

El Cíclope Exhausto

Antolín Sánchez Lancho

Escritor, fotógrafo y productor audiovisual
antolins@gmail.com

Resumen

El Cíclope exhausto plantea una revisión de la historia y la vigencia de la fotografía. Aunque los fundamentos técnicos de la disciplina se inventaron a inicios del siglo XIX, el autor argumenta que la forma de entender y captar el espacio de la fotografía procede del siglo XV, cuando la perspectiva sirvió a los artistas renacentistas para crear una novedosa forma de representación que valoraba la distancia y el realismo. Los preceptos de la perspectiva dominaron el arte occidental hasta el siglo XX, cuando múltiples movimientos dejaron de seguirlos. Por el contrario, la fotografía sigue anclada a dicha forma de ver, entre otras razones debido a que lentes y cámaras se diseñan según sus principios. El texto finaliza con una pregunta, considerando que las nociones de distancia y realidad del hombre del siglo XXI han cambiado drásticamente, ¿será la fotografía actual capaz de develar esta nueva realidad?

Palabras claves: fotografía, perspectiva, espacio, arte, realidad.

Abstract

El Cíclope exhausto (The Exhausted Cyclops) proposes a review of the history and validity of photography. Although the technical foundations of the discipline were invented in the early 19th century, the author argues that photography's way of understanding and capturing space comes from the 15th century, when perspective served Renaissance artists to create a novel form of representation that valued distance and realism. The precepts of perspective dominated Western art until the 20th century, when multiple movements ceased to follow them. Photography, on the other hand, remains anchored to this way of seeing, among other reasons because lenses and cameras are designed according to its principles. The text ends with a question: considering that 21st century man's notions of distance and reality have changed drastically, will today's photography be able to unveil this new reality?

Key words: photography, perspective, space, art, reality.

Recibido: 26/05/2021 y 26/06/2021. **Arbitrado:** 28/06/2021. **Aceptado:** 30/06/2021.



Imagen 1: Comparación de perspectivas pictórica y fotográfica.
Izquierda: Meindert Hobbema. *La vía de Mildeharnis*. 1689
Derecha: Antolín Sánchez. *Chaguaramos*. 1979. © Antolín Sánchez.

La fotografía goza desde hace décadas de un amplio reconocimiento universal como medio expresivo. La *muy humilde sirvienta*, como la calificó despectivamente Baudelaire en 1859, se ha convertido en la dueña de la casa. La efervescencia alrededor de la imagen fotográfica es asombrosa: se calcula que los usuarios de las diversas redes suben a internet decenas de miles de fotos por segundo¹. Por ejemplo, Instagram facilita en tiempo real el número de imágenes que son cargadas a lo largo de cada día², sumando cerca de cien millones cada 24 horas. Antes estas cifras mareantes pueden parecer un despropósito poner en duda la vigencia expresiva de la fotografía. Sin embargo, ese es el objetivo del presente texto: reflexionar si la disciplina, tal como la entendemos en la actualidad, permite abrir la sensibilidad y el pensamiento hacia nuevas realidades o si, por el contrario, corre el riesgo de convertirse en el guardián de un orden visual anacrónico. Para iniciar esta tarea es ineludible empezar por revisar el origen de la fotografía. (Imagen 1)

1 Entre las páginas consultadas sobre el número de imágenes que se suben a las redes:
<https://focus.mylio.com/tech-today/how-many-photos-will-be-taken-in-2021>,
<https://www.brandwatch.com/blog/amazing-social-media-statistics-and-facts/#section-10>,
<https://www.omnicoreagency.com/instagram-statistics/>

2 <https://wouldyouhavethought.com/live-stats/photos-uploaded-on-instagram>

Seiscientos años de visión fotográfica

La fotografía como técnica nace durante el primer tercio del siglo XIX cuando varios inventores, trabajando en forma independiente entre sí, coincidiesen simultáneamente en esa búsqueda. La lista incluye, además de Joseph Niepce y Louis Daguerre, a Hippolythe Bayard, el franco-brasileño Hércules Florence y el inglés William Fox Talbot. Esta forma de entender el inicio de la fotografía la supedita a aspectos técnicos y materiales. Por el contrario, en el presente texto se propone considerar el desarrollo de la fotografía a partir de otro eje, entendiéndola como una forma de **comprender y representar el espacio**, lo cual implica ubicar su origen en el siglo XV. No se trata de generar una polémica bizantina sobre la validez de una fecha, sino reflexionar sobre la relación de la fotografía con la perspectiva y lo que esto significa en el presente.

Hace dos décadas, el artista David Hockney y el físico Charles Falco enunciaron la tesis Hockney-Falco³, según la cual varios pintores del Renacimiento utilizaron sistemas ópticos –lentes, espejos, cámaras oscuras– para crear obras que hicieron avanzar el arte occidental a partir de 1430. Esa propuesta fue adaptada para televisión⁴ por *British Broadcasting Corporation* contando con Hockney como presentador. El artista británico se preguntaba por qué esas técnicas, que se conocían desde muchos siglos antes, no habían sido usadas hasta entonces por los pintores.

Para empezar nuestra reflexión y responder a la duda de Hockney consideremos la sociedad medieval. Con pocas excepciones, la población nacía y vivía en un espacio reducido; el comercio entre zonas alejadas era escaso. Existía una experiencia limitada de las distancias. También en un sentido temporal todo era fijo y eterno. No extraña por tanto que la pintura medieval representase un espacio plano y estático (Imagen 2).

3 HOCKNEY, David. (2001). *Secret Knowledge. Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*.

4 Disponible en el enlace <https://www.youtube.com/watch?v=JKbFZlpNK10>



Imagen 2: Bestiario de Rochester. Anónimo.
Soldado lanceando un unicornio.
Circa 1230.

El arte medieval no pretendía ni necesitaba generar parecido físico. En *Pintura y sociedad*, libro indispensable para entender el arte del Renacimiento, Pierre Francastel señala: “La Edad Media creía que todo estaba en Dios. No había distancia entre las cosas, ya que no eran sino la manifestación de una única esencia. La representación simbólica del espacio mediante los valores – atributos de significación moral – se deduce de ello.”⁵

Por el contrario, las ciudades italianas en las que se inició el Renacimiento, Florencia, Génova, Pisa y Venecia, tuvieron desde antes del siglo XII una actividad comercial intensa con lugares distantes. Los pobladores de esas urbes, tanto los que viajaban como los que no, conocían la importancia de esos desplazamientos para la economía, y su forma de entender el espacio fue cambiando con respecto al inmovilismo medieval. Desde final del siglo XIII,

5 FRANCASTEL, Pierre. (1984). *Pintura y sociedad*. p. 105.

maestros como Giotto (1267- 1337) y Simone Martini (1285-1344) comenzaron a sugerir la distancia en sus obras, relacionando la escala de los personajes y los objetos representados con su lejanía y a la vez sugiriendo el movimiento (Imagen 3-4).



**Imagen 3 - Izquierda: Giotto di Bondone. *La Huida a Egipto*. 1305.
 Imágen 4 - Derecha: Simone Martini. *San Agustín salvando a un niño*. 1325.**

Fue el inicio de un proceso que llevaría siglo y medio en consolidarse. Para Francastel fue un proceso complejo y no exento de contradicciones:

Al principio, el Renacimiento fue una empresa de unos cuantos individuos (...) la elaboración del nuevo espacio pictórico atravesó mil vacilaciones y mil retrocesos, el descubrimiento original se abrió camino lentamente a través de una época que es a la vez testigo de la importancia del pasado y precursora fugaz del futuro.⁶

⁶ *Ibíd.* p. 23.

Estos artistas fueron moldeando a la vez que una nueva estética, una nueva forma de ver y pensar. Antes que el resto de sus contemporáneos, esos pintores, escultores y arquitectos intuyeron la necesidad de valorar el espacio. Hacia la segunda mitad del siglo XV la perspectiva se convirtió en una forma de pensar el espacio, correspondiendo a Filippo Brunelleschi y Leon Battista Alberti sentar sus bases teóricas. Francastel reflexiona sobre este cambio de paradigma:

(...) un nuevo estilo plástico implica la aparición de una nueva actitud del hombre ante el mundo. Los hombres del Quattrocento cambiaron su ponderación general de los valores y ello los obligó a modificar correlativamente la representación figurativa de la posición asignada a los objetos en el universo.⁷

En consonancia con esta afirmación, Erwin Panofsky afirma:

Hoy puede parecernos extraño escuchar a un genio como Leonardo definir la perspectiva como «timón y guía» de la pintura (...) Intentemos imaginarnos lo que aquel descubrimiento suponía en aquella época (...) la impresión subjetiva había sido racionalizada hasta tal punto que podía servir de fundamento para un mundo empírico sólidamente fundado y, en un sentido totalmente moderno, infinito.⁸

La valoración de Leonardo permite parafrasear a McLuhan: para el arte renacentista, la perspectiva es el mensaje. Como ejemplo de la transformación en la representación y valoración del espacio que se produce entre el medioevo y el renacimiento vale la pena comparar dos obras dedicadas a La

⁷ *Ibíd.* p. 73.

⁸ PANOFSKY, Erwin. 2003. *La perspectiva como forma simbólica*. pp. 47, 48.

Anunciación (Imagen 5). La parte izquierda corresponde a una pieza anónima del siglo XIII, la de la derecha a Fra Carnevale (1445-1484). En la primera los personajes muestran una escala irreal con respecto a la edificación dentro de la que se encuentran. Entendamos que esa construcción era un símbolo, la desproporción física no preocupaba ni al autor ni al público al que iba dirigida; su valor era icónico y espiritual. Por el contrario, en la obra de Fra Carnevale el tema religioso es una excusa para construir un espacio en el cual la perspectiva es la verdadera protagonista.



Imagen 5: Dos versiones de *La Anunciación*.

Izquierda: Anónimo, Siglo XIII.

Derecha: Fra Carnevale, circa 1448.

La ciudad ideal (Imagen 6), atribuida a Piero della Francesca (1415-1492) es otro extremo de la primacía de la perspectiva para los artistas renacentistas: la urbe construida alrededor de ese principio gracias a la cuadrícula del piso, recurso que fue utilizado profusamente tanto por grandes maestros como por pintores mediocres (Imagen 7-8). Otro aspecto importante que surge en el arte renacentista es su referencia al tiempo, o si prefiere, una perspectiva temporal. En *San Pedro cura a los enfermos con su sombra* (Imagen 9), Masaccio (1401-1428) sugiere tiempo y movimiento: el santo transita junto a tres enfermos que van sanando al ser cubiertos por su sombra. El más distante, vestido de azul, fue el primero en recibir la sanación y está de pie; el siguiente personaje agradece arrodillado y el tercero, cuyas piernas se ven deformes, comienza a ser cubierto por la sombra. Otro notable ejemplo del manejo de Masaccio de la perspectiva temporal es *El tributo* (1426), (Imagen 10).



Imagen 6: Piero della Francesca (atribuido).
La ciudad ideal (detalle). Circa 1480.



Imagen 7: Pietro Perugino.

Entrega de las llaves a San Pedro. 1482.

El autor utiliza una cuadrícula en el piso para evidenciar la perspectiva.



Imagen 8: Anónimo. *Suplicio de Girolamo Savonarola y sus seguidores.*

Circa 1500. Aunque se trate de una obra mediocre, revela el valor atribuido al espacio: la ejecución es solo una anécdota que se diluye en la ciudad. También aquí una cuadrícula en el piso sirve para remarcar la perspectiva.

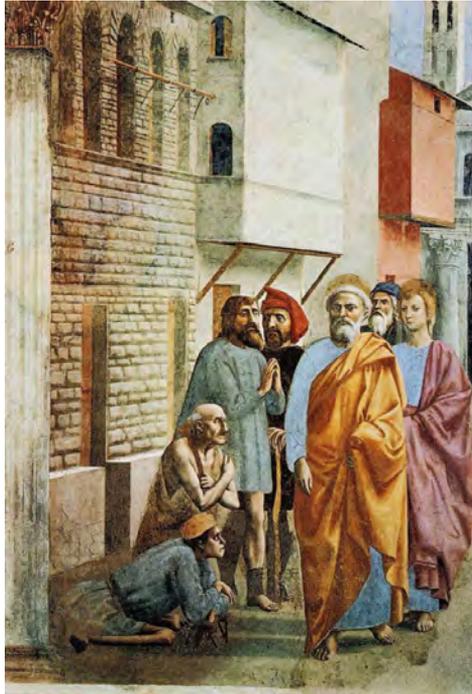


Imagen 9: Masaccio. *San Pedro cura a los enfermos con su sombra*. 1426.



Imagen 10: Masaccio. *El tributo*. 1426.

La obra representa un pasaje del Nuevo Testamento, el pago del impuesto del templo de Cafarnaúm. Un cobrador emplaza a Jesús y los apóstoles a pagar, el Mesías ordena a Pedro ir a pescar, el apóstol obedece y captura un pez en cuyo interior hay una moneda con la que cubrirán el tributo. Para relatar la historia en una sola composición Masaccio representó a San Pedro en tres momentos. Inicialmente está en el centro de la composición junto a Jesús y el recaudador; en un segundo tiempo se encuentra a la izquierda, arrodillado para sacar algo de la boca de un pez. La tercera aparición ocurre en el extremo derecho, entregando una moneda al recaudador. *El tributo* fue un encargo de Felice Brancacci con una intención política: en Florencia se debatía si la ciudad debía o no volcarse hacia el comercio marítimo. Brancacci estaba en el bando que creía que la riqueza llega a través del agua.

Como sucedió en la península itálica, en los Países Bajos también se produjo una intensa actividad comercial con lugares remotos y la distancia se convirtió en un factor importante. No sorprende que los pintores comenzasen a utilizar la perspectiva (Imagen 11). A diferencia de los italianos, que estudiaron los principios matemáticos de esta técnica, los flamencos trabajaron en una forma intuitiva, pero no por eso menos válida. Merece la pena comentar el *Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa* (1434), (Imagen 12) de Jan Van Eyck (1390-1441). Esta pieza sobresale por el cuidado en la composición, el magistral realismo de los detalles y el manejo del espacio. La perspectiva utilizada anticipa la sensación espacial que siglos después se logrará en la fotografía mediante el uso de lentes gran angulares.



Imagen 11: El Bosco. *El jardín de las delicias*. (detalle). 1490-1500.



Imagen 12: Jan Van Eyck. *Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa*. 1434.

El tema también es acorde al espíritu renacentista, centrado en el hombre y no en la fe. Orgulloso de su obra y acaso presintiendo que centurias después seguirá siendo admirada, Van Eyck rubrica su firma en forma destacada, justo arriba del espejo en el que aparece su reflejo. Esta pintura, encargo del rico comerciante retratado, sintetiza a la vez el espíritu de una clase emergente y de una estética: la perspectiva y el capital han llegado para quedarse por siglos. Sobre esta compleja interacción entre una sociedad que se transforma y las manifestaciones que se generan en su interior, Herbert Read indica:

Sólo en tanto el artista establece símbolos para la representación de la realidad, puede tomar forma la mente, como estructura del pensamiento. El artista establece estos símbolos al cobrar conciencia de nuevos aspectos de la realidad, y al representar su conciencia de éstos en imágenes plásticas o poéticas. De allí se sigue que cualquier extensión de la conciencia de la realidad debe establecer primero su conjunto de imágenes sensibles.⁹

En sintonía con Read, Pierre Francastel señala la relación entre los valores y paradigmas de una sociedad y el arte que en la misma se produce:

El hecho esencial es comprender que toda sociedad instauradora de un orden económico y político lo es, al mismo tiempo, de un orden figurativo y que toda sociedad en devenir forja siempre, a la vez, instituciones, conceptos, imágenes y espectáculos. Un sistema figurativo se elabora al mismo tiempo que una nueva conciencia humana y contribuye más a formar esa conciencia que a manifestarla después.¹⁰

9 READ, Herbert. (1957). *Imagen e Idea*. pp. 72, 73.

10 FRANCASTEL, Pierre. (1988). *La figura y el lugar*. p. 76.

Aquí reside la respuesta a la pregunta de Hockney sobre por qué, si los recursos ópticos que usaron los pintores renacentistas eran conocidos desde siglos antes, no fueron aprovechados por sus antecesores: los artistas previos no sintieron esa necesidad de representar el espacio en una forma realista.

Volviendo a la cita de Read sobre el carácter anticipador del arte, encontramos que los pintores, arquitectos y escultores del Renacimiento fueron los primeros en vislumbrar esa nueva conciencia y crearon una forma de entenderla, adelantándose casi un siglo a las obras teóricas fundamentales de ese período como *Elogio de la locura* (1511) de Erasmo de Rotterdam, *El Príncipe* de Nicolás Maquiavelo (1513, publicado en 1531) y *Utopía* (1516) de Tomás Moro. En el campo científico recordemos que Copérnico desarrolló su modelo heliocéntrico tras estudiar y vivir durante más de una década entre Bolonia, Padua, Roma y otras ciudades italianas. No se pretende afirmar que este científico se iluminó milagrosamente tras ver un cuadro de Botticelli o Rafael, pero es indudable que la forma de mostrar el espacio de los artistas renacentistas abrió la conciencia de sus contemporáneos a otras formas de entender el mundo y, en el caso del religioso polaco, el universo.



Imagen 13: Caspar David Friedrich. *Las tres edades de la vida*. 1834.

Durante los siguientes siglos la perspectiva se erigió en la forma única de representar el espacio en la cultura occidental. El Romanticismo pictórico, en auge entre el final del siglo XVIII y el inicio del XIX, significó un rompimiento con los períodos anteriores y buscó su inspiración en la naturaleza, los sentimientos, los temas fantásticos, el mundo onírico, la Edad Media y las culturas consideradas exóticas. Sin embargo, a pesar de estas notables diferencias, los pintores románticos no cuestionaron la perspectiva lineal, lo cual reafirma que era considerada un axioma fuera de discusión (Imagen 13).

Sistema métrico, positivismo y fotografía

Volvamos al primer tercio del siglo XIX, momento en el que la revolución industrial llevaba décadas de desarrollo en algunas naciones. En esas sociedades se empieza a valorar la objetividad y alrededor de este concepto comienzan a girar científicos, pensadores y artistas. En esos años el sistema métrico decimal empieza a ser asumido por numerosos países y en 1842 Auguste Comte publica *Curso de filosofía positiva*, en el que plasma los postulados del positivismo. Encontramos entonces que el sistema métrico, el positivismo y la fotografía nacieron casi simultáneamente en una sociedad que pretendía medir, pensar y ver con objetividad. Visto así, no extraña la confluencia temporal de inventores fotográficos mencionada al inicio, todos ellos respondían al espíritu de su tiempo.

En ocasiones se ha acusado a los primeros fotógrafos de imitar a la pintura. Es una crítica injusta y fuera de contexto por varias razones: las únicas referencias que estos pioneros tenían eran pictóricas, no existía un estilo o lenguaje fotográfico. Además, los lentes fotográficos, los de entonces y los actuales, generan imágenes que responden a los principios de la perspectiva. De esta forma, aunque la fotografía fuese inventada en el siglo XIX, nació heredando una forma de ver que contaba con cuatro siglos de historia.

Durante el final del siglo XIX algunos pintores impresionistas y postimpresionistas comenzaron a distanciarse de la perspectiva clásica. Destaca la senda que empezó a transitar Cézanne alrededor de 1890, que siguieron después Braque, Picasso y otros autores para crear el cubismo, movimiento en el que desaparece la perspectiva. Durante el resto del siglo XX importantes movimientos artísticos como el constructivismo, el dadaísmo, el arte abstracto y el cinetismo también serán ajenos a la perspectiva. En el caso del expresionismo y el surrealismo, la usarán en una forma poco ortodoxa.

Encontramos así que mientras otras disciplinas se han liberado de la perspectiva clásica, la fotografía permanece anclada a la misma. Existe una perversa relación de retroalimentación entre esta condición y el realismo que muchas veces se le exige a la disciplina. Por supuesto se pueden encontrar autores que mediante fotomontajes u otras técnicas han deconstruido el espacio fotográfico, pero se trata de excepciones.

La vuelta al mundo en 80 milisegundos

No hay duda de que nuestra noción del espacio es distinta a la de los siglos previos. El mundo se ha vuelto pequeño, el Phileas Fogg contemporáneo solo necesita fracciones de segundo para recorrer el planeta en forma digital. La distancia física es ahora considerada en una forma radicalmente distinta a la que tuvo durante el resto de la historia. Desde los años ochenta del siglo XX la irrupción de tecnologías como la realidad virtual y la realidad ampliada han acelerado los cambios en la apreciación del espacio. Otro ejemplo es el escáner óptico, dispositivo que evolucionó a partir de la fotocopidora y genera imágenes sin perspectiva. El individuo del siglo XXI no se entiende sin los medios tecnológicos que le permiten relacionarse con sus semejantes al otro lado del mundo con tanta facilidad como la que tiene para hacerlo con sus vecinos. Vale la pena pasearse por la reflexión del geógrafo Dragos Simandan sobre la necesidad de repensar el concepto de distancia:

In this critical review, I hope to have shown that contemporary human geography would benefit from a wholesale rethinking of the concept of distance (...) The distinctive features of this new conceptualisation of distance are: (1) a focus on a subjective notion of distance, on how humans transcend distance in their subjective worlds; (2) an enrichment of what is meant by distance by means of adding three non-spatial dimensions to it (temporal, social, hypothetical); (3) a productive and provocative integration within the concept of distance of four categories that are often thought of as separate (space, time, sociality, and hypothetically); and (4) the fact that this theorisation has been developed in tandem with experimental work on how humans actually operate with distance in their subjective worlds.¹¹

Las observaciones de Simandan, que datan de 2016, se han vuelto mucho más vigente tras la pandemia de COVID 19 que azota el planeta desde 2020; desde el teletrabajo hasta la asistencia a conciertos y eventos deportivos mediante internet, existe una forma inédita de interactuar con la realidad y la distancia física. Representar esa nueva valoración del espacio implica un formidable reto para la fotografía, que lleva incrustado en su ADN los fundamentos de la perspectiva clásica. (Imagen 14)

11 SINDAMAN, Dragos. 2016. "Proximity, subjectivity, and space: Rethinking distance in human geography". *Geoforum*. Volume 75, October 2016, pp. 249-252. Disponible en: <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S001671851630197X?via%3Dihub>



Imagen 14: Antolín Sánchez L. Fotografía de la serie *La caída de Babilonia*. 1985.
© Antolín Sánchez.

Volvamos al inicio de este texto: su sentido no es restar vigencia a la fotografía, arte que ha dejado invaluables aportes culturales, ni entablar una polémica bizantina sobre si la especialidad tiene dos o seis siglos. La idea es generar dudas para las cuales no existe una respuesta inmediata si entendemos el espacio en una forma muy diferente a la de nuestros antecesores, ¿es la fotografía, tal como la conocemos, la herramienta adecuada para expresar esa nueva realidad o serán otras formas de expresión las que tomen la vanguardia? ¿esas nuevas formas, evolucionarán a partir de la propia fotografía o nacerán de otras técnicas?

Caracas, 2021.

Referencias bibliográficas

- ARNHEIM, Rudolph. (1994). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Editorial.
- COMPAGNON, Antoine. (1991). *Las cinco paradojas de la modernidad*. Caracas: Monte Avila Editores.
- DANTO, Arthur C. (2004). *Después del fin del arte*. Paidós: Barcelona.
- FRANCASTEL, Pierre. (1988). *La figura y el lugar*. Barcelona: Editorial Laia / Monte Avila Editores.
- FRANCASTEL, Pierre. (1984). *Pintura y sociedad*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- HOCKNEY, David. (2001). *Secret Knowledge. Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*. Londres: Thames & Hudson.
- PANOFSKY, Erwin. (2003). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets Editores.
- READ, Herbert. (1957). *Imagen e Idea*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- SINDAMAN, Dragos. (2016). "Proximity, subjectivity, and space: Rethinking distance in human geography". *Geoforum*. Volume 75, October 2016.
Disponible en: <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S001671851630197X?via%3Dihub>

Referencias electrónicas

- <https://focus.mylio.com/tech-today/how-many-photos-will-be-taken-in-2021>
- <https://www.brandwatch.com/blog/amazing-social-media-statistics-and-facts/#section-10>
- <https://www.omnicoreagency.com/instagram-statistics/>
- <https://wouldyouhavethought.com/live-stats/photos-uploaded-on-instagram>