

Representación del mundo en Masaccio y Descartes, en el marco del pensamiento complejo

Representation of the world in Masaccio and Descartes, in the framework of complex thinking

Representação do mundo em Masaccio e Descartes, no marco do pensamento complexo

Celio Arnulfo Téllez Aroca

Multiversidad Mundo Real, Edgar Morín, México

ctelleza@educacionbogota.edu.co

Recibido: 30-01-2019

Aceptado: 15-06-2019

-  Resumen
-  Abstract
-  Resumo

Resumen: El asunto de la representación del mundo, como una de las tantas necesidades del ser humano, ha sido abordada desde los ámbitos de la pintura y la filosofía, en particular en las obras de Masaccio^[1] y Descartes, tal tema de estudio, puede realizarse desde diversas perspectivas, siendo una de ellas, la complejidad. Desde aristas del paradigma complejo se realiza un análisis de los aspectos pictóricos y filosóficos, del asunto en mención, tal deliberación representa un sendero integrador, conducente a la configuración de percepciones.

Palabras clave: *complejidad, representación, perspectiva, espacio pictórico, percepción humana.*

Introducción

En el escenario de la teoría de la complejidad, se encuentra el pensamiento complejo como un referente de racionalidad a partir del cual se propician acercamientos a la realidad en sus múltiples manifestaciones. Carlos J. Delgado y otros autores coinciden en reconocer la existencia de tipos de cogniciones en la historia de la humanidad: el clásico y un nuevo tipo de

conocimiento. Cada uno de estos conocimientos está relacionado con los paradigmas de la simplificación y la complejidad, tal como lo expone Edgar Morín. En el primero de ellos, los seres humanos a través de su inteligencia hacen procesos que los llevan a ver la vida y sus fenómenos de manera; parcelada, compartimentada, disyuntiva, reduccionista, fragmentada; a fraccionar los problemas; a separar lo que se encuentra unido; a hacer prevalecer unas dimensiones sobre la totalidad de ellas, Morín (1999a). Además, el mundo se considera como un objeto independiente, en donde se distingue el objeto y el sujeto de conocimiento, y se debe encontrar la causalidad lineal y los nexos deterministas (Delgado, 2008).

En el paradigma de la complejidad, también se cuenta con modos de ver la vida, como la unión de la unión y la no-unión, para Morín: “La vida es un hormigueo de heterogeneidades, desmesuras, dispersiones, desórdenes, antagonismos, egoísmos, errores, cegueras” (Morín, 1983, pág. 429). Según al autor; todo tiende a dispersarse naturalmente; en la vida también todo se recompone, se reasocia, se reintegra, se solidariza a través de ciclos entrecruzados, auto-eco-organizadores; lo heterogéneo aporta a la unidad, las lógicas incompatibles avizoran lo inseparable, el antagonismo coopera con la complementariedad, el desorden y el orden tienen vasos comunicantes; y la vida vuelve a empezar en la unión de la unión con la desunión. Es necesario enfatizar, tal como lo plantea Delgado (2008), que una racionalidad nueva reconoce la transición de elementos del ideal de la simplificación hacia el de la complejidad.

Este escenario, integrado por los dos paradigmas, es en el cual se plantea el siguiente objetivo: disertar en torno a la necesidad de representar el mundo en los escenarios de la pintura, La Crucifixión de San Pedro –Masaccio– y el ámbito filosófico –Descartes–, mediante la proximidad de algunos rasgos del referente de la complejidad. Para la consecución de dicho fin se emplea dentro del ámbito metodológico, el análisis de textos, desde dos referentes; el análisis crítico del discurso de Teun A. Van, y los operacionales de Antonio Rubo Müller, para éste los hechos plasmados en los textos están situados en un espacio; en un momento histórico dado; tiene factores, agentes, sujetos, personajes interactuando; y, tiene procedimientos que entrelazan los aspectos anteriores y entretejen la malla del acontecer histórico, ver imagen 1.

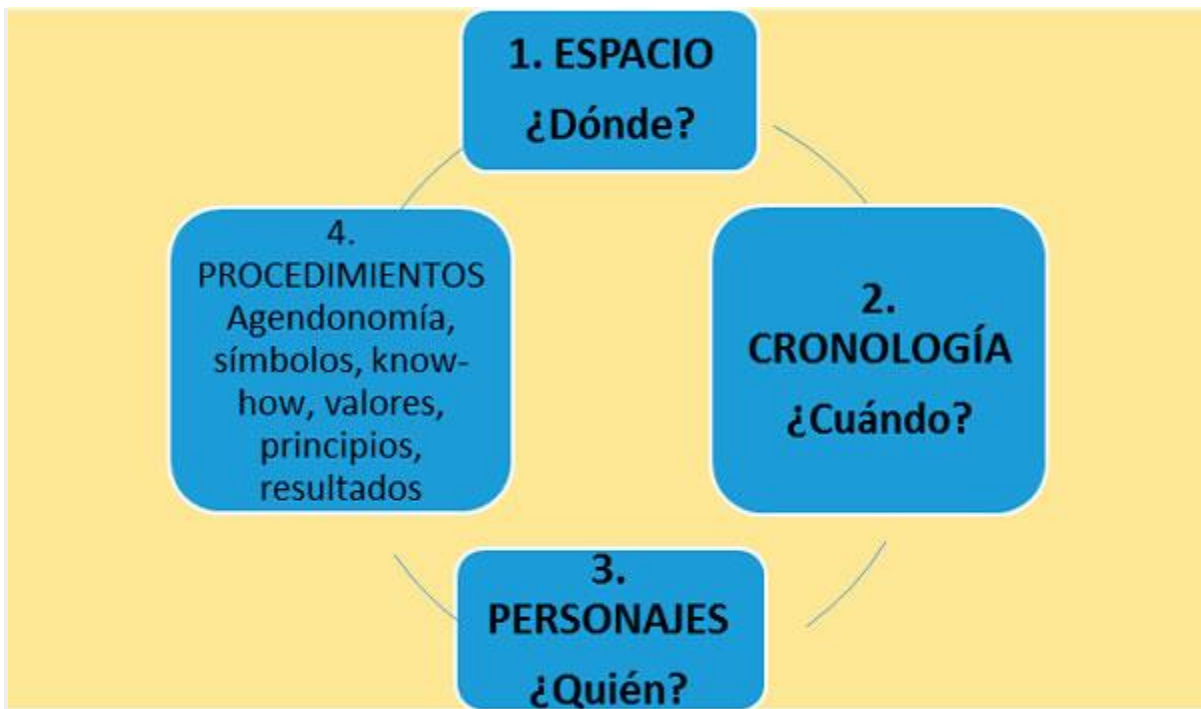


Imagen 1. Los operacionales. Fuente: (De Gregori & Volpato, 2012).

En el desarrollo del artículo aparecen tres componentes. En el primero, se hace un acercamiento a la pintura en mención, en particular, desde el todo y las partes contenidas en ella, también se indica la relación entre la perspectiva científica de Brunelleschi y la utilización hecha por Masaccio, y, por último, se identifican aspectos acontecidos en la necesidad de representación del mundo, en el entorno pictórico. En el segundo de ellos, se presentan rasgos de otro sendero, desde el cual también se ha pretendido representar el mundo, la filosofía, y se expone, cómo dentro de los postulados de Descartes se conjugan atributos propios de la fisiología humana con elementos del marco intelectual. Se cierra con el tercero, en el cual se hacen unas aproximaciones desde aristas de la complejidad, con la pretensión de expresar la posibilidad de encuentro y cooperación entre elementos al interior de la pintura y la filosofía, como una opción de configurar cosmovisiones.

Pintura

De la obra de Masaccio se pueden hacer varias afirmaciones, en distintos planos de consistencia, así: su obra puede ser catalogada de copiosa, entre sus pinturas están, El pago del tributo (1425), Trinidad (1428), Tríptico de San Juvenal (1422), Crucifixión (1426), Natividad (1428), Retratos de un joven de perfil (1425), La crucifixión de San Pedro (1426) y otras; su nombre lo ponen entre los más grandes de la tradición pictórica italiana como continuador de Giotto y a la vez precursor de Miguel Ángel, según Carlos Ramírez; tiene una alta valoración por parte de la crítica (Ramírez, 1991); además, se le considera como el primero en aplicar a la pintura las leyes de la perspectiva científica que fueron desarrolladas por Brunelleschi, quien es el inventor de la perspectiva cónica, definida como un sistema de representación gráfico basado en la proyección de un cuerpo tridimensional sobre un plano, a través de rectas que pasan por un punto, el cual constituye el lugar desde el cual se supone que mira el observador, ver imagen 2.

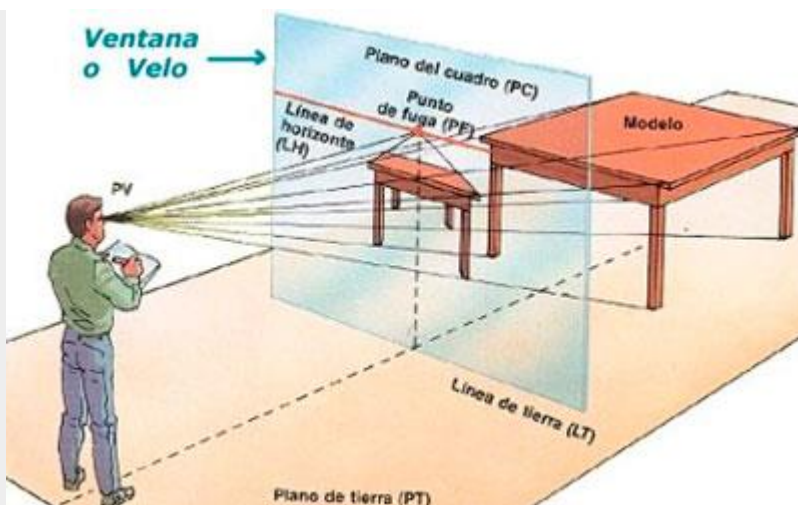


Imagen 2. La perspectiva cónica. www.lanubeartistica.es

Un tema de estudio es el reconocimiento progresivo en sus obras de la aprehensión de la perspectiva científica, que no se desarrolla en el presente artículo. De este pintor, Masaccio, para el presente escrito, se hace solamente el reconocimiento y análisis de la pintura La Crucifixión de San Pedro, posteriormente se identifican rasgos de cómo en la filosofía de la modernidad se asumió la necesidad de representación.

Sobre la obra en mención (ver imagen 3), se ha hecho un tejido de percepciones, que van desde las que se centran; en la pintura, en sus elementos y el todo; en la pintura que junto a otras pertenecen a un periodo; e inclusive, en críticas realizadas por parte de personas con gran experticia.

En esta pintura, para Alejandra Velázquez, se reconocen tres grandes planos o vistas: la frontal, en la cual están algunos personajes que presencian la crucifixión, dos de ellos con una gran proximidad al condenado, cada uno sujeta con una mano un clavo y con la otra un martillo para pegar las manos del crucificado al madero; la vista lateral, de otros observadores, son la mayoría, ponen sus integridades detrás de unos protectores, portan lanzas que hacen parte de una indumentaria de corte militar, pero además, con sus miradas no pretenden ningún tipo de proximidad con el ejecutado; y, la vista aérea, en la cual aparecen San Pedro clavado en un madero, en medio de dos columnas en forma de pirámides alargadas, se encuentran también los verdugos, todo dentro de un espacio con gran iluminación que contrasta con la oscuridad que aparece detrás del marco de una puerta en el fondo.



Imagen 3. La Crucifixión de San Pedro (Masaccio, 1426). <https://co.pinterest.com>

De acuerdo a Velázquez (2001), la aparición de la perspectiva en la pintura transforma los propósitos que querían comunicar los autores, previamente la narración de escenas en una gran mayoría de corte religioso, fracasaban en su intencionalidad informativa, la caracterización de acontecimientos se mostraba al observador mediante la yuxtaposición de planos. Velázquez cita a Ernest Gombrich para afirmar que dicho empalme de imágenes, hizo que el pintor buscara la eficiencia en el relato, como si el artista hubiese estado presente en la escena. Tal búsqueda implicó la transición de la dimensión bidimensional a la conquista de la tridimensionalidad, en el momento en que el pintor concibió el espacio de representación como preexistente a los objetos en él contenidos. Para llegar a esa concepción al artista le implicó asumir una nueva noción, la de espacio pictórico, dicha noción requiere una serie de supuestos.

El primero de ellos, se puede lograr una narración siempre y cuando el pintor se coloque frente a la superficie de trabajo como ante una ventana, desde la cual se asoma a una porción del mundo visible. En tal posición, los objetos individuales se alojan en un espacio común. Al comparar una pintura con una ventana, se le solicita al artista una captación visual directa de la realidad, por lo tanto, el relato pictórico puede transmitir una versión que corresponde, en cierta medida, al mundo. El segundo, la presencia de la ventana trae consigo la del marco que le rodea, el marco connota la existencia en el pintor de una separación, de un lado el artista, y de otro, el mundo que contempla. Además, el recuadro concita una delimitación selectiva del mundo por representar, cuyo resultado final será únicamente una sección de lo visible. Lo seleccionado es operado por el pintor quien, desde su subjetividad, manifiesta una exterioridad, con el conocimiento de ser parte de un todo más amplio y de que el resultado va a depender del lugar desde el cual él la vislumbra. Así, el marco anuncia, el carácter subjetivo

del límite. Algunas facetas y aristas del objeto serán vistas y otras quedarán ocultas, siendo sugeridas, de acuerdo a unos patrones compartidos globalmente, que permiten comunicar lo observado.

El tercer y último supuesto, dice que el marco fija una distinción entre el espacio físico del ambiente y el mundo del cuadro, pero, además, también los límites del cuadro indican el término de la composición, más no del espacio representado. De acuerdo a Arnheim (1962), el marco es considerado como una ventana a través de la cual el espectador vislumbraba un mundo exterior, a su vez limitado por la abertura del observatorio, pero ilimitado en sí mismo. Y, por lo tanto, la concepción de espacio pictórico conlleva la del espacio ilimitado o infinito.

Por todo lo anterior, la vista a través de un recuadro conduce a la idea de que lo percibido es tan sólo una representación, referente al mundo representado, premisa que irrumpe al mismo tiempo con una solución técnica, la perspectiva geométrica, redescubierta y perfeccionada por Brunelleschi, la cual tenía el propósito de alcanzar la representación tridimensional en el espacio pictórico. Este autor, toma la solución del ámbito de la geometría, al descubrir que solo es posible tener una representación en perspectiva adecuada, proyectando los objetos sobre un plano de intersección de la pirámide o cono visual, determinando su vértice en el punto de origen, el cual puede establecerse a la vez dentro o fuera del área de trabajo.

Se puede condensar lo dicho hasta aquí, en que lo observado a través del marco de la ventana, como expresión del espacio pictórico, se convierte en un problema de orden geométrico, en donde la versión pertinente de la realidad ha de encomendarse a la información del mundo proporcionada por la nueva técnica descubierta. Y así, el saber de la exterioridad se representa, en el saber de las figuras, tamaños y distancias, que depende de las reglas propias de la geometría.

Ahora bien, del espacio pictórico, es necesario manifestar que se le considera como representación del espacio visual, de la experiencia sensitiva, a la vez que se diferencia de otros estilos de representación, debido a que la perspectiva da a los objetos representables un lugar en el espacio. Del mismo modo, los objetos encuentran una ubicación en el interior de una red que los acomoda según el criterio de representación adoptado, en donde se hace una valoración de su tamaño, distancia y posición en un contexto espacial delimitado, sin tener en cuenta el valor de rango de la entidad representada.

A continuación, se expone otra vía, a través de la cual se ha pretendido exteriorizar el entorno.

Pintura y filosofía

El espacio pictórico fue la solución que se encontró en la pintura ante la necesidad de representar satisfactoriamente el mundo, y para ello se empleó la perspectiva geométrica durante el renacimiento, ahora bien, el correlato con implicaciones filosóficas de tal asunto sólo llegó hasta la modernidad. Junto a la inquietud de cómo representar con veracidad a través de la pintura el mundo, irrumpe otro gran interrogante que indaga acerca de sí la mirada del ser humano, suministra una versión verdadera del mundo percibido, ¿qué tipo de relación prevalece entre las ideas senso-perceptuales y las cosas que las originan? (Velázquez, 2001). Dichas preguntas ocuparon a filósofos de la modernidad, uno de ellos Descartes, quien elaboró una teoría, que más allá de los pormenores ontológicos y epistemológicos, se adentró en el escenario fisiológico y psicológico de la percepción humana.

La impronta de Descartes, no giró en torno a la obtención del conocimiento de la naturaleza a partir del análisis de las propiedades métricas de las cosas, sino, que a partir de una teoría

integró varios rasgos del problema, no solo qué se conoce, y que sea útil para la vida (Descartes, 2016), sino el porqué y el cómo conoce el ser humano. En el intento de profundizar en los dos últimos asuntos se hacen necesarias algunas aproximaciones al tratado de la Dióptrica, en el cual afirma Descartes que la conducta depende de los sentidos, siendo el de la vista el más universal, en donde se requiere el reconocimiento de su funcionamiento, pero el mayor acento, está en la medida en que se adentra en comprender el por qué y el cómo la información senso-perceptual es importante para el conocimiento científico de la naturaleza.

Según Descartes, a través de la visión se pueden apreciar cualidades como la luz, el color, la situación, la distancia, el tamaño y la figura. De las dos primeras dice que no es necesario la existencia de semejanza entre las ideas que tiene de ella la mente y los movimientos que las originan. De las otras restantes, manifiesta que permite ver los objetos en lo que él, llama su verdadera situación, es enfático, al considerar el que no existen imágenes semejantes en todo a los objetos que representan, es más que suficiente el que se asemejen en pocas cosas. En tal sentido, algunas características de los objetos sí son representados con semejanza desde la senso-percepción, y justamente tales propiedades son las que posibilitan el acceso al conocimiento del mundo natural. En el itinerario de búsqueda de Descartes, hace mención del cerebro, como el posibilitador para acceder a información correcta, a través de lo que se denomina el proceso mental de la diferenciación, es decir, la identificación de lo no semejante entre las cosas y las clases de ideas.

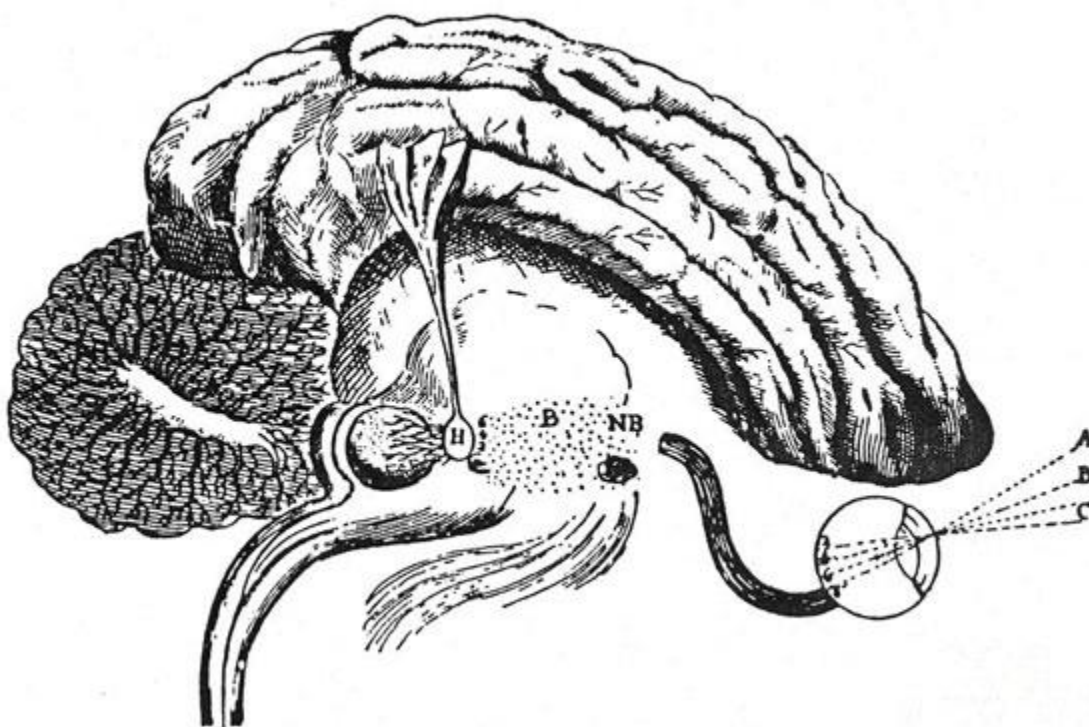


Imagen 4. Senso-percepción visual y cerebro. www.alamyimages.fr

Por lo tanto, existe una relación entre los datos percibidos, a través de la fisiología de la visión, con los procesos mentales, conducentes al establecimiento de lo que se puede llamar juicios reflexivos, en los cuales el sujeto tiene la posibilidad de configurar relaciones entre los datos que percibe y lo que ellos les informa de las cosas o fenómenos. Tal proceso, para Descartes, acontece en lo que se denomina una modalidad de geometría natural, dado que es posible

conocer la distancia, por la relación que tienen entre sí los ojos, todo ello contenido en un acto de pensamiento, el cual a la vez contempla un razonamiento. Conviene subrayar, que Descartes contempla la factibilidad de acopiar información del mundo natural a través de la visión, con la condición de someterla al juicio, entre otras características, para el perfilamiento de datos sensibles.

Al interior del término geometría natural, se identifican elementos como: existe un basamento fisiológico para la formulación de juicios de los objetos circundantes; los cuales ayudan al establecimiento de ideas respecto a las cosas o fenómenos; más allá del andamiaje que permite la percepción de las cualidades, se entra a participar en aquellos procesos conducentes a la transformación en ideas.

Pintura, filosofía y pensamiento complejo

La realidad es un tejido de elementos y fenómenos, que de por sí, no se autoprocama cercana a ningún tipo de conocimiento. Es la intencionalidad del ser humano, como individuo y como especie, el que hace consideraciones respecto a maneras de aprehenderla. Las posibilidades de llegar a ella, son también construcciones, en donde se pueden reconocer estadios, y relaciones entre ellos, tal como acontece entre el paradigma de la simplificación y la complejidad. Al interior de una cosmovisión compleja, se consideran asuntos como la integración, el reconocimiento de lo particular en las unidades, la dificultad de reconocimiento de lo no aprehensible, o de aquello no captable por las posibilidades humanas, pero, además la actitud de analizar aquello ubicado en la simplificación como necesario para los arquetipos complejos.

En la pintura, La crucifixión de San Pedro (1426), de Masaccio, a partir de los críticos, se encuentran rasgos científicos, creaciones colectivas y de cooperación entre los humanos, para el caso, la perspectiva científica creada por Brunelleschi, es prolongada por el autor de la pintura en mención. La yuxtaposición de planos, representa un eslabón, dentro de la pretensión de los pintores en buscar una mayor expresión en los relatos. La tridimensionalidad, puede concebirse como una prolongación de la bidimensionalidad, en donde apareció, para el caso de la pintura, el término, espacio pictórico. Este, puede considerarse como un todo, en donde transitan elementos, entre ellos, la representación de un espacio visual, la manifestación de experiencias sensitivas, el escenario en donde se entrelazan objetos y las acomodaciones, y todos ellos puestos en consideración, tanto por la pretensión del artista, como por la percepción del observador.

Ahora bien, la necesidad de representar el mundo irrumpe en varios escenarios, en la pintura la solución se ha ido construyendo a través de la creación del espacio pictórico, sin embargo, esa misma necesidad ha sido abordada desde el espectro de la filosofía. Los aprietos de los fenómenos percibidos por los humanos, circulan por senderos –pictórico y filosófico- y así mismo los desbordan. La travesía desde la filosofía, puede integrar el qué se representa el mundo a partir de la pintura, con el cuestionamiento y la búsqueda del cómo y porqué se conoce, siendo una pregunta fundante: ¿la percepción del ser humano, es capaz de dar una versión cierta del mundo que pretende percibir? Dentro de los intentos de respuesta, en el planteamiento de Descartes, se puede apreciar elementos procedentes de la fisiología – percepción visual-, articulados con el posibilitador de las operaciones mentales, el cerebro, que más allá de un determinismo, en donde aparece el reconocimiento de las operaciones integradoras de los datos mecánicos, también participa un contexto epistémico–intelectual.

Notas:

[1] Pintor nacido en Italia, su nombre de nacimiento es Tommaso di ser Giovanni di Mone Cassai, llamado Masaccio. Muere en el año de 1428, cuando solo tenía 27 años. Se le reconocen aportes al movimiento del renacimiento, es considerado como el primero en aplicar a la pintura las leyes de la perspectiva científica que fueron desarrolladas por Brunelleschi.

Referencias bibliográficas:

- Arnheim, R. (1962). *Arte y percepción visual. Psicología de la visión creadora*. Buenos Aires: Eudeba.
- De Gregori, W. (2002). *Construcción familiar-escolar de los tres cerebros*. Bogotá: Krimpes, Ltda.
- De Gregori, W., & Volpato, E. (2012). *Capital Tricerebral*. Bogotá: Beta.
- Delgado, C. (2008). *Hacia un nuevo saber. La bioética en la revolución contemporánea del saber*. Bogotá: El Bosque.
- Delgado, C. (2012). Conocimiento, conocimientos, diálogo de saberes. *RUTH*(10), 159-180.
- Descartes, R. (1986). *Discurso del Método, dióptrica, meteoros y geometría*. (G. Quintás, Trad.) Madrid: Alfaguara.
- Descartes, R. (2016). *Discurso del método*. Bogotá: Panamericana.
- Francastel, P. (1981). *Sociología del arte*. Madrid: Alianza-Emecé.
- Gombrich, E. (1982). *The image and the eye. Further studies in the psychology of pictorial*. Nueva York: Cornell University Press.
- Maldonado, C. E. (2007). El problema de una teoría general de la complejidad. En C. (. Maldonado, *Complejidad: ciencia, pensamiento y aplicación* (págs. 101-132). Bogotá: U. Externado de Colombia.
- Morín, E. (1977). *El Método I. La naturaleza de la naturaleza*. (A. Sánchez, Trad.) Madrid: Cátedra.
- Morín, E. (1983). *El Método II. La vida de la vida*. (A. Sánchez, Trad.) Madrid: Cátedra Teorema.
- Morín, E. (1999a). *Introducción al pensamiento complejo*. Buenos Aires: Gedisa.
- Morín, E. (1999b). *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*. (M. Vallejo-Gómez, Trad.) París: UNESCO.
- Müller, A. R. (1957). *Elementos basicos da orgnizacao humana*. Sao Paulo: Escola de Socioloia e Política De Sao Paulo.
- Ramírez, C. (1991). *Interpretación de la obra de arte*. Bogotá: USTA.
- Van, T. (1992). *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Velázquez, A. (2001). Espacio pictórico y geometría natural en René Descartes. *Revista de Filosofía*, No. 37, 75 - 86.

Cómo citar este artículo:

TÉLLEZ AROCA, Celio Arnulfo, (2019) “Representación del mundo en Masaccio y Descartes, en el marco del pensamiento complejo”, Pacarina del Sur [En línea], año 10, núm. 40, julio-septiembre, 2019. ISSN: 2007-2309 Consultado el Miércoles, 22 de Enero de 2020.

Disponible en Internet:

www.pacarinadelsur.com/index.php?option=com_content&view=article&id=1769&catid=14Fuente: Pacarina del Sur -

<http://pacarinadelsur.com/home/abordajes-y-contiendas/1769-representacion-del-mundo-en-masaccio-y-descartes-en-el-marco-del-pensamiento-complejo> - Prohibida su reproducción sin citar el origen.