

Las formas de la luz en las Artes – Héctor Ranea

Es ahora un lugar común decir que en el Arte de representación la luz es el protagonista principal, pero no fue obvio siempre. En algunos periodos se consideraba más importante al sujeto, ni hablar cuando este era de origen divino o noble o, al menos, con rango y posición económica suficiente como para ser quien comisionaba a los artistas determinadas obras con objetivos diversos.

Hace relativamente poco tiempo que se sabe que el color tenía un profundo significado religioso en el Arte sacro y mortuario antiguo, lo que significa que para la sociedad o sus dirigentes, no importaba su contribución al fin estético de la obra, sino que reivindicaba valores (cuyo último sentido es apenas conjetural) que trascendían la decoración o su operación sobre la sensibilidad del público. De hecho, para dar por terminada esta argumentación, gran parte del arte egipcio era invisible a todos, menos a un puñado de iniciados, pues estaba destinado al Faraón después de la muerte y, ahora se sabe, muchas estatuas clásicas griegas, también tenían aspectos invisibles.

El Arte en el resurgimiento de la cristiandad, así como en ciertos periodos en la cultura musulmana o de otras religiones, tiene vertientes de lo más diversas y, sin pretender hacer un estudio comparativo de las religiones y el Arte, y ciñéndome al de origen cristiano a modo ilustrativo del concepto, los colores, al menos hasta que se perdieron en la noche de los tiempos que simbolizaban, no tenían una intención formal de embellecer sino de dar carácter. De todos modos, ahí está la luz aunque de una manera casi escondida, como lo estuvo en el Arte rupestre, donde los primeros artistas podían dibujar las estrellas que veían en superficie o animales en estampida en praderas representadas por las paredes de las grutas, sólo si tenían luz dentro de la profundidad de las aulas que usaban, vaya uno a saber cómo, para la representación y la materialización de su objeto simbólico con objetivos últimos que no conoceremos nunca.

Así las cosas, uno podría esperar que los análisis estéticos se limitasen a la forma dibujada, al volumen instalado en dos o tres dimensiones, al sentido de la imagen por su usufructo ulterior y, en última instancia, a los pigmentos usados para dar color, si así lo requería la regla del Arte, el cliente o el rito. Y partir hacia la búsqueda de la idea atrás de la obra, su génesis iconográfica y su significado iconológico y, eventualmente, sus implicaciones lingüísticas y estéticas, sus vinculaciones históricas y su proyección o proyecciones sobre artistas de diferentes épocas posteriores. La luz podría parecer secundaria porque, de evidente que es, nadie habla de ella. No se concibe la ausencia de la luz en la obra de Arte, por lo tanto nadie la rescata de esa oscuridad. Sin embargo, hay que hablar de eso que fue gestándose desde el Renacimiento italiano por lo menos, pero tuvo su mayor esplendor, su acmé, durante el periodo conocido como Impresionismo.

Ya se nota en los griegos clásicos la necesidad de mostrar transparencias aún en estatuas labradas en mármol. Ahí están las Nereidas, hoy en el Museo Británico en Londres, pero el Renacimiento italiano trata de lograrlo con dos conceptos que forman parte del cimiento del Arte tal como lo concebimos hoy: la representación del cielo y, maestra de maestras: la perspectiva. La presentación de grandes paños planos pintados de colores claros para el cielo de donde se derraman todos los colores posibles (hay excepciones geniales de lo que se podrían llamar nocturnos, pero refuerzan la idea de la luz necesaria), la búsqueda intensa de una forma de plasmar la visión de tres dimensiones a un mundo de dos, que era lo que ofrecían las paredes primero y las telas después, en contraposición de las esculturas, son los grandes desafíos del Arte en aquellos tiempos.

Aclaro que perspectiva es parte de una familia de palabras que incluye la perspicacia, que es, según la etimología más aceptada, una versión de la expresión “ver claro”. En efecto, la perspectiva renacentista ve o hace ver claro, da transparencia al poner el aire en el medio de la escena y ese aire da a la luz el espacio necesario para nacer y expandirse. Así, las cosas se ven más claras, como pedía León Battista Alberti: que un cuadro sea la ventana a sí mismo (citado conceptualmente). En la perspectiva está el secreto de cómo la luz del cielo entra en el cuadro a ser parte del paisaje o la escena. Poner aire entre los personajes es insertar la luz que otrora se perdía en lo abigarrado de los apilamientos que con mayor o menor premura los artistas trataban de evadir y reemplazar por distancias, con resultado dispar, aunque de manera conmovedora muchas veces infructuosa, lo

mejor compuesta que les era posible sin contar con el “organum” necesario.

La necesidad de la perspectiva formal, rigurosa, se nota en artistas como los hermanos Pietro y Ambrogio Lorenzetti y Giotto, fundamentalmente, pues sus intentos, aunque maravillosamente imaginativos, no logran la profundidad de la realidad que sí está en las obras de Brunelleschi, pocas pero interesantísimas, como ejemplo del nuevo Arte, que llega a ser una herramienta precisa y de extraordinaria frescura en manos de Paolo Uccello o de Masaccio, aquel dando luz incluso sin cielos bonitos, este más corpóreo, plasmando volúmenes que podrían engañar a los ojos acostumbrados a la frontalidad plana y ni hablar de los seguidores entre los que quiero destacar a Velázquez que, con Las Meninas abre el espacio hasta el espectador, en una atmósfera realmente novedosa y genial, hasta llegar (salteando algunos siglos para no abundar en detalles entorpecedores) a las espectaculares perspectivas aéreas del Rococó, de mediados del siglo XVIII, sobre todo con la familia Tiepolo.

La perspectiva es un tema para ser tomado con mucho cuidado y no necesariamente seguir los lineamientos de los historiadores del Renacimiento italiano, ya que precisamente la perspectiva aérea tiene antecedentes en las pinturas chinas de por lo menos el siglo XIV que no son geométricas pero sí aéreas (a volo d'uccello, para dar el término italiano), que dan, así la visibilidad requerida, el aire que abre camino a la luz que no es otra cosa, hay que decirlo, que espacio, distancia.

Hay sí, una gran contribución de Leonardo da Vinci al tema, ya que propone que los colores no son necesariamente atributos de las cosas sino que, diversos motivos relacionados a la distancia pueden hacer aparecer las cosas con colores diferentes a los convencionales, con lo cual revoluciona la pintura de paisajes en el Arte de occidente y lo hace aún con más de esas observaciones científicas que ponen la piel de gallina al lector educado moderno, ya que da bases empíricas para el estudio de la dispersión de la luz por partículas ¡a finales del siglo XV!, puesto que menciona en sus escritos la diferencia entre la difusión por polvo en suspensión o por niebla o por neblina. En cualquier instancia recomienda que las montañas más alejadas tengan un viraje al azul, aunque también recomienda que los detalles se hagan más borrosos. Probablemente nadie leyó tales indicaciones hasta tiempos recientes, pero sí pudieron apreciar los resultados de la técnica en varios de sus cuadros más famosos, entre los cuales cito la Virgen de las Rocas, en sus dos versiones, tanto como para señalar a qué se refería el artista y teórico.

Dicho esto, tenemos la perspectiva como herramienta para poner de manifiesto la luz al generar un espacio propio, geométrico, objetivo a todos los fines prácticos, de una vez por todas, de modo que la luz que proviniese de los cielos se derramase entre los objetos y los sujetos, haciendo que el drama pueda tener otros protagonistas, tal vez más evidentes que la luz pero que, sin esta, quedarían envueltos en tinieblas. Esta herramienta, entonces, queda a disposición de visiones místicas, como se desprende de metáforas claras derivadas de cómo escribí las frases anteriores. De ahí su difusión y su éxito y, eventualmente, de ahí su popularidad. Cabe señalar que con la misma enfática postura sobre lo místico, la perspectiva puso una señal que armó el camino a la fotografía, varios siglos después, baste conocer, entre otros, algunos esfuerzos de Leonardo y los métodos empleados por el eximio Canaletto.

Este concepto sobre los colores y la geometría perfecta, la del punto de vista único y la línea de horizonte predefinida para que el público gozase como debiera (como establecía el mandante de la obra), queda casi invariable hasta el último quinto del siglo XIX, en el que la luz pasa a ser un objeto aún más notorio, más sólido por vía de la presencia imprescindible y, si se quiere, de su protagonismo casi excluyente. Pienso en los varios paisajes de Pissarro, en los que las sombras de los árboles toman a la vez forma y color, abandonando el gris plano al que estaban relegadas, pienso en los Nenúfares de Monet, en las perspectivas singulares de van Gogh y de Cezanne (artista que, a su vez, dio lugar, por su peculiar estilo, a un movimiento aún más radical que combinó su visión con la perspectiva: el Cubismo).

La perspectiva geométrica del punto de vista único renacentista, en el periodo impresionista deja lugar a una perspectiva natural, sobre todo en cuestiones que involucran paisajes, pero con un

cromatismo que hace que no se retrotraiga al apilamiento medieval pre-renacimiento, sino que se aleje de cualquier simbolismo severo que parecía indicado con fines teológicos, como dije arriba. Esta ruptura con la visión académica produjo el germen de otras rupturas que darían lugar a vanguardias de diferentes estilos, entre las que se destacan los cubistas citados arriba, que dan por sentado que los objetos pueden ser plasmados en dos dimensiones desde puntos de vista cambiantes, totalizando los objetos en una forma que vagamente se refiere a la vigente teoría de la relatividad de Einstein, aunque sin rigor matemático alguno.

Antes de proseguir con una historia académica, retorno al impresionismo, al final de sus expresiones, cuando ya estaba establecido como movimiento, porque es en esa etapa, con pintores como Seurat quien de manera explícita utiliza los últimos avances científicos en la materia para armar su teoría de contrastes de color y ponerla en práctica, haciendo más explícita la relación de golpes cortos de pincel operada, por ejemplo, por van Gogh, llevándola a puntos de color, rodeando colores primarios de otros primarios o secundarios, cosa que dio aún más brillo a las pinturas, agregando rango dinámico a la percepción del color y, por ende, a la mejor captación de uno de los atributos más esquivos de la luz: el color que brilla naturalmente y no por el agregado de toques blancos, como los precedentes intentos (aquí recuerdo a los tenebristas, por ejemplo y las escuelas flamencas), dejando de lado el empaste y superando a los maestros de la transparencia, como Ingres y a sus antecesores impresionistas. El método de Seurat quedará con él y en sus obras, no tendrá seguidores directos: se necesitan varias vidas para pintar cuadros como los que hizo él. Notable el Baño en Asnières o El circo, la Isla de la Jatte. Como nota tecnológica, el sistema de Seurat es similar al que se usa en las impresiones color, pues la combinación de tres colores jamás daría lugar a los varios millones de tonos disponibles si se mezclaran. Por eso intercalan puntos de diferentes colores que para el ojo componen los tonos buscados. El Arte Pop de mediados del siglo XX fue, si se quiere, un epígono muy tardío de Seurat, baste ver los cuadros de Lichtenstein, para servir de ejemplo.

En otro registro, otra técnica y otra forma de composición, es notable la aparición de Turner, que parece a simple vista un epítome de Monet en las famosas representaciones del humo de los trenes con el rigor del francés y la melancolía británica, pero a la vez con expresiones alejadas ya del impresionismo aunque le adeude, por cierto, algo de sus técnicas. En Turner la luz se resignifica, se desmenuza en pequeñas parcelas. No interroga como Seurat a la transparencia ni como Monet al color por difusión, porque su técnica se basa en capas sobre capas, en pliegues que se dan color unos a otros, como si se tratara de acuarelas (aún en óleo, recuerdo que Turner era un maestro en acuarela y un experto en historia de la pintura con acuarela, lo que lleva a pensar en el Arte de la China, inevitablemente). Esas luces que abordan desde las nubes iluminadas por arriba por el Sol, dan a sus cuadros una sensación de profundidad, de color de lo real y, a la vez, de volumen interno de cada cosa, que no se puede entender sin admitir que la luz era la protagonista de un drama y el resto es lo que la luz deja para los demás.

La historia no termina ahí, pero antes de concluirla me gustaría sintetizar lo escrito hasta acá. El nacimiento de la perspectiva pone a la luz en el centro del Arte y en todas sus partes, por añadidura. La perspectiva geométrica, basada en geometría euclidiana, por ende plana, de punto de vista único, favorece no solo el baño de luz al poner distancias lógicas y matemáticas, sino que da una centralidad al sujeto que observa, al que pinta y al que ordena. Hablando metafóricamente, el agua no fluía y ahora puede ser río, la luz se derrama desde el cielo claro y eso favorece la idea de flujo y a la vez de confiabilidad en un ser supremo. El ideal platónico termina siendo favorable a la religión cristiana que comenzó a reverenciar a Aristóteles. No hay casualidades en el arte renacentista, no fue una copia del arte greco-romano sino una resignificación de sus símbolos dentro de una ideología que, por de pronto, tenía el contenido político del imperio romano, de modo que se ajustaron de manera perfecta, aunque dialécticamente, ante litteram. Por cuestiones políticas internas de la Iglesia, sin embargo, el Arte del periodo fue denostado en tiempos de la Reforma por su otra vertiente, el culto al cuerpo humano, y eso tendría otras consecuencias, pero no en la

herramienta de representación. La perspectiva se reescribió recién durante el periodo impresionista, la luz tomó tal protagonismo en el color que hizo una revolución de ello. Hasta acá es evidente que la evolución de la herramienta de la perspectiva y del color seguía los avances de la ciencia en el área. La asimilación con rayos, desemboca en la geometría euclidiana. Las teorías de color dan pábulo a los primeros impresionistas y luego interrogan a Seurat, dando cada vez más luz a la luz. Por último, la perspectiva se torna multipolar, ya el río se transforma en un océano. El océano no parece fluir en la superficie, sin embargo es poderosa cualquier corriente y es caótica y en el caos puede generarse tanta variedad que, después del cubismo, se produce una cascada de posibles formas de representación que tienen en la perspectiva una vieja abuela a la que tal vez ya nadie conoce tanto como para respetar.

Tal vez en algún sentido el Surrealismo haya usado el contexto de la perspectiva puntual en los aspectos oníricos, dando un nuevo sentido al contenido simbólico, pero precisamente poniendo la luz, ahora en los sueños, no en la representación de la realidad. O sea, en el sentido de este artículo, mi parecer es que no aportó a la luz otro espacio protagónico sino otro contenido simbólico.

Sin embargo, hay un grabador, dibujante, artista que merece sin dudas aparecer en este discurso, uno que para algunos críticos revistaría entre los surrealistas y para otros es una curiosidad cuya unicidad le quita, al parecer, peso en la historia del Arte, cosa que no comparto para nada, que hace de la herramienta de la perspectiva algo completamente nuevo: Mauritus Cornelius Escher, se llamaba. Un tipo singular, sin precedentes explícitos ni seguidores de calidad, que presta su mirada a una forma tal que los espacios curvos también puedan ser retratados, en cuyas obras las metamorfosis y los puntos de vista se aglomeran en una única mirada que aumenta la sensación de engaño y a la vez es convincente en su fantasía, como si Alicia saliese de los libros de Carroll y se metiese en los espejos o las lentes con las que miramos el mundo que nos toca y tengamos a mano una galería de Arte, donde él apenas figure como el Autor pero las obras sean de otros. Los grabados de Escher son objeto de estudio de matemáticos, de físicos, de filósofos y, acaso, de psicólogos. Como hubiéramos hecho con Leonardo, con Michelangelo, con Brunelleschi o Monet de haber sido nuestros contemporáneos.