

# La mirada humanista como perspectiva del Renacimiento

*Diego Lizarazo Arias\**

## *Resumen*

La iconología de Erwin Panofsky establece un nexo profundo entre las formas de representación de la imagen artística y las concepciones que un mundo histórico-cultural tiene de su tiempo. Panofsky identifica la perspectiva renacentista como expresión de una concepción racionalista del espacio que simboliza el paso hacia la modernidad. El presente artículo explica el sentido de este planteamiento y cuestiona su fundamento kantiano. Argumenta a favor de una visión de la representación del Renacimiento no como forma simbólica ilustrada, sino como conquista cultural de un humanismo más amplio, que se realiza en los principios de la acción, la autonomía y la transparencia como valores filosóficos del proyecto renacentista.

*Palabras clave:* perspectiva, Renacimiento, Panofsky, humanismo.

## *Abstract*

Erwin Panofsky's iconology establishes a deep connection between representational forms of artistic images and the concept that a particular historical-cultural world has of itself. Panofsky identifies the Renaissance perspective as an expression of a rationalist conception of space that symbolizes its passage towards Modernity. This article explains the meaning of this approach and

\* Profesor e investigador del Departamento de Educación y Comunicación; DCSH, UAM-Xochimilco; [diegolizarazo@hotmail.com].

challenges its Kantian grounds. It argues in favor of a Renaissance representation not as an illustrated symbolic form, but as a cultural achievement of a broader humanism, which materializes on the principles of action, autonomy and transparency as values of the Renaissance philosophical project.

*Keywords:* perspective, Renaissance, Panofsky, humanism.

Desde sus primeros trabajos de iconología Erwin Panofsky señaló que la obra de arte no sólo cristaliza el proyecto singular del creador artístico, sino que también responde a una concepción más amplia: la del mundo histórico que allí se expresa. En *La perspectiva como "forma simbólica"* (Panofsky, 2003) se hace cargo del análisis de la emergencia y transformación de la perspectiva en el tiempo, estableciendo dos ideas significativas: que el cambio en el método de representación del espacio que ha establecido la perspectiva en la historia del arte occidental muestra que se trata de una transformación a gran escala, como mutación de la visión que se produce de un tiempo histórico a otro; y el señalamiento de que dicha transfiguración no sólo refiere a la representación de las cosas, sino que también atañe a las formas simbólicas, es decir, a los significados que emergen en el vínculo entre arte y sociedad. Así, Panofsky estaría planteando que el arte expresa las condiciones en que un mundo social encara su existencia histórica. Mi opinión es que este planteamiento es atinado, pero falla en el sentido que otorga a la mutación renacentista y en el supuesto que la fundamenta. La interpretación de Panofsky sobre la perspectiva en el Renacimiento resulta problemática porque su dilucidación proviene de una concepción de estirpe kantiana que obliga, en última instancia, a un trascendentalismo de tipo racionalista-matemático como fundamento de la nueva representación del espacio. En contraste, creo que su base es más amplia: no sólo el principio matemático (que no necesariamente debe leerse de forma kantiana), sino la conquista y despliegue de una vasta mirada humana como redefinición global de toda la experiencia histórica y social. En esta dirección el artículo se compone de tres partes: el abordaje de la interpretación que Panofsky realiza sobre la perspec-

tiva en el Renacimiento a partir de la suposición de que el espacio se ha racionalizado matemáticamente; la relectura del sentido de la perspectiva como transfiguración humanista global de la mirada a partir de su conexión con la mutación filosófica del pensamiento del Renacimiento; y la indicación del sentido de la crisis del perspectivismo en la tradición artística de Occidente.

### La perspectiva como racionalismo matemático renacentista

Panofsky interpreta la perspectiva no como la generación universal de una mejor técnica de representación, más fiel a la fisiología de la visión, sino como elaboración de una solución técnica y simbólica que permite *representar de otra manera*. La interpretación de Panofsky resulta confrontada entonces a visiones como la de Decio Gioseffi, quien consideraba los procedimientos de construcción de la perspectiva en una historia evolutiva de las capacidades técnicas de los artistas en la fiel representación del mundo (Gioseffi, 1957). Para Panofsky la perspectiva no se define por la superación del método representativo, en una especie de evolución hacia la precisión y mayor transparencia de la imagen de las cosas, sino por una forma simbólica que realiza, para un mundo histórico, una mejor forma de expresar la manera en que comprende el mundo. Por eso, la mirada de Panofsky sobre los métodos representativos no refiere a una evolución de las técnicas o de la investigación fisiológica de la visión, sino a la pluralidad de métodos de representación que se manifiestan en diversas épocas.

La perspectiva renacentista muestra, a diferencia de la representación medieval y antigua, el triunfo del racionalismo que su época histórica constituye como eje: una representación sistemática, geométrica y homogénea del espacio. Según Panofsky el espacio es concebido como una infinitud vacía, en donde los objetos se localizan. Así la representación delimita una zona finita del espacio infinito donde los objetos ocupan lugares claramente localizables en relación con el punto de vista de su observador:

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 de nuestra imagen visual (Panofsky, 2003:12).

Así, esta estructura de representación espacial constituye una producción abstracta, una elaboración resultante de una mentalidad racionalista que alcanza una forma de dar cuenta del mundo; por ello, dice Panofsky que “estos dos presupuestos implican verdaderamente una audaz abstracción de la realidad” y que “la estructura de un espacio infinito, constante y homogéneo (es decir, un espacio matemático puro) es totalmente opuesta a la del espacio psicofisiológico” (Panofsky, 2003:13).<sup>1</sup>

Plantea que la perspectiva transforma el espacio psicofisiológico (el espacio perceptual) en un espacio matemático, lo que exige abstraer que vemos con dos ojos en una movilidad constante y que nuestra imagen visual, condicionada de forma psicológica y por ello impregnada con la conciencia que tenemos del mundo visible, sería radicalmente distinta de la imagen retiniana plasmada de manera mecánica en el ojo físico.<sup>2</sup> “La construcción perspectiva plana [...] sólo se hace comprensible, en verdad, desde una concepción (particularísima y específicamente contemporánea) del espacio, o si se prefiere, del mundo” (Panofsky, 2003:18).

<sup>1</sup> Esto es así porque el espacio abstracto es, precisamente, un espacio postulado de manera racional, no accesible a la pura percepción. Por eso, Panofsky cita al respecto a Cassirer: “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. Y puesto que no se puede hablar de la infinitud del espacio perceptivo, tampoco puede hablarse de su homogeneidad” (Cassirer, en Panofsky, 2003:13).

<sup>2</sup> Por otra parte, es equívoca esta concepción de la imagen psicofisiológica como “imagen que se plasma en el ojo” a partir de la penetración del espectro lumínico. Lo que la neurología y la psicología de la visión revelan es que la imagen retiniana se produce en un complejo de operaciones formativas de la imagen, que nada tienen que ver con el modelo fotográfico del ojo como una cámara oscura que recibe un cuajo de luz de los objetos (Kanitzsa, 2002).

Con ella se realiza un rompimiento respecto a los modelos de representación de la Antigüedad, sobre la base de una divergencia radical en la representación del espacio:

El Arte de la Antigüedad Clásica, mero arte de cuerpos, reconocía como realidad artística no sólo lo simplemente visible, sino también lo tangible y no unía pictóricamente los diversos elementos, materialmente tridimensionales y funcional y proporcionalmente determinados, en una unidad especial, sino que los disponía tectónica o plásticamente en un ensamblaje de grupos [...] Así el espacio es representado artísticamente en parte mediante una mera superposición y en parte mediante una aún más incontrolada sucesión de figuras, e incluso allí donde el arte helenístico en suelo romano progresa hasta las representaciones de auténticos interiores o de paisajes reales, este mundo ampliado y enriquecido no alcanza una unidad perfecta; es decir, no es un mundo en el que los cuerpos y los intervalos vacíos que entre ellos se establecen sean diferenciaciones o modificaciones de un *continuum* de orden superior (Panofsky, 2003:25).

El espacio antiguo se definía en el esfuerzo de integrar en una misma vista la multiplicidad de elementos que participarían del todo “panorámico”, y esto sólo se logra agregando en el espacio plástico fragmentos yuxtapuestos de las escenas en una aspiración de alcanzar la totalidad. Es en la iconografía del arte románico donde operó con más claridad esta transformación del mundo empírico en “panorama”. Si procuramos leer el sentido simbólico de esta producción, podemos decir, más allá del propio Panofsky, que la “mirada romana” exigía una visión de conjunto del mundo, que, precisamente, *requería ver para poder controlar*. La mirada artística materializaba así la condición imperial de un mundo bajo su dominio, necesitada de abarcar en una sola observación la amplísima extensión de su hegemonía, que iba desde el Atlántico (al oeste) hasta el Caspio, el mar Rojo y el Golfo Pérsico (al este), y desde el desierto del Sahara (al sur) hasta el Danubio y el Rin (al norte). No es casual que esta máxima extensión del Imperio, propia del reinado de Trajano, coincidiera con la producción de la célebre columna, en la que con un bajorrelieve en espiral se na-

rren las peripecias de Trajano en su triunfo sobre los dacios. Aparecen escenas como la vida en el campamento, las batallas, la construcción de un acueducto o la toma de una ciudad. El emperador figura 59 veces en diversas escenas que dan cuenta de sus dos grandes victorias, en las secciones inferior y superior de la columna. La mirada artística del mundo romano no sólo busca, entonces, una panorámica espacial, sino que también procura una *totalidad narrativa*: personajes en acciones diversas en distintas secciones de la obra, como en secuencia diegética. Por esta razón, Arnold Hauser la caracteriza como “morosidad cinematográfica” (Hauser, 1962). La iconografía antigua se constituye así en una mirada que procura una amplia envergadura témpica y espacial, alcanzada de forma rudimentaria. El Renacimiento producirá otra mirada en un modelo analítico fundado sobre una concepción neutra y homogénea del espacio, que ya no buscará la rudimentaria aprehensión del todo, sino que se delimitará en una unidad sistemática y coherente. Respecto al tiempo, la perspectiva fijará no la totalidad del relato sino el *momento decisivo* en un punto de fuga, abandonando el panorama global y eligiendo la imagen que expresa claramente un momento y un espacio específicos. Así, ante la aspiración antigua de la totalidad espacio-tiempo, la perspectiva renacentista ofrece la *unidad* de la imagen. Si jugamos con la metáfora de Hauser, ante la “expectativa cinematográfica” de contar toda la historia que el arte antiguo busca, la perspectiva renacentista ofrece una “instantánea fotográfica” que alcanza una definición preclara del objeto en su espacio y tiempo singulares.

De regreso a Panofsky, encontramos que la mutación entre las formas simbólicas “teocrática” y “antropocrática” depende de la síntesis analítica que la perspectiva opera sobre el espacio gracias a su concepción neutra e infinita. En términos simbólicos esto significa excluir de la representación la sustancia mágica. Es decir, fiel a su formación neokantiana (como alumno de Cassirer<sup>3</sup>), asume que la

<sup>3</sup> Panofsky fue alumno y seguidor de Ernst Cassirer, filósofo de origen alemán que se propuso proyectar la crítica de las ideas de Kant al campo de la cultura bajo la clave de que los seres humanos elaboramos símbolos (en un sentido trascendental) para constituir la trama de la cultura. Cassirer explora así los ámbitos del lenguaje, el mito, la religión y la ciencia como configuraciones estructurales de lo simbólico. Lo simbólico se articula en matrices

perspectiva permite el paso de la sustancia inaprehensible del espacio al fenómeno espacial ya construido por la racionalidad humana. En otros términos, que el espacio prerrenacentista es propio de una mirada sustancialista de las cosas que pretende aprehender en la representación de las mismas la esencia del espacio-tiempo y que, por ello, genera en la cultura antigua y medieval una representación numinosa en la que la imagen es en sí misma sustancia sagrada:<sup>4</sup>

Mediante esta peculiar transposición de la objetividad artística en el campo de lo fenoménico, la concepción perspectiva impide el acceso del arte religioso al reino de lo mágico, en el que la obra de arte misma produce un milagro, y al reino de lo simbólico-dogmático donde ella predica y testifica el milagro, le impide, como algo absolutamente nuevo, el acceso al reino de lo visionario en donde el milagro se convierte en una vivencia inmediata del observador y en el que los sucesos sobrenaturales irrumpen en su propio espacio visual aparentemente natural y, justamente por eso, les permite “penetrar” en su esencia realmente sobrenatural. Asimismo, le cierra el reino de lo psicológico en su más alta expresión, en el que el milagro acontece sólo en el alma del hombre representado en la obra de arte; no sólo las grandes fantasmagorías del Barroco [...] sino tampoco los cuadros tardíos de Rembrandt hubiesen sido posibles sin la concepción perspectiva del espacio, la cual [...] 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 (Panofsky, 2003:53-54).

---

que subyacen a la producción concreta de contenidos en estos recintos (Cassirer, 1979). Esta visión constituye la base de la iconología de Panofsky, quien busca en las imágenes artísticas las “formas simbólicas” que les dan unidad y sentido.

<sup>4</sup> En términos kantianos se trata de la transición de una representación prerrenacentista, que se supone elabora sustancias (*noumenum*), a una concepción renacentista, que construye fenómenos (*fenomenum*).

Desafortunadamente, la explicación plena de esta mutación simbólica de gran escala queda pendiente, dado que su texto concluye precisamente en este punto (cuando explicita, por fin, que la representación perspectiva del espacio elabora la mutación entre “teocracia” y “antropocracia”). Son visibles, sin embargo, los términos kantianos del modelo de desvelación: así como la *Crítica de la razón pura* somete a examen y controla la metafísica que pretende un saber sobre bases puramente especulativas (del tipo “los seres humanos tienen un alma inmortal”) al exigir que los límites de la experiencia sean los límites del conocimiento posible (es decir, que las reglas racionales sólo son válidas cuando se extienden sobre el conocimiento empírico), la perspectiva logra, a la vez, controlar la producción de un espacio representacional puramente abstracto (emergente de la razón pura) y da orden racional a un espacio puramente empírico (una suerte de efluvio tectónico). De forma más analítica:

1. Panofsky plantea que la perspectiva renacentista configura un principio complejo que puede leerse tanto en clave de objetivación como de subjetivación. La aparente paradoja que esto entraña es resoluble si identificamos el sistema kantiano que le subyace:

Así la historia de la perspectiva puede, con igual derecho, ser concebida como un triunfo del distanciante y objetivante sentido de la realidad, o como el triunfo de la voluntad de poder humana por anular las distancias; o bien como la consolidación y sistematización del mundo externo; o, finalmente como la expansión de la esfera del yo (Panofsky, 2003:49).

2. La perspectiva es la producción de un *principio de objetivación* del espacio debido a que configura un sistema de reglas geométricas y matemáticas de mensuración, neutralización y organización de los objetos en el espacio y del espacio mismo. En términos semióticos, la perspectiva *codifica* el espacio bruto al convertirlo en espacio-signo de la representación.
3. Pero la “objetivación” que refiere Panofsky no es de carácter precrítico, es decir, no refiere a un espacio “objetivo” como espacio real, existente, constatable, como sería propio de una mirada de tipo

realista aristotélico (o de corte positivista). El espacio que produce la perspectiva renacentista no es el “espacio real”, sino un espacio *construido por las estructuras del entendimiento y de la sensibilidad*, lo que remite a una objetivación crítica en su sentido kantiano.

4. Este espacio es expresión también del *principio de subjetividad* porque las estructuras trascendentales que lo codifican, las de la sensibilidad y del entendimiento, son las estructuras del sujeto. No un sujeto “singular”, “idiosincrásico”, sino, precisamente, un *sujeto estructural* (por eso son trascendentales), una suerte de esquematismo de la percepción que define la aprehensión de todo espacio. La subjetividad que refiere Panofsky no es de tipo psicológico, sino que constituye una *configuración estructurante*. Por eso Panofsky puede afirmar que se trata de un principio de objetivación de lo subjetivo:
5. ...la impresión visual subjetiva había sido racionalizada hasta tal punto que podía servir de fundamento para la construcción de un mundo empírico socialmente fundado [...] Se había logrado la transición de un espacio psicofisiológico a un espacio matemático, con otras palabras: la objetivación del subjetivismo (Panofsky, 2003:48).
6. El kantismo de Panofsky es ya de corte histórico, es decir, a diferencia del modelo trascendental universal de Kant, en el que las estructuras son transversales a todo sujeto;<sup>5</sup> las configuraciones que organizan la representación perspectivista responden a una *matriz histórica*, precisamente la que está en recambio entre la “teocracia” y la “antropocracia”. La perspectiva renacentista es en Panofsky un *fenomenon*, lo que implica que no se trata ni de una sustancia (la realidad esencial del espacio o *noumenon*), ni de una subjetivación singular (un estado de conciencia), sino de una configuración dada por las estructuras *a priori* que un mundo histórico organiza para representar la contingencia de los espacios concretos. En otros términos, la gramática geométrico-matemática del código perspectivista es un esquema previo a toda experiencia perceptiva de espacio, que guía su reproducción gráfica.
7. En su más claro sentido kantiano, el sustrato trascendental de la perspectiva fundamenta la producción del espacio, representado

<sup>5</sup> En Kant refieren a que todo sujeto cuenta con unas coordenadas *a priori* de organización espacio-temporal que anticipan y hacen posible la experiencia en términos universales.

como operación crítica que disuelve el carácter numinoso de la representación, y la convierte en un instrumento analítico y metódico. La mirada perspectiva lograría así, en el campo del arte, lo que la razón crítica alcanza en el campo de la filosofía: una mirada en condiciones de superar la impronta metafísica. Esto implica una suerte de secularización de la representación, que ya no aparece como efluvio del milagro, como sustancia en la que se revela el espíritu divino, sino como superficie racional capaz de convocar una figuración de lo divino sin que se confunda con lo divino mismo. Por eso, para Panofsky el arte religioso logra, en esta nueva condición, superar la conciencia mágica y se convierte en un arte que muestra, ya de cara a un tiempo más amplio, la concepción mental de una época acerca de su relación con lo sagrado. La condición antropocrática de este arte da testimonio no de la ocurrencia del mito, sino de la forma en que un mundo histórico concibe dicho mito, dado que no hay más que formas humanas de mirar.

Así, la perspectiva renacentista resulta explicada por Panofsky en dos ejes: constituye una forma histórica de representar espacio (o de producir espacio gráfico); y cristaliza la concepción de la cultura moderna que emerge del Renacimiento.

La reacción intelectual a esta visión ha sido amplia y diversa: desde la respuesta entusiasta y reivindicativa del argumento sobre la historicidad relativa de la perspectiva como forma de representación, en la que coincidieron autores como Francastel (1990) o Arnheim (2002), hasta la crítica a varios de los detalles de dicha argumentación y, en algunos casos, el señalamiento de dificultades estructurales. Ante esta reacción creo que es necesario localizar el horizonte de la *mirada renacentista* para hallar en él el sentido histórico-simbólico que elabora. Mi hipótesis es que Panofsky yerra al localizar como eje de la mirada no el humanismo naciente del Renacimiento sino el criticismo ilustrado, que se desplegará dos siglos después, al radicarlo en la concepción infinita del espacio.

## La perspectiva como mirada del humanismo renacentista

La mayor parte de las críticas al ensayo de Panofsky se orientan a señalar errores de detalle en la investigación que el autor realiza a la hora de situar los antecedentes históricos del método de representación del espacio y, por tanto, no afectan ni el núcleo de argumentación relativista (que muestra la carencia de fundamentos esenciales o biológicos del método de representación espacial) ni la interpretación de su sustrato simbólico (la institución de la antropocracia).

Edgerton (1975) y Bunim (1970) cuestionan la supuesta “perspectiva esférica” que Panofsky cree hallar en la Antigüedad griega y romana, así como la idea de que la perspectiva estaba presente en las correcciones ópticas de los templos griegos (Pirenne, 1970). Por más embrionaria y rudimentaria que fuese la perspectiva que Panofsky supone en el mundo antiguo, parece difícil aceptarla dado que no hay obras que puedan constatarlo, y como ha señalado Gioseffi (1957), en el contexto conceptual de la época no había manera de pensarlo. Éste es el caso de la imposibilidad de una perspectiva esférica, inferida según el autor de los postulados de Euclides, tal como Tobin ha señalado (1990). Igual ocurre con la idea de que la *scaenographia* (escenografía) de Vitruvio incluía la representación en perspectiva de un edificio, aunque, según Panofsky, las imágenes que han sobrevivido son de mala calidad y carecen del rigor que el hipotético método perspectivo de Vitruvio poseía.<sup>6</sup> El argumento es en realidad infundado dado que en el texto de Vitruvio no se formula claramente una técnica perspectiva, ni hay ejemplos de imágenes perspectivas producidas con ella.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Marco Vitruvio fue un erudito arquitecto romano del siglo I que durante su juventud trabajó para Julio César. Es autor del tratado *De Architectura*, compuesto por 10 libros. Panofsky funda su presunción de una perspectiva vitruviana en los libros I y VII, dado que supone una exposición del punto de vista o “eje de fuga” en el *omnium linearium ad circini centrum responsus*, del que se construiría la tercera dimensión en el plano. Pero nada prueba que se usase un punto de vista fijo y único en la representación de su tiempo, lo que dificulta aún más la validación del supuesto (Frank, 1962).

<sup>7</sup> Otros cuestionamientos refieren a las afirmaciones de Panofsky sobre los procesos de apprehensión y percepción visual, como el formulado por Gibson (1974) al poner en duda la sensación estereoscópica que según Panofsky ofrece la visión binocular, dado que, según el

Las críticas más sustantivas se dirigen a la interpretación histórica ampliada que Panofsky realiza, según la cual la perspectiva racional del Renacimiento configura una concepción del espacio infinito, constante y homogéneo que la Antigüedad y el Medioevo no tendrían, dado que en ellas se despliega una concepción finita y fragmentaria del espacio. Lo que autores como Damisch plantean es que la perspectiva renacentista no es en realidad una elaboración abstracta del espacio sino una técnica para la representación de los cuerpos en él: “la perspectiva conoció menos el espacio que los cuerpos” (Damisch, 1997:91). La cuestión que subyace a esta crítica y que constituye un argumento significativo es que el Renacimiento temprano, y particularmente la perspectiva de Leon Battista Alberti (quien formula la primera definición científica de la perspectiva en *De pictura*), se funda en una visión aristotélico-escolástica, para la cual el espacio es finito, lo que plantearía que no hay una ruptura respecto a la visión bajomedieval. La perspectiva renacentista no sería entonces la emergencia de un racionalismo divergente, sino la continuidad de la concepción aristotélico-escolástica, que ha logrado una representación tridimensional de las cosas sobre el plano bidimensional. Con ello la argumentación central de Panofsky se debilitaría sustantivamente. En mi opinión la crítica es, en realidad, errada. Ignora o desoye la compleja visión teórica y filosófica de los renacentistas (y del propio Alberti), que se hallaban en una vicaria relación de continuidad y rompimiento con el mundo antiguo. Es tan equivocado leer el Renacimiento como pura continuidad con el pensamiento escolástico (lo que implicaría negarlo en sí mismo: no habría Renacimiento sino una Edad Media extendida, y por tanto los primeros signos de la modernidad aparecerían hasta el siglo XVII sobre bases inciertas) como suponer que el Renacimiento es una ruptura total con las referencias del pasado en una creación autotélica imposible. El Renacimiento se define por los procesos simultáneos y complejos de referencia al pasado clásico y por un rompimiento progresivo con la concepción global del Medioevo (que tenía su

---

psicólogo ambiental, esto sólo sucede en la región de intersección de los dos campos visuales y hasta cierta distancia.

propia interpretación del pasado clásico).<sup>8</sup> La categoría que la cultura histórica ha dado a dicho tiempo es transparente en su semántica: un nuevo nacimiento de algunos de los valores clásicos que, en el contexto del agotamiento del pensamiento dogmático, permitían superar el tiempo crepuscular en que se vivía.<sup>9</sup> El Renacimiento entraña la interpretación que desde la sensibilidad artística y la reflexión teórica y filosófica se hace del sentido humano, que se apreciaba en la Grecia clásica como fuente para redefinir la relación del ser humano consigo mismo, con la divinidad y con la naturaleza. En el horizonte religioso y político del Medioevo el mundo clásico aparece como una fuente aceptable y capaz de renovar con legitimidad un horizonte que limitaba los logros intelectuales y la nueva actitud vital y espiritual que ya se producía y que se hallaba contenida. La conciencia que el Renacimiento tenía de su propio lugar resulta transparente en la “Introducción” de Giorgio Vasari a su *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori* (Florencia, 1550), en la que plantea una historia de las artes desde el mundo antiguo hasta el Medioevo como un proceso de declinación que resultaba revertido por la renovación renacentista. La decadencia de la cultura a través de los siglos se superaba con los sucesivos logros que el arte ofrecía, precisamente desde Leon Battista Alberti. El artista, plantea Giorgio Vasari, adquiere una conciencia de la significación singular de su propia obra. Progresivamente deja de pensarse como un instrumento anónimo al servicio de la Iglesia y se asume como un creador con un proyecto de develación de la belleza.

Esto implicó un rompimiento con el arte medieval, que se identificó como un estilo sojuzgado y rudimentario. Es equívoco atribuir a Alberti un pensamiento monolítico comprometido sólo con el canon cultural, filosófico y científico de la Antigüedad. Lo evidente es que el matemático y poeta genovés, no obstante su respeto, incluso su pasión por el pensamiento aristotélico, produce una teoría de

<sup>8</sup> La cuestión puede abordarse de otra manera atendiendo el proceso de reinterpretación que el Renacimiento europeo hace de la interpretación medieval de la Antigüedad clásica. La interpretación monoglósica (en el sentido bajtiniano) del mundo griego para validar la teología, la filosofía y el canon medieval. El Renacimiento rompe con esa lectura y pone en el centro la valoración de lo humano tanto en su sentido corpóreo como espiritual e intelectual.

<sup>9</sup> Es Giorgio Vasari quien da nombre a su tiempo: “Rinascita”.

la representación perspectiva del espacio que Aristóteles no podía avizorar. Todas sus obras, *De Statua*, *De Pictura* y *De re aedificatoria*, constituyen un esfuerzo por equilibrar y establecer una conversación entre lo antiguo y lo nuevo. Actitud que es claramente identificable en *Los libros sobre la familia*, donde desarrolla un diálogo apócrifo que se produce en 1421 en una familia de Padua (en realidad en el seno de la propia familia Alberti) y en el que se despliega una apasionante discusión entre dos grandes concepciones: la de la cultura antigua y la de la nueva cultura.

En términos más precisos: la perspectiva se produce (al igual que casi toda innovación) como una reelaboración de un supuesto previo (el espacio aristotélico) en una lógica nueva (la racionalización de un espacio que, con el tiempo, devendrá abstracto e infinito). Pero justo esta racionalización no se formula aún en el Renacimiento temprano, sino propiamente hasta el siglo XVI después de una ardua reflexión, no exenta de conflictos con las concepciones antiguas, particularmente en la voz de Giordano Bruno, quien plantea de manera clara:

[...] uno solo es el lugar general, uno es el espacio inmenso que podemos llamar libremente vacío, en el cual hay innumerables e infinitos globos, como éste en que vivimos [...] a semejante espacio le llamamos infinito, porque no hay razón, capacidad, posibilidad, sentido o naturaleza que deba limitarla (Bruno, 1984:175).

Giordano Bruno ha roto definitivamente con el espacio escolástico imaginado, según propiedades no científicas o matemáticas sino teológicas: la heterogeneidad del espacio, que radica en las cualidades diferenciales de regiones espaciales a las que tienden los cuerpos por naturaleza (lo *sutil* encuentra su lugar en lo alto –el empíreo divino–; lo denso, en el centro del mundo –la Tierra–, y lo pesado, en los dominios profundos –del Belcebú–), y la concepción de un espacio finito correspondiente al universo finito. En 1584 (en *De l'infinito universo et mundi*) y en 1591 (*De innumerabilibus, immenso, et infigurabili*) Giordano Bruno alcanza una concepción plenamente racional del espacio como cantidad continua, infinita, homogénea y neutra. Su neutralidad significa que no determina los cuerpos ni condiciona la

posición, la forma, la localización o la interacción entre los elementos corpóreos. El espacio es anterior a cualquier cuerpo. La homogeneidad del espacio significa que en todo punto se cumplen las mismas leyes. Las diferencias espaciales observadas no responden inherentemente al espacio, sino a los cuerpos que allí se localizan. El espacio resulta así matemáticamente representable y explicable por la geometría.

Encarando el asunto en su conjunto es posible entonces reconocer dos cuestiones: por una parte, Panofsky nos ha permitido visibilizar que la transformación en la representación que se produce en el Renacimiento responde a una nueva concepción del mundo. Por otra, es necesario tener claro que esta conexión no tiene por qué explicarse en términos kantianos, como hace Panofsky, y bajo el modelo de “las formas simbólicas” (en el modelo de Cassirer), dado que esta visión implica un supuesto *trascendentalista* de la representación del espacio, que parece generar tres exigencias: que el espacio se racionalice como infinito; que la mutación renacentista dependa precisamente de esta concepción ilimitada del espacio, y que la diferencia con el Medioevo adquiera la forma de una cesura reticente para admitir transiciones de larga duración. Estas exigencias velan la transformación renacentista de la representación del espacio y su complejo horizonte histórico que implica diversos momentos. Incluso en el orden científico porque tanto Copérnico como Kepler (Koyré, 1979), que superan varios aspectos de la mirada peripatética-escolástica del espacio, mantienen la visión tradicional de su finitud. Bruno, por su parte, accede a una concepción infinita después de un largo proceso de elaboración. La perspectiva como técnica de representación del espacio experimenta este proceso de reconceptualización histórica.

En mi opinión el elemento clave que caracteriza la transformación representacional renacentista es la *producción de una nueva mirada*, que no depende en su constitución inmediata de la concepción infinita del espacio, sino de la capacidad humana de encarar el mundo a la altura de sus ojos, que son el epicentro de todo lo visible. Es posible identificar tres grandes sentidos en los que se produce esta nueva mirada: como acción que fundamenta el sujeto, como autonomía y como transparencia.

*La mirada como acción del sujeto*

La representación perspectiva cristaliza en imagen el sentido que aparece, por ejemplo, en la concepción de Marsilio Ficino sobre el alma como actividad pura, epicentro de emanaciones activas que se dirigen a los objetos y los entes. Villoro ha planteado incluso que esa refiguración del alma como fuente de la acción es la base para la conformación del “sujeto” en el sentido que dicha noción alcanzará en la modernidad (Villoro, 2010). El sujeto es quien actúa, quien delimita una zona de sí que se diferencia claramente de los otros y quien determina sus propias acciones. La representación renacentista permite que este sujeto naciente se identifique en su mirada. La representación aporta un campo de mirada para el sujeto que ahora actúa registrando todos los cuerpos y todos los sitios. La mirada del cuadro se convierte, enfáticamente, en mirada humana. ¿Qué mirada? La mirada es doble: la del creador de la obra y la de su observador. La mirada del artista alcanza su concreción e, incluso, su personalización: un nombre y una trayectoria que dan cuenta de un mundo rico y complejo, que resulta habitado a través de la mirada. Un mundo abierto para su exploración y su conocimiento. En el Renacimiento el artista activa, con creces, la actitud de *observación* meticulosa y frutiva, que será fundamento del espíritu moderno. Se posee ya un instrumento de mensuración y localización de las cosas, un recurso para definir con precisión el lugar de los cuerpos. La perspectiva otorga un poder para definir la extensión, la localización y las relaciones entre las cosas, así como la referencia al espacio en el que todo es. Las cosas adquieren una definición, una nitidez inadvertida, que permite dar cuenta detallada de los entes del mundo. El creador es sujeto que explora acucioso un mundo allí abierto para su comprensión y su actividad.

Se trata también de la mirada de quien ve la obra y al escudriñarla, al entrar en esa profundidad inusitada para su tiempo, adquiere una actividad no advertida hasta entonces.<sup>10</sup> La mirada ya no deambula

<sup>10</sup> Para los contemporáneos, la perspectiva produce una impresión inusitada, un cambio radical de mirada registrado en la expresión de Vasari al referirse a *La Trinidad* (1428) de

por una superficie espacial plana, sino que penetra hasta la profundidad del cuadro. La profundidad abre así un trayecto de internación en la obra que se constituye como movimiento y acción escópica irreductibles. Es mirada-acción. Quien mira actúa y dicha actividad le da el estatuto de otro, un alter del artista. La mirada del creador se despliega, se forma en la obra; y en esa mirada se instala la de su observador. Viendo es otro, un sujeto que está allí, vivo, activo en la representación. Esa vitalidad del ver se encarna en la apertura al mundo que se encuentra a espaldas de los personajes y que muestra una dimensión paralela al mundo que pisa el observador. El que ve tiene a sus espaldas un mundo profundo que se encuentra con el personaje y la escena ante sus ojos. El personaje mira (a veces lo mira) y el mundo que tiene tras de sí podría pisarse, pasarse, de hecho se visita con la mirada: la virgen lleva al niño en su regazo mientras con su otra mano detiene un libro (*Madonna de Alba*, Rafael). El niño Jesús toma la cruz que sostiene San Juan Bautista, también infante. La actitud del niño Jesús es altiva y valiente; la mirada de la Virgen es un poco triste, espiritual y profunda. Nosotros estamos allí, en esa intimidad cotidiana, incluidos con todo y nuestro cuerpo. El observador es un cuerpo, una densidad frente a los cuerpos de María y los niños. María está a la altura de sus ojos, en la distancia que tenemos con alguien cercano. La impresión de volumen de los cuerpos, alcanzada en el Renacimiento, enlaza el cuerpo del observador. De su cuerpo hay una analogía en la obra. El mundo está pleno de volumen. Detrás de la sagrada familia se extiende el campo basto de Umbría. Los árboles forman un bosque y algunas casas se avizoran a los costados. El bosque, el prado, las colinas a lo lejos constituyen el espacio alterno que pisa quien ve y que recorre al mirarlo en su irreductible elección sobre el trayecto. La mirada del que ve es mirada que encara a los otros en la obra (*María y los niños*) y también es mirada que define un itinerario en ese mundo amplio que se extiende como espejo. La

---

Masaccio, plasmada en la iglesia de Santa María Novella de Florencia: “parece que el muro esté perforado” (Vasari, 1957:71), o respecto a la imagen de san Ivo de Bretaña, pintada también por Masaccio (1426) en la abadía de Florencia: “Y esto, que no habían acostumbrado hacer los otros, le proporcionó grandes alabanzas” (Vasari, 1957:71).

mirada es también mirada. Mirada por otro: el que está en el cuadro me mira y al hacerlo me incluye en su égida, porque la mirada en el cuadro replica mi mirada y a la vez me interpela (*El hombre del turbante rojo*, Jan van Eyck). El hombre fija su atención en mí y al hacerlo me incluye. Actúa sobre mí porque su mirada es también una pesquisa, una interrogación sobre quién soy. La representación forja una mirada humana y así la instituye como sujeto; y al hacerlo, por el arte de la mirada que me interpela, me instituye como su alteridad.

### La mirada como autonomía

La perspectiva de Masaccio o Brunelleschi es coextensiva al movimiento filosófico, espiritual y social que despunta la modernidad y que radica en la redefinición del sentido y la lógica del mundo según la valencia humana. Así, la perspectiva pictórica se encuentra signada en la misma matriz de pensamiento que produce una visión como la del “Discurso sobre la dignidad del hombre”, en que Pico della Mirandola (2010) se plantea la diferencia sustantiva entre seres heterónomos (los entes de la naturaleza gobernados por reglas externas: las leyes físicas y biológicas) y seres autónomos (los seres humanos, capaces de decidir para sí mismos su propia naturaleza, su destino y su fin). Los seres humanos creamos nuestro destino y definimos nuestro lugar en el mundo:

La naturaleza definida de los otros seres está constreñida por las precisas leyes por mí prescritas. Tú, en cambio, no constreñido por estrechez alguna te la determinarás según el arbitrio a cuyo poder te he consignado. Te he puesto en el centro del mundo para que más cómodamente observes cuanto en él existe. No te he hecho ni celeste ni terreno, ni mortal ni inmortal, con el fin de que tú, como árbitro y soberano artífice de ti mismo, te informes y plasmes en la obra que prefirieses. Podrás degenerar en los seres inferiores que son las bestias, podrás regenerarte, según tu ánimo, en las realidades superiores que son divinas. ¡Oh suma libertad de Dios padre, oh suma y admirable suerte del hombre al cual le ha sido concedido obtener lo que desee, ser lo que quiera! (Mirandola, 2010:4-5xx).

La representación renacentista, con su centro en la mirada humana, adquiere pleno sentido ante este fondo ontológico. De todos los seres –dice Dios en *el discurso*– sólo los seres humanos son sus propios artífices. Todo lo circundante (reinos variados de la naturaleza) se halla sometido a reglas externas, constituyendo así su condición heterónoma. Los seres humanos, gracias a su total autonomía, definen no sólo su propio ser, sino que también conforman el principio organizador del cosmos. El mundo adquiere referencia y sentido respecto a la actividad y la mirada humanas. La pirámide perspectiva (transformada también en cono bajo el modelo de la “perspectiva cónica”) es una suerte de faro luminoso, que va abriendo regiones del ser, iluminando y abarcando con la luz el mundo ignoto (esta luminiscencia, depurada, será el origen de la metáfora nuclear de la ilustración).

El Renacimiento aspiró a construir una “morada digna para el hombre”, un mundo resultante de su proyecto y de su razón en el que pudiese verse como ante un espejo. La representación renacentista elabora icónicamente dicho lugar. Produce la imagen que la mirada histórica ansiaba generar sobre el mundo y a la vez observa al mundo desde esa retícula. En las obras de Piero della Francesca o en el proyecto de Sforzinda de Filarete<sup>11</sup> se modela incluso la ciudad que extenderá el dominio humano, conformando un cosmos sobre el caos, y que anticipa la aspiración de Bacon de construir un “Regnum hominis”.

### La mirada como transparencia

La unidad del espacio perspectivo renacentista está, fundamentalmente, en el eje de visión del espectador, tomado como vértice de la pirámide imaginaria que se conforma al apreciar un objeto como *si*

<sup>11</sup> La Sforzinda es el proyecto de una ciudad perfecta, ideada por el arquitecto florentino Antonio di Pietro Averlino (1400-1469), conocido como Filarete (“amigo de la virtud”), y bautizada de dicha forma en honor a su mecenas Francesco Sforza. La Sforzinda se imagina como un cuerpo humano en su total perfección. Demarcada en un foso circular, la ciudad se estructuraba como una estrella ortogonal que rompía totalmente con el desorden y los vericuetos irracionales de las ciudades medievales (Mumford, 1961).

*fuese visto por una ventana o delimitado por un cristal:* “Por tanto, la pintura será la intersección de la pirámide visual, según una distancia dada, situado su centro y establecidas sus luces, representadas artísticamente con líneas y colores sobre una superficie dada” (Alberti, 1999).

El marco de la ventana se instituye como esquema imaginario en el que se cristaliza la mirada del mundo: desde su figuración más hierofánica, en la que el arcángel Gabriel se arrodilla ante la Virgen, hasta la mirada inquisitiva de la mujer que corre la cortina:

Hablaremos en sentido pleno de una intuición “perspectiva” del espacio, allí [...] donde, no sólo diversos objetos como casa o muebles sean representados “en escorzo”, sino donde todo el cuadro [...] se halle transformado, en cierto modo, en una “ventana”, a través de la cual nos parezca estar viendo el espacio (Panofsky, 2003:11).

La mirada se realiza en el acto de asomarse a la ventana (visible en el destello del ventanal en la liebre de Durer) para ver un mundo a disposición, sobre el cual se tiene una potencia pero también una diferencia. Se trata de una de las líneas de sentido más pregnantes que el pensamiento de la modernidad ha establecido y en la que se funda la diferencia entre el sujeto y el mundo. Es significativo que este “ver a través” de la ventana se haya desplegado como metáfora tanto del arte como de la filosofía. La representación renacentista establece así la primacía del sujeto sobre el mundo de cosas, de objetos que lo rodea. Un mundo con el que tiene una discontinuidad, dado que se configura como correlato para su conocimiento y su conciencia. Esta representación perfectamente organizada ante un ojo en reposo, ante una mirada serena (la serenidad de la mirada del Renacimiento es un tema crucial para el arte y la filosofía), que se despliega en una transparencia. El mundo es visto a través del cristal, estableciendo así dos mundos: el de la conciencia y el de lo empírico. El Renacimiento fue progresivamente transformando la mirada-acción que involucra el cuerpo en mirada-conciencia que ve las cosas a través de la ventana. De allí el complejo de referencias sobre los cristales, los reflejos y los ventanales que la representación artística fue elaborando en el

transcurso del mundo moderno. Podría decirse que esa proliferación de alusiones al carácter especular y escópico de la representación icónica invoca una elaboración del movimiento cultural moderno que problematiza el sentido del sujeto y su lugar frente al mundo. Desde el Renacimiento es posible seguir un complejo trayecto de formación de una epistemología moderna, que tiene sus episodios culminantes en Descartes, Leibniz, Kant y Hegel. La línea transversal ha sido identificada por Heidegger cuando cuestiona el centramiento de la mirada soberana de la conciencia como observando por una ventana el mundo. Mirada ubicua y neutra de un sujeto racional fundado y firme. Para Heidegger se trata de la estabilización de una metafísica que estallará en la modernidad tardía.

El representar humano mismo y el hombre representante, pensados desde la nueva esencia de la realidad efectiva, son aquí más constantes, más reales y más entes que todos los entes restantes. Por ello, en el futuro la *mens humana*, de acuerdo con esta distinción de su yacer delante como *subjectum*, reivindicará exclusivamente para sí el nombre de “sujeto”, de manera tal que *subjectum* y *ego*, *subjectividad* y *yo se volverán sinónimos*. En esto, el “sujeto” como nombre que designa el “sobre lo cual” del enunciado sólo pierde en apariencia su dignidad metafísica, la cual se anuncia en Leibniz y se despliega plenamente en la *Ciencia de la lógica* de Hegel (Heidegger, 2000:354).

Con el tiempo no sólo se tratará de la constatación de una transparencia sino, que también emergerán las complejidades de la deformación, opacidad y enrarecimiento del propio cristal. En el devenir la concepción misma de la transparencia entrará en crisis y el cristal terminará por romperse.

### Crisis y refugio de la mirada en perspectiva

La representación renacentista expresa la condición de un *mirar local* con aspiraciones universales y con la capacidad de extenderse y de imponer su forma de ver. Es la mirada de la naciente modernidad

europea que, centrada en la perspectiva, se halla sometida a la historia y por tanto, vive un proceso de transformaciones del que he dado sólo una alusión aquí. Las fuerzas de sentido que la tensan devienen en la transformación de la actividad pura que da la entrada a la corporalidad humana en el reino de la representación (de la que emerge la densidad de sí como sujeto), a la refiguración progresiva como un ver a través de un cristal en el que se aprecia un mundo que ha de examinarse y conocerse y que articula el desenlace renacentista en ilustración. De la fuerza de afirmación de la libertad humanista del sujeto que incluye su cuerpo-mirada en la representación festiva del mundo, a la afirmación de la conciencia que encara un mundo para su conocimiento en una lógica que se desplegará en el cartesianismo. Esta prefiguración se halla en la corrección que la perspectiva encuentra en el devenir mismo del Renacimiento, como el debate que los artistas despliegan al poco tiempo de alcanzado su consenso. La perspectiva cónica que Filippo Brunelleschi produce entre 1416 y 1420, y que en 1436 Alberti organiza como un conocimiento fundado sobre bases geométricas y matemáticas, es revisada a fines del xvi por Leonardo da Vinci (1680).<sup>12</sup>

Leonardo encuentra insatisfactoria la pura perspectiva lineal. Para él la representación pictórica estructurada en la pirámide visual es un artificio que ha de corregirse con la mirada empírica (Da Vinci, 2004). El problema que plantea Leonardo es, pues, el de ejercer una vigilancia permanente sobre la mirada pictórica a partir de su contraste con la mirada empírica. Una verdadera tarea de investigación científica que buscará superar las codificaciones puramente efectistas de la primera perspectiva. Es decir, un naciente espíritu científico fundado en un principio empírico. Allí está la base de reformulación de la perspectiva lineal en “aérea”. La mirada pictórica requiere consideraciones adicionales a las que se planteaban los perspectivistas flo-

<sup>12</sup> El devenir histórico de la perspectiva podría sintetizarse en cinco momentos: su *prefiguración*, particularmente en las obras de Giotto (1267-1336), quien produce un efecto de tridimensionalidad de sus figuras; su *formulación* por Brunelleschi (1420) y Alberti (1436); su *desarrollo* en las obras de Masaccio (1420-1425) y Fra Angélico (con obras significativas desde 1428); su *reformulación*, especialmente en Leonardo (con su *Tratado*, en 1680); y por último, su *disolución*, especialmente en el impresionismo y el cubismo.

rentinos (para Leonardo, los promotores de la *perspectiva artificialis*). Leonardo piensa que es necesario considerar desde la esfericidad del globo ocular, con las sensaciones que experimenta, hasta el medio que se interpone con el referente visual. El aire con su movilidad, vibración y densidad condiciona la percepción que el observador tiene de las cosas. Así, las relaciones de distancia, luz y color entre los objetos vistos dependen del medio que los abarca. Leonardo plantea entonces que los bordes de las cosas y sus colores se modifican como resultado de la creciente interposición del aire en la distancia (los contornos de los objetos se difuminan con la luz y el aire, exigiendo que los objetos de los primeros planos y los del fondo no se representen con la misma nitidez: dilución de línea y modelado, así como variación del color con la distancia). Radica allí el fundamento de la perspectiva aérea, que se realizará no sólo en la escuela veneciana, sino que también alcanzará su plenitud en el Barroco, con la incorporación plena de la técnica al óleo en obras como las de Rembrandt.

Con el tiempo la representación perspectiva experimentó fragmentaciones, líneas diversas, incluso, conflictos. El Manierismo produjo una *perspectiva ilusoria*, en la que los engaños ópticos (*trompe-l'oeil*) propiciaron una vista de *lo que no es* o de *lo imposible*. Con ello la aspiración del *quattrocento*, de abrir la ventana para ver el mundo con mayor precisión y fidelidad, advierte su revés: con las mismas técnicas, límpidamente usadas, es posible generar el fantasma de las cosas y producir un mundo invertido. Las reglas de la proyección central como fuente para la producción de los espacios ilusorios, y la multiplicación de licencias artísticas para hacer creíble lo irreal van revelando que nada esencial había en la propia perspectiva (entrado el siglo xx, Escher hará del asunto casi una metafísica de la paradoja). La desarticulación del perspectivismo sucederá desde el Impresionismo, que convierte el espacio en una función del color, y especialmente en el Cubismo, donde las formas de los objetos se tratan como figuras geométricas en un proceso de fragmentación de las líneas y las superficies, en la que el polifoquismo permite ver cada cosa desde distintos ángulos, integradas todas las vistas en la misma imagen. La apariencia realista no tiene ya sentido y la profundidad no viene al caso. Es otro el sentido y el compromiso de la obra.

La desarticulación progresiva del espíritu transparentista de la representación del Renacimiento manifiesta la disolución de su mirada y su transformación en variadas miradas que darán cuenta de la multiplicación y fragmentación de la propia modernidad. Estructuración y desestructuración del sujeto, enrarecimiento incluso de su sentido, redefinición de los sistemas sociales y transformaciones profundas en los sistemas de creencias sociales. Es un amplio horizonte que no puede abarcarse bajo la expectativa de reconstruir *la mirada moderna*, pero que requiere su abordaje.

Sin embargo, la perspectiva se refugia y se proyecta ya en otro ámbito: el de la imagen técnica, que, con el descubrimiento de la fotografía, apuntala la vía realista y define su proyecto en la naciente cultura industrial (siglos XIX y XX). La perspectiva se proyecta en los sistemas técnicos de la fotografía y el cine, perfilándose como modelo de la iconicidad de la cultura de masas, particularmente en la televisión y el video. Por otra parte, el hiperrealismo pictórico ha constituido un horizonte artístico de revaloración de la perspectiva bajo nuevos parámetros gráficos y culturales. Pero quizá su más significativa recuperación se produce en el ámbito de la cultura digital, cuando el diseño y la iconografía perspectivista retornan en el 3D la realidad virtual y las tecnologías digitales. La perspectiva del espacio infinito y profundo adquiere ahora una nueva figuración en términos de estructuras binarias, donde la imagen se enriquece con sonidos y textos en estructuras multimediales. La perspectiva está ahora en ciudades, oficinas y museos virtuales, en juegos de simulación, en el avatar y sus espacios o en la realidad virtual. ¿Qué mirada se despliega en este nuevo horizonte?, ¿qué implicaciones de sentido tiene esta nueva perspectiva? Es probable que la curva de fragmentación, desgaste y disolución que la perspectiva experimenta en el arte hasta el siglo XIX, se halle en relación con la curva de la subjetividad y de las estructuras institucionales del mundo moderno: positivo establecimiento manifestado en el triunfo de las revoluciones y luego incisivo avance de la crisis y la incertidumbre de tales estructuras, como pareciera planteado, por ejemplo, por la Escuela de Frankfurt a propósito de la dialéctica negativa de la Ilustración. La re-figuración perspectiva y su pregnancia en la cultura de masas parece indicar dos

cosas: la imposibilidad de una interpretación de la representación moderna, porque la propia modernidad no es una sino múltiple; y la configuración de la *illusio* que caracteriza la pantalla extendida de los *mass media* como gran espejo de la simulación social y política de la fase tardía de las modernidades. Pero esta imagen sólo se funda, hasta aquí, en una porción fractal de una compleja iconografía –la del devenir de la perspectiva–, sólo en una alusión anticipada.

## Bibliografía

- Alberti, L. B. (1999), *De la pintura y otros escritos sobre arte*, Tecnos, Madrid.
- Arnheim, R. (2002), *Arte y percepción visual*, Alianza Editorial, Madrid.
- Bruno, G. (1984), *Sobre el infinito universo y los mundos*, Orbis, Barcelona.
- Bunim, M.S. (1970), *Space in Mediaeval Painting and the Forerunners of Perspective*, Hardcover, Nueva York.
- Cassirer, E. (1979), *Filosofía de las formas simbólicas*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Da Vinci, L. (2004), *Tratado de pintura*, Akal, España.
- Damisch, H. (1997), *El origen de la perspectiva*, Alianza, Madrid.
- Edgerton, S.Y. (1975), *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, Basic Books, Nueva York.
- Francastel, P. (1990), *Pintura y sociedad*, Cátedra, Madrid.
- Frank, E. (1962), *Plato und die sogenannten Pythagoree: ein Kapitel aus der Geschichte des griechischen Geistes*, Darmstadt, Deutschland.
- Gibson, J.J. (1974), *La percepción del mundo visual*, Infinito, Buenos Aires.
- Gioseffi, D. (1957), *Perspectiva artificialis. Per la storia della prospettiva. Spigolature e appunti*, Istituto di Storia dell'Arte Antica e Moderna di Trieste, Italia.
- Hauser, A. (1962), *Historia social de la literatura y el arte*, vol. 1, Guadarrama, Barcelona.
- Heidegger, M. (2000), *Nietzsche*, Destino, Barcelona.
- Kanitzsa, G. (2002), *Gramática de la visión. Percepción y pensamiento*, Paidós, Barcelona.
- Mirandola, P. (2010), “Discurso sobre la dignidad del hombre”, *Revista Digital Universitaria*, vol. 11, núm. 11, 1 de noviembre de 2010, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

- Mumford, L. (1961), *The City in History: Its Origins and Transformations, and its Prospects*, Harcourt, Brace & World, Nueva York.
- Panofsky, E. (2003), *La perspectiva como "forma simbólica"*, Tusquets, Barcelona.
- Pirenne, M. H. (1970), *Óptica, perspectiva y visión*, Lerú, Buenos Aires.
- Tobin, R. (1990), "Ancient Perspective and Euclid's Optics", *Journal of The Warbur and Courtauld Institutes*, 53, pp. 14-41.
- Vasari, G. (1957), *Vidas de artistas ilustres completas*, Iberia, Barcelona.
- Villoro, L. (2010), *El pensamiento moderno. Filosofía del Renacimiento*, Fondo de Cultura Económica, México.

Recibido: 1º de octubre de 2012

Aprobado: 14 de junio de 2013