

Aproximación a una cartografía de la teoría moderna de arte.-

Hemos visto que en general, la mayor parte de las creaciones del medioevo se corresponden con una visión trascendente de la realidad con derivaciones hacia lo moral y teológico.. Este asunto contiene la problemática de aproximarse a definir al "proceso medieval", pues considerarlo como un bloque hegemónico en lo temporal, parecería ser más bien un pretexto ordenador de algunos analistas que generalmente lo contraponen al Renacimiento. Sin embargo, ha surgido la idea, a partir de investigaciones transdisciplinarias, de concebir lo medieval y renacentista como un proceso que desemboca en lo que tradicionalmente se denominó así: Renacimiento. *"Porque el Renacimiento del que hablamos, fue el último y más radical de una serie de renacimientos del saber y del arte que jalónaron la historia europea occidental desde el S. IX al S. XVII (siempre con la relatividad de las fechas..) ...El Renacimiento fue pues una época de transición que no puede ser definida en términos de antinomia con la que le precedió..."* (J. Huizinga)

Esta cuestión constituye una controversia sobre la que no hay nada resuelto, ya que desde los que afirman la idea que el Renacimiento, es un período específico, hasta los que la contrarían, existen posiciones intermedias que en realidad no le hacen al centro de algunas concepciones que nos interesan. En este sentido y aludiendo a la "Teoría del arte", es aceptable decir que **La teoría de las artes visuales es un producto renacentista**. Si bien existen matices y diferencias entre los S. XV y XVI, las ideas que sobre pintura y escultura se apartan abiertamente sobre las que existieron en la E. Media.

Desde los comienzos del Quattrocento italiano hasta fines del Cinquecento, se plantearon cuestiones referidas al arte con cierta afinidad, más que nada en la elaboración de la obra y generalmente sin considerar cuál debería ser la finalidad del arte conformándose por tanto una "Teoría del arte" como recurso de la acción y lo estético.

Según Wölfflin, es necesario distinguir dos Renacimientos en Italia: *"el del quattrocento y el del cinquecento. En Florencia es donde la fermentación de los dos descubrimientos técnicos y la sed de una **cupido sapiendi** más que en ningún otro sitio, convierten en problemática toda la pintura hasta hacer que ésta se desligue y separe del arte primitivo. Al rigor fijo de la tradición le suceden, en los albores del Quattrocento, los tanteos de la inteligencia. La tranquila y beata certidumbre de los últimos "giottistas" se esfumó. Se vive en Florencia una aventura de la ciencia, una sed de descubrimientos que conduce todo aquello que tenía algo que ver en la creación artística directamente del arcaísmo al clasicismo"*.

La novedad de la aparición de una "Teoría de las artes visuales" en 1435, por León B. Alberti es una muestra indudable de lo dicho en lo general y desde la conciencia de sí del propio autor: *"Me he complacido, de ostentar la gloria de ser el primero en escribir sobre este arte tan sutil. Si esto tuvo existencia alguna vez, yo la he elevado de las profundidades desconocidas, si no ha existido nunca yo la he bajado del cielo..."* (De la pintura, León B. Alberti)

Desde esta "mentalidad", un maestro o autor renacentista que investigara en una "rama del saber", tenía como principal objetivo determinar qué lugar le correspondía a su temática dentro del esquema general del conocimiento, notándose aun cierta influencia de la "tradición medieval de subdivisión del conocimiento", que convive con la tendencia, típicamente renacentista, de agrupar distintas artes, "de conformar grupos con ellas". Esta idea de que las artes visuales tienen problemas comunes se fue consolidando y constituyendo un lugar común en Florencia del S. XV, lo que no implica que fuera una "postura" hegemónica de la época y de los autores, o artistas, ya que también encontramos "tendencias personales" al respecto. Por ejemplo Leonardo dice: *" La pintura no sólo es superior a todas las demás artes, sino que está más cerca de la poesía y de la música que de la escultura..."*; también Miguel Angel y Benvenuto Cellini participan de esta concepción de defensa de sus profesiones, tendiendo a separar los ámbitos como "lugares con particularidades de ejecución y con problemas propios".

Sin embargo, las concepciones "centrifugistas de las artes" tienden a diluirse y desaparecen totalmente en la segunda mitad del Cinquecento, donde a su vez aparecen

y difunden cierta normativa que regla sus relaciones íntimas, como un problema común a partir de su realización, de lo fáctico como proceso con orígenes básicos y derivaciones técnicas consecuentes con el dominio de ella según estamentos: *"en vista de que el dibujo, es el padre de nuestras artes, arquitectura, escultura y pintura"* (Giorgio Vasari, 1568)

Esta última afirmación traduce la idea de que el dibujo (diseño) contiene "algo" **que no se encuentra** en otras artes no visuales como la poesía y la música, razón por la cual, la arquitectura, la pintura y la escultura son llamadas por él **"las artes del dibujo" (arti del disegno)**. Es también por iniciativa de Vasari la fundación en Florencia de la "Academia del disegno", con el fin de: *"formar pintores, escultores y arquitectos"*, consolidándose la idea de agrupamiento de las artes visuales tanto en la acción de su producto, como en su fundamento teórico: *"los artistas que trabajan con y estos medios (en las artes visuales) se enfrentan a problemas comunes que deben utilizar una teoría común..."* (G. Vasari)

Según Cennino Cennini (1360-1440) en su "Tratado de la pintura" (también "El libro de las artes"), escrito en 1437, *"el arte consiste ante todo en la imitación de la naturaleza..."* pero además es necesaria cierta dirección en la acción y ella está dada por el maestro: *"Y Giotto mudó el arte de pintar de lo griego a lo latino y lo redujo a lo moderno, y hubo un arte más cabal que nadie pueda haber tenido. Para confortar a todo lo que el arte se quiera llegar, daré noticias de cuanto mi maestro Angolo me enseñó y de aquello que pasó a mis manos; principalmente invocando al Alto Dios omnipotente, esto es, Padre, Hijo y Espíritu Santo; luego aquella amadísima abogada de los pecadores, la Virgen María y a San Lucas, evangelista, primero entre los pintores cristianos y de mi abogado San eustaquio y en general todos los santos y santas del Paraíso. Amén..."* y prosigue en el capítulo II y III: *"No sin razón algunos vienen al arte por amor a ella placiéndoles por natural amor. El intelecto ya con sólo el dibujo se deleita cuando por propia naturaleza se inclina a dibujar, sin guía ni maestro gentilmente; y de este deleitarse se sigue el buscar el maestro y con ello se disponen con amor y obediencia, entrando en servidumbre para alcanzar después la maestría en el arte. Algunos son que por causa de pobreza o necesidades de la vida perseveran tanto por lucro cuanto por amor al arte; pero sobre todos ellos, son de notar aquellos que se llegan al arte por amor y gentileza... Así pues, tú que con ánimo gentil eres amante de esta virtud con la cual al arte acudes, adórnate primero de este vestido: amor, temor, obediencia, y perseverancia. Y cuanto antes puedas, empieza a ponerte bajo la guía del maestro que te enseñe y aléjate de él cuanto más tarde puedas..."*. Como puede observarse claramente, existen en Cennini ideas nuevas en cuanto al arte como imitación de la naturaleza, pero su modelo de pensamiento sigue estando en conceptos derivados de las estructuras medievales con el maestro como centro de desarrollo.

Es con León B. Alberti, que ese modelo sufre transformaciones fundamentales, en parte debido al contexto en que está inserto, en parte por consideraciones propias de su personalidad ya que según múltiples autores: *"en él se conjuga el prototipo del hombre del Renacimiento...no como versatilidad, sino como universalidad..."* (La cultura del Renacimiento en Italia, J. Burckhard)

De esta manera, para Alberti las artes visuales constituyeron un foco fundamental para el desarrollo de sus múltiples "tratados". El primero fue *"De la pintura"* (1435). Sobre 1450, escribió *"De Re aedificatoria"* bajo la estructura de *"De Architettura"* de Vitruvio y finalmente en 1464 *"De scultura"*. Todos ellos contienen la idea de situar las artes visuales sobre bases que el artista "maneja como fundamentos", que a diferencia del "objeto artesanal" medieval, no sigue la tradición del maestro, sino que los alcanza y desarrolla como forma de comprender las reglas: *"las reglas se aprenden primero estudiando el método, después dominándolas por medio de la práctica...que nadie dude de que el hombre que no entiende perfectamente lo que trata de hacer cuando pinta, nunca será un buen pintor. Es inútil tensar el arco si careces de diana a donde lanzar la flecha..."*

Por primera vez se tiene la idea de una "Teoría del arte" basada en un "sistema lógico-racional" aplicado a la "imitación de la naturaleza" partiendo de la visualidad que el artista persigue como fin último: *"el fin último del artista, es que su creación sea de un*

*parecido convincente con la naturaleza. La función del pintor es trazar con líneas y pintar con colores sobre una superficie de un cuerpo dado, de tal manera que a una distancia determinada y desde una cierta posición del rayo central, lo que se vea representado aparezca en relieve y exactamente como dichos cuerpos...todos deben pretender, aunque con técnicas diferentes idéntico fin: que el trabajo realizado parezca a quien lo **contemple** lo más parecido posible a los objetos de la naturaleza. Los pasos que se den en el aprendizaje se deben buscar en la misma naturaleza..."* (De la pintura, Alberti).

El concepto de lo bello en Alberti.- En Alberti la definición de belleza, está visualizada a través del concepto de la conveniencia razonada de las artes, el **conocer** (*concinnitas*). Su idea es un concepto de armonía y de perfección que contiene su razón de ser, luego de analizar lo inconveniente que sería no aplicarlo: *"La belleza es una cierta conveniencia razonable mantenida en todas las partes para el efecto a que se les desee aplicar, de tal modo que no se sabrá añadir, disminuir o alterar nada sin perjudicar notoriamente la obra"* (De Re aedificatoria).

Por otra parte la función del artista es precisamente el discernir esto a partir de su reflexión y conocimiento de las reglas: *"El artista debe estar atento, no sólo a la semejanza de las cosas, sino también y especialmente, a la belleza, pues en la pintura la belleza es tan placentera como necesaria...antes de pintar un cuadro, se debe considerar, sobre todo qué manera y composición serán las más bellas..."* (De la pintura).

Retomando los valores clásicos griegos, Alberti vincula la belleza con la simetría y la *"relación armoniosa de las partes con el todo..La belleza es la armonía de todas las partes interrelacionadas entre sí..La belleza es una especie de concordia y juego recíproco de las partes de una cosa..esta concordia se hace patente en un **número**, una **proporción** y **orden** particular que la armonía requiere..esto es particularmente necesario en la arquitectura. En primer lugar asegúrate que todos los elementos sean apropiados, esto se cumple cuando el tamaño, función, especie, color y otras clases similares corresponden a una belleza en particular.."* El fundamento de esta idea es el **objetivo de la mimesis**, pero con un carácter distinto al que podría tener en Platón o Aristóteles, pues esta mimesis se basa en el **conocimiento que permite recrear la naturaleza**. *"Esta concinnitas...yo diría que participa gustosamente de nuestra alma y nuestro entendimiento. Es vasto el campo en que puede actuar y florecer: abraza la vida y el pensamiento de los seres humanos y determina y da forma al mundo"*, razón por la cual la belleza albertiana: *"está oculta en la naturaleza misma y es tarea del artista descubrirla y plasmarla en la obra"*.

El rol del artista pasa a ser entonces el del experto que estudia y analiza la naturaleza descubriendo sus leyes y elaborando un juicio (elección) guiado por la razón, descartando la caprichosa opinión y ordenando la obra de acuerdo a las reglas que conducen a un redimensionamiento de la naturaleza: *"No se debe seguir la costumbre de aquellos que buscan y luchan por destacar en la pintura sin más iluminación que la de su propia inteligencia sin tener ante ellos o en su mente cualquier forma de belleza tomada de la naturaleza...ellos no aprenderán a pintar adecuadamente, sino que harán hábito de sus errores...Cuando se trabaje se debe tener siempre algún modelo bello y singular que pueda imitarse..."*. En otras palabras, se imita la naturaleza, se la representa, pero para ello es fundamental **elegir el propio ejemplo que sea bello y singular**. Alberti pide que *"se imite la naturaleza pero revisándola"*. El artista por lo tanto, no puede ni debe aceptar el objeto azaroso de lo natural pues a ellos hay que incorporarle la armonía de un modelo eterno-universal e inmutable.

La correcta imagen ilusoria

Esta preocupación por conseguir una imitación correcta de la realidad visual, se constituyó en el Renacimiento en un indudable centro de interés. Pero esta situación no se reduce a alcanzar de una forma satisfactoria una "ilusión óptica", la mimesis debe ser total. El papel del artista consiste en extraer de la naturaleza "lo verdadero" y "descartar lo meramente ilusorio". Esa búsqueda de lo "verdadero" implica la utilización de instrumentos racionales que radiquen la atención en el "objeto-naturaleza", el ejercicio

de un tipo de análisis que constituya la conformación de un "sistema" basado en el estudio cuidadoso de las particularidades que permitan deducir conclusiones generales, las que a su vez se constituirán en particulares ante otras posteriores reflexiones que surgen deductivamente de ellas y así sucesivamente. Esta característica de "enfrentar la realidad natural exterior al individuo", implica a su vez un tipo de "mentalidad" que deposita en el proceso humano la posibilidad de alcanzar el conocimiento de las cosas a partir de "herramientas" producto de su abstracción racional. Este proceso resulta ser la génesis de una idea que deposita el conocimiento "objetivo" (del objeto) en el uso de las reglas que conduce a un método de investigación y que hoy se denomina "científico". Por ello, la obra de arte alcanza desde sí, la visualización, es la "cara visible", de esta propuesta. En ella se reúnen el conjunto de disposiciones para alcanzar la "correcta representación de lo real", o sea que: *"a través de ella -la obra- se expresa la correspondencia con la realidad, la que por otra parte adquiere un carácter objetivo que puede ser la correspondencia con la realidad, la que por otra parte adquiere un carácter objetivo que puede ser **verificado**".* (Teorías del arte. M. Barasch)

Según Panofsky, esta característica del arte del renacimiento, es lo que hace posible la elaboración de una "Teoría del arte" abierta (el término de Panofsky es descompartimentada): *"Mientras que en la E. Media, se intentó hacer compartimentos del conocimiento y de la creación lo más estancos posible. El Renacimiento, coherentemente trató de abrirlos y fundirlos entre sí. La descompartimentación ejerció así una profunda influencia en el mundo intelectual y artístico del Renacimiento; ella fue la manifestación exterior de un proceso básico de su cultura y sociedad"* (Notas sobre el Renacimiento, E. Panofsky).

Este proceso resumido en la frase de Panofsky, contiene la concepción de realidad al alcance del hombre, lo que en cierto modo también resulta una centralización de ella "a su medida", ya que todo lo contenido en la naturaleza es codificado por las relaciones que el hombre establece respecto de los fenómenos observados y producto de su "conciencia de sí" como integrante "privilegiado" de ella. Por otra parte, esta idea del "hombre medida-centro de todas las cosas", no es otra cosa que la consolidación de un "humanismo" que promueve el conocimiento de la naturaleza. Así el arte del taller del artista se instala en ámbitos del conocimiento científico: *"Poco sorprende, que los pintores irrumpieran allí donde los doctores temían pisar..y por ello, uno de los primeros centros donde se estudiaba la estructura básica del cuerpo humano a través de la observación empírica fuera del taller del artista..."* (idem)

Nuevamente Alberti, aporta elementos que se dirigen a la conformación teórica donde lo conceptual está orientando un "corpus" destinado al desempeño fáctico del artista: *"En este punto -refiriéndose Alberti al estudio de la anatomía- veo, sin embargo que habrá algunos que harán objeciones a algo que dije anteriormente, a saber, que al pintor no le incumben las cosas que no sean visibles. Tendrán razón en hacerlo, si no fuera porque al igual que en el caso de la figura vestida, tenemos primero que dibujar el cuerpo desnudo debajo y después cubrirlo con ropas; así al pintar un desnudo, deben primero acoplarse los huesos y los músculos, y después cubrirlos con carne y piel de tal manera que no resulte difícil percibir las posiciones de los músculos...por tanto, los miembros del cuerpo deben corresponderse en **forma y proporción** para conseguir belleza..La composición de un atleta ha de ser distinta de la de un filósofo.."* (De la pintura, Alberti).

La perspectiva: una nueva concepción de espacio y orden.-

Un elemento fundamental en la consolidación de esta "Teoría del arte" que promueve la integración de los instrumentos plásticos que el artista utiliza en la elaboración de su obra, lo constituyó sin lugar a dudas el hallazgo de un "método" geométrico que permitiera "representar en el plano, las cosas de la realidad tal cual las vemos", lo que implica además una concepción de espacio como algo definible y mensurable a partir de coordenadas racionalizables en una regla que las contenga.

Vitruvio, del que se dice que probablemente escribió su "Tratado de arquitectura" en el S.I a.C. atribuye a Anaxágoras y Demócrito (500 al 460 a.C.) los principios de dibujo en perspectiva: *"..dado un determinado punto central, las líneas deben coincidir como lo hacen en la naturaleza en el punto de vista y de proyección de los rayos visuales, de*

manera que a partir de un objeto borroso pueda darse una representación clara de la apariencia de los edificios en una escena pintada y de manera que, aunque todo esté dibujado sobre superficies verticales y planas, algunas partes se vean retroceder hacia el fondo y otras resaltar hacia adelante". Sin embargo esta idea, es eso, una idea referida a la existencia de un punto de fuga aplicado empíricamente (a ojo) a la construcción de edificios a los efectos de obtener el "conjunto armónico" que permitiera visualizar el concepto de belleza sin constituirse en un método geométrico sistematizado.

Hallazgos arqueológicos relativamente recientes (1961), permitieron determinar que "existió cierta intencionalidad de representación en los murales de Pompeya que datan del S. II a.C", al constatarse una especie de aproximación perspectivista en la estructura del espacio pictórico de los frescos pompeyanos. Sin embargo, también puede decirse que se trató de un "uso circunstancial en lo representativo", pues hubo que "esperar" hasta el S. XIII y XIV, para "reencontrar" la "intención de alcanzar el realismo visual en la imagen representativa".

Vasari le atribuye al Giotto (1266-1377) el "*descubrimiento parcial del escorzo de figuras*". A propósito del mismo Bocaccio dice: "*no había nada en la naturaleza..que no pintara..de un modo tan idéntico al objeto, parecía el propio objeto más que una representación; a tal punto, que muchas veces el sentido de la vista sufría engaño por lo que él pintaba, creyendo verdad lo que sólo era pintado..*" (citado por.....en La pintura en Florencia y Siena en la época de la peste.)

A pesar de la afirmación de Vasari, quizás el primer intento de codificación de un método perspectivo sea el de C. Cennini: "*se sitúan edificios según este método uniforme, de modo que las molduras que se dibujan en su parte superior disminuyan hacia abajo...las molduras a media altura serán bastante niveladas y uniformes; las molduras de la base disminuya hacia abajo...las molduras a media altura serán bastante niveladas y uniformes; las molduras de la base disminuirán hacia arriba*" (El libro de la artes, C. Cennini)

Sin embargo, esta insinuación no alcanza, ya que sólo aporta soluciones a problemas prácticos sin reglarlas lógicamente. Fue necesaria además de la práctica, la conjunción de otros factores en esta "búsqueda", por ejemplo el hecho de la presencia de los textos griegos según fuentes árabes instaladas en el continente y en particular los tratados de geometría euclidiana (el primero fue introducido por Alhazen, 965-1038 d.C.) y su traducción al latín; los conocimientos de óptica también introducidos por los árabes y muy especialmente la conciencia de poder obtener "un punto de vista" particular en la organización del espacio. No resulta raro entonces, que fuera un individuo dedicado a la construcción de edificios, se le haya atribuido bastante probadamente el "encuentro" del "horizonte visual" y el "punto de fuga" que permiten ordenar el "cono visual" según una regla geométrica denominada **perspectiva** y que en latín quiere decir precisamente **óptica**. Ese individuo fue F. Brunelleschi (1377-1446).

Vasari se refiere a él diciendo: "*prestaba suma atención a la perspectiva que en aquella época se interpretaba mal, por lo que se cometían muchos errores; le dedicó mucho tiempo, pero al final descubrió por sí mismo un método para hacerla perfectamente verídica, consistente en trazarla según la planta y alzado mediante líneas de intersección, como útil complemento al arte del dibujo*". En esta reflexión se hace evidente una concepción que el renacimiento consolida: la de la "representación correcta sin errores y perfectamente verídica". Es precisamente allí donde lo científico se reúne con lo artístico, pues de la "veracidad de lo representado" se infiere la "verdad material" que se corresponden visualmente y son mensuradas a través de la regla. Por otra parte, se tiene la conciencia de poder corregir formalmente esa realidad física a través del método, o como dice M. Barasch: "*El Renacimiento adopta como doctrina el concepto único de corrección formal a través de la perspectiva, pues lleva implícito el supuesto primordial de que la pintura representa la naturaleza como la vemos, de donde surge el sentido específico de la definición de la perspectiva como **el conocimiento y estudio del método de representación pictórica que trata de las formas que los cuerpos adoptan en nuestra experiencia visual***" (Teorías del arte. M. Barasch)

Durero dice que, perspectiva es una palabra latina que significa " *visión a través de algo*", para Alberti "*la superficie es una ventana abierta a través de la cual se contempla*

al asunto que ha de ser pintado". Situándonos en estas definiciones resulta indudable la diferencia que separa la idea de "superficie pictórica" medieval de la renacentista, pues en esta, el plano se "inmaterializa" y pasa a ser considerado "una superficie transparente a través de la cual contemplamos la realidad que el artista crea".

La formulación metódica que Alberti le da a la "Teoría del arte", quince años después que Brunelleschi, transformará el método en *doctrina*, donde la "pirámide visual" resulta de un orden centralizado: "La pintura debe ser concebida como una intersección **plana** del cono visual..todas las figuras, objetos y distancias espaciales, son completamente proporcionales a los que se encuentran la realidad.." De esta forma, la perspectiva nos introduce en la noción de un espacio abstracto, infinito y homogéneo; ordenado y ordenador, como: "el lugar que existe antes que el cuerpo allí se instale.."

Parece oportuno introducir lo que Panofsky dice en su pequeño ensayo "La perspectiva como forma simbólica" a propósito de esto último: "si queremos garantizar la construcción de un espacio totalmente racional, es decir infinito, constante y homogéneo, la perspectiva central presupone dos principios fundamentales: 1) que miramos con un único ojo inmóvil y, 2) que la intersección plana de la pirámide visual debe considerarse como una reproducción adecuada de nuestra imagen visual. Estos dos presupuestos implican verdaderamente una audaz abstracción de la realidad (si por realidad entendemos en este caso la efectiva impresión visual en el sujeto). La estructura de un espacio infinito, constante y homogéneo, (es decir un espacio matemático puro) es totalmente opuesta a la del espacio psicofisiológico: 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 campo limitado y definido del espacio. Y puesto que no se puede hablar de infinitud en el espacio perceptivo, tampoco puede hablarse de su homogeneidad. La homogeneidad del espacio geométrico encuentra su último fundamento en que todos sus elementos, los **puntos**, que en él se encierran, son simplemente señaladores de posición, los cuales fuera de esta **relación de posición**, en la que se encuentran referidos unos a otros, no poseen contenido propio ni autónomo. Su ser se agota en la relación recíproca: es un ser puramente funcional y no sustancial. Puesto que, en el fondo, están vacíos de todo contenido, por ser meras expresiones de relaciones ideales, no hay necesidad de preguntarse por diferencia alguna en cuanto al contenido. Su homogeneidad no es más que la identidad de su estructura, fundada en el conjunto de sus funciones lógicas, de su determinación ideal y de sus sentido. El espacio homogéneo nunca es el espacio dado, sino el espacio construido, de modo que el concepto geométrico de homogeneidad puede ser expresado mediante el siguiente postulado: **desde todos los puntos del espacio pueden crearse construcciones iguales en todas las direcciones y en todas las situaciones**"; lo que nos da una idea de la monumental estructura de pensamiento que tenemos por delante y que obviamente trasciende el mero hecho de la representación.

La pasión por la objetividad

Comúnmente se afirma que "si hubo alguna vez un *hombre universal* (uomo universale), ese fue Leonardo Da Vinci (1452-1519)". Probablemente esto se debe que en él se reúnen aspectos que posteriormente corresponden a disciplinas del conocimiento separadas, es decir se "le ve" como una anticipación del futuro.

Desde esta perspectiva esta razón tiene su peso, pero si se le compara con el entorno anterior, aparecen dimensiones totalmente distintas en la concepción del quehacer humano y que, precisamente, constituyen la constatación del cambio de mentalidad que el proceso renacentista introdujo en la cultura occidental. Aclarando que no trato de hacer aquí una especie de apología de Leonardo, igualmente es importante visualizarlo como el individuo que conjunta en su hacer y reflexionar los productos del humanismo que su contexto generó.

Es esto último lo que nos va permitir una real aproximación a concepciones estéticas que su momento histórico produce como "Teoría del arte estructurada a los efectos del hacer artístico". Dice Bayer: "Si es cierto que el humanismo es ante todo libre investigación, la paciente tenacidad de este hombre de ciencia y de práctica que fue Leonardo constituiría por sí sola un ejemplo de ello.

Recorramos sus manuscritos, veamos sus experimentos en física, su análisis de las materias transparentes y de los espejos, su estudio de los astros y de los cuerpos luminosos. Estudiemos sus maquinarias y sus prodigiosos inventos: a él debemos el invento de la terrible pintura de la Gorgona que, colocada sobre la coraza de los caballeros, ha de hacer huir al enemigo; y es él quien construye el joven león mecánico que se detiene y se abre al rey Francisco I de Francia para dejar escapar un ramo de flores de lis. Inventa las máquinas voladoras. es constructor, arquitecto y diseñador de numerosas iglesias en el estilo de Bramante.

Es el inventor de tantas mezclas químicas audaces y de tantas recetas, durables o efímeras, de esas mezclas de pastas coloridas y de esos soportes que hacen derrumbarse cuadros enteros como su "Batalla de Anghiari" y perderse toda una serie de su producción artística. este espíritu de libre investigación...le aseguran a Leonardo el primer trazo de ese rostro humanista que le conocemos.

.Sin embargo, si el humanismo es, más allá del hombre, el retorno a las fuentes históricas del hombre..Leonardo es un humanista en un sentido más estricto. Imbuido desde su juventud del ambiente florentino, su lugar está entre los amigos de Marsilio Ficino y Lorenzo El Magnifico, de tal modo que por impregnación se le puede considerar como el primer platónico de su tiempo".

Es necesario entonces, captar en Leonardo, el individualismo, el humanismo y también la complementariedad del quehacer como un complejo de relaciones entre la teoría y la práctica, sin jerarquizar ninguno de los aspectos sino conteniéndolos como el proceso dinámico que la necesidad individual del artista impulsa: *"Aquellos que se enamoran de la teoría prescindiendo de la práctica, son como marineros que gobiernan un barco sin timón, ni brújula, que nunca saben con certeza hacia donde se dirigen...pero la práctica debería estar basada siempre en una teoría bien fundamentada...Primero estudia la ciencia y después sigue la práctica que sigue a dicha ciencia.."* (Tratado de la pintura citada por M. Barasch)

Pero es necesario agregar algo más, los aspectos que complementan la concepción del arte como "imitación" (ilusión, mimesis), como obra basada en una teoría útil para alcanzar la creación de lo que luego será irreplicable por otra persona que no fuera el artista desempeñando su acción y en ella: la idea de un arte que en su propio ejercicio contiene la idea estética. En la gracia y el encanto depositado en la luminosidad como la fantasía del genio creador en el manejo de la luz abstraída de lo real en su representación en el cuadro y que conjuntamente con el encantamiento ilusorio que produce la vinculación contemplativa, Leonardo encuentra la razón de ser del arte de su tiempo y el fundamento de la pintura: *"como la más noble de las artes"*.

La estética moderna y la idea de Bellas Artes.- En el pensamiento medieval, todas las cosas que integran o no, la realidad visible y esencial son obra de Dios y lo bello es uno de sus elementos trascendentales, o sea la cualidad de lo bello como *"componente indispensable como obra divina de todos los entes como tales"*. Esta concepción contiene la consideración del arte como indisolublemente ligado a la belleza (arte-bello). Sin embargo esto no quiere decir que se tenga conciencia de lo que diferencia la actividad artística del concepto genérico que abarca toda actividad humana y que también están marcadas con el rótulo de *arte* (las artes de la pesca, las artes del comercio, etc.) dado que para que esta circunstancia esté presente es necesario el factor humano que la realice y le aporte "algo más que establezca una diferenciación técnica" en el desempeño que cada una de tales actos implican. Es decir, es necesaria la transformación de la idea de lo fáctico en general y pasar a tener la conciencia de "lo artístico" y consecuentemente la noción "del artista" como figura social que se diferencia del artesano.

En referencia a esa "conciencia de la actividad artística", tienen gran importancia las discusiones producidas en el S. XV en torno a:

- 1.- la poética de Aristóteles (casi desconocida en la E. Media y traducida por primera vez al latín por Giorgio Valla en 1498, a partir de un texto introducido por los intelectuales árabes en occidente).
- 2.- los Tratados de pintura, Arquitectura y Escultura de León B. Alberti.
- 3.- el Tratado sobre el valor de la poesía, la pintura y la ciencia de Cennino Cennini.

4.- la consolidación de la *figura del artista como individuo* que ve reconocida, realzada y renovada su presencia a partir del Neoplatonismo de Marsilio Ficino -en particular en la Academia de Florencia- y por la "Teoría del arte" esbozada a través de la historia de los artistas con la publicación de "Vidas de los más ilustres pintores, escultores y arquitectos" de G. Vasari (1550).

Desde esta óptica pluridimensional, todo objeto del arte es la representación de algo, es decir es valorado como relación con la existencia material de lo representado y por su calificación en lo imaginado por el artista como presencia y vinculación a un espacio y un tiempo.

Una basílica románica, una catedral gótica, una iglesia o un palacio renacentista, constituyen una arquitectura que se desarrolla en un espacio determinado. Esa es su relación obvia y superficial. Pero existe otra dimensión de su espacio-temporalidad que está dada por su propia concepción previa y, con su definición como representación de algo que corresponde a una época, una vivencia, o una significación que le son propias como origen. En definitiva que expone las relaciones paradigmáticas de inconmensurable referencia a la noción de un espacio representado como proyección de una cosmogonía espacio-temporal más genérica. Así, cuando Alberti, ve en el cuadro una ventana, un hueco, un velo transparente a través del cual se "ve" la realidad (representada?) se generan esos lazos de conexión con la naturaleza por el que la imagen no es sólo su calco, sino que se constituye en el hallazgo trascendente de las normas y estabilidades que el hombre encuentra en ella incorporado la presencia a esa **espacio-temporalidad-histórica**, una nueva dimensión: **la humana**. Por tanto, el espacio representado contiene lo esencial que hace de la naturaleza una recreación de éste y que posibilita el encuentro de sus aspectos visuales "latentes": la belleza, el orden, el significado, Dios. Esta concepción de la obra de arte que integra al objeto como producto de la relación indisoluble con el "artista-creador" que manipula y construye (demiurgo), vincula además a un receptor culto (de élite) que extrae de la imagen (esa imagen, la imagen) los elementos de interpretación que la hace trascender.

Observemos que no en todas las épocas se reflexionó sobre esta manera de concebir lo que en la cultura occidental llamamos Arte, ya que sólo hace cinco siglos que sobreviene el intento sistemático de escribir una historia de su devenir. El centro del pensamiento primitivo sobre una especie de "proto-historia del arte" es la recopilación de normas (recordemos los Libros de la Arquitectura de Vitruvio) y su utilización; una vez que se refuerza la calificación del proceso histórico, esas normas (las mismas normas) tienden a ser algo más que la tradición surgida conservada como sustrato histórico. Es en el devenir de lo artístico como "Génesis de una idea moderna de Arte" -sin lugar a dudas desde el Renacimiento- que cualquier manifestación sobre el Arte, consiste en el **estudio** de lo conservado en materia de libros, reglas y fórmulas; por ejemplo Villard d'Honnecour en el S. XIII y C. Cenini en su Libro de las Artes (Tratado della Pittura, en el 1400 aproximadamente), los que se caracterizaron además por el hecho de que expusieron el conocimiento -o secretos- de los talleres y las logias de constructores, categorizando lo artístico como: "*el elevado arte del hacer*".

Pero además, en el Quattrocento italiano, se transformaría la conciencia histórica no sólo porque el artista aparece como un protagonista decisivo para centrarse en él y descubrir su vida, sino porque además, la "obra de arte" adquiere un valor propio que radica en la belleza y en la especulación de una realidad evaluada por el artista. L. B. Alberti lo expresa en sus tratados que: él es: "*el constructor de ciudades, el que busca la locación adecuada y la zona más bella y organiza el mundo con las mejores edificaciones*". En este cambio de mentalidad, surgirán utopías artísticas y planos de ciudades ideales. Comienza la época del genio universal expuestas desde Alberti a través de Leonardo, Rafael y M. Angel.

A diferencia de la obra de arte del medioevo que era parte del pensamiento escatológico de lo efímero y, una alusión al Creador que todo lo da y todo lo puede quitar, desde el Renacimiento la obra expone la fe en el presente, al tiempo que organiza lo celestial y divino desde lo terrenal. Es así que para Alberti existe un "*secreto divino de la creación*" y el Arte consiste en su averiguación, constituyéndose el intento -en absoluto ateo como

pretenden algunos- de fundamentar a Dios en las normas y medidas del mundo. En ese sentido, tanto la Teoría del arte, como el pensamiento histórico-artístico surgieron porque se podría concebir la "obra de arte" como bella y con ello, como perteneciente a una categoría de lo divino.

El concepto de la antigüedad como modelo, y el de "renacimiento", permitieron surgir ese nuevo sentido. En sus "Comentarios" L. Ghiberti, se sirve de modelos antiguos y sigue el ejemplo de la descripción de vidas y hombres famosos, desarrollando -mediante numerosas citas de la Antigüedad (Plinio, Vitruvio u otros)- un "Sistema de las artes" para intentar estructurar un análisis de las leyes del arte, la óptica y la proporción. Pero otro aspecto de importancia, es que finaliza con una descripción de la vida de los artistas más famosos -sobre todo de la Toscana- del S. XIV. Al respecto tengamos en cuenta que esta propuesta descriptiva de personajes tiene antecedentes, por ejemplo en la descripción de Florencia realizada por Filippo Villani (1351), en la que había ya biografías de artistas, comenzando con Cimabue y calificando a Giotto como el punto culminante de una nueva época; o en las historias de las vidas de artistas como Dante, Cimabue y Giotto escrita por Bocaccio.

A su vez, el concepto "*rinascere*" aparece por primera vez en Ghiberti cuando escribe parafraseando a Plinio, que "*en la Antigüedad y tras una decadencia del Arte, éste había renacido*". Ghiberti inscribe a la decadencia del Arte a comienzos de la E. Media y su resurgimiento al final de la misma: "*Tras la época de Constantino, el Arte durante 600 años aproximadamente, permanece muerto, hasta que comienza a levantarse nuevamente en Etruria*" (Toscana) (Comentarios. L. Ghiberti)

Se hace necesario que tengamos en cuenta que si bien "*Rinascita*" significa Renacimiento, su sentido no está dado por un renacimiento de la Antigüedad -que por otra parte de ahí en más se constituirá en un modelo- sino como "Renacimiento del Arte".

También Vasari, en su introducción *Proemio delle vite*, hará aun un bosquejo de los comienzos del Arte en su primera y floreciente época, así como de su decadencia y resurgimiento: "*Consecuentemente, la naturaleza de este arte es parecida a la de las demás (artes), que, como el cuerpo humano, llevan en sí el nacer, crecer, envejecer y morir*". Con una analogía biológica se explican aspectos históricos: el Arte -como el hombre- apareció con la Creación y desde entonces pertenece a lo terreno, de donde, según Vasari, es inútil preguntarse donde y cuando se practicó por primera vez, pues "*la causa inicial de este arte fue la naturaleza misma*". Y fue precisamente por la vía de la revelación que al hombre se le otorgó algo innato que él ya poseía de forma natural y que había perdido en las épocas oscuras. Es este aspecto por el que concede el Renacimiento a la Antigüedad su valor: toda su importancia está centrada en que nos enseña, y su enseñanza la podemos ver en las grandes obras de los antiguos, por lo que "imitación de los clásicos" es sinónimo de "imitación de la naturaleza" y por consecuencia "sabiduría". Por esto, la "Historia de grandes artistas..." de Vasari, debe visualizarse en el sentido de "recopilación de experiencias" que conducen a la "revalorización de la actividad artística" pues mediante la misma el hombre se acerca a la verdad de la naturaleza,a Dios.

Fue necesario entonces, que el arte se transformara en un ámbito autónomo y claramente definido así como una conciencia histórica en referencia a un pasado al que se debe valorar y un presente en el que se debe ser protagonista, para que la historia de la actividad artística adquiriera su aspecto fundacional como Historia del arte. Dentro de estos parámetros, los primeros pasos de esta historia del arte se involucra con el proceso de su autonomía y con el nuevo estatuto del artista. Esas primeras consideraciones acerca de la valoración de la obra desde su específica condición artística, no encontraron un eco favorable hasta la "adquisición" de una madurez en áreas de conocimiento que incluyeron una cosmovisión universalizante acerca de la espiritualidad y la materialidad de las cosas "reales".

Si hasta el Renacimiento, en la cultura occidental todas las aproximaciones al hecho artístico como acción de un individuo tienen una característica a-histórica, en el Quattrocento florentino se pueden rastrear una serie de relatos que suponen los primeros síntomas de la aparición de lo histórico como ordenación de sucesos a tener en cuenta

como valoración de sucesos. Sin embargo, es en el S. XVI que encontramos el primer aporte riguroso que intenta una ordenación secuencial y progresiva históricamente del desarrollo de la actividad artística, este hecho que ya vimos, se produce con la aparición de la obra de G. Vasari ("**Vita de piu eccellenti Pittori, Scultori et Architettori**") (1550) y a la cual le dedica diez años de elaboración, es un voluminoso catálogo de biografías de artistas (de la que hay autores como Panofsky y Gombrich que señalan la casi seguridad de ser encargada por el coleccionista Paolo Giovio). Ella se va a constituir en la primera aproximación al **entendimiento y valoración del arte desde su naturaleza dinámica**, y por consiguiente la consolidación de un instrumento, una manera, de un método para llevarlo a cabo: las biografías.

Para ello, (poder trasladar la biografía del artista como un procedimiento metodológico desde donde abordar otra biografía: la del Arte), Vasari concibe la **naturaleza del arte** como **idéntica** a la **naturaleza humana**. Es así que parte de dos consideraciones fundamentales: 1.- la unidad que guardan las entidades *artista-obra* y, 2.- el rol que la *acción individual* desempeña en el logro de ella.

Concebir la obra de arte y la personalidad del artista que se expresa en ella como una unidad, supone una dialéctica: la esencia de la obra se halla en la realidad personal del artista y desde la obra se puede conocer el carácter de su autor. Vasari, propone, pues, una concordancia plena entre las circunstancias externas y la actividad creadora, esta unidad se convierte en método histórico-gráfico en la medida en que analiza y valora las obras desde su ordenación en una trayectoria histórica vital.

Ese papel que Vasari asigna al relato biográfico se apoya en un culto a la personalidad del artista-individuo que es la piedra angular de su "método histórico", constituyendo la condición para iniciar una explicación histórica del arte planteada: como proceso de los sucesivos-progresivos aportes de los protagonistas de las biografías. De Cimabue a Miguel Angel cada logro artístico original es un escalón en la consolidación de un *rinascere*. Ese relato biográfico, comprometido a resaltar "*las excelencias del arte y la dignidad de su práctica*", recurrió a la descripción de una serie de "acontecimientos-tipo" que permitieran no dejar dudas del carácter noble de la práctica artística. Hasta tal punto esto lo practicó Vasari que casi todos sus estudiosos dejan entrever numerosas dudas sobre lo verdadero o alterado de sus biografías, ya que resulta evidente muchas veces la elección de episodios para que reluzca: el carácter innato del talento artístico, la intelectualidad en su ejercicio, el virtuosismo de sus resultados e incluso el tipo de relaciones que el artista tenía que mantener con sus clientes. En otras palabras, Vasari se interesa especialmente en conseguir un retrato de sus personajes que se ajuste al propósito de dignificar la práctica del arte, de ahí que no todos los datos que maneja sean ciertos y que, conjuntamente con esto, se dice además que hay un marcado localismo al atribuirle los mayores logros en esa "carrera progresiva" a los artistas toscanos, desprestigiando a los boloñeses, napolitanos y lombardos. Cuando en 1568 aparece la segunda edición de la obra, Vasari revisa muchos conceptos y se encargará él mismo de corregir ese punto de vista, especialmente en el tratamiento de los pintores venecianos, admitiendo que su estilo coexista con el de Miguel Angel.

Veamos ahora como es que Vasari construye su método histórico. Su visión histórica se basa en los principios comunes de sus coetáneos historiadores florentinos Villani y Ghiberti, o sea en la noción de un desarrollo histórico marcado para calificar el resurgir de la cultura clásica. La originalidad de Vasari radica en la aplicación de ese concepto exclusivamente al Arte. Para él desde el Trecento florentino se suceden tres etapas progresivas que conducen a las propuestas de producción artística cuya perfección las hacen equiparables a las obras de la Antigüedad, y este proceso culmina en el S. XVI. Así por medio del criterio de las tres edades biológicas (nacimiento, apogeo, muerte) vertebraba un desarrollo paulatino hasta *el renacer* del arquetipo antiguo.

Antes de analizar con detalle uno a uno de esos tres estadios, Vasari recapitula historiando la "evolución del arte" desde la condición clásica hasta su resurgir moderno. De este modo, la Historia del Arte -desde la antigüedad hasta el Quattrocento- se resume en **tres periodos** esenciales:

- 1.- desde el cenit clásico.
- 2.- el decaer medieval .
- 3.- la recuperación del *rinascere*.

En el *Proemio* a las *Vite*, el autor relata el proceso por el cual la caída del Imperio Romano conlleva para las artes una miserable condición, que solo será interrumpido con el primer arte renacido de Cimabue, ("*inicio del retorno a la imitación de lo antiguo con tutta l'industria ed ingegno loro*"). En cada secuencia de esta revisión histórica la forma artística se desarrolla según tres maneras (estilos):

- 1.- la manera Greca o Antigua.
- 2.- la manera Tedesca o Vieja .
- 3.- la manera Moderna.

Vasari deja de lado al arte medieval, ya que "*la maniera dei goti*", es identificada con un estilo lleno de torpezas y tosquedades que no merecen ser consideradas. Al juzgar como válidas **sólo** las "maneras" antigua y moderna, Vasari pauta una selección que para el arte occidental se constituirá en una "regla de oro", pero observemos además que también esta calificación estética está desarrollada a partir de un concepto histórico en referencia a la biografía de **determinados** artistas. La utilización de este criterio permite además concebir a la cosmovisión de la naturaleza humana como un desarrollo biológico: desde la infancia y juventud hasta la madura perfección y tras de ella la inevitable desaparición. Tras la perfección clásica, la decadencia medieval es por tanto inevitable y lo mismo sucederá cuando se valore al arte del S. XVI como insuperable. En resumen entonces: encontramos en Vasari la enunciación por primera vez de un concepto de historia aplicado al arte -la Historia del Arte- y conteniendo además un proceso irreversible y sucesivo de cimas y decadencias.

Aplicando lo anterior al desarrollo del arte a partir del S. XIII sus comentarios conducen a una sucesión de biografías que dan como resultado la equiparación de los artistas del S. XIV con la "*infancia del renacer del arte*", mientras que el Quattrocento y el S. XVI constituyen "*la juventud y madura perfección*". Incluso llega a esbozar una *cuarta edad*: la de sus contemporáneos *manieristas* a quienes critica el gusto por un *pathos* que interpreta como "*el principio del morir*". En el Trecento, "*la práctica del arte se aparta de la rudeza medieval gracias a la inteligencia individual de los Cimabue, Giotto y Pisano*". Pero no todos son iguales en su valoración (Vasari considera a Giotto con menos valor del que le adjudica Ghiberti), ya que para él-historiador el "**ideal renacentista**" es en el Trecento "*poco más que un deseo incipiente*".

Sólo con el perfeccionamiento en **la invención** y en **el dibujo**, y la **aplicación de las leyes en la perspectiva** tendrá lugar, en el S. XV, una producción de importancia. La "*edad de oro, la manera perfecta*", sería alcanzada en el S. XVI gracias a la trinidad: Leonardo, Rafael y Miguel Angel. "*En este momento la práctica del arte se desenvuelve con absoluta libertad entre los postulados clásicos que permite su superación al variarlos según la voluntad del artista*".

En el campo de los problemas teóricos, Vasari se muestra partidario de la relación entre Pintura, Escultura y Arquitectura en la medida en que todas deben ser consideradas *arti dell disegno*. Este concepto -*disegno*- lo utiliza como definición básica, ya que con el mismo se define el "*dibujo surgido de la observación directa filtrada por la inteligencia*", conformando junto con la *invenzione*, los dos pilares fundamentales que sostienen su Teoría . Si el primero (dibujo) concierne al resultado formal, la invención es quien proyecta las "*materias o escenas donde la forma alcanzara la mayor excelencia*". Incluso para definir la calidad de resolución, Vasari dispone de un nuevo término elocuente con el valor estético: *la grazia* que es una categoría estética distinta de la belleza y se define por la capacidad de las obras para traslucir una ejecución hábil y fácil. Ésta es entonces, según Vasari: "*la cualidad del reconocimiento desde el juicio sensible del ojo, a diferencia del juicio de la razón, la que contribuye a determinar la belleza*".

Hay que tener en cuenta cuestiones que desde el punto de vista de la teoría del arte surgen como preceptos hacia definiciones disciplinarias, tal es el caso del concepto de *disegno* como reunión de las actividades que comprenden al arte y sólo a él: el acto que

tiene implícito las elevadas acciones del encuentro del hombre con su naturaleza conteniendo el don de la exaltación de lo bello, armónico, proporcionado, reglado, corregido y en definitiva exponiendo la grandeza de una civilización. En esta idea se encierra de aquí en más la propia determinación de **Bellas Artes**. Por otra parte, no es la función histórica del relato vasariano lo que importa, lo mismo podemos decir de todo lo que se discutió sobre lo verdadero o falso de sus biografías, eso si se quiere juega un papel secundario, es anécdota. Lo fundamental aquí es que por primera vez se construye un método por el que toda la actividad artística está evaluada y categorizada, lo que es sin lugar a dudas el establecimiento de cierta deontología del quehacer artístico.

Los seguidores de Vasari proyectarán su procedimiento metodológico y su influencia se verá irradiada al resto de los países europeos, en particular los Países bajos y Alemania. Es así que el S. XVII va a constituirse en el apogeo de la disciplina del arte "a lo Vasari", sobre todo con la obra de Bellori "Le vite de" Pittori, Scultori ed Architetti moderni" (1672), en la que se recurre a la información biográfica sobre los artistas como principal herramienta de aproximación a las obras y al arte. Con la Revolución científica del S. XVII y la aparición de nociones cosmogónicas que dotan de una nueva dimensión paradigmática al conocimiento humano, el arte y sus alcances verán incluídas otras disciplinas. Por ello el Renacimiento como idea moderna de arte deviene en una dinámica que comprende a todas las áreas implícitas en la actividad artística.



Una reflexión final: Es necesario establecer a su vez algunas consideraciones en referencia al marco cultural en que se provoca esta conmoción (mutación según Panofsky) llamada Renacimiento. Y tales consideraciones son sin duda las que convocan al "humanismo renacentista" como epicentro de la dinámica del conocimiento. Italia se constituyó en el eje de tal movimiento que luego se propagó al resto de Europa. Factor preponderante para estas consecuencias fue también sin duda la aparición de la imprenta como forma de reproducción escrita de los textos antiguos griegos y latinos. Aludiendo a ello dice Burckhard: " *Los humanistas se agruparon alrededor de los impresores. El más importante fue Aldo Manucio, en Venecia, quien monopolizó las ediciones griegas durante mucho tiempo. Con él trabajaron Erasmo, Tomás Moro, Juan Lascaris, Miguel Servet y tantos otros....También los cenáculos están en relación entre sí y con los salones de los señores y los grandes burgueses constituyéndose en Europa una gran república de las letras, cuyo centro fue en su tiempo Venecia....Italia hizo sentir su influencia además por sus profesores, eruditos, a menudo requeridos en otras zonas del continente y sobre todo, por sus universidades frecuentadas por librepensadores y gentilhombres, profesores, médicos y juristas. Entre ellas cabe destacar las de Bolonia, Pisa, Ferrara y Padua....*" (La cultura del renacimiento en Italia. J. Burckhard)

También puede decirse que existen dos aspectos del humanismo: uno centrado en Italia (principalmente el norte italiano) que predica el disfrute de la vida en directa acción con el goce sensual en todos sus aspectos; y otro humanismo, propio del norte de Europa,

más volcado a un ascetismo puritano como vínculo con la naturaleza humana por alcanzar lo divino. Sin embargo, debemos observar que en ambas actitudes está como trasfondo la aceptación de la naturaleza y el mundo como propios, como lugar en donde a través de la relación con ella se experimenta el placer de la vida dado al "obtener" el conocimiento como producto del pensamiento humano individual y en sociedad.

En ese sentido la búsqueda de la belleza como exaltación de la condición humana aparece como condición implícita dentro del marco humanista. La belleza debe ser exacta y apuntar a una forma superior en la que los detalles dejen paso a la idea, la mensura-proporción, la armonía, la perfección. Digamos entonces sin temor a equivocarnos que la renovación renacentista fue ante todo una conmoción estética, que el humanismo fue una cosmovisión estética que abarcó todos los ámbitos de la cultura occidental y que apuntaba a lo esencial: *"..Viviremos eternamente, no en las escuelas de los cazadores de sílabas, sino en el círculo de los sabios donde no se discute sobre la madre de Andrómaca o sobre los hijos de Níobe, sino sobre los hondos fundamentos de las cosas divinas y humanas; quien aquí sabe atisbar con tino advertirá que también los bárbaros estaban poseídos de espíritu, y que, si no lo tenían en la lengua, lo tenían en el corazón"* (Pico della Mirándola citado por J. Burckhard).

Los preceptos neoplatónicos de la Academia de Florencia son la demostración de un humanismo místico que se traduce en la búsqueda de la belleza suprema como alcance de la belleza divina: *"Nuestras almas poseyeron, en otros tiempos, la visión directa de la belleza de las ideas y de la belleza divina. Ahora son prisioneras del cuerpo. Pero en contacto con el mundo sensible y con las cosas bellas, vuelven a encontrar las ideas y la belleza divina, remontándose por el pensamiento hacia el Creador, a la espera de que la muerte las libere. El amor es así noble y legítimo, perfección humana, condición indispensable del amor de Dios: el hombre vuelve a encontrar la belleza del creador amando las bellas criaturas. El poeta y el artista, por tanto, son heraldos de la belleza, son los mensajeros de Dios, los portadores de oráculos cuya inspiración es efecto de una influencia especial de la divinidad"*. (Marsilio Ficino)

Entonces concordemos con Wolfflin que : *"El renacimiento es el arte de la belleza apacible. Nos ofrece esta belleza liberadora que experimentamos como un bienestar general y como un crecimiento regular de nuestra fuerza vital. En sus creaciones no se encuentra ninguna pesantez ni ninguna traba, ninguna inquietud ni tampoco agitación. Cada forma se manifiesta libremente, por entero y sin esfuerzo. El arco presenta una curvatura perfectamente redondeada, las proporciones son amplias y agradables, todo respira satisfacción y no nos parece equivocado si identificamos precisamente esta tranquilidad y este ascetismo con la más alta expresión del espíritu artístico de su época"* (Renacimiento y Barroco).

La exposición realizada hasta aquí intenta dar una aproximación de la diversidad conceptual que el centro de interés abarca en sus tópicos más resaltables. Sin embargo, hay aspectos que hacen a la concreción fáctica en el desarrollo del mismo que implica una larga y minuciosa tarea de ejercicios y reflexiones que conducen al establecimiento de nociones claras acerca del producto-imagen concebido y conseguido; sus incidencias en la cosmovisión acerca de la realidad representada y los elementos estéticos que de ella devienen.

Por ello las consecuencias hacia nuestra actividad -el Arte- imponen un constante recurrir reflexivo hacia esas consideraciones de lo estético, tal vez esto sea así por lo que decía Alberti en su tratado "De re aedificatoria" de manera magistral aludiendo a la obra arquitectónica y que contiene la noción de lo que significa el Renacimiento hacia nosotros:

"Necque qui specten satis diu contemplatos ducant se quod iterum atque iterum spectarint atque admirentur: ni iterato etiam inter abeundum respectem...". ("Que los que lo miran no piensen haberlo contemplado más que en parte, por ello se vuelven para mirarlo una vez más cuando marchan..")

BIBLIOGRAFIA

Aristóteles.- Poética. Ed. Aguilar..

Barasch, M.- Teorías del arte. Ed. Alianza-Forma.

Bayer, R.- Historia de la estética. Ed. Fondo de cultura económica.

Cenninni, C.- El libro de las artes. Ed. Meseguer.

Da Vinci, Leonardo.- Tratado de la pintura. Ed Aguilar

Gombrich, E.- Nuevas visiones de viejos maestros. Ed. Alianza.

Gombrich, E.- Norma y Forma. Ed. Alianza

Panofsky, E.- Renacimiento y Renacimientos. Ed. Alianza.

Platon.- La República. Ed. Planeta

El Banquete. Ed. Aguilar

Hipias Mayor. Ed. Planeta

Plotino.- El alma, la belleza y la contemplación. Ed Espasa Calpe. Bs. As.

San Agustín.- Confesiones. Ed. Espasa Calpe Bs. As.

Sto. Tomás de Aquino.- Summa Theológica.. Ed Planeta-Agustini. Bs. As.

Vasari, G.- Vida y obra de artistas ilustres. Ed Aguilar

Wolfflin, H.- Renacimiento y Barroco. Ed Paidós

Buckhard, J.- La cultura del Renacimiento en Italia. Ed. Aguilar.