

Luca D'Ascia

## Cuerpo e imagen en el Renacimiento



Sin Valor Comercial  
Prohibida su Venta

Editorial Universidad de Antioquia

*Otraparte*

Editorial Universidad de Antioquia

Università degli Studi di Cagliari - Dipartimento di Filosofia e Teoria

## Antropometría y perspectiva

### Las proporciones del cuerpo humano

La relación entre microcosmo y macrocosmo constituye el motivo central en las discusiones renacentistas sobre astrología y medicina. La analogía entre el organismo humano y el cuerpo del mundo fue una intuición simbólica, que consentía sistematizar conocimientos científicos, anatómicos y terapéuticos, más allá de lo empíricamente demostrable. Pero la cultura del Renacimiento trató de formular de manera precisa, geométrica y objetiva, también una intuición holística que, en sí misma, trascendía los límites del discurso racional. La “dignidad del hombre” como espejo del mundo tenía que encarnarse en proporciones exactas.

Por otro lado, cobró importancia el tema de la *visión* como auténtica “ventana” del hombre sobre el universo. Estudiar los esquemas geométricos de la visión sig-

nificaba dar contenido concreto a la metáfora del espejo y, al mismo tiempo, definir la especificidad de la manera humana de "reflejar" el mundo: no pasivamente, sino por medio de la creación activa de imágenes capaces de emular las formas de la naturaleza.

La ciencia de la visión fue asunto de pintores y artistas que vieron en la perspectiva aplicada a la representación figurativa la auténtica llave para una comprensión racional de la perspectiva natural del ojo. De esta manera, transformaron el ojo de simple sentido orgánico a instrumento de una construcción espacial determinada por la mente.

La doctrina de las proporciones humanas (antropometría) culminaba en la exaltación del movimiento en cuanto alteración coherente y sistemática de aquellas proporciones; la teoría de la perspectiva culminaba en la exaltación del ojo en cuanto capaz de determinar a priori las dimensiones aparentes de los objetos. Como consecuencia, el subjetivismo renacentista encontró su expresión más apropiada en una estética de la objetividad geométrica que, en apariencia, parecía negar la dimensión expresiva de la obra de arte (y que, en efecto, fue rechazada cuando la *mirada subjetiva*, a través de la accentuación de la deformación y del escorzo, adquirió plena conciencia de su autonomía).

La determinación de las proporciones del cuerpo humano constituye un aspecto fundamental de la concepción del organismo en una cultura dada; pero es también una componente esencial de la evolución de los estilos de representación artística. Las culturas figurativas que no sucedieron a partir del Egipto antiguo conocieron sistemas proporcionales muy distintos.

Para los egipcios, las proporciones objetivas del cuerpo humano eran al mismo tiempo un método práctico para construir la figura, pues no concebía una libre elección de la perspectiva ni se tenía en cuenta el escorzo para adecuar lo representado a las condiciones de la percepción subjetiva. El arte egipcio sólo admitía tres contornos perfectamente objetivos y estereotipados (frontal, perfil ortogonal, dorsal) que se combinaban en la obra figurativa: el dibujo preparatorio asociaba mecánicamente la posición de los miembros a las coordenadas horizontales y verticales de un retículo espacial (cuadrado) (véase figura 6.1). El arte egipcio, en efecto, no representaba la vida orgánica, sino que se relacionaba con el culto a los muertos, con la forma constante de la figura y no con su apariencia fenoménica.

Los griegos, por el contrario, incluían en su praxis del período clásico los factores subjetivos de la percepción (modificaciones de la relación entre distintas partes del cuer-

po, como consecuencia del movimiento orgánico; escorzo, según el punto de vista del artista; modificaciones curváticas de las proporciones objetivas, según las condiciones en que la obra de arte se presentaba al espec-

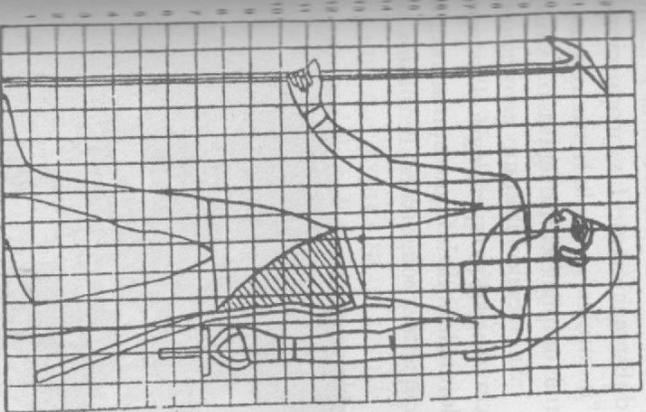


Figura 6.1 Proporciones egipcias

tor) y, por eso, distinguían entre la idealidad del canon de las perfectas proporciones humanas (atribuido a Policleto) y su aplicación en la obra figurativa. El canon atribuido a Policleto no tenía un valor *constructivo*, sino *antropométrico*: era una síntesis de relaciones ideales; pero, en la obra de arte concreta, se tenían que tomar en cuenta unos factores subjetivos, orientándose "según la visión de la fantasía". En consecuencia, el canon de las

proporciones humanas fue concebido no como repetición de un módulo, sino como determinación de las partes del cuerpo humano en cuanto fracciones de un entero, el tamaño global.

En la Edad Media se siguió representando la figura humana según "escorzos" muy distintos de la perspectiva frontal o del perfil puro de los egipcios. No se valoraba la mirada del espectador ni la elección consciente del punto de vista como factores de la percepción estética: como en el arte egipcio, hay una búsqueda de objetividad *constructiva*.

Los artistas de la alta Edad Media, que está artísticamente bajo el influjo de Bizancio, aplican un sistema de medidas que no se concibe como reproducción de las proporciones reales del cuerpo, sino sencillamente como instrumento para la representación estereotipada de figuras humanas. Conocer el canon significa poder dibujar la figura, como para los egipcios; pero los artistas bizantinos y bizantinizantes tratan también de reducir a medidas definidas una vez por todas la técnica del escorzo, en el que el arte antiguo y aún más el arte renacentista reconocerá la manifestación más característica de la libertad y de la manera individual. Como el canon *constructivo* no respeta el movimiento orgánico, se producen escorzos "equivocados": en la escultura románica los pies parecen pender hacia abajo, cuando tendrían que ser escorzados lateralmente.

A pesar de los progresos del naturalismo gótico, la baja Edad Media siguió conservando el canon bizantino de las proporciones humanas, aunque los grandes artistas como Giotto y

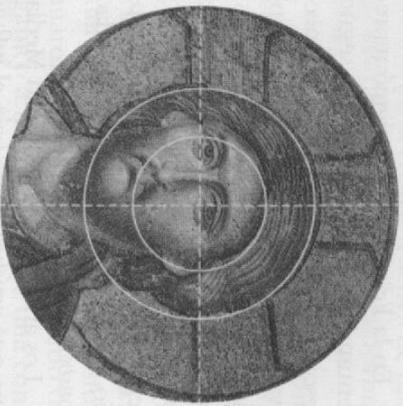


Figura 6.2. Proportiones bizantinas

Simone Martini ya lo hubieran abandonado, elaborando una línea plástica o sinuosa, de todas maneras muy distinta de la redondez bizantina. La teoría del arte, por el contrario, aun a finales del Trecentos, con el tratado sobre la pintura de Cennino Cennini, permaneció muy vinculada al principio constructivo del cual dependía aquella impresión estilística de redondez: el esquema bizantino de los tres círculos.

Este esquema asumía como unidad de medida la cara (*facia*): el cuerpo, en su conjunto, correspondía a nueve caras. Al interior de la cara, la unidad de medida era la nariz. Poniendo el compás en la raíz de la nariz, se trazaba un primer

círculo con una nariz de diámetro para los ojos; un segundo, de dos narices para mentón y frente; un tercero, de tres narices para cabellos, aureola y cuello: la cara resultaba entonces compuesta por tres círculos concéntricos, con una evidente deformación de las proporciones “naturales”, pues la frente resultaba más amplia (véanse figuras 6.2 y 6.3).



Figura 6.3. Santa Noemisia. Anagní, Catedral

cuadrado, a diferencia de los bizantinos, encontraron una aplicación práctica limitada: la doctrina gótica de las proporciones, reflejada, por ejemplo, por los dibujos del arquitecto francés Villard de Honnecourt, tuvo carac-

terístico ornamental más que propiamente constructivo y tomó las distancias de aquel elemento de antropometría objetiva, de determinación de proporciones “naturales” que, a pesar del esquematismo, aún se conservaba como herencia prerromana en el arte bizantino (véase figura 6.4).

Frente a la libertad del gótico, el Renacimiento trató de recuperar un canon objetivo de proporciones, que no fuera, como lo de Cennini, una modesta construcción artesanal, sino que expresara un principio racional de belleza. Se buscó la coincidencia entre antropometría como ciencia y antropometría como valor estético.

En la Edad Media algunos teólogos ya habían tratado de interpretar las proporciones del cuerpo como expresión de una misteriosa armonía entre microcosmo humano y macrocosmo: por ejemplo, la santa Ildegarda de Bingen, muy conocida también por su aporte a la medicina “natural”. El mismo canon bizantino, que asimila a nueve “caras” la medida del cuerpo en su conjunto, deriva de la especulación numerológica de una secta árabe del siglo IX, los Hermanos de la pureza. Pero sólo en el Renacimiento se estableció una estrecha relación entre la especulación cosmológica y la práctica artística y filológica. La reconstrucción crítica del canon antiguo de las proporciones huma-

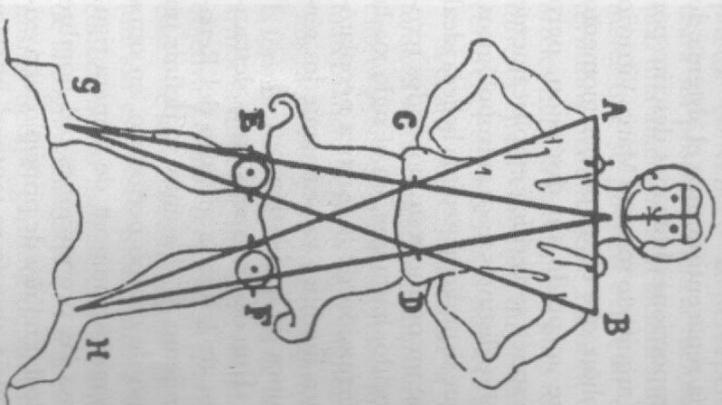


Figura 6.4. Proportiones góticas. París, Bibliothèque Nationale, MS. 12 19093, fol. 19

nas fue considerada premisa para una representación del cuerpo fiel a lo “ideal en la naturaleza”. La simetría, que en la tradición medieval —por ejemplo, en la *Optica* del árabe Alhacén— había sido una de las muchas categorías de la belleza, se volvió en el primer Renacimiento —por ejemplo, en Lorenzo Ghiberti, cuyos *Commentari* se apoyan en la *Optica* de Alhacén— criterio estético unificante y primordial.

Gran influjo sobre la antropometría renacentista tuvo el sistema de proporciones humanas descrito por el arquitecto romano Marco Vitruvio Polión, que en un primer momento fue aceptado sin discusión, pero después se verificó empíricamente sobre distintos tipos antropológicos. Que se pudiera medir la belleza ideal fue un presupuesto por todos reconocido, hasta que, en el siglo XVI la afirmación de la estética neoplatónica modificó radicalmente los términos de la cuestión.

Uno de los aspectos más destacados de la teoría artística del Renacimiento es el asunto de definir un tipo de cuerpo perfecto o, en otros términos, enunciar de manera rigurosa las proporciones del hombre ideal. En línea de principio, esta exigencia se refiere tanto al interior cuanto al exterior del cuerpo: según escribe Leon Battista Alberti en su *De statua*, “sería muy útil conocer el número de los huesos y la proyección de los músculos y de los nervios”. La antropometría, entonces, puede constituir un estímulo para la investigación anatómica: las exigencias de los artistas se encuentran con las de los científicos. De hecho, en la práctica, la medición de las proporciones del cuerpo se limita a las superficies visibles, aunque se tome en cuenta también la relación entre la porción visible y la invisible de una estatua observada desde un punto de vista específico (véase figura 6.5).

### Estética antropométrica: Leon Battista Alberti

El primer tratado importante de antropometría es el *De statua*, de Leon Battista Alberti. La fecha de composición de esta obra no es segura: algunos, basándose en la epístola dedicatoria al obispo de Aleria, Giovanni Andrea Bussi (que también pudiera haber sido escrita no para la composición, sino más bien para un proyecto de edición de la obra), la datan en 1464; otros la consideran anterior al *De pictura* de 1435. De todas maneras, el *De statua* no es solo un tratado técnico de antropometría sino algo más: Alberti formula de manera explícita precisamente aquellos postulados estéticos en los que se basa la importancia atribuida al tema antropométrico.

El principio fundamental de esta estética es la semejanza entre el objeto artístico y la realidad natural a que este objeto se refiere. Falta totalmente en Alberti el concepto de una dimensión específica del objeto artístico, que lo haga incomparable a los objetos empíricos. El arte no tiene que imitar la idea, como seña en el manierismo, sino la naturaleza. En este sentido, Alberti explica el nacimiento del impulso artístico en el hombre primitivo a partir de la observación de semejanzas existentes entre ciertos objetos inanimados (árboles o rocas) y otros aspectos de la naturaleza. El arte surge para



Figura 6.5  
Proporciones renacentistas (escuela de Leonardo da Vinci)

perfeccionar estas semejanzas ya observadas: no para desafiar la naturaleza, sino para duplicarla.

Pero, ¿qué es precisamente esta “imitación de la naturaleza”? En efecto, todas las “semejanzas” particulares entre los objetos artísticos y lo que representan no son sencillas analogías materiales, sino que presuponen la mediación de la razón. El fundamento de la “semejanza” no es una mera similitud empírica y casual, que

pueda “convencer” la percepción visiva sin poseer evidencia racional, sino una analogía de relaciones formales que se pueden expresar en términos matemáticos. La obra de arte es fiel a la naturaleza, pues manifiesta en su conjunto un sistema coherente de relaciones numéricas.

Si el arte puede representar la naturaleza según conceptos matemáticos, esto es posible porque las relaciones matemáticas no son sencillamente “abstracciones”, sino que constituyen la formulación más destacada de una armonía fundamental entre realidad objetiva y conocimiento. Las propiedades de las cosas son “signos” de su función específica en el sistema del conocimiento humano: la garantía de la cognoscibilidad de lo real es al mismo tiempo garantía de utilidad práctica. Como escribe el mismo Alberti en sus *Libri della famiglia*:

Parece que la naturaleza misma, desde el primer día en que las cosas salen a la luz, les haya dado ciertas notas y signos muy potentes y evidentes, por medio de los cuales ellas [es decir, las cosas] se presentan de manera que los hombres pueden conocerlas en la medida en que lo necesitan para emplearlas según las finalidades para que ellas fueron creadas.

Esta afirmación se integra con esta otra del principio del *De statua*:

Creo que todas las artes y todas las disciplinas contienen por naturaleza

unos principios y unas reglas de método y que quien aprende éstas con diligencia puede conseguir perfectamente lo que se había propuesto.

Estética de la imitación de la naturaleza, teoría del arte geometrizable y antropométrica, y razón instrumental, constituyen un conjunto en la obra de este artista-filósofo del Renacimiento. Como pensador moral y político, Alberti es áspero, sarcástico, pesimista; pero estos rasgos están compensados por un fundamental optimismo epistemológico cuando se trata de definir el concepto *naturaliza*.

Conocer la racionalidad de la realidad significa construirla, aplicando relaciones matemáticas rigurosas a la producción de un objeto artístico. Conforme a este principio, el *De statua* trata de un solo aspecto de la estatuaria: la definición de los medios técnicos para determinar las proporciones del cuerpo humano. Pero si el ideal estético es racionalista, el método de Alberti es empírico. La determinación de la belleza ideal no es a priori, sino que se tienen que examinar diferentes tipos humanos, observar en cada uno los rasgos más bellos, es decir, mejor proporcionados, y combinarlos después en un tipo sintético.

He continuado midiendo y apuntando no sencillamente las bellezas encontradas en uno u otro cuerpo, sino, cuanto podía, la belleza perfecta que la naturaleza asignó a muchos cuerpos,

como si hubiera sido distribuida en proporciones dadas. Al hacer esto imité al maestro de Croton [es decir, el pintor Zeusil] quien, cuando tuvo que esculpir la estatua de una diosa, supo elegir todas las bellezas más destacadas de las muchachas más hermosas de la ciudad y las transpuso en su obra.

En razón de este empirismo, la obra de Alberti se diferencia de las investigaciones sobre proporciones de finales de siglo XV. En estas últimas, por el influjo del neoplatonismo florentino, las proporciones humanas ideales se definen según un sistema de analogías cosmológicas: nada de esto se encuentra en Alberti.

Al mismo tiempo, el método de Alberti aspira a definir una serie de medidas independientes de la colocación de la estatua en un espacio dado: en el caso extremo, se podría construir la estatua en dos lugares diferentes y, al acto de acercar las dos porciones, se tendría que encontrar una correspondencia perfecta entre todos los puntos de la superficie de contacto. En otras palabras, hay un esfuerzo para definir el cuerpo alrededor como valor geométrico y estético en sí mismo, con relativa abstracción del medio ambiente, lo que se puede considerar uno de los aspectos más típicos del clasicismo. La estética de vanguardia del siglo XX, centrada en las "líneas-fuerzas", se definirá también en oposición a este ideal.

Por otro lado, esta estética del cuerpo aislado es también una estética del cuerpo estático. En efecto, la definición de las medidas del cuerpo en reposo (*dimensio*) precede a la medición de los cambios que el movimiento produce en las proporciones de los miembros involucrados en él y en sus relaciones recíprocas (*finio*).

Cada uno de estos momentos requiere el empleo de instrumentos específicos: la teoría del arte aparece profundamente relacionada con la innovación técnica. Para la *dimensio* se necesita una sutil varita de madera graduada, de distintas dimensiones según la estatura del sujeto que se tiene que medir, dividida en pies, pulgadas y "minutos" (1/600 del pie). Y que Alberti llama *exemptada*. Con la *exemptada* se mide la longitud de los miembros: con dos escuadras, una rígida y otra flexible, los ángulos; para medir las curvas y las variaciones de postura (*finio*) se necesita un tercer instrumento, el *finior*, compuesto de un disco redondo graduado llamado *el horizonte*, parecido a un astrolabio, que se pone en un punto fijo, por ejemplo, sobre la cabeza, de un regulador y de un hilo de plomo, que indican la posición respectiva de los puntos de la superficie externa de la estatua en relación con el punto fijo de referencia.

La importancia histórica de este sistema de medidas radica en que está enteramente definido (tanto en los instrumentos empleados cuanto en

el método de medición) por una exigencia abstracta y sistemática, que ya no depende de la tradición de los talleres artesanales (*botteghe*) de artistas y de sus métodos vinculados a la praxis representativa.

Tanto el aspecto filosófico implícito cuanto el aspecto técnico explícito del *De statua* contribuyen a possibilitar una nueva forma artística: la estatua monumental. Por este aspecto, la teoría de Alberti posee una importancia fundamental para el arte renacentista.

La estética del cuerpo aislado y estático con sus proporciones perfectas corresponde, en efecto, a un proceso fundamental del arte del Quattrocento: la escultura se vuelve *estatuaria*. El título del tratado albertiano es muy significativo al respecto. En la Edad Media, la escultura había sido, ante todo, bajorrelieve para ornar las fachadas de las catedrales, los púlpitos y los monumentos sepulcrales. Cuando Alberti habla de *estatuaria*, por el contrario, piensa en estatuas monumentales, puestas sobre una base de mármol, al centro de una plaza, aisladas de un contexto arquitectónico.

Precisamente este tipo clásico de estatua empieza a renacer en el siglo XV: como ejemplo característico se puede pensar en el monumento de Erasmo da Narni (Gattamelata), de Donatello, en la plaza de San Antonio de Padua y, para una transposición en pintura, en el fresco de Santa Maria del Fiore en Florencia, obra de Paolo

Uccello, que representa al condottiero Giovanni Acuto (John Hawkwood).

Sin duda, la obra de Uccello tipifica el principio fundamental del tratado albertiano. Pintura y estatuaría constituyen una unidad: los pintores pueden aprender de los estatueros en lo que se refiere a las sombras (contraste de superficies claras y oscuras) y al relieve plástico. Como escribe Alberti en el *De pictura*:

De las cosas pintadas no aprendes otra cosa que la semejanza, pero de las cosas esculpidas aprendes no sólo esta semejanza, sino también a conocer y retratar los *lumi* [efectos de iluminación] [...] Quizás no sea más útil ejercitarse en el relieve que en dibujo. Si no estoy equivocado, la escultura tiene más certidumbre que la pintura; y hay muy poca gente que pueda pintar bien algo, que no conozca perfectamente el relieve. Es más fácil encontrar el relieve esculpiéndolo que pintándolo.

El John Hawkwood de Paolo Uccello y el Gattamelata de Donatello en Padua son ejemplos majestuosos de este aislamiento del cuerpo heroico y de esta capacidad de “encontrar el relieve” pintando, que caracterizan al artista del primer Renacimiento frente a la tradición gótica.

### La antropometría de Leonardo, Durero y Miguel Ángel

Después de Alberti, el mayor exponente de la antropometría del siglo xv fue Leonardo da Vinci. Mientras Alberti se había dedicado sobre

todo a perfeccionar el método, Leonardo buscó ampliar el material antropológico, multiplicando las operaciones de medida, pero sin renunciar a la hipótesis de la unidad de la belleza ideal. Precisamente, se dedicó a definir, no la grandezza absoluta de las distintas partes, sino sus proporciones recíprocas, formulando una serie de “leyes” del tipo: “el espacio entre  $a$  y  $b$  es igual al espacio entre  $x$  y  $y$ ”. No retomó la *exemplada* de Alberti, sino que aplicó el método clásico de medir las partes como fracciones del todo. A diferencia de Leon Battista, no se limitó a representar el cuerpo estático, sino que intentó definir precisamente las modificaciones inducidas por el movimiento (que constituye, como hemos visto, un elemento fundamental de su arte).

La antropometría renacentista fue, conscientemente, un sistema intelectual, no una técnica constructiva. No se intentaba definir una unidad de medida a partir de la cual construir mecánicamente figuras estereotipadas, sino, por el contrario, frente a las proporciones ideales se afirmaron, con la misma dignidad, los principios subjetivos que determinaban la representación artística concreta: el escorzo, el movimiento orgánico, la euitimia.

A diferencia del arte grecorromano, el arte renacentista no se limitó a tomar en cuenta los factores subjetivos como elementos que im-

puden una aplicación incondicionada del canon antropométrico, sino que trató de reducir aquellos factores a leyes racionales, no menos rigurosas que la misma antropometría: empujando con la perspectiva, la teoría del modelado y de la sombra, que fueron intuitivas en el mundo clásico y que se volvieron teóricas, geométricas, en el Renacimiento.

El mayor continuador de Leonardo fue Alberto Durero en sus *Vier bucher von Menschlicher Proportion* (*Cuatro libros de la proporción del ser humano*), donde la antropometría se hace cada vez más compleja, con la sustitución del único tipo ideal por una pluralidad de tipos distintos, precursores de los “braquicefálicos”, “dolicocefálicos”, etc., de la antropología física moderna. En los últimos tres años de su vida (1525-1528), Durero pudo conocer el método de Alberti a través del fraile franciscano Francesco Zorzi Veneto (1525), quien en su *De harmonia mundi* había establecido una correlación entre las proporciones del cuerpo humano y los intervalos musicales (como el *tono* o el *diatessaron*), recordando también a la *exemplada*. Pero Durero quiso dividir ulteriormente la unidad más pequeña de Alberti, el “minuto”, en tres fracciones menores. Este esfuerzo de precisión en lo infinitesimal ya no presupone la aplicación práctica de la antropometría a la representación artística, sino un esfuerzo cognoscitivo autónomo. Los esquemas

geométricos dibujados por Durero en sus últimos años no corresponden a las proporciones que se encuentran empíricamente en sus grabados y pinturas de la misma época: ciencia y arte, tan estrechamente vinculadas en Leonardo, empiezan ya a separarse.

El siglo xvi, en efecto, se caracteriza por una crisis de la antropometría, que había dominado la época precedente, tratando de precisar en leyes objetivas el concepto *bellezza* como simetría de las partes. Por un lado, la unidad del hombre ideal se pierde en la variedad de los tipos: Leonardo y Durero, grandes antropómetros, son también creadores de la caricatura (los dibujos de Leonardo en el código *Trivulziano* pueden ser considerados uno de los primeros ejemplos de representación de seres humanos “desproporcionados” con una intención cómica consciente). Por otro, la expresividad empieza a prevalecer sobre la proporción: característica es la posición de Miguel Ángel. El gran escultor declaró que en la figura humana no le interesaban las proporciones, sino los “gestos” y los “actos” (acentuando una valoración de la gestualidad que ya se había dibujado en Leonardo). El mismo Miguel Ángel justificó el gigantismo de sus figuras afirmando que las proporciones naturales no tenían “gracia”, es decir, valor estético y no exclusivamente antropométrico.

No por casualidad, Miguel Ángel fue profundamente influido por el neoplatonismo. Detrás de la crítica a la belleza proporcional y al concepto “retórico” de la simetría, está la estética de Plotino. En su tratado sobre la belleza, contenido en las *Eneadas*, el filósofo griego había afirmado que lo bello no puede ser armonía, pues, si así fuera, sólo se podría predicar de objetos articulados en partes y no existiría belleza de lo sencillo. Pero la belleza, en cuanto perteneciente a la forma, está estrechamente conectada con lo que en cada cosa es unidad, sencillez y permanencia, derivada de la unidad suprema del principio (la *arché* platónica), y contrapuesta a lo que en cada ser es multiplicidad, división y dispersión, en una palabra, materialidad. La estética espiritualista de Plotino ve en lo bello la revelación de la unidad formal en la multiplicidad material.

En el siglo XVI este espiritualismo empezó a dominar la teoría del arte: la imitación de la idea interior, del dibujo interior y el empleo del medio material como instrumento de una tensión de superación sustituyeron la búsqueda de las “proporciones perfectas” como garantía de belleza natural objetiva. La figura humana se fue disolviendo en el efecto luminista-atmosférico o retorcido en la deformación espiritualista-visionaria. Precisamente, mientras la antropometría dejaba

de ser preparación al dibujo, para volverse pura ciencia antropológica, nació con la estética manierista la primera justificación teórica de lo que en nuestra época suele llamarse *expresionismo*.

### La perspectiva renacentista y la concepción del espacio

La teoría de la perspectiva conocida un desarrollo en muchos aspectos paralelo al de la reflexión antropométrica: un poderoso esfuerzo de objetividad geométrica acabó con el reconocimiento de una componente insuperable de arbitrio subjetivo, de una pluralidad de perspectivas “centricas” y deformantes que correspondía a la variedad de las “maneras” individuales.

La perspectiva renacentista moldeó profundamente la anterior concepción del espacio. Se trató, ante todo, de una negación de la materialidad de la superficie pictórica o del relieve, que ya no limitaban la visión, sino que la “abría” hacia un espacio potencialmente infinito y homogéneo. El cuadro o el relieve dejaban de ser “cosas” para volverse “ventanas” a través de las cuales se percibía la “realidad” del mundo exterior. En otras palabras, se afirmaba definitivamente el carácter representativo de la obra de arte, que presupone la ausencia de lo representado: el arte no “presenta” objetos, sino que enfrenta al espectador a una “sección del