

HANS BELTING

Florence & Baghdad. Renaissance Art and Arab Science
Cambridge MA, Harvard University Press Press, 2011
312 pp.

Nicolás Kwiatkowski

Universidad Nacional de San Martín - CONICET

El último libro de Hans Belting se ocupa de un tema que interesa a los historiadores del arte desde hace décadas: cuáles son los procesos intelectuales, culturales y sociales que explican el origen de la perspectiva, el dispositivo pictórico dominante en el arte occidental desde el Renacimiento y hasta la puesta en cuestión de la mimesis por las vanguardias contemporáneas. La gran erudición del autor, la larga tradición de estudios sobre el asunto y el convencimiento de que es preciso abordar el problema a partir de los vínculos entre Occidente y Medio Oriente, pues, de ese modo, se comprenden mejor tanto las claves de la emergencia de la perspectiva lineal como las raíces de las diferencias entre “arte árabe” y “arte europeo”, confluyen en la publicación de una obra de gran importancia. En ella, se combinan nuevos descubrimientos con síntesis apropiadas de procesos bien conocidos, y se intenta una exploración de dos culturas diferentes con las imágenes como tema central.

Una de las hipótesis del texto es que el arte centrado en la perspectiva (nacido en Florencia) se basa a su vez en teorías árabes referentes a los rayos visuales y la geometría de la luz (concebidas entre Bagdad y El Cairo). Belting destaca que, durante el Renacimiento italiano, la palabra “perspectiva” tenía un doble sentido: refería tanto a una teoría de la percepción visual (que desde fines del siglo XVI denominamos “óptica”), cuanto a una teoría de la producción de imágenes a partir de la proyección geométrica. Lorenzo Ghiberti usaba la palabra en el doble sentido, hoy perdido, y en sus *Comentarios* citaba la traducción italiana de un tratado árabe que proponía una teoría científica de la visión, escrito por Abu ‘Ali al-Hasan ibn al-Hasan ibn al-Haytam, conocido como Alhacén (965–1040), y traducido al latín como *Perspectiva*, hasta que Friedrich Risner lo publicó con el título de *Óptica* en 1572. De ese modo, una teoría árabe de la visión, basada en la abstracción geométrica, se recibió y transformó en Occidente en una teoría para producir imágenes. Pero Belting se propone trascender la formulación del problema en los términos de “influencia” o “diferencia” y, en cada capítulo, introduce un *Blickwechsel*,¹ que invierte la mirada y cam-



bia el foco de Occidente a Oriente y viceversa. Así, respecto de la hipótesis central, el autor concluye que no es solo que los occidentales conocieron la óptica clásica a partir de traducciones árabes, sino que las contribuciones y enmiendas que sobre todo Alhacén hizo a esas obras estaban en el centro de un cambio revolucionario en la comprensión de los fenómenos visuales.

El autor árabe, conocido en las universidades europeas, al menos desde el siglo XIII, había probado que el recorrido de los rayos de luz podía calcularse matemáticamente, e intentaba un acercamiento entre matemática y observación empírica. Asimismo, para Alhacén, la visión no es más que un problema de refracción luminosa y la visibilidad no es una experiencia primordial, sino que deriva de la luz. Sin embargo, insiste también en que la luz solo puede representarse geoméricamente, no en imágenes que reproduzcan cuerpos. De acuerdo con Belting, toda la teoría se basa en una visión del mundo que es resistente a ese tipo de imágenes, pues por su propia naturaleza la luz no es pictórica. La visibilidad (en el ojo) y la visibilidad (en el cerebro) son concebidas como procesos separados, el primero pertenece al campo de la teoría óptica, el segundo, al reino de la psicología. Alhacén dedica a este problema el segundo libro de su *Óptica*, y desprende, de esas ideas, una noción de la belleza como producto de la luz. Este aspecto de la teoría de la visión se orienta a las imágenes, pero tanto “imagen” como “ver” significan cosas distintas que en Occidente: para los árabes, las imágenes son mentales, no pueden ser copiadas o pintadas en artefactos físicos como análogas a la naturaleza. Así, la superficie tiene un sentido positivo, pues es la ubicación en la que una geometría de significación cósmica se calcula matemáticamente y se exhibe. Para el arte occidental, en cambio, la geometrización del espacio tridimensional en dos dimensiones se vincula con una mirada individual, de modo que la superficie es el medio por el cual el espacio aparece en una pintura y el observador mira a través suyo.

Tal diferencia surge de la transformación de la teoría árabe de la visión en una teoría de las imágenes fabricadas, que se produjo en el siglo XV y tuvo entre sus consecuencias revolucionarias que el arte renacentista se convirtiera prácticamente en una ciencia aplicada. La perspectiva lineal de los pintores se basa en la intersección de la pirámide visual por un plano y es, en consecuencia, un método para la construcción de espacios visuales. Se trata de una representación matemática basada en la premisa de un ojo fijo y único, lo que se diferencia del proceso fisiológico de la visión a partir de dos ojos móviles. De esa manera, el arte del Renacimiento rectifica la visión mediante el uso de una red de coordenadas, los rayos visuales que se intersecan con el plano, como base para las pinturas. A partir de la teoría árabe de la óptica, con sus hipótesis sobre la luz y las leyes que la gobiernan, y de los debates y desarrollos que desató en Occidente, desde Roger Bacon y Guillermo de Ockham hasta Biagio Pelacani de Parma, Brunelleschi y Alberti crearon una imagen visual centrada en la matematización del espacio y la medición de la mirada humana. Para Belting, del lado árabe, una cultura anicónica ayudó a los científicos en su intento de liberarse de conceptos

¹ Una traducción literal de este concepto, que implica comparación o contraste, sería 'intercambio de puntos de vista' o 'intercambio de perspectivas'.

ópticos antiguos y concentrarse en la geometría de la luz. El Renacimiento, en cambio, se embarcó en la ciencia en un contexto saturado de imágenes, por lo que la perspectiva fue una nueva técnica que permitió demostrar en imágenes las condiciones de la visión humana. En Medio Oriente, producir imágenes en el sentido occidental estaba vedado, mientras que en Occidente llegó a constituir una forma real de conocimiento. Mediante la representación de la mirada, la perspectiva enseñó a comprender el mundo como una imagen y a convertir el mundo en una imagen propia del sujeto.

El autor de *Florence & Baghdad* se cuida mucho de afirmar que haya habido una prohibición general de las imágenes en el mundo islámico, pero sí sostiene que existió un tabú contra representaciones antropomórficas. La mimesis adquiere entonces un sentido negativo, porque no es imitación del mundo, sino imitación del Creador, lo que estaría en el origen de un nuevo tipo de arte no representacional. Se trata de un desarrollo opuesto al de las pinturas occidentales, en las cuales el artista intenta hacernos olvidar que estamos frente a imágenes y no frente a personas reales. La perspectiva es una técnica cultural que simboliza el derecho de percibir el mundo con una mirada propia, y en ese sentido constituye una forma simbólica que sentó las bases de una nueva concepción de lo que la imagen es y se extendió también a la arquitectura y la escenografía teatral. Belting propone la existencia de formas simbólicas en la cultura árabe que son diferentes de la perspectiva, pues no se vinculan con las imágenes en el sentido occidental. Las *mucarnas*, por ejemplo, son un elemento arquitectónico y decorativo por el cual la geometría se convierte en vínculo entre ornamentación y espacio. Para Belting, constituyen la antítesis del pensamiento espacial de la perspectiva, pues su geometría se calcula solamente de acuerdo con un orden interno y no pretenden pintar el mundo de forma representacional para un espectador. Cuando esa solución geométrica se manifiesta en las rejas de las ventanas árabes, las *mashrabiyya*, se vuelve un patrón superficial hecho de luz, que se refleja en el piso y las paredes. Según el autor, la cultura visual de la perspectiva en Occidente puede ser resumida en dos elementos, la ventana y el horizonte: el punto de vista necesita una ventana como marco y el punto de fuga yace en el horizonte. La superficie de la pintura se convierte en la escena de tensión entre la centralidad del sujeto y la fuga de la mirada hasta el infinito. Los espacios árabes, en cambio, se caracterizan por una escenificación de la luz que tiene su propio simbolismo. La luz se origina afuera, pero se la dirige hacia adentro de una forma particular, que atrae las miradas de los habitantes del espacio sin que ellos tengan que mirar hacia afuera. La reflexión de la luz se escenifica mediante el ángulo de incidencia y la geometría de la *mashrabiyya*. Así, hay una separación entre esfera privada y pública, los moradores pueden mirar a la calle sin ser vistos, la luz entra a través de un filtro denso y, adentro, la pantalla crea un patrón de luz y sombra que se mueve por la habitación a medida que el sol avanza en el firmamento. Belting concluye, entonces que, en el mundo árabe, la luz es una forma simbólica: no es producida en la mirada humana, sino

creada por la decoración que la filtra y la regula. Las ventanas se dirigen al interior y no al exterior, sirven a la luz y no a la mirada.

Ante tal riqueza y refinamiento argumental, parece necesario destacar algunos defectos. En primer lugar, el autor no es capaz de leer en lengua árabe, de modo que, por ejemplo, se ve obligado a citar de la versión inglesa de Alhacén y no directamente del texto original. En el mismo sentido, su conocimiento de las imágenes y los textos occidentales es detalladísimo y directo, pero su abordaje de las contrapartes de Medio Oriente es, necesariamente, más esquemático y mediato. El lector puede legítimamente preguntarse, por ejemplo, si su insistencia en el carácter “anicónico” de la cultura árabe y su énfasis en la geometría como forma simbólica característica no implican, quizás, una subvaloración de las miniaturas otomanas y persas, de la pintura mongol, o de las esculturas en marfil, conocidas en lugares tan distantes como Al-Andalus, el Maghreb y Egipto. En segundo término, Belting asigna gran importancia argumental a la noción de “forma simbólica”, pero su discusión del concepto se reduce a un llamado a recuperar la formulación original de Ernst Cassirer, más amplia que la empleada por Erwin Panofsky. Quizás un tratamiento más detallado del asunto sería importante, especialmente, debido a la centralidad de la idea en el texto. Tercero, sorprende que no se le otorgue un lugar más importante a la obra que Luigi Vagnetti publicó en 1978 con el título *De naturali et artificiali perspectiva: bibliografia ragionata delle fonti teoriche e della storia della prospettiva; contributo alla formazione della conoscenza di un'idea razionale, nei su oi sviluppi da Euclide a Gaspard Monge*, pues se ocupa de muchos de los problemas y textos que interesan a Belting; incluso el tercer capítulo trata sobre el impacto de Alhacén en Occidente.

Pese a ello, *Florence & Baghdad* tiene grandes virtudes. Entre ellas, se cuenta la concepción de la perspectiva inventada por Brunelleschi y definida por Alberti como mucho más que un problema técnico que interesa solamente a los artistas. De allí surge el intento de Belting por comprenderla en el marco de las relaciones entre ciencia natural y humanidades, pero también, más allá de los confines de una sola cultura, esto es, en el contexto del encuentro histórico con el mundo árabe, que tuvo un efecto duradero en Occidente. Ese esfuerzo comparativo, que implica despojarse de prejuicios eurocéntricos, tiene también una larga tradición en la historia de la ciencia, algo menos frondosa en la historia del arte, pero nunca ausente del todo. Aby Warburg describió, en páginas famosas, la influencia india y árabe en la astrología y la iconografía del Renacimiento italiano, y la presencia de traducciones de textos científicos árabes en bibliotecas accesibles a los artistas italianos no es, a esta altura, una novedad. La propuesta de considerar la génesis de los fundamentos de las culturas visuales de ambos mundos a la luz de su interdependencia y complejidad es inteligente y se desenvuelve en el libro de manera clara y aguda a la vez. Todo ello transforma a la obra de Belting en un texto fundamental.