



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

**“LA REPRESENTACION DEL ESPACIO EN
LA PINTURA”**
UN ENSAYO SOBRE LOS CONCEPTOS DE ARTE Y REALIDAD

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO EN ARTES PLASTICAS
P R E S E N T A:

EMILIO ALLIER MONTAÑO

DIRECTOR DE TESIS: DR. IGNACIO SALAZAR



MEXICO. D. F.

**DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION**
**ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLASTICAS**
XOCHIMILCO D.F.

MARZO DE 2008

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

INTRODUCCIÓN	2
1. EL ARTE Y SU TIEMPO	8
2. LOS VALORES DEL RENACIMIENTO. LA MODERNIDAD Y EL ARTE COMO REPRESENTACIÓN	19
LA PINTURA COMO CIENCIA	19
LA PINTURA COMO VENTANA	25
PINTURA Y CONOCIMIENTO	30
3. EL CUBISMO: UNA RELACIÓN DIFERENTE ENTRE ARTE Y REALIDAD	34
EL CUBISMO COMO UNA INTERPRETACIÓN SUBJETIVA DEL MUNDO	34
ARTE, VERDAD Y CREACIÓN	39
PRIMEROS PASOS: LAS SEÑORITAS DEL CARRER AVINYÓ; EL PERIODO NEGRO Y EL ESPACIO CEZANNIANO.	41
EL CUADRO - OBJETO Y LA ABSTRACCIÓN	46
EL COLLAGE. LA CONSTRUCCIÓN DE LO REAL.	48
CONCLUSIONES	50
ILUSTRACIONES	54
BIBLIOGRAFÍA	70

Introducción

Nuestra investigación tiene como tema central la representación del espacio en la pintura. De este tema tan amplio queremos analizar específicamente tres aspectos que a nuestro parecer resultan muy importantes: el primero es que no existen representaciones espaciales más o menos exactas que otras con respecto a la realidad. Todas las formas de abordar el espacio tridimensional en una superficie bidimensional han respondido a necesidades particulares de la cultura que las produjo. Para poder trabajar sobre este primer tema nos apoyaremos en algunas de las ideas desarrolladas por Erwin Panofsky y Pierre Francastel.¹ Cada época ha creado un sistema propio de ideas para explicarse el mundo. Es bien sabido que los problemas pictóricos planteados por Miguel Angel son claramente distintos de las preguntas y respuestas formuladas en la obra de Vermeer, uno florentino del siglo XV, el otro holandés del siglo XVII. Estos artistas, provenientes de distintas sociedades, sugieren una aproximación personal al conocimiento del mundo. En este sentido, consideraremos los productos artísticos como particulares de una época dada, poseedores de una relación peculiar con los valores que les son coetáneos. Partiremos de la idea de que todo lenguaje artístico encuentra resonancias fuertes, así como también las produce, en todos los campos de la actividad humana.

No debemos, sin embargo, caer en generalizaciones cuando intentamos realizar un estudio sobre el arte y sus intercambios intelectuales con otras materias y

fenómenos de la cultura; las sociedades son siempre un cuerpo vivo y dinámico que como tal actúa y responde. En un misma cultura y en un mismo tiempo pueden convivir formas distintas e incluso antagónicas de concebir la verdad, produciendo diversas realidades. Así, cuando abordemos cierto problema pictórico de un periodo determinado, lo haremos a sabiendas de que dejamos a otros de lado.

El segundo tema que abordaremos en nuestro trabajo tiene una íntima relación con el anterior. Si partimos del supuesto de que la formulación de la representación espacial encuentra su fundamento en la adopción y construcción de un determinado sistema epistemológico, nuestra segunda pregunta estará dirigida a conocer cuáles son las directrices de un conjunto específico de ideas sobre cómo conocemos y en qué forma éstas se manifiestan en la representación espacial. Para tal fin vamos a estudiar el periodo renacentista y sus manifestaciones visuales.

Pero aquí surge una duda: ¿por qué un trabajo más sobre el Renacimiento cuando ya se ha escrito tanto? Esta pregunta nos lleva a la formulación del tercer problema de esta tesis.

La hipótesis central de nuestro trabajo pretende demostrar que el cuerpo de obra producido por Picasso, en el cubismo de principios de siglo XX, no resuelve el problema de la representación espacial planteado por la práctica y la teoría pictórica renacentista (el mismo problema que podemos encontrar a lo largo de la historia de la pintura occidental), más bien elimina este problema y plantea nuevas formas de

¹ Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, Madrid, Tusquets, 1985. Pierre Francastel, *Pintura y Sociedad*, Barcelona, Cátedra, 1990.

relación entre un producto artístico y la realidad. Estas formas plantearían, según nuestro punto de vista, que la interacción entre el mundo físico y social y el hecho artístico no es más (como se había planteado en el Renacimiento) una relación representativa, en donde por un lado se encuentra la naturaleza inmutable y objetiva y por otro el artista como un observador que se limita a brindar, ya sea una representación, una descripción o una interpretación de lo que observa. Nuestro trabajo sostiene que la obra de Picasso sugiere que el mundo que nos rodea no es una verdad dada de antemano, la cual nosotros nos limitamos a interpretar, sino que al nombrarla de distintas formas a través del lenguaje artístico, la producimos de una manera nueva para nosotros mismos.

Para sustentar esta parte de nuestra investigación nos apoyaremos sobre el cuerpo de ideas que sobre la teoría del conocimiento sostiene Richard Rorty. La verdad, como todo concepto teórico, tiene una historia, por lo que significado ha dependido del momento histórico en el cual se ha analizado.

Cabe decir que la teoría y la práctica de la pintura en el Renacimiento sostenían que por medio del uso de la perspectiva en la pintura, se podía aspirar a una representación verdadera del mundo. Esta idea encontraba sus bases en la concepción del mundo como un ente objetivo al cual había que estudiar a fondo para poder acceder a cierta verdad sobre cómo son las cosas en sí mismas. Rorty sostiene que la verdad no es algo que se encuentre afuera de nosotros y que sea inherente al mundo exterior: “[...] hay que distinguir entre la afirmación de que el mundo está ahí

afuera y la afirmación de que la *verdad* está ahí afuera. Decir que el mundo está ahí afuera, creación que no es nuestra, equivale a decir, en consonancia con el sentido común, que la mayor parte de las cosas que se hallan en el espacio y el tiempo, son los efectos de las causas entre las que no figuran los estados mentales humanos. Decir que la verdad no está ahí afuera es simplemente decir que donde no hay proposiciones no hay verdad, que las proposiciones son elementos de los lenguajes humanos, y que los lenguajes humanos son creaciones humanas [...]”². Por lo tanto, la verdad es algo que nosotros construimos por medio de esas proposiciones que hacemos sobre el mundo: “[...] la verdad es algo que se hace más que algo que se encuentra. Lo que de verdadero tiene esa afirmación es, precisamente, que los lenguajes son hechos, y no hallados, y que la verdad es una propiedad de entidades lingüísticas, de proposiciones.”³ De aquí podemos concluir que, la forma del lenguaje que nosotros construyamos va a determinar la forma de las posibles verdades y por lo tanto la concepción que tengamos del mundo.

Esta tesis no sólo quiere afirmar el hecho (ya puesto de manifiesto con anterioridad por otros trabajos más completos que éste) de que el cubismo de Picasso corresponde a una nueva construcción de nuestro mundo por medio de una nueva práctica del lenguaje pictórico y artístico, también intentará demostrar que el cubismo es el movimiento pictórico que crea los fundamentos, junto con otras ramas del conocimiento que le fueron contemporáneas, para poder concebir la realidad y la

² Richard Rorty, *Contingencia, ironía y solidaridad*, Barcelona, Paidós, 1992, p.25.

³ *Ibid.*, p.27.

verdad como “un ejército móvil de metáforas”⁴, es decir, una serie de proposiciones de orden lingüístico que al ser adjudicadas al mundo, nos permiten concebirlo de otra forma.

Lo anterior lo afirmamos a partir del análisis que sobre el uso del lenguaje pictórico en interacción con los objetos lleva a cabo Picasso. Picasso pasa en un corto periodo de tiempo, del uso de la perspectiva, a la crítica de esta misma, para encontrarse después con la pintura abstracta y finalmente con los collages y el arte objeto. Con la crítica de la perspectiva, Picasso pone bien claro el hecho de que la geometría y las matemáticas son tan solo una de las formas que puede adoptar la pintura, pero que no se trata de la forma más exacta u objetiva de la apropiación del espacio, poniendo así de manifiesto que la representación espacial es relativa a una época y a una persona. El siguiente paso será, a través de la creación de la abstracción y de los collages, adjudicarle al lenguaje pictórico independencia sobre la representación de la realidad; la abstracción no intenta representar nada, es en sí misma un hecho real que propone nuevas formas de experimentación sobre los elementos propios de la pintura. El collage, al sentar las bases del arte objeto y por lo tanto de los objetos encontrados, promueve la concepción del mundo en sí, como un conjunto de signos que al ser descontextualizados, pueden significar por sí mismos. Paso a paso, Picasso nos dice que no existe una verdad o una realidad autosuficiente que necesite un intermediario para ser conocida, y que la verdad o las

⁴ Frederic Nietzsche citado por Rorty en *op.cit.*, p.47.

verdades sobre nuestro entorno será producto de la acomodación y de la forma que le brindemos al lenguaje que utilicemos para nombrarla o nombrarlas.

1.El Arte y su tiempo

"El objetivo de los artistas no es descifrar las propiedades contenidas en las cosas, sino crear un sistema mental de representación." P Francastel

Como dijimos anteriormente, nuestro trabajo tiene, entre otras, la finalidad de indagar acerca de cómo se nutren mutuamente el modelo de conocimiento de un periodo social y los productos artísticos que son generados contemporáneamente a dicho modelo.

Los problemas que se han planteado a lo largo de la historia de la pintura en Occidente han sido muchos y diversos. Igualmente variadas han sido las formas de conocimiento en las distintas sociedades que formularon estas preguntas pictóricas. Entender que el conjunto de características de la representación espacial obedece a una necesidad particular, significa comprender que no existe una manifestación pictórica del espacio que pueda considerarse como exacta y objetiva. En este primer capítulo quisiéramos dejar claro que todo lenguaje humano es un lenguaje que deviene algo cultural y por lo tanto construido sobre necesidades específicas, no sobre esencias universales. Para ello, abordaremos tres momentos históricos de la producción pictórica: los griegos, la Edad Media y el Renacimiento.

Como dice Luis Villoro, "Para la Edad Media la Tierra estaba inmóvil en el centro del universo; los planetas y el Sol circulaban alrededor de la Tierra en órbitas concéntricas... No había vacío, el universo era un sistema de recintos compartimentados que empezaba en los jardines y en las casas y terminaba en los círculos de los astros."⁵ Así, el arte medieval construye un espacio aglutinado y cerrado. A diferencia de los pensadores de la Edad media, los astrónomos del Renacimiento descubrieron los espacios vacíos del universo y concibieron un mundo infinito; los arquitectos y los pintores conocieron los conceptos abstractos que la geometría permite construir y medir y trabajaron con ellos al igual que los "científicos" de su época. Por lo tanto, el espacio de la pintura fue un espacio abierto: construir la cúpula de Florencia o pintar las lejanías en los frescos fue posible gracias al entendimiento de una nueva concepción espacial, misma que permitió el descubrimiento de las rutas del Atlántico o las teorías de Copérnico. Al mismo tiempo que los científicos y los pensadores replanteaban la construcción de la realidad, los artistas renacentistas adaptaron su arte a la forma de conocimiento de su época.

Es interesante observar cómo a través de distintos periodos artísticos, el problema de la representación espacial ha sido abordado de muy diversas formas; por ejemplo, en el periodo clásico griego lo recto es visto como curvo y lo curvo como recto. Es sabido que en la construcción de las columnas de los antiguos templos se empleaba un método de corrección visual; esto debido a que la época

⁵ Luis Villoro, *El pensamiento moderno*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p.65.

griega consideraba que las dimensiones visuales de los objetos debían de ser entendidas como proyecciones de las cosas sobre la esfera ocular.

En las pinturas griegas y romanas que todavía se pueden ver, no es posible encontrar la existencia de un único punto de vista: las líneas de profundidad no convergen por fuerza en un solo punto, si no que como líneas paralelas, se juntan en diversos puntos sobre un mismo horizonte. Podemos afirmar que la estructura espacial adoptada en la antigüedad clásica es la de la representación a través de un eje de fuga.

Esta manera de representación visual tiene como característica una cierta incongruencia e inestabilidad especiales. La pintura griega concibe el espacio como un agregado de distintos grupos, con diferentes características cada uno: al hacer esto permite que cada uno actúe por sí mismo. El problema pictórico del espacio durante el Renacimiento se diferencia del griego o romano, porque entiende la organización espacial como un lugar continuo en donde las formas y las figuras se insertan de acuerdo a una regla preestablecida.

El mundo griego no era un mundo en el que los volúmenes y el espacio vacío que existe entre ellos se concibiera como una forma continua y mensurable; las líneas de fuga habrán de coincidir, pero como ya dijimos antes, no lo hacen en un sólo punto y menos aún en un centro universal; las dimensiones de los objetos disminuyen con respecto a estos cuando se alejan; sin embargo, esta disminución no

es constante: se ve interrumpida por figuras que de acuerdo a su tamaño deberían pertenecer a otro sector de la pintura.

El periodo griego no podía concebir en la representación espacial un espacio sistemático, homogéneo y continuo; este espacio era también inconcebible dentro de su filosofía. Como dice Panofsky, “[...] para la antigüedad el mundo permanece siempre como algo fundamentalmente discontinuo; Demócrito construye un mundo compuesto de partículas corpóreas; Platón al mundo de los elementos reducibles a las formas geométricas de los cuerpos contrapone el espacio entendido como un enemigo de toda forma; Aristóteles atribuye al espacio general seis dimensiones: arriba y abajo, delante y detrás, derecha e izquierda, mientras supone a los cuerpos singulares suficientemente determinados por las tres dimensiones altura longitud, y anchura; los cuerpos no se resuelven en un homogéneo e ilimitado sistema de dimensión, sino que son contenidos contiguos de un recipiente limitado.”⁶

La pintura románica, a diferencia de la pintura de la Grecia de Platón, sí concibe un espacio homogéneo con características de continuo o aglutinado: todos los elementos son reducidos a una superficie; sin embargo, no conoce la profundidad. Cuando el espacio es ampliado dentro de la pintura renacentista, esta forma de bloque continuo sale al descubierto por la manera en cómo los volúmenes, al ser pasados a la tridimensionalidad, obligan al espacio a crecer junto con ellos.

⁶ Panofsky, *op.cit.*, p.21.

De la misma forma que en el caso anterior (con los pintores griegos) existe un pensador que aportó una nueva concepción espacial. Santo Tomás de Aquino hizo toda una reinterpretación del espacio aristotélico, diferenciando de nuevo la masa en imágenes autónomas, destacando el bulto del fondo como una forma con características propias y librando las figuras en relieve como algo casi autónomo respecto al fondo. La teoría aristotélica del espacio fue retomada por la filosofía escolástica donde sufrió una reinterpretación importante. Se planteó que más allá de la finitud del universo perceptivo, se podía encontrar la infinitud de la existencia y la acción divinas. Esta infinitud significa la primera posibilidad de entender el mundo físico como un gran sistema continuo.

El espacio de agregados o de bloques de la cultura griega da lugar a la superposición y a un lugar habitado continuamente; los diversos elementos del cuadro se modifican adquiriendo unas formas que, aunque todavía no son enteramente planas, se hallan constantemente referidas a un plano; formas sobre un fondo oro o neutro, dispuestas una al lado de otra sin tomar en cuenta una "correcta" acomodación en el plano espacial. Al mismo tiempo, los diversos elementos del cuadro se encuentran dentro del espacio pictórico de forma más unitaria. Una unidad en la cual los cuerpos y el espacio, por primera vez en la historia de occidente, son entendido como un sistema continuo en donde todo queda encerrado y comprendido.

Desde mediados del siglo XV para Nicolás de Cusa el universo es la explicación e imagen de Dios, aunque de una manera limitada, porque en él se desarrollan una gran cantidad de formas, las cuales en Dios se encuentran en una unidad absoluta. Nicolás de Cusa formula de acuerdo con esta idea, una bella metáfora de la forma divina: "una esfera cuyo centro está en todas partes, y su circunferencia en ninguna". El mundo, al igual que el espacio no tiene centro.

Tiempo después las ideas de Copérnico pueden expresar claramente la ruptura de una forma cerrada del mundo; la tierra deja de ocupar un lugar central dentro del universo para colocar en su anterior sitio al Sol.

A finales del siglo XVI Giordano Bruno⁷ pensaba que ni la tierra ni ningún otro mundo están en el centro del universo, lo cual era aplicable a todos los demás cuerpos existentes. Parándonos en puntos de vistas diferentes, todos podrían ser vistos como centro. Así, la figura de un mundo abierto, infinito, uniforme, homogéneo, sin límites ni centro es creada para substituir a la antigua concepción de un mundo cerrado. De lo anterior podemos deducir que todo sitio en el espacio es un lugar relativo. Lo que realmente interesa conocer no es el lugar "natural" que corresponde a cada cuerpo, sino las relaciones que puede llegar a tener con otros; es decir, las relaciones que existen entre las cosas y el espacio que las circunda.

Existe una nueva idea de la naturaleza, que pretende entender la relación de todo con todo, de forma que se pueda explicar cada fenómeno por la conexión

⁷ En estas tres interpretaciones de la filosofía y pensamiento de Giordano Bruno, Copérnico y Nicolás de Cusa sigo las ideas de Luis Villoro, *op.cit.*

particular que guarda con los demás y viceversa. Esta dependencia no tiene un límite, pues se basa en "valores universales". No hay tipos de seres con explicaciones particulares, sino un solo tipo de fenómenos que obedecen siempre a los mismos principios.

El mundo del hombre no es la naturaleza salvaje en donde se encuentra, sino las sociedades ordenadas y civilizadas que por medio de la ciencia, el pensamiento y el arte se construyen a sí mismas. Por otro lado, el orden social o la forma de relacionarse entre los individuos de una sociedad no es tan solo una herencia divina, el hombre podrá intentar cambiarlo de acuerdo a un pensamiento racional; el mundo en derredor, al igual que las sociedades, son ahora objeto de una constante transformación.

El pensamiento moderno cambia la fe en las convicciones heredadas por la fe en la razón. Y es precisamente esta fe en la razón y en el "conocimiento objetivo" una de las guías de las normas sociales que prevalecerá en los próximos cuatrocientos años.

Se ha formado una nueva imagen del mundo, cuyo motor son la razón y el entendimiento, la creencia en que un tipo de pensamiento (el pensamiento lógico) habrá de conducir a la humanidad a ser cada vez mejor, que le permitirá enfrentarse de una manera más adecuada y satisfactoria a la naturaleza; ¿cómo? a través de la ciencia por ejemplo, o produciendo una nueva interacción del arte y la naturaleza. La interacción del arte con el mundo pretende no sustentarse en posiciones

subjetivas. Así, aparecerá una concepción del conocimiento que da a luz a un sistema pictórico de representación espacial, basado precisamente en los valores de la objetividad y del conocimiento científico.

“En Leonardo, pintor, técnico y pensador arquetípico de la individualidad completa a la que aspiró el Renacimiento encontramos la nueva idea de la acción transformadora del hombre simbolizada en la acción de dos órganos: el ojo, símbolo de la contemplación intelectual, y la mano, instrumento del trabajo. El hombre es pues el ojo del mundo, el espejo del universo.”

Sin embargo debemos tomar en cuenta que la perspectiva renacentista y por lo tanto la idea de un espacio natural continuo y perfectamente medible, va en contra de todo lo que sabemos sobre las formas de la percepción y del pensamiento y sobre todo atenta contra toda posibilidad de un examen crítico de las obras de arte, pues debe de quedar claro que no representamos un mundo totalmente dado; por el contrario, todo espacio tiene una significación cultural. “La perspectiva lineal [...] no supone un progreso absoluto de la humanidad en su afán por lograr una representación cada vez mas ajustada al mundo exterior en la pantalla plástica fija de dos dimensiones: es uno de los aspectos de un modo de representación convencional correspondiente a un cierto estado de las técnicas, la ciencia y el orden social del mundo en un momento dado”. “[...] las civilizaciones occidentales han admitido como principio, un cierto número de hipótesis intelectuales sobre las dimensiones y la significación del espacio, que lejos de ser una categoría mental,

constituyen un montaje estético”.⁹ Efectivamente, la construcción de un espacio racional, infinito, constante y homogéneo por medio de la perspectiva está basada en dos hipótesis necesarias: la primera es que miramos con un ojo y la segunda es que la intersección plana de la pirámide visual debe de considerarse como una reproducción perfecta de la forma en cómo vemos. Además, la estructura de un espacio infinito, constante y homogéneo (es decir un espacio matemático puro) es de una naturaleza distinta a la de nuestro espacio perceptivo: “[...] la percepción desconoce el concepto de lo infinito; se encuentra unida, ya desde un principio, a determinados límites de la facultad perceptiva, a la vez que a un campo limitado y definido del espacio (...) La homogeneidad del espacio perspectivo es la identidad de su estructura, fundada en el conjunto de sus funciones lógicas, de sus funciones ideales y de su sentido. El espacio homogéneo nunca es el espacio dado, sino el espacio construido, así pues por espacio homogéneo geométrico debemos entender la posibilidad de crear desde todos los puntos de vista construcciones iguales en todas las direcciones.

Sin embargo con el espacio perceptivo las cosas funcionan de manera distinta pues aquí no existe identidad rigurosa de lugar y dirección, si no que cada lugar posee su peculiaridad y valor propio. El espacio visual y el táctil concuerdan, a diferencia del espacio euclidiano en que son “asintropos” y “heterogéneo”; delante,

⁸ Villoro, *op.cit.*, p.53.

⁹ Francastel, *op.cit.* p.93.

detrás, arriba, abajo, derecha, izquierda, son en ambos espacios fisiológicos valores que se corresponden de manera diversa.

La estructura euclidiana del espacio niega la diferencia entre izquierda y derecha; detrás y delante, niega también el espacio interpuesto entre los distintos objetos para vaciar toda la información espacial (de una gran variedad y complejidad) en un único "Quantum continuum" uniforme."¹⁰

Las construcciones representativas antes citadas concuerdan con una serie de valores sociales que pueden ser entendidos como el principio y el fundamento de la sociedad renacentista; el arte era una forma de conocimiento con pretensiones de objetividad.

La racionalidad de los conceptos humanos, la posibilidad de desarrollo y el progreso de las formas de relación social hacia una meta superior darán la pauta para la creación de una forma artística como la renacentista.

Hemos escogido tres casos distintos de interpretar el fenómeno tridimensional en una superficie bidimensional: la pintura griega, la pintura medieval y la pintura renacentista. Por su proximidad, continuidad conceptual y temporal sirven claramente para los propósitos que quisimos esbozar en la introducción de esta tesis. En este primer capítulo abordamos el fenómeno de la representación espacial como la respuesta a las necesidades de creación de significado de una imagen del mundo particular. Pero por otro lado quisimos dejar claro que con respecto a ellas mismas, y por eso hicimos comparaciones, ninguna es más exacta que cualquier otra. La

perspectiva de Leonardo no hubiese funcionado en lo absoluto dentro de una imagen medieval del mundo. De la misma manera, cuando hablo del "espacio de agregados" de la pintura griega, entiendo que esta representación pictórica soluciona los problemas que planteaba la concepción aristotélica de la separación entre bloques de masa y vacío. Finalmente la pintura medieval, una pintura sin puntos de vista, es impensable en mundo donde los individuos, como es el mundo renacentista, adquieren cada vez mayor capacidad de transformación. No por nada es precisamente hasta el Renacimiento donde los lienzos y los murales empiezan a ser firmados.

Esta concepción del hecho artístico como un producto que encuentra correspondencias con el pensamiento filosófico, con la cultura política y con otras manifestaciones culturales que le son coetáneas, nos interesa mucho porque en ella basaremos nuestro análisis de la problemática pictórica cubista.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

¹⁰ Panofsky. op cit, 34

2. Los valores del Renacimiento. La Modernidad y el arte como representación

"La perspectiva del espacio parece reducir lo divino a un mero contenido de la conciencia humana, pero a su vez, la conciencia humana a receptáculo de lo divino. Por lo tanto no es casual que durante el curso de la evolución artística esta concepción perspectiva del espacio se haya impuesto en dos ocasiones: una vez, como signo de un final al sucumbir la antigua teocracia; otra, como signo de un principio al surgir la moderna antropocracia."

E. Panofsky.

La pintura como ciencia

Si hubiese que encontrar un personaje de la historia del arte que encarnara cabalmente la idiosincrasia de su mundo y de su sociedad, sería difícil encontrar un artista que rebasara a Leonardo da Vinci en el grado de compenetración y conocimiento que el pintor italiano llegó a desarrollar con los problemas de su época. Leonardo, defensor inquebrantable de la pintura, es uno de los primeros precursores de la ciencia moderna; la ciencia por la que el tanto abogó en sus múltiples escritos es, sin lugar a dudas, el antecedente más claro del racionalismo moderno.

Sería conveniente hacer aquí una pequeña anotación sobre las características que Leonardo atribuía a la ciencia, y cómo para Leonardo la pintura era de todas las ciencias la más perfecta. La ciencia, para el pintor italiano, debería de participar de un conocimiento objetivo y universal, es decir, que sus presupuestos deberían de ser aplicados siempre con la misma validez en todos los fenómenos. Por otro lado la generación de este conocimiento se encuentra basada en la aplicación de procesos del pensamiento lógico a experiencias y sucesos naturales; para Leonardo el verdadero conocimiento tendrá que ser demostrable con experimentos: "Leonardo se aparta decididamente de los espíritus exaltados de la filosofía de la naturaleza, de los *vagavundi ingegni*, como él mismo los llama, de aquellos que pretenden alcanzar el objeto más alto y penetrar hasta las razones más profundas de la naturaleza sin reparar en que la magnitud del objeto de su ciencia no basta para hacer olvidar la falta de seguridad de sus fundamentos científicos".¹¹ La exigencia de objetividad y de universalidad, al igual que el requerimiento de un conocimiento fincado en la experimentación son los antecedentes directos del método científico. En palabras del propio Leonardo: "Por el contrario las verdaderas ciencias son aquellas que la experiencia ha hecho penetrar a través de los sentidos, silenciando la lengua de los litigantes, y que no adormecen a sus investigadores, sino que siempre proceden a partir de verdades primeras y principios notorios; paso a paso pero ininterrumpidamente, hasta el fin; tal como se comprueba en los fundamentos de las

¹¹ Louis Cassier, *Leonardo Da Vinci, y el Tratado de la Pintura*, Buenos Aires, Oveja Negra, p. 27.

matemáticas, a saber: número y medida o, también, aritmética y geometría [...]. Ninguna humana investigación puede ser denominada ciencia si antes no pasa por demostraciones matemáticas."¹² Leonardo da Vinci es un claro precursor de la ciencia moderna, y además es uno de los primeros artistas del Renacimiento que eleva al rango de ciencia a la pintura, otorgándole así un significado totalmente nuevo y distinto, provocando como es lógico un nuevo tipo de manifestación visual. Antes del Renacimiento el universo entero y la sociedad humana se entendían sometidos a la idea de un orden de las cosas finito. En este orden cada cosa tenía un sitio preciso, según una relación claramente determinada con respecto a un centro que era Dios. Así, esta idea del mundo y de Dios nos proporciona un mundo físico y espacial que podemos imaginar constituido por una última esfera limitada y cerrada fuera de la cual ya no hay absolutamente nada y dentro de la cual se encuentran una tras otra, cierto número de esferas hasta llegar al núcleo de todo. Esta misma formación o concepción espacial encuentra derivaciones en las formas que adoptan las comunidades. La sociedad humana se encuentra jerarquizada; a manera de una construcción, cada persona ocupa un lugar preciso y único al cual le corresponde un papel específico que no es susceptible de ser cambiado.

A diferencia de la Edad Media, el Renacimiento comprende valores tanto espaciales como morales que distan mucho de estar referidos a un centro universal; la geografía encuentra nuevos puntos de vista sobre las características de la tierra y

¹² Leonardo Da Vinci, *Tratado de la Pintura*, México, Ed. Ramón Llaga, 1992, p.52.

al mismo tiempo el universo, y la posición de la tierra en él, adquieren nuevas relaciones; la primera circunnavegación del globo precede en 10 años a la publicación de la obra de Copérnico y ambas transformaciones de la imagen del globo son paralelas.

Los valores éticos y morales sufren cambios radicales: el hombre es entendido dentro del Renacimiento como una especie de vacío debido a que no tiene una esencia fija, ni un centro de referencia absoluto, sino que es una forma de actividad dirigida hacia todas las cosas. Según Carolus Bovillus¹³, filósofo renacentista, todas las cosas son objetos, pero el hombre no es objeto de ninguna cosa: “[...] el hombre es todas las cosas, el hombre juzga, intuye, especula sobre todas las cosas. El mundo es el objeto total, la matriz de toda verdad, el hombre es el espejo, el contenedor de todo, que se representa a sí mismo, el hombre es fulgor, conocimiento, luz y alma del mundo.”

El hombre renacentista ya no se entiende a sí mismo como una criatura con un puesto cualquiera al lado de las otras, es ahora un individuo que reconoce el sitio de las demás criaturas en el todo y tiene la posibilidad de elegir para sí su propio puesto.

Esta nueva concepción humana da una nueva forma a las estructuras sociales: los banqueros y los comerciantes constituyen un nuevo poder que ya no está ligado al nacimiento ni al puesto ocupado en la jerarquía social, sino a la capacidad personal. El florecimiento de una nueva clase burguesa implica la necesidad de una

nueva relación con el medio ambiente que rodea al ser humano, debido a que este medio ambiente será ahora constantemente sometido a profundas transformaciones en pro del conjunto social.

A la naturaleza se le concibe en todas partes y en todos los niveles de su existencia sometida a las mismas reglas, obedece a leyes generales e inmutables.

Gracias a esta nueva forma de relación social, y a su vez a esta nueva relación hombre-naturaleza, es estimulado el conocimiento científico. La ciencia permitirá a los individuos y a las sociedades construir un mundo más adecuado a sus nuevas necesidades. Por medio del conocimiento preciso de la leyes bajo las cuales se comporta el mundo, el hombre podrá moldear a su antojo la naturaleza.

Los artistas, a su vez, son fuertemente influenciados por las aspiraciones de su época; la ciencia matemática, a través de la perspectiva, pasa a ser parte fundamental de las representaciones espaciales. La pintura además poner de manifiesto las relaciones entre el hombre y Dios, exhibirá cómo el hombre intenta dominar y construir una nueva naturaleza que le permita crecer de a cuerdo a las características específicas de su empresa. Es precisamente por esta razón que los problemas pictóricos adquieren toda una nueva dimensión objetiva: el arte deberá de expresar claramente la relación entre el hombre y la naturaleza; ¿cómo? pues poniendo de manifiesto cómo el conocimiento humano ha llegado a dominar los fenómenos físicos. Cuando uno mira un cuadro renacentista, entre otras cosas, uno

¹¹ En esta interpretación del pensamiento de Carolus Bovillus sigo de cerca las ideas de Luis Villoro, *op.cit.*

puede observar la aspiración del conocimiento objetivo por desplegarse sobre las fuerzas de lo natural.

Existe un movimiento importante en la concepción del espacio para los pintores del siglo XV, los cuales, profundamente interesados en el estudio de la perspectiva y de las proporciones, tenían a la naturaleza como la primera referencia de su arte; así pues, parte de la gran cantidad de estudios y experimentos sobre la óptica difundidos desde la época de Brunelleschi tenían como fin poner de manifiesto las leyes ocultas del mundo natural.

“La pintura representa los cuerpos y sus relaciones con el entorno”¹⁴, el lienzo bidimensional no se entiende como metáfora o una alusión de los cuerpos, es en sí, desde este momento, la representación objetiva de la realidad. La pintura pasa a ser, y este es el rango más distintivo del periodo renacentista, una manera paralela del lenguaje matemático; una forma de comunicación con reglas y procedimientos precisos, los cuales aspiran a la universalidad: “La más útil de las ciencias será aquella cuyo fruto sea más comunicable y, por el contrario, la menos útil será la menos comunicable. El fin de la pintura es comunicable a todas las generaciones del universo.”¹⁵ Esta universalidad, esta capacidad de la imagen pintada, de poder comunicar un conocimiento objetivo es, a nuestro parecer, el punto determinante de las representaciones espaciales dentro del Renacimiento. Alberti nos proporciona un símbolo adecuado cuando dice que la pintura es el gesto de Narciso en la fuente:

¹⁴ Brunelleschi, citado por Cassier en *op.cit.*, p.31.

¹⁵ Da Vinci, *op.cit.*, p.55.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

“pintarse a sí mismo”; efectivamente, pintarse a sí mismo implica pintar al hombre y su nuevo entendimiento del mundo, entendimiento que provoca la transformación por medio de la ciencia; así la pintura pinta al hombre como un ente nuevo y lo pinta de una nueva manera.

La pintura como ventana

Se nos permitirá una cita larga, para aclarar nuestros argumentos. “Item perspectiva es una palabra latina; que significa mirar a través de. Debemos entender que existe una intuición perspectiva del espacio ahí donde no sólo un fragmento del cuadro esté tratado en escorzo sino donde toda la composición obedezca al concepto o a la idea del cuadro como ventana a través de la cual nos parece estar viendo el espacio, es decir que la superficie del cuadro es negada como tal y pasa a convertirse en un plano figurativo en donde las cosas, las distancias y los objetos son proyectados en un espacio con características unitarias, es decir que el espacio todo queda comprendido en un solo plano. El plano del cuadro pasa a ser considerado como una intersección plana de la pirámide visual que se forma considerando el centro visual como un punto, punto que a su vez se conecta con los diferentes puntos de la forma que quiero obtener. Para el cuadro así obtenido son válidas las siguientes leyes: todas las ortogonales o líneas de profundidad se encuentran en el llamado punto de vista, determinado por la perpendicular que va desde el ojo al plano de proyección;

las paralelas, sea cual sea su orientación, tienen un punto de fuga común. Si yacen sobre un plano horizontal, el llamado punto de vista yace a su vez sobre el horizonte, es decir, sobre la horizontal que pasa por el punto de vista; si, además, forman con el plano del cuadrado un ángulo de 45 grados, la separación entre su punto de fuga y el punto de vista es igual a la distancia; es decir, igual a la distancia existente entre el ojo y el plano del cuadro.

“Finalmente, las dimensiones iguales disminuyen hacia el fondo según cierta progresión, de manera que, conocida la posición del ojo, cada dimensión es calculable respecto a la precedente o a la sucesiva.”¹⁶

Estos dos conjuntos de ideas nos dan una clara muestra del resultado plástico que la aplicación de las matemáticas, a la representación espacial, produjo en el Renacimiento. Nos encontramos con que la pintura se convierte en una ventana por la cual se mira el mundo: el cuadro no es en sí un objeto con valor propio, su valor artístico radica en su capacidad para representar el mundo y sus objetos, es decir, el objeto-cuadro adquiere un valor por su relación con el mundo alrededor, relación en donde el objeto artístico se encuentra subordinado a los objetos exteriores. La pintura sólo funcionará en la medida que nos muestre correctamente el mundo. Existe una clara separación, y este aspecto es muy importante, entre el lenguaje y su objeto de conocimiento.

En el momento en el que la pintura adquiere el papel de representación de las cosas, en contraposición a ellas mismas, se le adjudica un valor referencial,

poniéndola así como contrapeso y espejo de la naturaleza. Esta adjudicación de un valor referencial con respecto a la realidad se encuentra fundamentada en la posibilidad de entender el lenguaje artístico como un discurso objetivo.

La separación entre la esfera artística y la esfera del mundo en donde nos desarrollamos, constituye, a nuestro parecer, el punto central de la concepción espacial del Renacimiento: se trata de reconstruir en un lienzo el vacío y sus relaciones con los objetos que lo rodean.

La descripción y el entendimiento de los espacios vacíos, punto fundamental de la pintura renacentista, encuentra su antecedente directo en la arquitectura de la época: existe una diferencia entre la arquitectura renacentista y la arquitectura de la Edad Media. La primera ha de concebir el espacio como un compacto homogéneo, que es contenido y es continente y que se encuentra en todas partes. La segunda entiende al espacio como lo que queda dentro de una construcción dada. Por lo tanto, la arquitectura de la Edad Media concibe a sus edificios como envoltorios y el Renacimiento estructura un nuevo planteamiento arquitectónico permitiendo al edificio desenvolverse como un sistema de líneas y planos abiertos que es a la vez envuelto y envolvente. Es Brunelleschi, durante el *Quattrocento*, quien sustituye el sistema plástico medieval, el cual está basado en la construcción de bloques, y el empleo de la luz y el vacío envueltos, por la utilización de un sistema plástico en donde todos los continentes espaciales se encuentran unidos entre sí.

¹⁶ Panofsky, *op.cit.*, p.73.

Es en el *Quattrocento* donde un grupo de artistas y científicos, prosiguiendo una especulación medieval, descubrieron que el vacío es igual de medible que las cosas; tiempo después este descubrimiento da paso a una nueva estética.

Los dos primeros precursores del espacio moderno, entendido como el espacio que surge a partir del Renacimiento, son los dos pintores que resumen el arte gótico y el arte bizantino: el Giotto y el Duccio.

En sus obras podemos encontrar claramente, aunque tal vez de una forma un poco rudimentaria, la síntesis de lo que ahora se ha dado en llamar "mirar a través de", es decir, el cuadro empieza ahora a convertirse en un plano figurativo. La siguiente generación de artistas, al menos en la medida en que se interesaron en el problema perspectivo, plantea la clarificación y la sistematización de la perspectiva del Duccio y el Giotto. Las especulaciones del *Quattrocento* tienen un carácter de exploración y no de mecanismo. Es posible afirmar que el verdadero avance de la representación espacial del *Quattrocento* está más relacionado con la creación de un espacio tridimensional que con el uso sistemático de la perspectiva.

En los mismos años en que la espacialidad del Giotto y del Duccio estaba siendo superada mediante la gradual elaboración de la verdadera perspectiva central con su espacio ilimitado, extenso y organizado en torno a un punto de vista elegido a voluntad, el pensamiento abstracto llevaba a cabo de un modo abierto la ruptura con la visión aristotélica del mundo, renunciando a la concepción de un cosmos construido en trono al centro de la tierra, en torno a un centro absoluto y

rigurosamente circunscrito por la última esfera celeste, desarrollando así el concepto de una infinitud, no solo prefigurada en Dios, sino de hecho realizada en la infinitud empírica. La infinitud de un acto que Aristóteles no hubiera podido concebir y que la alta escolástica sólo podía hacer mediante la omnipotencia divina adopta ahora la forma de *natura naturata*: se abandonan los supuestos teológicos de una concepción del universo y el espacio para convertirse ahora, en un fenómeno susceptible de ser medido gracias a sus características homogéneas y regulares. Por otro lado, esta concepción espacial es ya la misma que aparecerá posteriormente racionalizada en el cartesianismo y formalizada en la teoría kantiana.

En los cuadros del *Quattrocento* están grabados los primeros esfuerzos de los hombres por construir un universo a las medidas de sus nuevas posibilidades; sin embargo, el desacuerdo entre las partes constituye uno de los elementos esenciales de la representación espacial del *Quattrocento*. El verdadero aporte plástico se dio cuando los artistas y los científicos del siglo XIV cayeron en cuenta que la interacción entre el hombre y el universo no se encontraba totalmente definida por el poder secular. Conforme existió un cambio en las mentalidades y en las ideologías, fue posible que se sucediera una renovación de los valores plásticos.

Debemos entender que el Renacimiento realiza la operación plástica que lleva de la concepción del mundo como una encarnación del pensamiento de Dios, al análisis y representación científico de la naturaleza.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Pintura y conocimiento

Hasta aquí hemos querido dejar claro por qué y cómo se concibió la pintura durante el Renacimiento. ¿Cuál era la necesidad de subrayar una vez más, lo que tanto se ha dicho? Como dijimos en la parte introductoria de esta investigación, el objeto de análisis de nuestra tesis es el cubismo de Picasso, en el cual encontramos un planteamiento radicalmente nuevo con respecto al papel del lenguaje artístico como un agente para conocer el mundo que nos rodea.

Para poder entender con claridad cuáles son las implicaciones plásticas de este periodo del pintor catalán es indispensable conocer antes la “arena” sobre la que desenvuelve su lucha.

Consideramos que podría decirse, sin exagerar, que la historia de la pintura surge durante el Renacimiento. En Italia, durante un par de siglos, se construyeron las bases y se inventaron las reglas sobre las cuales se ha desarrollado la imagen pictórica.

Dos son los puntos primordiales sobre los que se han elaborado los problemas pictóricos: la pintura es lenguaje y la pintura es una forma de conocimiento. La imagen pintada es un sistema de signos que se interpone entre nosotros y el mundo para recrear una imagen absoluta de la realidad; la pintura representa. Pero cuando decimos que la pintura representa, decimos que entre quien pinta y observa el cuadro

y entre lo que es pintado hay un abismo que sólo puede ser salvado por medio de un puente entre ambos.

Esta separación entre quien conoce y lo que es conocido se enraiza en una dicotomía del ser entre el mundo sensible y el mundo de las ideas.

El primer filósofo en sistematizar esta concepción ontológica fue Platón. El filósofo griego consideraba que las ideas son las esencias existentes de las cosas del mundo sensible: “[...] cada cosa en el mundo sensible tiene su idea en el mundo inteligible... cada idea es una unidad absolutamente indestructible, inmóvil, intemporal, eterna [...]”¹⁷; esa idea es además un modelo único y ejemplar; las cosas que vemos y oímos son copias imperfectas de esa idea.

No existe ningún ser en el mundo que sea absolutamente adecuado a su forma ideal. “Los seres que contemplamos en nuestra existencia sensible, en el mundo sensible, no son más que sombras efímeras, transitorias, imperfectas, pasajeras, reproducciones ínfimas, inferiores, de esas ideas puras.”¹⁸

En este panorama, el conocimiento se desenvolverá por medio del diálogo y el lenguaje, pasando de las apariencias del mundo sensible a “[...] una intuición de ese mundo suprasensible”.¹⁹ Entonces, como el ser que conoce se encuentra dividido en dos, el mundo ideal o las esencias y el mundo sensible o las apariencias, las pretensiones de conocimiento verdadero tendrán que evitar acudir a los sentidos

¹⁷ Manuel García Morente, *Lecciones preliminares de Filosofía*, Porrúa, México, 1992, p.77.

¹⁸ *Ibid.*, p.78.

¹⁹ *Ibidem.*

como una forma directa de conocer (los sentidos: la vista, el oído, el tacto, son la única forma que tenemos de percibir el mundo físico alrededor, pero este mundo físico es una copia imperfecta del mundo ideal). Para poder aspirar a conocer las verdaderas esencias de las cosas, tenemos que utilizar una herramienta más poderosa que los sentidos; la razón. La razón participa de un modo directo de las esencias de las cosas, pues es una idea. El instrumento sobre el que la razón y el entendimiento se despliegan para poder conocer y comunicar el conocimiento del mundo es lenguaje, ya sea éste las palabras, las matemáticas, la física, etc. El lenguaje (y aquí estamos pensando en la pintura también) se interpone entre nosotros y el mundo alrededor permitiéndonos representar por medio de la razón algo que se encuentra mas allá de nuestros sentidos.

Si, como dijimos anteriormente, las bases de la construcción pictórica se sentaron durante el Renacimiento, esas bases intentan dar una solución a los problemas filosóficos de cómo conocemos, por medio de qué conocemos y qué podemos conocer. Problemas que fueron planteados primeramente por la filosofía griega, pero que han constituido la base fundamental de las averiguaciones epistemológicas en la filosofía occidental.²⁰

El campo de la pintura queda constreñido al campo de la re-presentación. Distintas, variadas y ricas soluciones ha encontrado el problema representativo dentro de la pintura, privilegiando a veces el papel de la razón en el conocimiento

²⁰ Esta concepción de la epistemología como el resultado de un problema no resuelto entre mente y cuerpo la tomo de Richard Rorty, *Objetividad, relativismo y verdad*, Barcelona, Paidós, 1996.

objetivo (durante el Renacimiento y el Neoclasicismo por ejemplo), privilegiando otra veces el papel del sujeto y sus sentimientos (como en el Barroco y en Romanticismo) como herramientas de conocimiento.

A nosotros no nos interesa discernir sobre cuál es la forma más adecuada de resolver la dicotomía espíritu-cuerpo, lo que nosotros intentamos demostrar es que las soluciones que el cubismo propone en la pintura, neutralizan (por considerarlo irresoluble) el enfrentamiento entre las esencias y las apariencias, entendiendo así el acto artístico no como una representación de la realidad si no como una producción de esta misma.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

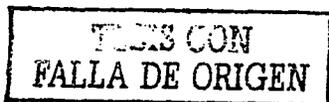
3.El Cubismo: una relación diferente entre Arte y Realidad

"El pintor a diferencia del escritor y del filósofo no se encuentra obligado a decir algo, a pronunciar un consejo o una regla sobre lo que observa, si no que se limita a observar el mundo y ser observado. El cuadro, la mímica del comediante, no son auxiliares que yo pida en préstamo al mundo verdadero para encarar a través de ellos las cosas prosaicas en su ausencia" M. Ponty

El Cubismo como una interpretación subjetiva del mundo

Este primer apartado del tercer capítulo tiene como fin hacer una revisión de las ideas más comunes que han sido expresadas acerca del trabajo de Picasso, ideas con las cuales nuestra investigación no comulga. Las interpretaciones más recurrentes sobre el cubismo²¹ afirman que dentro del trabajo de Picasso y Braque de principios de siglo podemos encontrar una solución novedosa del concepto de representación en la pintura. Una solución que cuestionaría el papel predominante de la razón y de los valores científicos aplicados a la formulación de un lenguaje objetivo.

Sigo las ideas descritas sobre el Cubismo de Picasso y Braque de los siguientes autores: Pierre Francastel en su *Historia de la Pintura*; John Goldgin, *El*



Cubismo de Picasso; y Pierre Daix, *El Cubismo Catálogo razonado de la obra pintada*. Estas ideas, a mi parecer son las más notables y las más comunes con respecto al problema cubista.

El cuestionamiento que mencionaba en los párrafos anteriores iría dirigido a preponderar el papel del individuo y su visión subjetiva dentro de la búsqueda de una verdad en la representación pictórica. Dice Francastel: “La naturaleza ha aparecido ante los artistas como un inmenso espectáculo, se ha intentado representar la sensación de un espacio imaginario, sometido a reglas de organización irracionales.

“Tras la destrucción definitiva del cubo escenográfico, considerado como una versión reducida de la figura del universo, vemos desaparecer la concepción de una escala a la medida del hombre y de su entorno... en medio de una naturaleza cuya ley no obedece a sus convenciones de acción e intelección, las relaciones hombre - mundo han cambiado por completo. Ya no insertamos cada uno de nuestros gestos en los límites ilusionistas de un marco reductor del todo; nos interesamos por nuestras reacciones polivalentes en el seno de una materia que nos impone sus leyes.

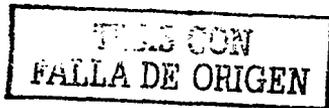
“Por otro lado las especulaciones espaciales se han abierto a un campo mucho más amplio y rico en cuanto a las distintas aproximaciones que el pintor tiene con su entorno, nuestro espacio se ha abierto a la apreciación de dimensiones muy grandes y muy pequeñas.”²²

²² Francastel, *op.cit.*, p.76.

El punto general en que los trabajos antes citados concuerdan, es que por medio de métodos distintos a los utilizados en el Renacimiento, el cubismo alcanzaría una mayor veracidad al representar nuestro mundo. Los medios a los que Picasso recurriría para lograr un acercamiento "más verídico" con la realidad serían el accidente, lo involuntario, lo inconsciente y la creación de un nuevo espacio pictórico, en donde el individuo que mira pueda, a diferencia de la perspectiva del Renacimiento, girar libremente alrededor de su motivo para captarlo como en realidad es: "Picasso se sirve de la pintura como un modelo experimental... para él la objetividad, no consiste en imitar la realidad externa, sino en hacer que la pintura sea un objeto representativo de la realidad, un objeto plano equivalente a un objeto en tres dimensiones, objeto hasta entonces irrealizable y que sería justamente una representación completa de la realidad [...] la pintura es una máquina para dar a conocer lo que podría ser una *escultura objetiva de la realidad*."²³

Francastel menciona: "Picasso trae de nuevo a la pintura lo que no es intención hacer con ella. Allí donde Freud desentierra los poderes de la expresión vivida, Picasso representa los del espacio vivido. El espacio clásico no ha llegado a ser un espacio muerto sino, por la rutina académica, que lo limpiaba de sus impurezas, de sus accidentes y empobrecía hasta el extremo, hasta la fórmula, su

²³ Pierre Daix y Joan Rosset, *El Cubismo de Picasso, Catálogo razonado de la obra pintada 1907 - 1916*, Barcelona, Ed Blume, p.45.



información. Picasso descubre el poder revelador de la falta, de la torpeza, de la tosquedad, de todas las irregularidades que crean de nuevo el significativo"²⁴.

Elementos y conceptos como libertad, abandono del método experimental y científico, puntos de vista subjetivos, la posición del individuo en el universo, primitivismo (influencia de manifestaciones artísticas no occidentales) son constantemente recalcados como el punto de partida de la nueva representación pictórica del cubismo: "A partir de Cezanne, el objeto de la pintura se centra en descubrir los fragmentos de la naturaleza en los que se expresa el interés del pintor por el mundo, se trata de su posición como individuo en el universo."²⁵

Este nuevo *método representativo* permitiría a los pintores encontrar las verdaderas esencias de las cosas y acceder de una manera inmediata a la realidad: "Hacia 1909, por tanto, Picasso y Braque habían iniciado la primera fase del cubismo; la producción artística de ambos pintores era el resultado de una nueva libertad tras el abandono de todos los sistemas y todas las teorías científicas. El abandono por Picasso de la perspectiva tradicional era el resultado de su interés por la naturaleza de las formas tridimensionales y su deseo de plasmarlas mediante un procedimiento pictórico, nuevo, más completo y minucioso."²⁶

Esto es, muy a grandes rasgos, el panorama que los estudios especializados ofrecen sobre el período cubista: se trata de un nuevo método de representación espacial que está basado en las posibilidades expresivas del punto de vista personal

²⁴ Francastel, *op.cit.*, p.98.

²⁵ *Ibid.*, p.102.

del autor frente a la realidad y la incorporación de sus experiencias vitales (a través del collage, por ejemplo) como una fuente insustituible para la representación "verdadera" de las cosas.

Hemos querido dejar claro, a lo largo de este pequeño resumen que he hecho de los estudios anteriores, que el cubismo ha sido entendido como una respuesta nueva a un viejo problema. Suponer que por los medios antes mencionados los artistas cubistas llegaron a una representación más objetiva o más verídica de la realidad es de entrada aceptar el papel representativo de la pintura y del lenguaje.²⁷ La separación del ser entre el mundo ideal y el mundo sensible requiere, como ya lo dijimos antes, un puente entre ambos que describa el mundo tal cual es. La construcción de dicho puente, en este caso el arte, podrá tener como pilares a la razón universal (el Renacimiento es el mejor ejemplo de cómo la razón se despliega sobre la naturaleza) pero podrá también utilizar como cimiento el aparato sensitivo del sujeto (para los autores citados el cubismo es un buen ejemplo de esto). Sea el individuo y sus sensaciones, sea la razón y su entendimiento; la dicotomía ontológica antes mencionada se mantiene; la problemática relación del dentro y el afuera se resuelve de otra forma, es cierto, pero la concepción de la forma del Ser que origina la necesidad de una representación sigue intacta.

¿Cómo podemos enfrentar una relación de conocimiento en donde las partes involucradas se encuentran irresolublemente disociadas? Nuestra investigación

²⁶ John Golding, *El Cubismo*, Barcelona, Alianza Editorial, 1988, p.45.

quisiera dejar en claro que, efectivamente, Picasso da un nuevo enfoque sobre la necesidad de la representación, pero a diferencia de las investigaciones anteriores, nosotros no consideramos que el periodo cubista pueda ser entendido como una afirmación de la supremacía de los valores subjetivos frente a los valores objetivos en el desarrollo y construcción de una representación verdadera de la realidad. Más bien entenderemos el desarrollo de la obra cubista de Picasso y Braque como la afirmación de la pintura y del arte como un evento que no representa, sino que crea a la realidad, por medio de redefinirla.

Arte, Verdad y Creación

"La verdad es una propiedad de entidades lingüísticas, de proposiciones."

R. Rorty

La pintura es, ante todo, una práctica pública. Si pintamos, hacemos esculturas o escribimos un ensayo es porque vivimos un mundo que está anclado en fenómenos sociales. Cuando a través de esta investigación nos preguntamos por la relación entre arte, verdad y realidad es porque, como un bien público, el arte es susceptible de crear para toda una sociedad valores de verdad. Por medio del arte, y del lenguaje

²⁷ Los fundamentos que sostienen esta concepción del lenguaje y la pintura como representación han sido expuestos en la parte final del segundo capítulo de esta tesis.

en general, la verdad es comunicada o transmitida entre los miembros de una comunidad.

A diferencia de lo que se ha afirmado generalmente la pintura y el arte no expresan un significado oculto ni encuentran una esencia escondida de las cosas. Esta idea se ha basado en el hecho de que para que la esencia o la verdad de algo sea descubierta, primero tiene que existir independientemente de quien lo descubre.

“La pintura dentro del Renacimiento descubre las leyes ocultas de la naturaleza”, “la perspectiva representa el espacio tal cual es”, esto quiere decir que la naturaleza y el espacio ya existían por sí mismos antes de que fuesen pintados en la Virgen de las Rocas de Leonardo. Sin embargo, cuando decimos naturaleza o espacio, estamos utilizando palabras y proposiciones que pertenecen por completo al dominio del pensamiento humano, que son un hecho del lenguaje, y su relación con el mundo físico allá afuera, es producto de nuestra propia cognición. En el caso de la pintura sucede igual: cuando en el Renacimiento Rafael utiliza un paisaje y un espacio creados por medio de la perspectiva, le está adjudicando al mundo físico una proposición pictórica. Efectivamente, en el momento en que de alguna forma enunciarnos o pintamos algo sobre el mundo, ponemos palabras o imágenes en un lugar en donde en principio éstas nunca existieron, al hacer esto, estamos nombrando y construyendo la realidad, al describirla, (al hacerla existir en nuestro pensamiento por medio de una imagen y no otra) creamos una *concepción* de lo que la realidad es. De modo que, la verdad que sobre el mundo real pronunciamos, no es

algo que este allá afuera esperándonos, al contrario, somos nosotros quienes al colocarle un nombre o imaginarla, la creamos.

A diferencia de las interpretaciones más comunes del trabajo de Picasso, nuestra investigación considera que el cubismo no es un nuevo método para *encontrar* una verdad que se halla de antemano en las cosas o en los objetos que vemos. Para nosotros la pintura cubista puede ser comprendida como una verdad contingente. La verdadera importancia del cubismo consiste en que, de manera consciente y a través de un proceso de trabajo, Picasso y Braque ponen en claro que por medio de la pintura no se encuentra la verdad (ya sea objetiva o subjetiva) si no que ella es una entidad que pertenece al lenguaje, en este caso al artístico.

Primeros pasos: Las Señoritas del Carrer Avinyó; el periodo negro y el espacio cezanniano.

John Goldgin afirma: “[...] la constante inspiración que Picasso y Braque encontraban en el arte de Cezanne y el estímulo que representa el arte tribal para Picasso fueron las únicas influencias externas importantes en un desarrollo que iba a ser bastante independiente. En el arte de Picasso estas dos influencias se funden en las Señoritas, y en parte es por ello por lo que consideramos el cuadro como un punto de partida lógico en la historia del cubismo”. Y continúa: “Las Señoritas son derivadas sobre todo del uso de fuentes primitivas por Picasso. En la primavera de

1939 Picasso manifestó a Zervós que en la época en que pintó las Señoritas su atención se centraba en las esculturas ibéricas del Louvre, sus pinturas de 1906 eran una síntesis de elementos derivados de diferentes obras del arte antiguo: los motivos de las cerámicas griegas de figuras negras, esculturas etruscas... Los relieves ibéricos procedentes de Osuna juegan un papel importante en la nueva tipología facial que comienza a aparecer en las creaciones de Picasso.” Los especialistas especulan sobre si fue el arte africano, el arte de Oceanía o el arte ibérico el que influenció directamente en el trabajo de Picasso del invierno de 1906 a la primavera de 1908. Más allá de estas discusiones, es aceptado por todos que los cuadros generados poco antes y después de las Señoritas del Carrer Avinyó muestran una fuerte influencia de formas artísticas no occidentales: las figuras son sintetizadas a la manera de las máscaras africanas: los ojos son percibidos como semicírculos, la nariz como un triángulo, la cara es un ovoide. Las partes del cuerpo son reducidas a su mínima expresión. Los volúmenes se trabajan a partir del dibujo y los planos, suprimiendo los efectos del claro oscuro. El espacio de la pintura en general tiende a aplanarse, el fondo y el primer plano comparten la misma importancia dentro de la composición.

Picasso no fue el único artista que se aproximó a culturas no occidentales y las retomó dentro de su trabajo. Guagin lo había hecho ya, lo hicieron también Matisse, Derain y los expresionistas alemanes. Pero existen diferencias importantes en la forma de aproximación de cada artista al “arte primitivo”. Los pintores antes

mencionados revaloraron expresiones artísticas no occidentales y supusieron haber encontrado solución al callejón sin salida al que había sido enviada su sociedad a causa de la exacerbada racionalidad occidental. Consecuencia lógica de esta concepción fue la formulación de un arte con fuertes contenidos subjetivos y no racionales, arte que podría inspirarse en fuentes primitivas. Pero Picasso no encuentra en el arte africano un remedio para los excesos racionalistas de la afligida sociedad europea de principios de siglo. El cubismo no adoptó el irracionalismo o el subjetivismo como un sistema pictórico. Adoptó un procedimiento formal alternativo para la representación espacial. Entre los movimientos pictóricos de principio de siglo que pueden ser considerados como influenciados por el primitivismo, el cubismo fue el único que de manera sistemática copió o emuló las formas de arte no occidental. Cuando en el periodo de 1906 a 1908 Picasso y Braque pintaron géneros recurrentes de la historia de la pintura (desnudos, paisajes, bodegones y retratos) con un método visual, textualmente no occidental, afirmaron que la representación es un evento cultural, que puede cambiar de sociedad en sociedad y de contexto en contexto. Con lo cual resulta que la manifestación pictórica no es el resultado del encuentro de una verdad escondida en las cosas, sino la creación contingente de un grupo de personas y de individuos. La verdad que puede ser dicha sobre nuestro mundo, es una verdad relativa a quien la dice.

Durante los años del "periodo analítico" (1907-09) el cubismo retoma sistemáticamente los problemas formales planteados por la obra de Paul Cezanne. A

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

partir del trabajo de síntesis empezado durante el periodo negro o primitivo, Braque y Picasso pasan de una síntesis formal de los elementos constitutivos de las cosas, a una crítica del espacio perspectivo tradicional. Ambas transformaciones del lenguaje pictórico, o sea la influencia primitiva y la crítica del sistema perspectivo, se encuentran íntimamente relacionadas. Fueron tres los aspectos fundamentales que el cubismo adoptó como problemáticas propias de la obra de Cézanne: la síntesis, la multiperspectiva y la pintura – objeto.

La síntesis ya había sido ampliamente practicada por los cubistas desde el principio del movimiento, pero no era del todo rigurosa y tendía a ser bastante lírica. El resultado de esto fue una pintura por lo general bastante plana. En las naturalezas muertas de otoño de 1908 a la primavera de 1909 ²⁸ las formas de los objetos son concebidas con un claro diseño geométrico: cubos, esferas, cilindros que corresponden a botellas, manzanas, vasos, etc. La razón de esta síntesis formal se encuentra en la necesidad de identificar los objetos fácilmente, sin permitir que los detalles de la representación del claro - oscuro distraigan la atención. En este sentido, los cubistas comparten con Cézanne la necesidad de una representación clara de las cosas, pero los fines que ambos persiguen al satisfacer esta exigencia formal son muy distintos. Cézanne es un pintor que siente una inmensa admiración y respeto por los pintores "clásicos", como él los llama (es bien sabido que dedicó muchas horas de estudio a las pinturas del Louvre), así que cuando convierte los

²⁸ Para la datación y clasificación de los períodos y los cuadros cubistas me estoy basando por completo en el trabajo de Pierre Daix y Joan Rosset, *op.cit*

objetos en esferas o cubos lo hace con el afán de mostrar las formas más claras y los mejores puntos de vista de cada objeto. Lo mismo pasa cuando en sus naturalezas muertas parece torcer las cosas de manera caprichosa, mostrándose así, de cada objeto, su perfil más acertado. A diferencia de Picasso, Cezanne no intenta poner en cuestión los fundamentos compositivos del espacio clásico, sino que pretende otorgarle a la pintura la solidez y armonía constructiva, que perdió con el impresionismo, sin olvidar lo que de interesante planteó en la pintura este movimiento: la interacción de los colores como un aspecto fundamental del espacio.

Para el cubismo las cosas son distintas: la síntesis es necesaria porque el siguiente paso de su desarrollo radicalizará los postulados sobre el punto de vista en Cezanne: ya no se trata de mostrar el mejor ángulo de cada cosa (aunque esto produzca incongruencias dentro de la composición), ahora se aspira a mostrar que un mismo objeto puede ser visto desde diversas perspectivas por un mismo observador, con el fin de formular una crítica sobre los valores de la perspectiva convencional.

Este segundo paso es la reafirmación y la extensión del primero: si la verdad que enunciamos sobre la realidad es relativa a quienes la pronuncian, el punto de vista de quien observa y afirma algo acerca de esa realidad será determinante en su percepción del mundo. La multiperspectiva es el reconocimiento del punto de vista particular y al mismo tiempo, el reconocimiento de la contingencia de la verdad. Para poder ver, es necesario un punto de vista sobre el objeto, ese punto de vista



tendrá siempre, como punto de partida, un punto particular en el espacio, nunca uno general.

El cuadro - objeto y la abstracción

Los "pasos Cezannianos", la interrupción de la forma continua de dos objetos por medio de un paso de color entre ambos, fueron la respuesta a dos problemas específicos, que Cezanne estaba interesado en explorar dentro de la pintura. Uno fue la construcción espacial de los cuadros a partir de la interacción del color entre las formas de la composición. El otro tuvo que ver con el problema, que giraba alrededor de la concepción de la pintura como un objeto bidimensional. Al permitir que una misma área de color construyera el espacio pictórico entre dos objetos distintos, Cezanne, inauguraba el camino que desembocaría más tarde en la concepción del espacio pictórico como un espacio bidimensional autónomo.

Los cubistas retomaron literalmente el uso de los pasos cezannianos: la pintura de Picasso producida del otoño de 1908 al otoño de 1909, constituye el desarrollo y la radicalización de los tres postulados recuperados de la pintura de Cezanne: la síntesis, la multiperspectiva y el cuadro - objeto.

Las naturalezas muertas de este periodo invocan de manera casi literal el trabajo del maestro francés. Dentro de la composición se analizan diversos objetos intentando mostrar el aspecto formal más claro de cada uno. Este desarrollo espacial

desembocará en la posibilidad de que el artista gire alrededor de su modelo buscando el mejor perfil para la cabeza, el torso, la nariz, etc. De este periodo en especial nace la concepción del cubismo como un método de análisis formal basado en la multiperspectiva. Efectivamente, nos encontramos frente a la disolución de los objetos en sus componentes mínimos y a la vez, podemos observar que estos componentes mínimos se reconstruyen en una forma que reúne muchos puntos de vista. Este proceso de reconstrucción corre a la par de un uso cada vez mayor de los pasos cezannianos. Al modelar su retratos, Picasso permite que cada parte del cuerpo se construya en relación a las demás, y por medio de planos y de facetas se modela un volumen abierto cuya interacción con el fondo es de iguales.

Las pinturas de este periodo apuntan claramente hacia la exploración de la abstracción. En el verano de 1910 y hasta la primavera de 1912 Picasso trabaja sus pinturas como un objeto autónomo e independiente de la realidad.

El conjunto de obra producido en estos años ha sido comúnmente llamado "hermético". El hermetismo es la condición de aquellos que conociendo algo lo guardan para sí. Una pintura hermética, por lo tanto, sería aquella que, poseedora de un conocimiento que va más allá de ella misma, al expresarse en lenguaje críptico oculta sus secretos. Pero según nosotros, este lenguaje críptico no es tal. En esta incursión en la pintura abstracta Picasso sostiene una clara congruencia con sus anteriores planteamientos. Si el primer paso consistió en la inclusión de un lenguaje formal no occidental dentro de la representación pictórica, cancelando así la idea de

una forma representativa única, el segundo paso consiste en afirmar, por medio de la multiperspectiva, que la realidad es siempre percibida desde diversos ángulos de vista. Si, no existe una única forma de representación universal y objetiva y el mundo es siempre observado desde una posición particular, desde la cual sólo se podrán pronunciar afirmaciones parciales, lo que es resultado de la falta de un referente universal; la pintura ya no necesita ser la portadora (o el puente del que hablamos más arriba) de un mensaje más allá de sí. A partir de este momento la pintura no representa nada. El bastidor, la tela, los pigmentos constituyen un acontecimiento autónomo en su relación con el mundo. De ser un medio, la pintura pasa a ser un fin. Concreción, en lugar de abstracción, sería una palabra más adecuada para este cuerpo de obra.

Picasso no encuentra en la abstracción una manera más apropiada de expresar su verdad interior o de representar el mundo por medio de sus sentimientos; al "reventar" la forma hasta sus elementos básicos (línea, plano, color, textura, etc.) el lenguaje de la pintura es liberado de su responsabilidad representativa, así que la necesidad de un puente entre el adentro y el afuera es desde ahora considerada innecesaria.

El collage. La construcción de lo real.

La abstracción (la declaración de la pintura como no representativa) prepara el terreno para la invención de los collages. El cuadro es concebido como un objeto

con valor autónomo, un objeto entre tantos otros que constituye nuestro entorno. El cuadro es un acontecimiento o un objeto real, a partir de aquí el siguiente paso es lógico.

En el verano de 1912, después de casi dos años de explorar la abstracción, Picasso construye su primer serie de collages.

El collage implica la inclusión de elementos extrapictóricos dentro de la pintura. En este momento el proyecto cubista se pregunta de nuevo por la relación entre lenguaje y realidad; las conclusiones son extremas: los objetos extrapictóricos (la realidad) y la pintura (el lenguaje) son susceptibles de convivir en un mismo espacio; lenguaje y realidad son empatados en un mismo nivel, el primero se convierte en el segundo y viceversa.

Este empate entre dos términos hasta entonces irreconciliables (durante el Renacimiento la pintura es el espejo del mundo; por un lado los objetos y por otro lado su representación) es, a nuestro parecer, la verdadera revolución cubista. El problema de la representación en la pintura y en general en el arte ha sido substituido por el de la presentación. Lenguaje y realidad son una misma cosa, la verdad que sobre el mundo afirmemos no existe por sí misma, independientemente de nuestra forma de definirla: somos nosotros mismos quienes la construimos por medio de la forma que utilizamos para designarla.

Conclusiones

A manera de conclusiones, no quisiéramos repetir el planteamiento estructural de esta tesis, más bien, pretendemos proponer una serie de ideas y de preguntas que intentarán crear un punto de partida para futuras reflexiones sobre los contenidos y la práctica pictórica contemporánea.

Como puerta de entrada a este complejo problema, quisiéramos utilizar, a modo de marco conceptual, la concepción, que sobre el lenguaje y la realidad, hemos encontrado dentro del movimiento cubista. Vista a la luz de estas ideas, esbozaremos algunos conceptos sobre la relación existente entre medios de comunicación masiva y pintura.

Para algunos especialistas en el estudio de la pintura, la fotografía fue uno de los elementos centrales dentro de la enorme transformación que sufrió la pintura a finales del siglo XIX y a principios del XX. La fotografía ocupó el papel que durante siglos desempeñó la pintura, esto es la de documentar y proporcionar a las sociedades un medio objetivo para representar nuestro mundo. “[...] hay que entender que la posibilidad de observación que brinda la cámara fotográfica a los pintores de fin del siglo XIX plantea la revisión de la pintura como un medio de representación visual fidedigno y a su vez abre la posibilidad para la exploración de campos relacionados más directamente con el entendimiento de la percepción.”²⁹

²⁹ Francastel, *op.cit.* p.155.

Al parecer, esta misma concepción de la pintura y la fotografía pareciera permea el mundo artístico en la actualidad. Uno de los argumentos que se suelen sostener como una detracción de la actividad del pintor consiste en poner de manifiesto que la pintura no tiene posibilidad real de incidir y de reflejar a una sociedad cambiante, dinámica y “globalizada”, como la que nos ha tocado vivir. Nuestro mundo contemporáneo se encuentra sometido a un funcionamiento social (por medio de las economías globales y las super carreteras de información) cuyas características particulares parecieran demandar la existencia de medios tecnológicos de comunicación muy sofisticados. Por sus propias características, estos medios tecnológicos serían capaces de representar o de mostrar a los individuos el mundo que he relatado antes.

Muchas de las manifestaciones más socorridas del arte contemporáneo han adoptado las tecnologías más avanzadas de la comunicación masiva para la elaboración de sus discursos artísticos. El argumento que se esgrime es esencialmente el mismo que el anterior: para un mundo dominado por los medios masivos de comunicación, un arte que recupere esos mismos medios en sus lenguajes formales, para así poder representar de manera adecuada los fenómenos sociales actuales.

Lo que llama la atención de estas ideas es que ambas tienen en común una concepción de la realidad como un objeto independiente. La realidad, los hechos, están allá afuera y como esos hechos tienen ciertas características, pues debemos

abocarnos a pulir nuestros espejos para poder encontrar una imagen más clara del mundo por medio de ellos.

Hemos dejado claro cuál es nuestra posición frente a la idea del lenguaje artístico como representación; lo que en algún momento sostuvimos sobre la pintura y los objetos, puede ser igualmente sostenido para los medios de comunicación masiva y las sociedades contemporáneas: “[...] ese objeto cultural que llamamos la *actualidad* –tal como nos la presenta, por ejemplo, el noticiero de un canal de televisión en un día cualquiera- tiene el mismo estatus que un automóvil: es un producto, un objeto fabricado que sale de esa fábrica que es un medio informativo. Los medios no ‘copian’ nada (más o menos bien o más o menos mal): *producen realidad social* [...]. La actualidad como realidad social en devenir existe *en y por* los medios informativos. Esto quiere decir que los hechos que componen esta realidad social no existen en tanto tales (en tanto hechos sociales) antes de que los medios los construyan.”³⁰ Queda una vez más expresado que los medios no representan ni copian una realidad, por el contrario, la crean. A nuestro parecer el argumento que sostiene la imposibilidad representativa de la pintura frente a las sociedades actuales no puede sostenerse como tal.

Aquí deberíamos de terminar con esa pomposa afirmación de “la pintura está muerta”. Ningún medio muere o vive de acuerdo a sus posibilidades de alcanzar a la realidad en sus verdaderas esencias. El enfrentamiento entre los medios alternativos

³⁰ Eliseo Verón, *Construir el acontecimiento, los medios de comunicación masiva y el accidente en la central nuclear de Three Mile Island*, Buenos Aires, Gedisa, 1981, p.

y los procesos pictóricos sólo es tal, en la medida en que se considere que una de las dos opciones satisface mejor ciertas necesidades representativas. Nosotros nos inclinamos a creer que tanto un medio como otro pueden brindar posibilidades distintas, no mejores o peores, de comunicación y sobre todo de relacionarse con ese mundo afuera que llamamos realidad.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

Ilustraciones

Ilustración 1
Vermeer
La pequeña calle
1657 - 1658
Óleo sobre tela
54,3 x 44 cm.



Ilustración II
Miguel Angel
Detalle del Fresco de la Capilla Sixtina
Siglo XVI
Fresco



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Ilustración III
Autor anónimo
Fresco de el *cubiculum* de Villa de P. Fannius Sistor
Siglo I A. C.

En esta ilustración podemos ver con claridad cómo el método de perspectiva utilizado durante la antigüedad clásica consistía en la utilización de distintos puntos de fuga, produciendo así un espacio discontinuo.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Ilustración IV
Autor anónimo
Leo II y la Familia Real
Ilustración del libro de rezos de la Reina Karen
1272
Técnica mixta sobre papel
25 cm. x 37 cm.

La formación de un espacio unitario dentro de la pintura románica y bizantina por medio de un fondo común a toda la composición, posibilitará la creación de un espacio como el renacentista.



Ilustración IV
Autor anónimo
Leo II y la Familia Real
Ilustración del libro de rezos de la Reina Karen
1272
Técnica mixta sobre papel
25 cm. x 37 cm.

La formación de un espacio unitario dentro de la pintura románica y bizantina por medio de un fondo común a toda la composición, posibilitará la creación de un espacio como el renacentista.



Ilustración V
Leonardo Da Vinci
La Virgen de las Rocas
Óleo sobre tabla
189.5 x 120 cm.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Ilustración VI
Leonardo Da Vinci
Estudio de perspectiva para La adoración de los Magos
1489
Tinta y lápiz sobre papel

En las ilustraciones VI y VIa encontramos dos claros ejemplos de cómo se construye la perspectiva renacentista, al mismo tiempo que nos muestran cómo esta perspectiva está basada en el uso de las matemáticas.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Ilustración VIa
Albrecht Dürero
Dibujante dibujando a una mujer recostada
1510
Xilografía
8 x 23 cm.



Huistración VII
Leonardo Da Vinci
Estudio anatómico
1504

Lápiz sobre papel
Biblioteca Real del Castillo de Windsor

Leonardo es el prototipo perfecto del hombre del renacimiento, científico y artista a la vez, en sus estudios anatómicos expresa un interés general de la sociedad italiana del Renacimiento: el de develar los secretos ocultos del mundo natural.

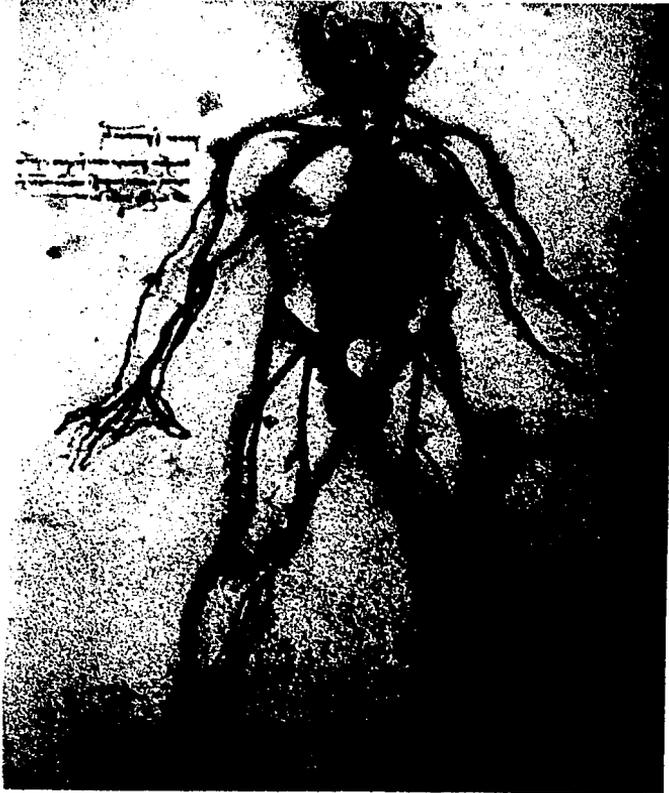


Ilustración VIII
Rafael Sanzio
Los desposorios de la Virgen
1518
Óleo sobre tabla
174 cm. x 121 cm.

La pintura de Rafael es el ejemplo supremo del método de la perspectiva aplicado al reconocimiento espacial



Ilustración IX
El Giotto
Detalle del fresco de la Flagelación y la Coronación de Cristo
1475
Fresco

Es precisamente el Giotto quien realiza la síntesis entre el espacio griego y el bizantino, produciendo así una nueva concepción espacial.



Ilustración X
Pablo Picasso
La botella de anís del mono
1909
Oleo sobre tela
81 cm. x 65 cm.



Ilustración XI
Pablo Picasso
Desnudo con pañería
1907
Oleo sobre tela
152 cm. x 101 cm.



Ilustración XII
Pablo Picasso
Pescado y botellas
1909
Oleo sobre tela
73 cm. x 60 cm.



Ilustración XIII
Pablo Picasso
El depósito de agua
1909
Oleo sobre tela
60 cm. x 50 cm.

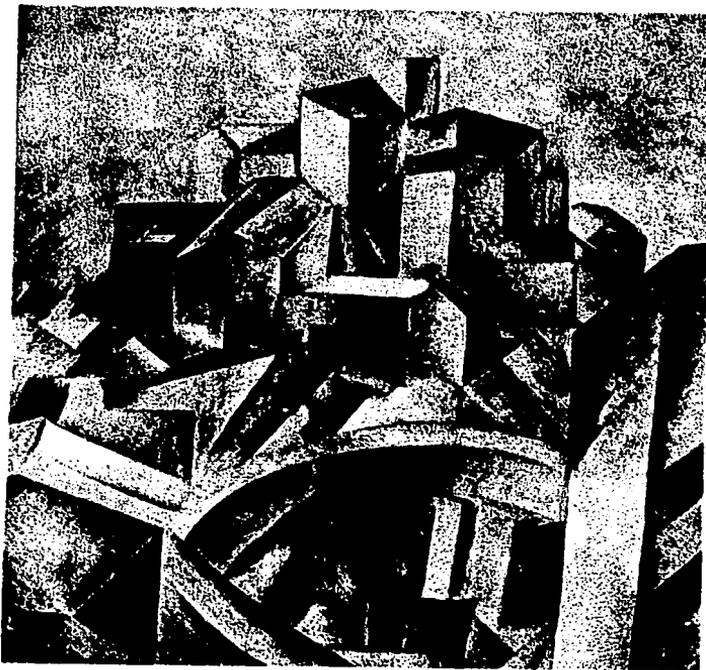
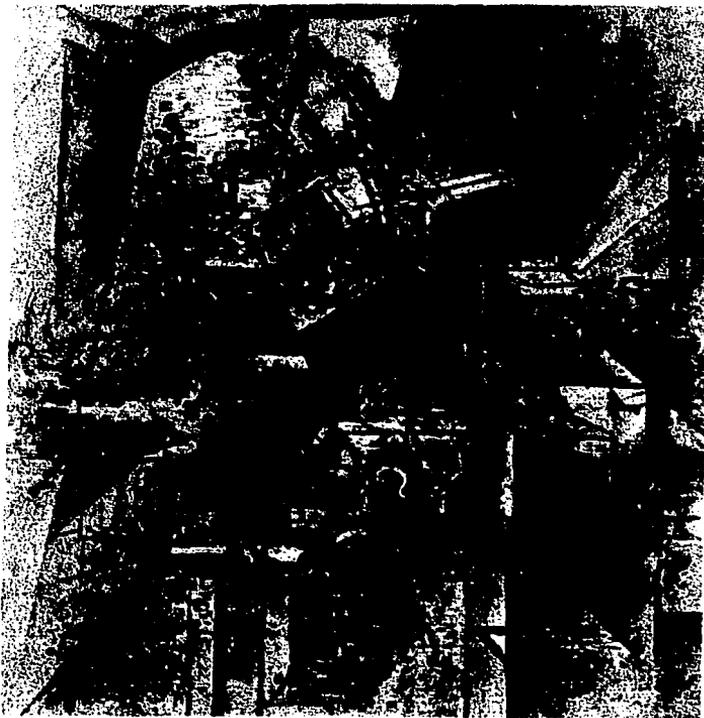


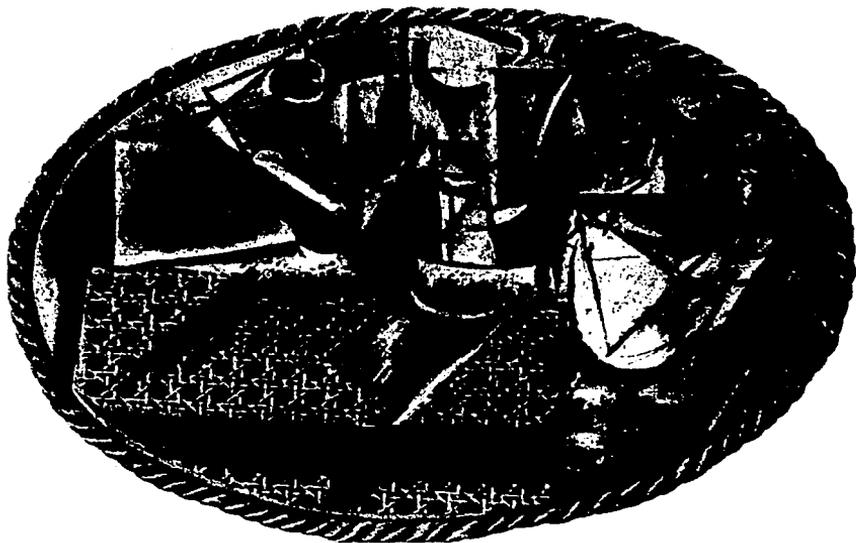
Ilustración XIV
Pablo Picasso
El aparador
1912
Oleo sobre tela
1912
63.5 cm. x 50 cm.



68

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Ilustración XV
Pablo Picasso
Naturaleza muerta con silla de rejilla
1912
Oleo y collage
27cm x 35cm



Bibliografía

- BAXANDALL, Micheal, *Modelos de intensión. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, Herman Blume, 1989.
- BERGMAN, Marshal, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, México, Siglo XXI, 1998.
- CASSIER, Louis, *Leonardo Da Vinci, y el Tratado de la Pintura*, Buenos Aires, Oveja Negra, 1953.
- DAIX, Pierre y ROSSELET, Joan, *El Cubismo de Picasso, Catálogo razonado de la obra pintada 1907 - 1916*, Barcelona, Ed. Blume, 1983.
- DA VINCI, Leonardo, *Tratado de la pintura*, México, Ramón Llaga, 1992.
- ECHEVERRIA, Bolivar, *Las ilusiones de la modernidad*, México, UNAM-El equilibrista, 1995.
- FRANCASTEL, Pierre, *Pintura y Suciedad*, Barcelona, Cátedra, 1990.
- FREUD, Sigmund, *El malestar en la cultura*, Barcelona, Alianza, 1986.
- GARCIA MORENTE, Manuel, *Lecciones preliminares de filosofía*, México, Porrúa, 1992.
- GOMBRICH, Ernest, *Historia del arte*, Madrid, Garmiga, 1987.
- GOMBRICH, Ernest, *The image and the eye*, Cambridge, Phaidon, 1995.
- GOMBRICH, Ernest, *Cuatro Maestros del Renacimiento*, Barcelona, Alianza, 1998.

- GOLDBERG, John, *El cubismo*, Barcelona, Alianza, 1988.
- HELLER, Agnes, *El hombre del Renacimiento*, Barcelona, Península, 1994.
- NIETZSCHE, Federico, *Más allá del bien y del mal*, México, Editores mexicanos unidos, 1987.
- NIETZSCHE, Federico, *La genealogía de la moral*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1985.
- OLASO, Ezequiel (ed), *Del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid, Trotta Editorial, 1994.
- PANOFSKY, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, Madrid, Tusquets, 1985.
- ROBERTSON, Robin, *Arquetipos jungianos*, Barcelona, Paidós, 1995.
- RORTY, Richard, *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Barcelona, Cátedra, 1979.
- RORTY, Richard, *Objetividad, relativismo y verdad*, Barcelona, Paidós, 1996.
- RORTY, Richard, *Contingencia, ironía y solidaridad*, Barcelona, Paidós, 1992.
- RUBIN, William (ed.), *"Primitivism" in 20 century art*, Nueva York, MOMA, 1994.
- SAVATER, Fernando, *Nietzsche*, México, FFYL-UNAM, 1987.
- VILLORO, Luis, *El pensamiento moderno*, México, FCE, 1994.