la información que estamos recibiendo, y durante toda la historia del arte hemos explorado distintos métodos que la representen mejor.

La imagen que contemplamos, como ya dije en el desarrollo de esta memoria, no especifica cada detalle expuesto ante los ojos por si solo, cuando observamos nos enfocamos en un punto y si luego queremos retratar esta escena es probable que ese punto tenga la mayor claridad y similitud con el punto original, pero su entorno es cada vez mas y mas difuso, es por eso que la imagen que construyo se resuelve de esta manera. Lo que vemos a nuestro alrededor es para nuestra lectura visual, la idea de lo que sabemos que en el entorno se encuentra, por más que lo intentemos no lograremos retener y observar cada detalle de él, y es así cómo el impresionismo y la imagen que busqué tienen sentido.

Si me detengo a interpretar como es que retengo la secuencia visual, que nos estimula segundo a segundo, la percepción de

esa imagen se convierte en una masa de información texturizada de objetos conocidos, con un centro protagónico y evidente, y un desvanecer de elementos confusos conducidos a la nada, o la falta de información.

Bibliografía

- ARISTÓTELES. Poética. Madrid: Gredos, 1999.
- CACCIARI, MASSIMO. La ciudad. Editorial Gustavo Gili, SL. Barcelona, España. 4ªed 2009
- BENJAMIN, WALTER. “La obra de arte en la época su reproductibilidad técnica”. En: Discursos interrumpidos I. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- E.H.GOMBRICH. Arte e Ilusión, estudio sobre la psicología de representación pictórica. Editorial Phaidon, New York.
- E.H. GOMBRICH. La Historia del Arte (decimosexta edición inglesa). E. Diana, CONACULTA México. 1999. Pag. 43
- FERRARO, JOSEPH. ¿Tergiversó Engels el materialismo de Marx?. Universidad Autónoma Metropolitana/Iztapalapa. División de ciencias sociales y humanidades. Departamento de Filosofía. México.1ª ed 1989
- HEIDEGGER, MARTIN. Die Kunst und der Raum (El Arte y el Espacio) (trad.Jesús Adrián Escudero) Herder Editorial, Barcelona. 2009
- HIDALGO, ALDO. Arte y espacio, el vacío como ente potencial. Arte Oficio N°3. Universidad de Santiago. Santiago, Chile. 2004. Pag 14
- HOCKNEY, DAVID. Secret Knowledge [Video], BBC, Holywood. 2002. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=JKbFZlpNK10>
- Kant, IMMANUEL. Lo bello y lo sublime, metafísicas de las costumbres. Ediciones Libertador. 1ª ed. Buenos Aires. 2007
- PANOFSKY, ERWIN. La perspectiva como forma simbólica (2ª edición en Fábula). Fábula Tus Quets Editores. España. 2003.
- PILATÓN. Diálogos; Ion, Timeo, Gorgias y Critias. Ediciones Libertador. Andrómeda. Buenos Aires 2004

- PLATÓN: La república, Diálogos (Górgias, Fedón y El banquete). Colección obras selectas. Edita libros. Madrid, España. 2012. Pag 387
- SÁNCHEZ VÁSQUEZ, ADOLFO. Antología, textos de estética y teoría del arte. Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones. México. 1978. pag. 275
- YATES, STEVES. Poéticas del espacio. Editorial Gustavo Gili SA, FotoGGrafía. Barcelona, 2002.

